

RITMO

WAGNER
EL ANILLO DEL NIBELUNGO
KARL BOHM FESTIVALES DE BAYREUTH

Los
mejores
clásicos
de 1973

EDICION CONMEMORATIVA
"EL MUNDO DE LA SINFONIA"



FRANZ SCHUBERT
8 SINFONIAS
KARL BOHM
ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN

IN MEMORIAM GEORGE SZELL - MAHLER
SINFONIA NO. 8 TRAGICA - SINFONIA NO. 10 - LA ORQUESTA DE CLEVELAND



CORELLI
Violoncello-Volin Sonatas - Sonatas pour violon - Op. 5
INOS 405802



Eduard Melles

RUBINSTEIN
CHOPIN
NOCTURNES



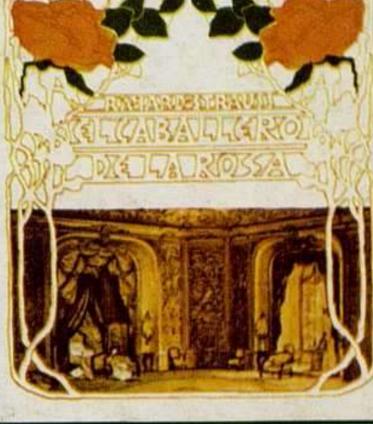
CHOPIN
ESTUDIOS PARA PIANO, Op. 10 y Op. 25
Maurizio Pollini, piano



MAHLER SYMPHONY No. 8
CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA
GEORG SOLTI



EL CARABALLERO
DE LA ROSA



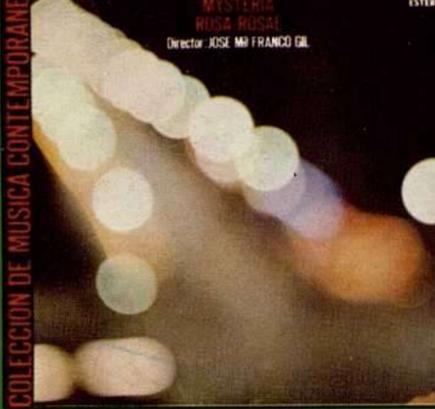
DRSPIELE UND UVERTUREN
Wagner
Opernsinger von Nürnberg
König und Soldat
Der fliegende Holländer
Die Meistersinger von Nürnberg
Die Walküre
Siegfried
Tristan und Isolde
Die Götterdämmerung



TOSCANINI
Mendelssohn: SUEÑOS DE UNA NOCHE DE VERANO
Schumann: SINFONIA N.º 3 (Renana)
ORQUESTA SINFONICA DE LA NEC



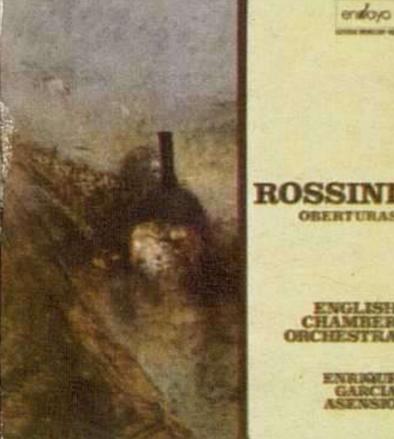
TUMAS MARCU
TEA PARTY
MYSTERY
ROSA ROSAE
Director: JOSE MI FRANCO GIL



EL NACIMIENTO DE LA SINFONIA
J. Ch. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven
THE ACADEMY OF ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS
Dir. Neville Martinson



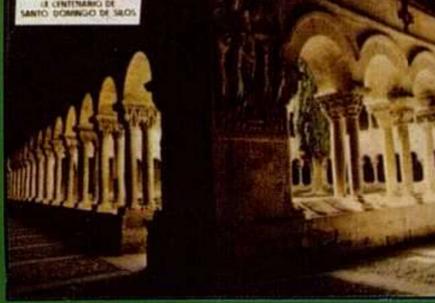
ROSSINI
OVERTURAS
ENRIQUE GARCIA ASENSIO



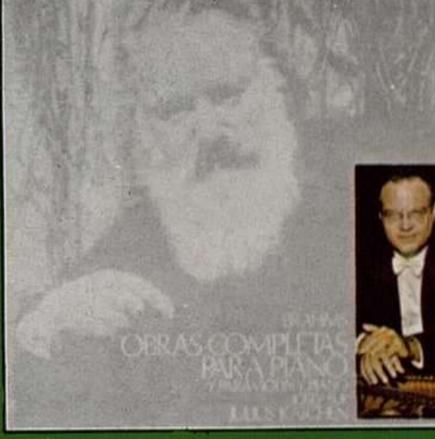
Los virtuosos del metal de tres grandes orquestas
GABRIELI
Conjunto de metal de la orquesta de Filadelfia
Conjunto de metal de la orquesta de Cleveland
Conjunto de metal de la orquesta de Chicago



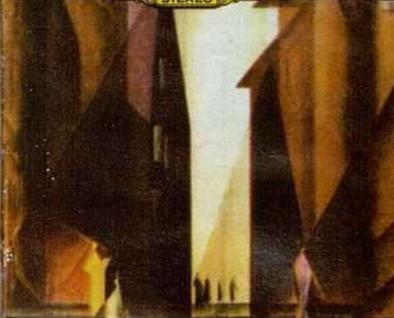
OBRA MAESTRAS DEL CANTO GREGORIANO
CORO DE MONJES DEL MONASTERIO DE SANTO DOMINGO DE SILOS
DIRECTOR: ISMAEL FERNANDEZ DE LA CUESTA, O.S.B.



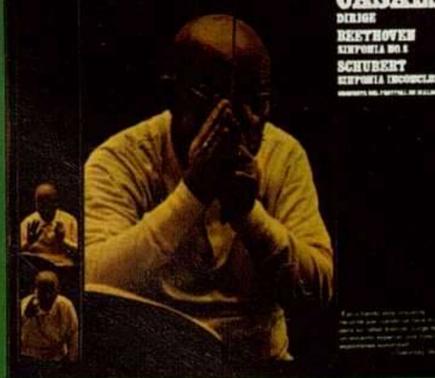
OBRAS COMPLETAS PARA PIANO
FRANZ LISZT



Arnold Schoenberg
CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA, Op. 36
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 42
Zvi Zeitlin, violín • Alfred Brendel, piano
O. S. de la Radiodifusión Bávara • Rafael Kubelik



PABLO CASALS
BRUCH
BETHOVEN
SCHUBERT
SCHUMANN



BRAMHMS
UN REQUIEM ALEMAN
RAPSONIA PARA CONTRALTO
OBERTURA TRAGICA
OTTO KLIMBERGER



FRANZ LISZT
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 23
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 28
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 35
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 41
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 48
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 55
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 61
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 70
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 75
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 81
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 88
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 90
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 93
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 96
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 101
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 106
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 111
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 117
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 122
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 126
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 132
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 138
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 143
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 146
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 149
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 153
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 159
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 165
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 171
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 176
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 181
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 186
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 191
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 196
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 201
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 206
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 211
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 216
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 221
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 226
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 231
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 236
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 241
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 246
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 251
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 256
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 261
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 266
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 271
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 276
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 281
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 286
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 291
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 296
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 301
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 306
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 311
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 316
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 321
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 326
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 331
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 336
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 341
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 346
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 351
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 356
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 361
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 366
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 371
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 376
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 381
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 386
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 391
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 396
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 401
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 406
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 411
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 416
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 421
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 426
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 431
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 436
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 441
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 446
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 451
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 456
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 461
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 466
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 471
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 476
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 481
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 486
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 491
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 496
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 501
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 506
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 511
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 516
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 521
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 526
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 531
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 536
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 541
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 546
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 551
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 556
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 561
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 566
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 571
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 576
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 581
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 586
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 591
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 596
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 601
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 606
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 611
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 616
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 621
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 626
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 631
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 636
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 641
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 646
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 651
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 656
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 661
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 666
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 671
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 676
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 681
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 686
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 691
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 696
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 701
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 706
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 711
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 716
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 721
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 726
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 731
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 736
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 741
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 746
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 751
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 756
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 761
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 766
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 771
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 776
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 781
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 786
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 791
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 796
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 801
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 806
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 811
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 816
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 821
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 826
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 831
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 836
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 841
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 846
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 851
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 856
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 861
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 866
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 871
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 876
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 881
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 886
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 891
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 896
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 901
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 906
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 911
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 916
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 921
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 926
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 931
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 936
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 941
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 946
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 951
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 956
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 961
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 966
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 971
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 976
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 981
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 986
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 991
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, Op. 996



HAZEN

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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

**Fuencarral, 43
MADRID-4**

**Juan Bravo, 33
MADRID-6**

W
me
cie
con
jon
Se
ye
ton
pa
ce
to
de

L
ga
dis
la
die
ha
en
el
tio
vin
de
me
lis
mi
za,
ció
do.
Ma
Jos
pa
Pri
Bu
Or

A
jus
bal
en
Ca
car
fia
qu
dad
y e
da
alt
ob
ció
la
list
dic
de
ran
des

L
de
Sch
sch
rig
ma
ria
el
apa
sió
lan
cie
en
cos
den
del

seleccionados por nuestro equipo de



EL DISCO CLASICO



Viene siendo tradicional que nuestro primer número del año constituya una especie de homenaje a la industria discográfica con motivo de la proclamación de los mejores discos clásicos del año precedente. Seguimos, pues, en el presente esta trayectoria, ya marcada, y traemos a este editorial, a modo de artículo de fondo, la panorámica del desarrollo de este nuestro certamen, en el que está representada toda la producción española en el campo de la música clásica.

El pasado día 29 de noviembre tuvo lugar la tradicional reunión de la Sección discográfica de RITMO para confeccionar la relación de premios al disco correspondiente al año 1973. El resultado último se hace visible en la portada y bien expuesto en el interior del presente número; pero el primer recuerdo de la reunión consistió en que se redactase una crónica que viniera a recoger todo aquello que, siendo de interés para el lector, queda forzosa-mente fuera del estrecho marco de una lista: discos que compitieron con los premiados, criterios que inclinaron la balanza, discusiones más acentuadas, justificación de la inclusión de nuevos apartados, etc. Junto al Jefe de la Sección, Pedro Machado de Castro, componían el equipo José Luis Pérez de Arteaga, Manuel Chapá Brunet, Juan Ignacio de la Peña, José Prieto Marugán y José Luis García del Busto, con la ausencia forzosa de Ramón Ortiz Ramis.

Antes de entrar en pormenores es de justicia recalcar, recogiendo el parecer global de la reunión, el notable esfuerzo que, en general, se ha observado en todas las Casas grabadoras españolas por elevar en cantidad y calidad el nivel de la discografía. Afortunadamente, se puede ya decir que el volumen es considerable, la calidad técnica digna (con diferencias, claro) y el criterio de selección de títulos se cuida cada día más, alcanzándose cotas bien altas en alguna firma. Esta mejora, no obstante, no ha supuesto una complicación a la hora de elegir y sí, en cambio, la satisfacción de comprobar cómo en la lista final, hecha sin ningún tipo de condicionamientos, existían representaciones de todas las marcas importantes que operan en nuestro país. Pero pasemos ya al desarrollo de la votación.

Dos propuestas claras para el apartado de «Música sinfónica»: las Sinfonías de Schubert en versión de Karl Böhm (Deutsche Grammophon) y las de Schumann dirigidas por Von Karajan (de la misma firma). Y, además, dos producciones mahlerianas, sobre las que hubo discusión en el sentido de si encajarlas o no en este apartado: fallecido George Szell, su versión de la Sexta con la Orquesta de Cleveland (CBS), grabada directamente de concierto público en 1967, podía ser incluida en el apartado de «Grabación histórica», cosa que finalmente no se aceptó, considerando, ante todo, la escasa antigüedad del registro, contemporáneo (e incluso más

moderno) de muchos de los que aparecen ahora como novedad en nuestro catálogo. En cuanto a la Octava sinfonía del propio Mahler en versión de Solti (Decca), se consideró más adecuada su inclusión bajo el epígrafe de «Música coral». Por lo demás, hubo acuerdo total ante la propuesta de que las grabaciones Schubert-Böhm y Mahler-Szell compartieran el premio en esta especialidad sinfónica.

Sin la menor discusión, sin grabaciones competidoras incluso, los dos discos de Corelli que recogen las Sonatas para violín y clave interpretadas por Eduard Melkus y Hugnette Dreyfuss (Archiv), se impusieron en el apartado «Música de cámara». En «Música instrumental», con la misma prontitud quedó claro que el Chopin de Pollini (Deutsche Grammophon), Premio Mundial del Disco en la última edición de Montreux, era el trabajo a premiar; y dado que el gran finalista era otro Chopin (los nuevos Nocturnos grabados por Rubinstein para RCA), se aprobó por mayoría el que este premio fuera también compartido. Ciertamente resulta bonito el parangonar dos interpretaciones de un mismo músico debidas al más joven y al más viejo de los especialistas.

No fue necesaria votación para señalar la Octava de Mahler-Solti (Decca) como premio de «Música coral». Estaban propuestos, además, el Requiem de Verdi-Von Karajan (Deutsche Grammophon) y el Judas Macabeo (Hispanavox) dirigido por Sormary. Asimismo, en principio, se propuso la grabación de Das Klagende Lied hecha por Boulez (CBS), separada después de esta sección para ser premiada en uno de los apartados que son novedad este año.

Pocas propuestas, y muy homogéneas, en el apartado de «Ópera», en el que se impuso El Caballero de la Rosa, de Richard Strauss, en la versión de Solti (Decca), director también de la otra grabación finalista: Tannhäuser (igualmente de Decca). Y, ya que estamos en ópera, digamos que el premio al mejor «Ciclo» se concedió también, sin la más mínima discusión, al Anillo del Nibelungo dirigido por Karl Böhm (Philips).

Y llegamos al punto de más amplia discusión en la reunión que comentamos: fue en el apartado de «Grabación técnica». Los registros de Matías el Pintor, de Hindemith (Deutsche), y la versión del mismo Steinberg del Zarathustra, de Strauss (la

misma firma), representaban a un bien nutrido grupo de discos de la misma Casa grabadora, merecedores de destacar en esta faceta técnica. Se propuso también la Carmen de Bizet-Shchedrin dirigida por G. Rozhdestvensky (Hispanavox), y, por fin, el disco motivo de discrepancias, que, en última instancia, resultó ser el premiado: las Oberturas de Wagner que Sir Adrian Boult dirige, en grabación cuadrofónica (EMI). Dos eran los motivos a discutir: en primer lugar, la conveniencia o no de premiar un registro cuadrofónico cuando todavía son escasos éstos y más escasos aún los aficionados que posean un equipo de reproducción adecuado para obtener el rendimiento máximo de los mismos. En segundo lugar, se consideró ampliamente lo que podría significar, de cara al supuesto seguidor de nuestra sección de RITMO, el hecho de ver premiado como grabación técnica un disco de la firma que es motivo frecuente de descontento en nuestros comentarios sobre sonido y prensado, precisamente por las deficiencias de este último. La ecuanimidad se impuso y los «a priori» se marginaron: una atenta audición del disco discutido evidenció los méritos que presentaba y arrastró consigo prácticamente todos los votos.

Excluido ya el disco de Szell, sin la menor objeción se premió el de Toscanini dirigiendo Schumann y Mendelssohn (RCA) como «Grabación histórica». Muestra espléndida de las maneras del gran maestro italiano, el hecho de ser grabación tomaba en directo de un concierto de 1947 confería al disco méritos más que sobrados.

De nuevo acuerdo total: la labor discográfica de la Academia de St. Martin-in-the-Field y de su Director, Neville Marriner, hacían obligatorio este reconocimiento que supone el premio al «Mejor Intérprete». Habida cuenta de la gran cantidad de grabaciones aparecidas durante el año y de la alta y pareja calidad de todas ellas, el problema consistía en concretar un disco representativo: el álbum Nacimiento de la sinfonía, por la significación del repertorio que alberga, fue el finalmente elegido (Philips). Hubo menciones honoríficas para Fischer-Dieskau como intérprete de Mahler (en la grabación de CBS con Bernstein al piano) y para Alicia de Larrocha por su excelente Kreisleriana (Decca).

Tampoco tiene mucho que relatar la concesión del premio a la «Música de vanguardia»: claramente se impuso la grabación de Rosa, rosae y Mysteria, obras de Tomás Marco (Hispanavox). Si resulta significativo que otra grabación propuesta fuera un segundo disco dedicado a obras del mismo compositor (de RCA). Con esto quedaba completa la lista de los diez apartados tradicionales; pero, como se dijo anteriormente, se propusieron y aceptaron nuevos premios que vinieran a cubrir importantes parcelas discográficas que, afortunadamente, reclaman ya atención.

Un primer ejemplo puede ser el del premio a la mejor «Producción española», título que explica bien nuestra pretensión. Se eligió por unanimidad el de García Asensio dirigiendo Oberturas de Rossini (Ensayo), grabación francamente notable,

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Fundada en 1929-Al servicio de toda la música

AÑO XLIV • NUM. 438

ENERO-FEBRERO 1974

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

Dirección y Redacción: Francisco Silvela, 15 MADRID-6 (España). Teléf. 401 07 40

Dirección telegráfica: RITMO.- Madrid

Delegación y Redacción para Cataluña:

Vía Layetana, 40 BARCELONA-3. Teléf. 310 29 64

Director: F. RODRIGUEZ DEL RIO

Redactor-Jefe: Antonio Rodríguez Moreno

Precio de suscripción.-ESPAÑA: Año, 300 ptas. Número suelto, 30 ptas.;

atrasados, 30 ptas. EXTRANJERO: según países

Depósito legal: TO. 2-1958

Composición y ajuste: Fernández. Oudrid, 11 - Madrid

Impreso en España por GREFOL - Avda. Pedro Díez, 16 - Madrid-19

que ha merecido los mejores elogios de las revistas europeas especializadas, sin olvidar el extraordinario trabajo de Antonio Baciero con obras de Bach y Cabezon, grabado en España para RCA.

En espera de que nuestras Casas grabadoras se decidan a prestar atención a una faceta tan sumamente importante como es la del «lied», se decidió rechazar la propuesta del título «Música vocal». Hubo acuerdo, en cambio, sobre el premio «In Memoriam», que recae en esta ocasión sobre grabaciones de los dos más notables intérpretes fallecidos durante 1973: Casals (en registro CBS) y Klemperer (EMI).

En «Música antigua» —que atenderá al repertorio anterior al siglo XVIII—, el excepcional disco de los conjuntos de metal de las Orquestas de Cleveland, Chicago y Filadelfia interpretando a Gabrielli (CBS) se llevó con claridad la votación, señalándose como «ex aequo» la grabación de Canto gregoriano a cargo de los Monjes del Monasterio de Silos (Hispanvox).

El elevado precio que alcanzan ya los discos normales invita a estimular la iniciativa de «Series económicas» (no «ofertas», sino discos que salen al mercado con precio inferior al normal para mantenerse en él). Con mención a la serie de Zafiro, el premio recayó en la importante edición de la Obra completa para piano y violín-piano, de Brahms, en interpretación muy notable del desaparecido Julius Katchen, con Joseph Suk (Decca).

El apartado «Clásicos del siglo XX» pretende dar especial realce a esos autores básicos para la música de nuestra época a los que, por desgracia, nos aproximamos a través del disco casi en exclusiva. Bajo este concepto se prefirió el registro de Schönberg (Deutsche) al otro finalista conteniendo la Obra para piano y orquesta de Stravinsky, en versión de Beroff y Ozawa (EMI), disco este último mejor interpretado que aquél (que flojea en el Concierto de violín), pero de autor mejor conocido para el público español, aunque sea fragmentariamente.

Por último, se fijó un premio para la más significativa grabación que suponga novedad o interés especial con respecto a la discografía española existente. Dos discos dirigidos por Boulez se propusieron, ambos de CBS, imponiéndose la versión de Das Klagende Lied, obra de gran interés y que estaba ausente en nuestro catálogo mahleriano; la mención fue para Lelio, continuación de la Sinfonía fantástica, de Berlioz, que Boulez dirige en un mismo álbum.

Finalmente, se acordó subrayar la extraordinaria labor discográfica de Edward T. Graham, ingeniero de sonido de larga y brillante trayectoria, responsable —por cierto— de las cuatro grabaciones de CBS premiadas en nuestra lista.

Al analizar ese desarrollo de «Los mejores clásicos» se vierten conceptos en algunos momentos que llaman a la meditación, a la consideración de lo que hoy representa el disco y de la gran misión que en el campo de la música viene realizando. Ello nos estimula a seguir prestandole nuestra atención y dedicación, si no preferente, al mismo nivel de la que pueda exigir cualquier otro quehacer en el campo de la Música.

los mejores discos clásicos de 1973

MUSICA SINFONICA: Las **Sinfonías** de Schubert dirigidas por Karl Böhn. D. G., Album «Stereo», LS 05 050.

Sinfonía 6 de Mahler dirigida por G. Szell. Album CBS, «Stereo», 77272.

MUSICA DE CAMARA: **Sonatas para violín**, de Corelli, interpretadas por Eduard Melkus. Dos discos Archiv (D. G.), «Stereo», 2533 132 y 2533 133.

MUSICA INSTRUMENTAL: **Nocturnos**, de Chopin, interpretados por A. Rubinstein. Album RCA, «Stereo», LSC 7050.

Estudios, de Chopin, interpretados por Maurizio Pollini. Disco «Stereo», D. G., 2530 291.

MUSICA CORAL: **Sinfonía número 8**, de Mahler, dirigida por G. Solti. Album Decca, «Stereo», SET 534/5.

OPERA: **El Caballero de la Rosa**, de R. Strauss, dirigida por G. Solti. Album Decca, «Stereo», SET 418/21.

GRABACION TECNICA: **Preludios y Oberturas**, de Wagner, dirigidas por Sir Adrian Boult. EMI, «Stereo», cuadrafónico, J. 067 02 274.

GRABACION HISTORICA: Schumann: **Sinfonía Renana**, y Mendelssohn: **Sueño de una noche de verano**, dirigidas por Arturo Toscanini. RCA Victrola, VICS-1337.

MUSICA DE VANGUARDIA: **Obras diversas**, de Tomás Marco, dirigidas por J. M. Franco Gil. Clave, «Stereo», 18-5007-S.

LABOR DISCOGRAFICA: **El nacimiento de la Sinfonía**. Orquesta Saint Martin-in-the-fields. Album, «Stereo», Philips. 5 ALB 413.

PRODUCCION ESPAÑOLA: **Oberturas**, de Rossini, dirigidas por Enrique García Asensio. Ensayo, «Stereo», ENY 402.

MUSICA ANTIGUA: **Música antifonal**, de Gabrieli. Disco CBS, «Stereo», S 72729.

Canto gregoriano. Coro de monjes del Monasterio de Silos. Hispanvox, «Stereo», HHS 10-421.

OFERTAS ESPECIALES: **La música para piano**, de Brahms, interpretada por J. Katchen. Album Decca, «Stereo», SDD 261/9.

CLASICOS DEL SIGLO XX: **Conciertos para violín**, op. 36, y **para piano**, op. 42, de Schoenberg, dirigidos por R. Kubelik. Disco D. G., 2530 257.

In MEMORIAM: **Pablo Casals dirige Beethoven y Schubert**. Disco CBS, «Stereo», 73113. Otto Klemperer: **Un Réquiem alemán**, de Brahms. EMI, Serie Angel, 165-01.295/96.

NOVEDAD SIGNIFICATIVA: Album «Stereo», CBS S-77233, que contiene **Das Klagende Lied**, de Mahler, dirigido por Pierre Boulez.

CICLO: **El anillo del Nibelungo**, dirigido por Karl Böhn. Album Phillips, «Stereo», 67 47 037/16.

El resurgimiento de

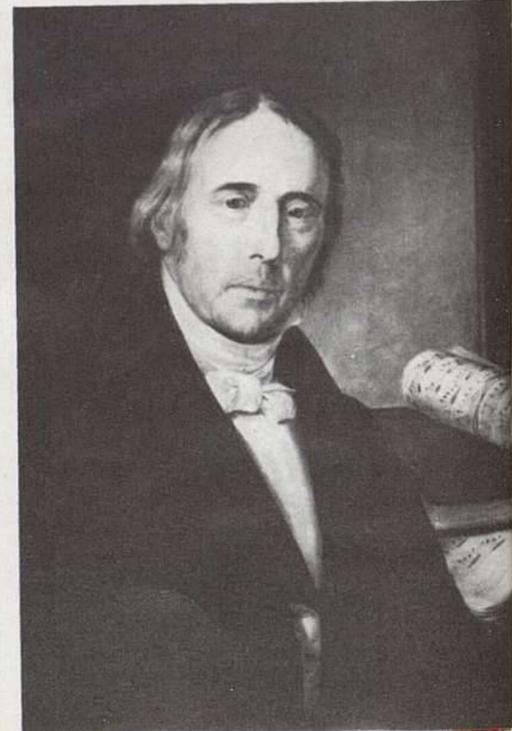
D O

En Londres fuma

El absorbente y reaccionario verismo que inundó el panorama lírico italiano de fines del siglo XIX parece ser que se ha aplacado para ocupar el puesto que le corresponde y, serenamente, ceder también el espacio a que eran acreedores los viejos caballos de batalla «belcantistas», durmientes en sus enmohecidos archivos. De nuevo el vituperado género «belcantista» se halla en auge, y Donizetti en particular. Cuando damos la noticia a nuestros lectores, la Donizetti Society, fundada en Londres el pasado mes de marzo, cuenta con casi un año de antigüedad. Es su Presidente el eminente catedrático e incansable musicólogo John S. Allitt, mientras es Presidente honorario Francesco Speranza, a su vez Presidente del Centro de Estudios Donizettianos, de Bergamo. Entre los vicepresidentes honorarios figuran nombres de personas que de una u otra manera se hallan vinculadas al legado artístico del ilustre bergamasco, tales como William Ashbrook, de U. S. A., y Guglielmo Barbalin —ambos conocidos por sus publicaciones dedicadas al músico y su obra—, la cantante Leyla Gencer, el conocido Director Charles Mackerras, así como otros críticos y musicólogos, tanto italianos como ingleses y americanos. Sin embargo, es de hacerse notar que se trata de una iniciativa exclusivamente británica, en cuyo país el renacimiento «belcantista» ha tenido más eco que en ningún otro fuera de los confines italianos.

La nueva Entidad dedica su esfuerzo al estudio de la obra del compositor, la localización de manuscritos esparcidos en bibliotecas y museos de todo el mundo; promueve y estimula las reposiciones, desarrollando diversas actividades de esta índole. Además, la sede social londinense dispone de biblioteca y archivo de registros

Simón Mayr, maestro de Donizetti y compositor lírico.



el de

DONIZETTI

una una "Donizetti Society"

sonoros sobre el tema. La Sociedad no solamente dedica su atención a Gaetano Donizetti, sino a su menos célebre maestro Simón Mayr, buscando en éste el punto de partida para el análisis de la obra del aventajado alumno. Mayr, alemán, de Baviera, establecido en Bergamo como maestro de Música, fue en su día más célebre en Italia que en su propio país, siendo autor de innumerables óperas, entre ellas las más famosas: **Medea in Corinto, Ginevra di Scozia y La Rosa bianca e la Rosa rossa**. Incluso la discografía comercial se hace eco de la citada en primer lugar.

A la hora de la reposición, es Donizetti el que más figura hoy en los carteles «belcantistas», superando a cualquiera de sus contemporáneos, lo que es lógico dada su extensa producción, que alcanza el número de sesenta y nueve obras líricas, aparte de música sacra, de cámara y canciones. En 1948, centenario de su muerte, podemos situar el punto de partida de este resurgimiento hoy llamado en los ambientes líricos el «Donizetti Renaissance». Su repertorio habitual: **Lucia, Elisir d'amore, Don Pasquale y La Favorita** —y ésta más bien exclusiva de países meridionales y su culto a tradiciones tenoriles que a otra cosa—, se ha incrementado no sólo con títulos como **Lucrezia Borgia, Linda di Chamounix y Poliuto**, que esporádicamente reaparecían en algún que otro teatro, sino con títulos sumidos totalmente en el olvido, tales como **Anna Bolena, María Stuarda, Roberto Devereux** —estas tres ahora bautizadas con el nombre de trilogía o anillo Tudor—, **Belisario, Marín Faliero, Don Sebastiano y Pia dei Tolomei, Parisina d'Este, El Duque de Alba, María di Rohan**, que aún coleó en tiempos del célebre Batistini; **Il Campanello, Rita, Betly, li Govedi Grasso,**

L'Aio nell'imbarazzo, La lettera anonima, Le convenienze e inconvenienze teatrali, María Padilla, Emilia di Liverpool, Caterina Cornaro, Il Borgomastro di Saardam y Pigmalióne, entremés con el que Donizetti debutó como compositor lírico en sus años estudiantiles. También demostró ser más que una pieza de ocasión la **Misa de Requiem** que el bergamasco compuso en ocasión de la muerte de Bellini, al reponerse hace tres años, en Venecia.

Cierto es que debemos bastante a la infatigable tarea musicológica de muchos, entre ellos la del célebre Gino Marinuzzi, que en la primera mitad de nuestro siglo logró las reposiciones de **Poliuto**, y al Director artístico, ahora Intendente del Teatro San Carlo, de Nápoles, Rubino Profeta; pero hemos de destacar al fenómeno Callas, que tras el citado punto de partida de 1948 llegó con su arte a establecer los cimientos de una nueva era «belcantista» a lo largo de los años cincuenta. Sus inmortales interpretaciones milanesas de **Anna Bolena** han quedado como capítulo imborrable en los anales no sólo de la Scala, sino del teatro lírico italiano.

Esta nueva orientación produciría cambios de directrices en las metas artísticas de varias carreras entonces ya iniciadas, tales como la de Leyla Gencer, hoy famosa por sus interpretaciones donizettianas en la pasada década; Renata Scotto y, además, hoy día, Montserrat Caballé, Joan Sutherland y Beverly Sills. Aún recuerda el que suscribe un lejano **Poliuto** a cargo de una intérprete de voz generosa como las que hoy no se escuchan, pero educada dentro de estéticas veristas. Tras el viraje experimentado en la década de los cincuenta, aquello, ovacionado entonces, hoy resultaría intolerable.



Gaetano Donizetti en sus años jóvenes.

El próximo mes de marzo promete ser muy donizettiano, ya que en distintos lugares del mundo se repondrán, si bien en forma de concierto, **Torquato Tasso y Parisina d'Este**, además de representarse **María di Rohan y Anna Bolena** y otras más habituales del repertorio. Para el mes de octubre es de esperar que se reponga en Bergamo la ópera **Fausta**. Para posterior ocasión aguardan reposición preferentemente títulos, tales como **María di Rudenz, Gemma di Ver-gy, L'assedio di Calais, Adelia, Ugo Conte di Parigi, Sancia di Castiglia e Il Diluvio Universale**, aparte de reposiciones más fieles y adecuadas de **Parisina y Don Sebastiano**. Lástima que resulte difícil para nuestros aficionados presenciar representaciones musicalmente dignas de las óperas en cuestión, pues no solamente depende del intérprete vocal, sino que es factor decisivo el de la batuta. En Italia,

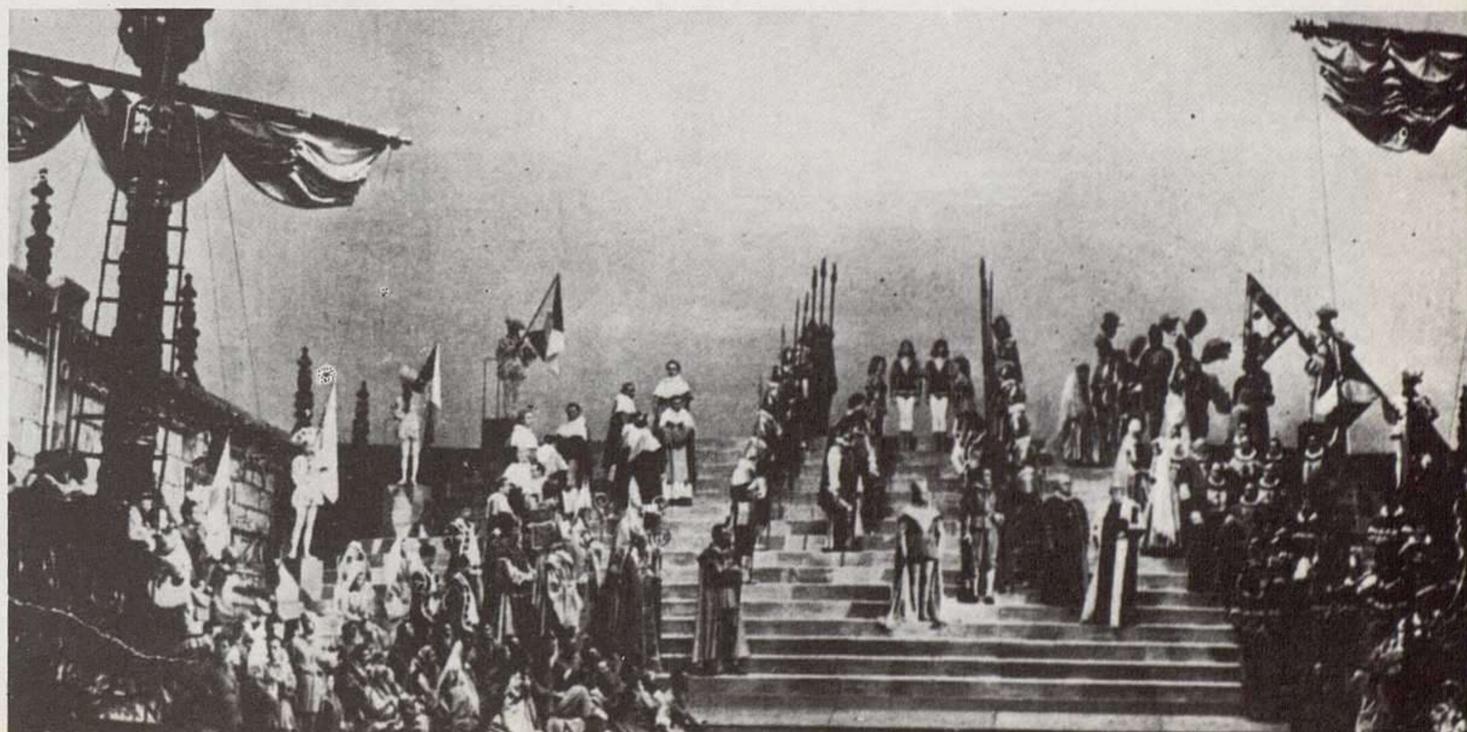
cuando un Gavazzeni, un Mario Rossi o un Schippers, por citar algunos, ocupan el primer atril, las notas de Donizetti adquieren una magia que aquí, hoy por hoy, nos es negada, por lo que en nuestras representaciones destaca más el aspecto bandístico de estas partituras que otra cosa.

La Donizetti Society, en su deseo de incrementar las filas de sus socios tiene abierto el cupo de admisión. Los hay de Italia, U. S. A., Benelux, Francia y otros países..., menos el nuestro. Por ello, el que lo desee está a tiempo escribiendo a: 56, Harbut Road - London S. W. 11. La cuota es modesta y, a cambio, se recibe amplia información mensual sobre el tema, organización de viajes, facilidades de adquisición de bibliografía, discografía, registros, partituras, libretos, etc. A ver si hay quien se anime.

JOSE ANTONIO LIPPERHEIDE

Una escena de la ópera Don Sebastiano. Teatro Comunale de Florencia, 1955. Portada de la partitura de canto y piano de la ópera semiseria Il Furioso all'isola di San Domingo. El cervantino personaje «Cardenio», en su locura, arremete contra su cónyuge, «Eleonora».

María Meneghini Callas en un momento del acto primero de Anna Bolena. Scala de Milán, 1957.





Desaparece un gran músico

EN MADRID HA MUERTO Julio Gómez

De puntillas, sigilosamente, con la misma sencillez con que siempre había vivido, se nos ha ido el compositor Julio Gómez, deseando que su tránsito pasara inadvertido para todos, en medios del dolor de España por la muerte de su Presidente del Gobierno y el tráfigo de las fiestas familiares de la Navidad, que acusan todavía más ese hueco que dejan nuestros seres queridos cuando éstos se ausentan para siempre, reclamados por el Supremo Hacedor, cubierta la etapa de su existencia en este «valle de lágrimas» que es la vida terrena.

El día 22 de diciembre de 1973 emprendía Julio Gómez el último viaje de su existencia. Esta se había ido apagando lentamente, y en su piso de la calle Ibiza había seguido inmerso en la vida musical de su Madrid natal y de España, cuando ya su quebrantada salud no le permitía hacer vida de trabajo y cultivo de la Música, asistiendo a los conciertos de la villa, de sus orquestas y en otras actividades de la cultura.

Trabajó para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con la misma ilusión y entusiasmo con que antes se había entregado a la pedagogía desde las aulas del Real Conservatorio de Música y Declamación, en Madrid, donde fue catedrático interino en varias disciplinas de la carrera, hasta que por último fuera designado para regir los destinos de la correspondiente a Composición (como numerario), ocupando la vacante que dejara su compañero de Claustro y antecesor, el maestro Conrado del Campo.

En la producción de Julio Gómez existe un amplio catálogo, que abarca todo tipo de géneros musicales, y todos ellos con un marcado sello de fina sensibilidad, poniendo de manifiesto su arraigado y profundo conocimiento de la profesión. Era en su trato personal afectivo, ocurrente y festivo, pero nunca supo ser mordaz. Sus ocurrencias eran siempre tan oportunas como sagaces; sus comentarios como crítico musical, especialidad que cultivó cerca de cuarenta años, fue trascendente, unas veces en la Prensa y otras en publicaciones especializadas, donde su magisterio quedaría siempre bien patente.

Pensamos que el aspecto de la investigación es una de las facetas más ignoradas en el quehacer de Julio Gómez (sólo por parte de sus compañeros de Academia y Claustro sería conocida). Nos estamos refiriendo al descubrimiento de los doce Cuartetos para cuerda que logró hallar del compositor toledano Manuel Canales (1747-1784), que habían permanecido ignotos y que él rescataría de entre los archivos (también perteneció al Cuerpo de Archivos, Biblioteca y Museos); pero habrían de pasar muchos años hasta que en la III Decena de Música, de 1971, precisamente en Toledo, se escucharía uno de ellos, y más tarde se comenzarían a difundir por las ondas de Radio Nacional de España y en diversas sesiones camerísticas, tanto en España como fuera de ella. Siendo una música que refleja el cultivo de una época fructífera y desconocida por el «gran público» de ahora. (Esta sería una de sus aportaciones más interesantes, entre otras varias.)

Por último, también existe otro trabajo de investigación sobre la personalidad, en cierto modo desconocida, de Blas de Laserna, que sirvió para esclarecer bastantes aspectos «ocultos» del ilustre músico, y que gracias a Julio Gómez puede ser conocido por las actuales generaciones de profesionales e investigadores que deseen completarla, por si es posible incorporar algún otro aspecto que él no hubiera puesto ya de relieve.

Quedan otras cualidades relevantes de Julio Gómez; pero en el escaso espacio del que disponemos no es posible un estudio más completo de las distintas facetas artísticas de este madrileño justo que en días tan señalados para la vida de nuestro país nos acaba de abandonar para siempre, dejándonos huérfanos de su gran magisterio y su cálida humanidad de hombre sencillo, afable y siempre dispuesto al consejo abierto y desinteresado de quien lo solicitara con la seguridad de merecerlo.

Fernando LOPEZ Y LERDO DE TEJADA



Rogelio Groba

Primer Premio Internacional de Composición "DANTE LUINI"

En el reciente Concurso Internacional de Composición «Dante Luini», para orquesta de viento, metal y percusión, organizado e instituido por el Ensemble Romande d'Instruments de Cuivre, en colaboración con la Radiotelevisión de la Suisse Romande, y para conmemorar el XX aniversario de su fundación, el compositor gallego Rogelio Groba y Groba, natural de Punteareas y actual Director del Conservatorio Profesional de Música y Declamación de La Coruña, de la Banda-Orquesta Municipal, de

la Orquesta de La Coruña y de la Coral Polifónica «Follas Novas», acaba de alcanzar el primer premio, en competencia con altas personalidades de la composición, como Edmond Isaac, Bernard Schule y otros.

Al maestro Groba le será entregado el premio en Suiza, en el transcurso de un concierto que organiza la Radiotelevisión de la Suisse Romande, en el que se interpretará la composición galardonada, que lleva por título *Ignis coronat opus*.

Tito Schipa se fue para siempre va a hacer ocho años. En la modesta habitación de un hospital, solo, sin la esposa, sin el hijo al que adoraba, allá en las brumas de Nueva York. Y sin la Patria, donde ningún Conservatorio, ningún teatro, quiso que enseñase y transmitiese el auténtico magisterio del «bel canto», del que fue el último e incomparable campeón. De medio siglo acá, América ha acogido y recogido a los grandes soberanos canoros de nuestro melodrama. Allí acabaron su paréntesis terrenal: Pasquale Amato, el glorioso baritono; Antonio Scotti, artista egregio; Giovanni Zenatello, magnífico tenor; Giuseppe de Luca, cantante multiforme. Y también Eleonora Duse, de voz divina, y Enrico Bossi, el gran organista. Todas personalidades que tuvieron que solicitar del extranjero una ocupación y remuneración decorosa, para no morir de necesidad, como Ricardo Stracciari, o de limosna, como Carlo Galeffi, después de haber servido con fidelidad y honor al Arte y a la Patria. Donde, por contra, medran y reciben oficios y prebendas las nulidades o mediocridades que en el campo lírico se distinguieron únicamente por su capacidad a la adulación servil o al mimetismo hipócrita.

En exilio voluntario, pues, murió Tito Schipa, que en la Scala dio prueba victoriosa de su ciencia fonética y de su arte de exquisito intérprete musical, en pugna con artistas que tuvieron por merced de la Naturaleza más considerable material vocal por belleza y extensión de gama. Y aquí, precisamente, estriba la excelencia y magnitud de nuestro cantante. Quien le oyó durante los primeros quince años de su carrera en *Don Pasquale* y en *El barbero*, en *Elisir d'amore* y en el *Werther*, y pudo confrontarlo con un famosísimo tenor, nacido para el virtuosismo melódico y de maneras artificiosas, tiene que admitir que por línea vocal, medida y nobleza de estilo, el tenor pugliés era muy superior. «Sogno soave e casto», «Tornami a dir che m'ami», del *Don Pasquale*; «Ecco ridente in cielo», del *Barbero*, y «Como dopo il nembo», del *Werther*, se pueden oír todavía con fervor en los discos existentes, por la inteligencia del purísimo cincelador lírico, que imparte a todos una lección de respiración cantada y de ligadura y modulación de notas, todas ensambladas de tal manera que la una justifica y prepara la emisión de la otra.

Pero donde Schipa revela bravura y perfección asombrosa es en los ataques a las notas del pasaje o en la sabia graduación de las «filaturas». Dudo que su disco del «sogno», de *Manon*, de Massenet, registre el encanto de su interpretación en el teatro, ante el público.

El ataque de aquel «la» natural en la frase culminante: «Vi manca ancor Manon», y la «filatura» hasta el levísimo soplo, a flor de labio, son la prueba concluyente de cómo la inteligencia musical de un cantante puede transformar la materia sonida en motivo de exquisito sentimiento y puro pensamiento. Porque sólo en tal transfiguración se manifiesta la verdadera, la altísima personalidad de un artista lírico que, de esa guisa, de mero intérprete o simple ejecutor se convierte en creador de emociones cuasi celestiales. El «sogno», condimentado con tantas salsas, incluso por voces bellísimas, preocupadas sólo del efectismo con el lenocinio de un falsetón eunocoide, constituye, por así decirlo, la piedra de toque de todos los presentes y futuros «Des Grieux» de la «Manon» massenetiana. Schipa, con sencillez, espontaneidad y sensibilidad, superaba el escollo suscitando un encanto difícil de explicar. Igualmente, memorable por elevación y abandono de sentimiento romántico, ha de recordarse el fragmento del *Werther*: «E sarà questo il bene ch'io godró sulla terra», que efundía en el público una sensación, diríase, de bienestar, de sosegada felicidad y espiritual armonía, que nadie que la haya experimentado habrá podido nunca olvidar. Este mismo fragmento, interpretado por otros, aun cantantes óptimos, deja al tiempo indiferente.

La dulce voz se ha desvanecido ya en el espacio infinito; de ella sólo queda su eco más o menos fiel en los discos, que no pueden reproducir el calor humano, inmediato, de la fascinación escénica. Meses antes de morir, Schipa me escribió desde Nueva York—Groton Street—, Forest Hills 75, concretamente el 6 de enero de 1965: «Querido amigo Giacomo: Me he establecido aquí va a hacer un año. Me placería mucho recibir una fotografía tuya, a ser posible más bien grande, para exponerla en el estudio que voy a abrir, donde enseñaré Canto...»

¿Comprendes, lector? Este gran artista, emigrado, exiliado voluntariamente por falta de estimación en su país, olvida, en su desorientada humildad, ser el celeberrimo cantante que es, para pedir a un colega suyo un retrato para colgarlo, como por reclamo, en la pared de su estudio. Pero ¿quién más conocido y admirado que Tito Schipa? Fue él, que quiso honrarme, inmerecidamente, antes de morir. Quizá sabía de mi solidaridad con el respeto y consideración que se le debían, frente a la apatía y el olvido de nuestros compatriotas. Cuando tuvo que enseñar en Budapest, porque en Italia no se hacía nada por él, escribí un artículo en *Momento Sera*, de Roma, exaltando sus grandes méritos y su nobilísimo magisterio vocal. Todos, en Roma, se hicieron los «suecos» y los sordos.

Los restos de Schipa llegaron a Italia convertidos en cenizas: «Cinis et umbra sumus». De él no tornó a la Patria más que un puñado de cenizas. Tal vez quiso el artista, con la incineración, ahorrarle gastos excesivos a su hijo; tal vez no quiso honores póstumos, concedidos habitualmente a los muertos ilustres. Cualquiera que fuesen sus intenciones, es lo cierto que su tránsito ha dejado en los corazones sensibles, y especialmente en el mío, fuera de Italia, una profunda tristeza y una legítima reacción mental y moral contra la ingratitud y la ignorancia culpable de nuestros semejantes.

A Tito Schipa, el conmovido saludo póstumo de

GIACOMO LAURI-VOLPI



Saludo póstumo a TITO SCHIPA

Lauri-Volpi recuerda en esta página, con emoción y amargura, el valor inmenso y el triste fin del gran tenor italiano, constreñido a vivir los últimos años de su carrera en los Estados Unidos.

(Traducción y nota: M. Torregrosa Valero.)

Tito Schipa nació en Lecce (Italia), el 2 de enero de 1889. Murió en 1965. Actuó numerosas veces en España, siempre con éxitos triunfales. Posiblemente su última actuación en nuestra patria fue el 11 de mayo de 1956, en el Teatro Calderón, de Madrid. También en esta ocasión Scarlatti, Schubert, Donizetti, Flotow... brotaron de su garganta con cálidos y emotivos acentos, provocando entusiasmos.

Schipa patentizó su cariño a España en varias grabaciones: *Amapola*, *Ay, ay, ay*, *La partida*, *Valencia*, *A la orilla de un palmar*, la «canción húngara» de *Alma de Dios*... Modelo de dicción en purísimo castellano, que tantas veces echamos a faltar en nuestros cantantes nativos.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

«LA TONADILLA ESCENICA»

Transcripción y armonización de
José Subirá

- LA BEATA (La vieja y el viejo), tonadilla a solo.
Blas de Laserna, 1781.
- EL CANAPE, tonadilla a solo.
José Palomino, 1769.
- LA CANTADA VIDA Y MUERTE DEL GENERAL MALBRU,
tonadilla general. Jacinto Valledor, 1775.
- LOS CIEGOS, tonadilla nueva a tres.
Luis Misón, 1758.
- LA CONSULTA, tonadilla a solo.
Fernando Ferandiére, 1778.
- FORTUNITA, FORTUNITA (Junto al pozo), tonadilla a dúo.
Pablo Esteve, 1761.
- GARRIDO ENFERMO Y SU TESTAMENTO, tonadilla a tres.
Pablo Esteve, 1783.
- LA GITANILLA EN EL COLISEO, tonadilla a solo y coros.
José Castel, 1776.
- EL JUICIO DEL AÑO, tonadilla a solo.
Pablo Esteve, 1779.
- LA MAJA LIMONERA, tonadilla a dúo.
Pedro Aranaz, 1765.
- EL MAJO Y LA ITALIANA FINGIDA, tonadilla a dúo.
Blas de Laserna, 1778.
- EL MAJO Y LA MAJA, tonadilla a dúo.
Manuel García, 1798.
- LAS MURMURACIONES DEL PRADO, tonadilla a solo.
Blas de Laserna, 1779.
- EL MUSICO Y EL POETA, tonadilla a dúo.
Ramón Carnicer, 1830.
- NARANJERA, PETIMETRE Y EXTRANJERO, tonadilla a tres.
Juan Marcolini, 1774.
- LA NECEDAD, tonadilla a solo.
Mariano Bustos, 1790.
- LA OPERA CASERA, tonadilla a tres.
Pablo del Moral, 1799.
- EL POZO, tonadilla a tres.
Pablo Esteve, 1761.
- EL PRESIDARIO, tonadilla a tres.
Pablo del Moral, 1803.
- EL RECITADO, tonadilla a tres.
Antonio Rosales, 1775.
- LAS SEGUIDILLAS DEL APASIONADO, tonadilla a solo.
Jacinto Valledor, 1768.
- EL SOLDADO, tonadilla a dúo.
Manuel Pía, 1761.
- UNA MESONERA Y UN ARRIERO, tonadilla a dúo.
Luis Misón, 1757.
- LOS VAGAMUNDOS Y CIEGOS FINGIDOS, tonadilla a tres.
Ventura Galván, 1770.

PARA CANTO Y PIANO

U.M.E.

CARRERA DE SAN JERONIMO 26
MADRID - 14

Buenos Aires

VARIAS REPOSICIONES Y UN ESTRENO

Por Néstor ECHEVARRIA, Corresponsal de RITMO en Buenos Aires

En anteriores notas, desde mi corresponsalía bonaerense he dado cuenta de algunos de los momentos salientes del año musical. Ahora voy a referirme a la última parte de dicha temporada anual, que tuvo un momento de verdadera resonancia, no por la función de alguna ópera, sino, curiosamente, por un concierto integrado por fragmentos de ópera (Wagner y Ricardo Strauss) no escenificados.

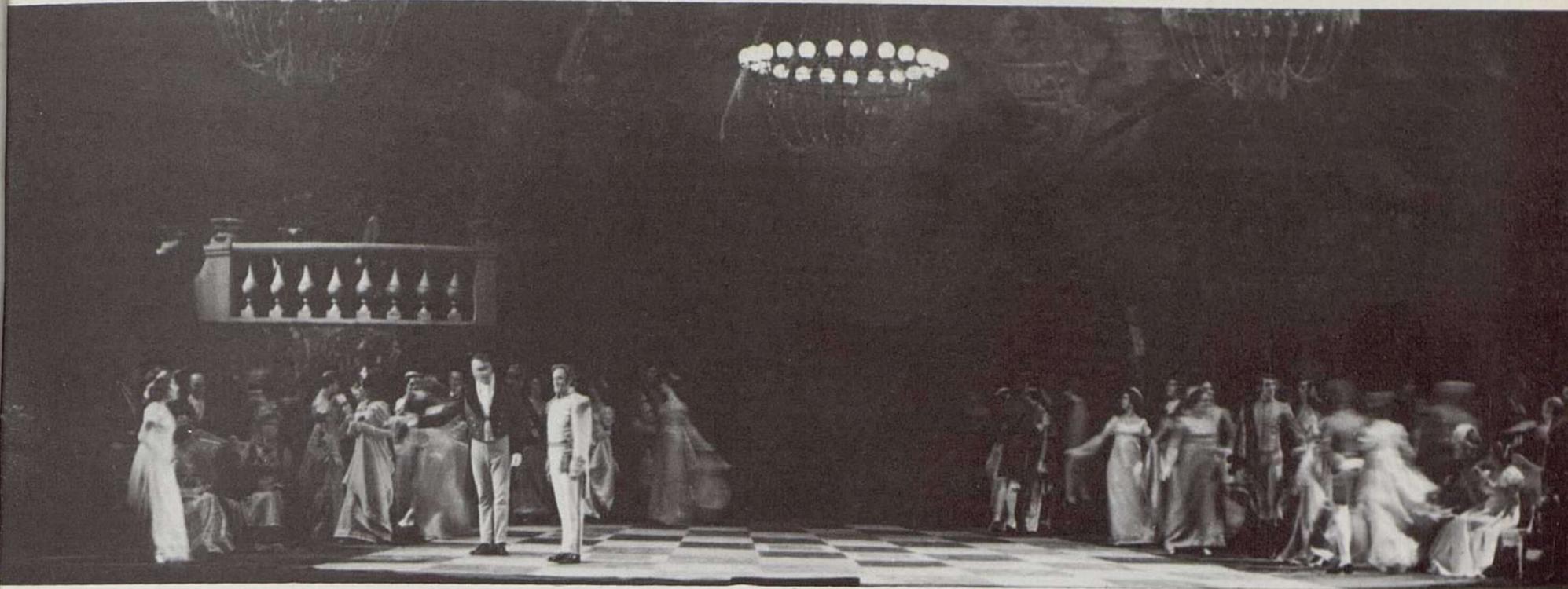
La presencia en el podio del jefe de orquesta berlinés Hans Wallat confirió a esta sesión un nivel manifiesto, especialmente cuando le cupo abordar pasajes como la «Danza de los siete velos» de Salomé, o la «Marcha fúnebre» de Sigfrido, de las que supo extraer merítimas lecturas.

La parte vocal de la velada contó con dos sopranos que capitalizaron el interés del aficionado lírico. Me refiero a la noruega Ingrid Bjöner, por una parte, cantante ya conocida en esta capital y considerada una de las primeras sopranos de ópera alemana y, por ende, wagneriana de la hora presente. Cantó con hondura y nobleza vocal la «Muerte de Isolda», y luego repitió otro tanto con la «Inmolación de Brunilda», dos escenas básicas del teatro musical de Wagner. Solamente un extendido «vibrato» pudo empañar levemente una versión de categoría que los melómanos habrán de recordar.

La segunda soprano que me ocupa es Roberta Knie, nombre por ahora poco conocido, pero joven y promisorio valor, que abordó en la misma velada el temible monólogo final de Salomé, del músico bávaro. Dio una versión hartamente estimable y capaz de ser recordada —y esto cobra más valor cuando se recuerda el nombre de la última protagonista de dicha ópera en el Colón: Birgit Nilsson—, por lo que pienso hará, si no median contratiempos, una carrera de auspicioso futuro.

La primera de las nombradas volvió a ser la estrella de la reposición inmediata de El buque fantasma (o El holandés errante), de Wagner, que llegó a significar otro punto elevado en una temporada de altibajos. Toda su labor, desde la «balada» de «Senta» hasta los dúos con el «Holandés» (que fue el bajo británico David Ward) la mostraron en posesión de un lirismo y musicalidad intachables.





Cuadro perteneciente a la ópera de Prokofiev, **La guerra y la paz**, recientemente ofrecida en Buenos Aires con carácter de estreno para Sudamérica.

En cuanto al citado bajo, avezado cantante, de quien he tenido personalmente repetidas pruebas, en este mismo teatro porteño, años atrás, y también en el Covent Garden, de Londres (teatro del cual es artista estable), transita actualmente por una notoria declinación vocal. El monólogo del protagonista dejó la evidencia de notas «descubiertas» y tirantes en el sector alto del pentagrama; pero su autoridad de cantante se sobrepuso a todo, dejando esbozado un adecuado personaje. El director de orquesta Simón Blech no sacó total provecho de la amplia paleta wagneriana, y gran parte de las posibilidades de la partitura quedaron inexploradas; pero sí cabe reconocer que a su lectura no le faltó justeza ni enjundia.

Y paso al análisis de otro de los espectáculos, que quiso conciliar al ilustre músico gaditano Manuel de Falla con el germano Engelbert Humperdinck, lo cual no parece fácil. Sin embargo, el teatro capitalino ofreció en esa caprichosa conjunción un programa doble con ellos: El retablo de Maese Pedro juntamente con Haensel y Gretel, ésta en traducción española. La deliciosa operita del primero, adaptación escénico-musical de un episodio de El ingenioso hidalgo Don Quijote..., sigue siendo hoy fruto de interés y su recreación radica, a mi juicio, de modo prioritario, en el acierto de la «mise en scène». Tuvo algunas licencias ésta del Colón, de la cual fue responsable Jorge Petraglia; pero, en conjunto, se situó en una línea de calidad, lo mismo que la versión de Haensel y Gretel, que recrea musicalmente el conocido cuento de los hermanos Grimm. Cantantes y director de orquesta, mi compatriota Pedro Calderón, contribuyeron con entusiasmo a certificar el interés de una velada que por su naturaleza tuvo eco también en la gente menuda (se ofrecieron funciones para niños entre las programadas).

Me queda por comentar el que fue el espectáculo que despertó curiosidad, a nivel musicológico, de fines de temporada: el

estreno para América del Sur de la ópera **La guerra y la paz**, de Sergei Prokofiev, basada en el célebre libro de León Tolstoi, una pintura arquetípica de la literatura rusa.

Cabe en primer término aclarar que la ópera tuvo un largo proceso de realización, desde la versión primitiva hasta las nuevas transformaciones que el músico ruso fue haciendo. El había puesto enorme entusiasmo y no pocas aspiraciones en esta amplia partitura, de largas dimensiones (en total se acerca a las cuatro horas de música), y que paulatinamente, para su ejecución en los teatros, él mismo fue podando. Lo cierto es que la versión que me tocó juzgar (de unas dos horas y cuarto) es el producto de varios cortes, y me temo que algunos de ellos deshilvanados. Por otra parte, tampoco me fue posible, por lo menos aquí en Buenos Aires, echar un vistazo a la partitura original, porque no existe copia completa, para juzgar claramente el material seleccionado. De manera que esta ópera, tal cual se la apreció, en una traducción española, no sirvió más que para revalidar las condiciones del Prokofiev orquestador, resultando por momentos algunos buenos frescos sonoros, como aquel que describe la atmósfera bélica de ocupación e incendio de Moscú por las huestes napoleónicas. Esos brillantes efectos orquestales se ven empañados casi de continuo por la hibridez manifiesta del lenguaje aplicado al canto, permanentemente un monocromo recitado. Es decir, que el hombre de teatro queda a la zaga del músico.

Puede conceptuarse de muy decorosa la versión que dirigió en el teatro porteño el checo Rudolf Vasata, empeñado, en su misión de concertador, en subrayar cierto tono espectacular del mensaje orquestal, siendo proclive a crear intensos climax sonoros. Fue lograda la puesta en escena de Karel Jernek sobre decorados de Olrich Simacek, de vistosa ambientación, otorgando un buen efecto al clima argumental. Asimismo una larga nómina de solistas, encabezados por la soprano Lidia Leny Regis como «Natasha» y el barítono Renato Cesari como «Príncipe Bolkonski», aportaron una satisfactoria labor a la concreción de un estreno local y sudamericano, cuya mayor virtud estuvo en satisfacer un imperativo y una curiosidad inmanente a nuestra época: revisar los archivos.

NESTOR ECHEVARRIA

Protagonista de la ópera wagneriana **El buque fantasma**, en el Colón bonaerense, fue el bajo David Ward.

Un pasaje escénico de la ópera breve **El retablo de Maese Pedro**, de Falla, repuesta en Buenos Aires.





ALGUNOS ACONTECIMIENTOS CULTURALES INTERNACIONALES PARA

1974

BADEN-BADEN

Jornadas de Brahms
24-28 de abril

BAYREUTH

Festivales de Wagner 1974
25 de julio - 28 de agosto

WÜRZBURG

Festival de Mozart
15-23 de junio

SALZBURGO

Festivales 1974
26 de julio - 30 de agosto

BERLIN

Festivales de Música 1974
Septiembre

**Su línea aérea para los viajes internacionales a Festivales,
Conciertos, Acontecimientos culturales**



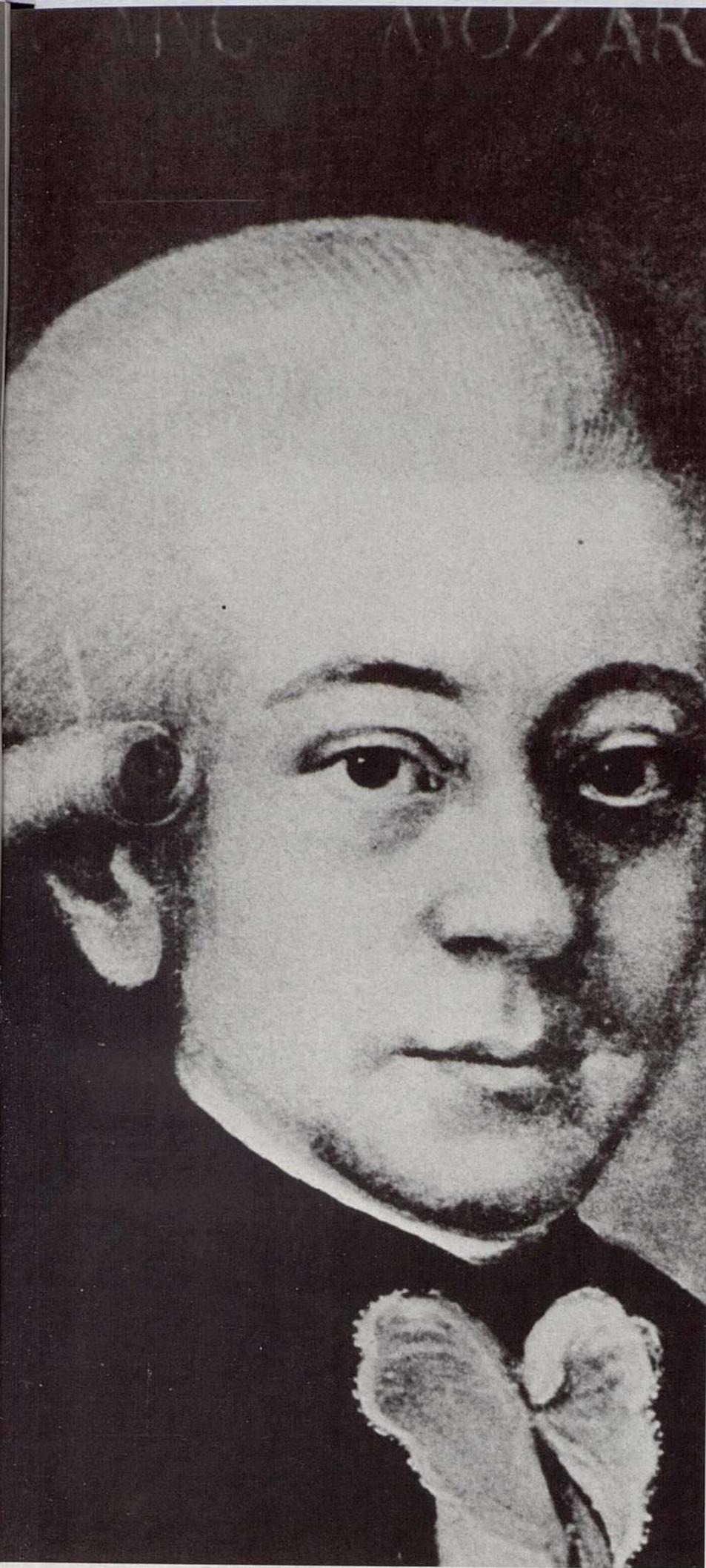
Lufthansa

LUFTHANSA
Departamento Turístico
Edificio España
MADRID-13

.....
Nombre y apellidos

.....
Dirección

Deseo recibir información sobre:
.....
.....



W. A. Mozart: su obra sigue siendo filón inagotable de nuevas grabaciones.

PANORAMICA DE NOVEDADES DISCOGRAFICAS MOZARTIANAS

1973 ha sido un buen año para la discografía mozartiana en nuestro país. Los discos aparecidos en este período, numerosos y con un digno nivel global, han supuesto un indudable avance en ese descubrimiento de nuevas facetas del autor salzburgoés, antes circunscrito a un campo parcial y reducido de su extensa producción. El actual panorama responde a esta progresiva curiosidad por la obra de Mozart y resulta particularmente revelador de la pluridireccionalidad que caracteriza al actual movimiento discográfico mozartiano. En él se incluyen géneros tan diversos como la ópera o el concierto, el oratorio o el «lied», el «ballet» o la música instrumental. Precisamente por tratarse de discos que cubren campo tan completo, hemos pensado en una crítica conjunta, que ponga de manifiesto la unidad subyacente en todos ellos; que recalque su carácter sintomático y no casual, típico de este creciente interés por la música de Wolfgang Amadeus Mozart.

LAS «GRANDES FORMAS»: IDOMENEO, MISA DE REQUIEM

La Voz de su Amo ha editado la primera versión completa que se publica en nuestro país de la ópera *Idomeneo*, Rey de Creta. Como toda publicación que aporta una novedad sustancial al catálogo, estos cuatro discos pueden considerarse como muy interesantes, debiendo ser tenidos en cuenta como una de las más importantes novedades mozartianas del año. La labor de exégesis que han llevado a cabo los responsables de esta edición es digna de elogio, por su minuciosidad y fidelidad a las fuentes mozartianas de primera mano. Se ha escogido como base la edición publicada en Munich el año 1781. Según dicha publicación, se incluyen en la grabación las dos arias de «Arbaces», amén de su largo recitativo del tercer acto. Los cortes en los diversos recitativos son poco numerosos y de pequeña entidad, respetándose a este respecto de manera escrupulosa las instrucciones mozartianas. De todo ello resulta una versión muy completa, que exige cuatro discos para distribuir cómoda y lógicamente entre ellos el contenido de la ópera. Así planteada, *Idomeneo* resulta ser un ejemplo característico de «ópera seria» o «gran ópera» de finales del XVIII. El libreto de Gianbattista Varesco es muy malo. Aparte de lo increíble y reiterativo de las situaciones (cosa harto frecuente en los libretos de corte mitológico-clásico al gusto del XVIII), no faculta ningún movimiento escénico de algún interés, ni pretende abordar siquiera mínimamente una profundización psicológica de los personajes. «Idomeneo» y su hijo «Idamante» se pasan quejándose durante la ópera. «Ilia» es «la mujer buena», y «Electra», «la mala» de la historia. Los papeles secundarios responden a esta misma simplicidad. Con libreto tan convencional, Mozart elabora una ópera en la que quedan patentes una vez más su maestría y gracia habituales; pero *Idomeneo* resulta una creación muy lejana de la obra maestra musical al estilo de un Don Juan o una Flauta mágica.

La interpretación, como ocurre frecuentemente en grabaciones de ópera, varía durante el transcurso de la misma. En el primer acto, el nivel es flojo. Los mejores momentos se producen en el primer recitativo de «Ilia» (Anneliese Rothenberger), en la transición entre el primer recitativo de «Electra» (Eda Moser) y su aria, transición en la que Schmidt-Isserstedt acierta plenamente al conferirle el carácter inquietante y expectativo que le cuadra, y en la marcha final del acto. Sin embargo, los factores negativos inclinan a su favor la balanza: Adolfo Dallapozza está desastroso en su «rôle» de «Idamante», Eda Moser no se encuentra cómoda en su papel de «Electra» y Rothenberger y Gedda, a un nivel superior, tampoco se lucen en sus respectivas arias. La Orquesta de Dresde comete desigualdades en la obertura, desigualdades imputables seguramente a ensayos insuficientes. Los coros cantan aceptablemente, pero el dúo de los dos troyanos (dentro del dialogante coro entre troyanos y cretenses de la tercera escena) está mal cantado y fatalmente pronunciado, detalle sin importancia, pero muy significativo del tono de este primer acto.

Todo cambia a mejor, sin embargo, en los dos actos siguientes, especialmente en el segundo, el mejor de la ópera. El trabajo de Schmidt-Isserstedt es sensible y seguro a la vez. Con todo, su principal virtud no reside ahí, sino en su francamente notable dominio del estilo mozartiano. La orquesta responde aquí de forma magnífica: la actuación de su cuadro de maderas a lo largo del aria de «Arbaces» (Peter Schreier) es sensacional, actuación que vuelve a repetirse durante el aria de «Ilia» de la segunda escena, aunque al final de la misma destaque sobre la madera la modélica intervención de la trompa. Schmidt-Isserstedt planifica maravillosamente la transición del aria de «Electra» (escena núm. 5) a la marcha subsiguiente. La tormenta marítima está vitalmente expuesta por director y orquesta. También los cantantes superan su actuación anterior, a lo que contribuye la feliz circunstancia de que «Idamante» apenas si intervenga a lo largo del acto. Gedda está particularmente acertado en el difícil recitativo de «Idomeneo» entre los dos coros finales de la séptima escena, al cual confiere una amplia gama de expresión, con la que se pueda abarcar los estados anímicos dramáticos y contradictorios que experimenta el protagonista. También mejora sustancialmente Eda Moser (su

Por MANUEL CHAPA BRUNET

PANORAMICA DE NOVEDADES

aria «Idol mío» está muy bien cantada) y Rothenberger alcanza ya su línea decidida y brillante, que mantendrá con algún que otro altibajo hasta el final de la ópera.

En el tercer acto se mantiene —quizás con un ligerísimo descenso— la buena tónica del anterior. Rothenberger canta bellamente su primera aria, aunque, cosa bastante sorprendente en una cantante de su experiencia mozartiana, tropieza con algunas dificultades de pronunciación. Eda Moser persiste en su brillantez del acto anterior, especialmente en los momentos dramáticos, como, por ejemplo, en el aria «D'Oreste, d'Aiace», al final de la obra. Bien Nicolai Gedda en su papel de «Idomeneo»; no cabe decir lo mismo de Adolfo Dallapozza, decididamente la «oveja negra» de la ópera. Por lo aquí visto, Dallapozza es un tenor vulgar, sin nada que explique su presencia en esta grabación. Peter Schreier, en su papel de «Arbaces», canta con un indudable sentido musical, pero le falta por completo el sentido dramático necesario. Se diría que está cantando oratorio, no ópera, Theo Adam presta su gran voz a un papel insignificante: la voz del «Oráculo». Por desgracia, no todos los papeles secundarios están tan bien cubiertos. Así, por ejemplo, el «rôle» de «Gran Sacerdote» lo encarna un mediocre e inseguro Eberhard Büchner. Coros y orquesta cumplen satisfactoriamente en este último acto.

En el aspecto técnico, la publicación es irreprochable. El ingeniero de sonido (cuyo nombre se omite en el folleto explicativo) distribuye eficazmente a cada uno de los personajes según la acción y recalca perfectamente los diversos planos, desde los más cercanos a los más lejanos, consiguiendo una perfecta sensación de espacialidad. En este sentido, su labor en el doble coro del número 5 del primer acto, o en el «Stupenda Vittoria», del acto final, es sencillamente antológica. El prensado español cumple, pero a veces la distorsión hace su aparición al final de algunas caras (especialmente en la segunda y la octava). El folleto que acompaña la publicación cumple a la perfección su labor divulgativa y de aproximación a la obra. El trabajo firmado por Helmut Storjohan es útil, conciso y claro. La traducción del texto italiano al castellano (debida a J. M. Puente) es correcta y se inserta hábilmente, de tal manera que sea realmente fácil seguir el texto en italiano y en español a la vez.

Al contrario que Idomeneo, el Requiem es una obra concentrada, trascendente y de total madurez. Escrito con la idea de la propia muerte presidiéndolo todo, se trata realmente de un «auto-requiem». La publicación que motiva este comentario reunía «a priori» todas las condiciones para convertirse en el disco mozartiano del año 73. Contaba con un equipo vocal compacto y en forma (Edith Mathis, Julia Hamari, Wieslaw Ochman y Karl Ridderbusch), un coro magnífico (Coro de la Opera del Estado de Viena) y —sobre todo— el director con más posibilidades para lograr esa versión-milagro del Requiem tan esperada como deseada. Sin embargo, y a pesar de contar con todas las bazas a su favor, esta grabación decepciona. Por supuesto que se trata de un buen Requiem, para algunos incluso de un gran Requiem, pero no creo que nadie pueda considerar esta versión como «el Requiem», es decir, la versión indiscutible y de referencia, que es, a fin de cuentas, lo que esperábamos y se pretendía. A mi manera de ver, el responsable de esto es Karl Böhm. A nadie se le oculta la extraordinaria categoría de Böhm como director mozartiano, categoría que le califica como el principal y quizás único heredero de Bruno Walter por los senderos sinfónicos del músico salzburgués. Ahí están para demostrarlo su ciclo de sinfonías, su Fígaro, su Flauta mágica; en cierta manera, su Don Giovanni. Pero Böhm en el Requiem no acierta con una línea estilística satisfactoria. Marca, por lo general, muy despacio. Su Requiem dura por encima de la hora (63 minutos 38 segundos), lo que a primera vista parece excesivo. En un análisis más profundo, esta duración sigue pareciéndonos injustificable, porque no está sustentada por una dialéctica subjetiva y concentrada, como ocurre en Furtwängler, por ejemplo, ni por un deseo de exponer la estructura de la obra

lo más clara y grandiosamente posible, al estilo de Klemperer. Da la impresión de que Böhm ha perseguido ambos objetivos sin conseguir ninguno. Su lectura, muy bella en algunos momentos, nos parece globalmente aburrida. Falta tensión, fluidez, «pulso interior». Böhm, romántico en sus «tempi», clásico en su concepción, no logra aquí esa síntesis de elementos contradictorios sobre los que se basa el Requiem mozartiano. Disco bien presentado, con un buen comentario de carpeta, de Angel Romero; de buen nivel de grabación (en la carpeta se especifica el nombre del ingeniero de sonido: Günter Hermanns, lo que supone un detalle digno de mencionarse) y magnífico prensado, decepciona por su contenido. El Requiem sigue sin «su» versión. Muerto Klemperer, habiendo frustrado su ocasión Böhm, ¿de quién esperar ahora la versión-milagro? ¿Quizás de Giulini? Sea como sea, seguiremos esperando «la» grabación mágica y definitiva, que hasta ahora ha ido fallando una y otra vez.

MUSICA SINFONICO-CONCERTANTE: SI Y NO A DAVID OISTRAJ

David Oistrach, a sus sesenta y cinco años, sigue manteniendo intactas todas esas cualidades que conforman al violinista de excepción. En base a su enorme prestigio, EMI decidió poner en sus manos uno de los principales proyectos mozartianos de la Casa británica: grabar una «integral» auténtica de la obra para violín y orquesta del compositor salzburgués. Recalco lo de «auténtica», porque, siguiendo su habitual política al respecto, la EMI pretendía integrar en esta colección toda la obra mozartiana al respecto y no sólo los Cinco conciertos para violín y orquesta: KV 207, 211, 216, 218 y 219, y las tres obras sueltas catalogadas: Rondós KV 373 y 269, y el Adagio KV 261. En vista de ello se incluyen asimismo el olvidado Concertone para dos violines y orquesta, KV 190, y la preciosa Sinfonía concertante para violín, viola y orquesta, KV 364. Contratado Oistrach como violinista, se le encomienda también la dirección de orquesta y se pone bajo sus órdenes nada menos que a la Filarmónica de Berlín. Como es necesaria la presencia de otro solista en las dos obras citadas en último lugar, se piensa que nadie más idóneo y compenetrado con Oistrach que su propio hijo, Igor, que será el segundo solista del Concertone y solista de violín en la Sinfonía concertante, pasando David en este caso a encargarse de la parte de la viola. Con estos antecedentes, la publicación parecía destinada al más absoluto de los éxitos.

David Oistrach, protagonista principal de una «integral» con pros y contras.



DISCOGRAFICAS MOZARTIANAS

Una vez más, el pronóstico falla. Al igual de lo que ocurre con el Requiem de Böhm, el álbum de Oistrach presenta numerosos puntos discutibles. El Mozart de Oistrach es coherente, compacto, de muy bello sonido. Sin embargo, considerado globalmente, la labor del violinista ruso es en exceso homogénea. Ciertamente, los diversos conciertos de la serie se parecen entre sí; no en vano están escritos en fechas muy cercanas; pero ello no hace sino reforzar la idea de que el intérprete de una integral debe buscar, cultivar incluso, el detalle, la minucia, el giro, en una palabra, todo aquello que ayude a individualizar cada obra. Este no es el prisma interpretativo del Oistrach-violinista que prefiere enfocar unilateralmente toda la producción violinística mozartiana.

Con todo, no es éste el principal reproche al álbum, porque, después de todo, se basa en una apreciación personal de corte subjetivo. Donde verdaderamente se producen fallos ostensibles, palpables, indiscutibles, es en la faceta de Oistrach-director de orquesta. De todos los grandes violinistas que he tenido la suerte de escuchar en vivo dirigir y tocar a la vez (Menuhin, Schneiderhann, Szeryng, Stern, David Oistrach), el que menos «director» me pareció fue, precisamente, Oistrach. Esta impresión se ve confirmada de forma evidente a lo largo de los cuatro discos que forman el álbum. La Filarmónica de Berlín, una de las más grandes formaciones sinfónicas del mundo, suena aquí impersonal, sin relieve, sin gracia. El ajuste falla a menudo, y la precisión no siempre se consigue. Esta falta de detalle, unida a una planificación muy convencional y somera del contraste orquestal, desembocan en un Mozart orquestalmente anodino, gris, aburrido. A este respecto, se ha llegado a afirmar por algunos críticos que el concurso del director de orquesta en los conciertos mozartianos es imprescindible. Esto no me parece absolutamente cierto, especialmente si se trata de grabaciones en estudio. Ciertamente, contar con un buen director supone una ventaja nada desdeñable, pero se han grabado versiones muy satisfactorias, protagonizadas por violinistas que al tiempo dirigen. En el álbum editado no hace mucho por la DGG, Schneiderhann —violinista de menor talla que Oistrach— salía mucho mejor librado que el ruso en su quehacer directorial. Yehudi Menuhin, en sus inolvidables y para mí insuperadas grabaciones de estos mismos conciertos y CONCERTONE, daba un curso no sólo de interpretación instrumental, sino también como director de un conjunto que sólo se reunía ocasionalmente (Orquesta del Festival de Bath). No se trata, por tanto, de establecer un principio dogmático sobre la imprescindibilidad del director en estas obras; en este caso concreto se echa constantemente de menos la labor de un director de talla, y ello redundará en perjuicio de un álbum con muchos puntos válidos e interesantes, pero que no responde a la expectación ni a las esperanzas que el anuncio de su grabación había suscitado.

EL «BALLET» LES PETITS RIENS: MARRINER O EL CULTIVO DE LA MINIATURA

Neville Marriner y la Academia de San Martín de los Campos acaban de ser designados por la Redacción de «El Disco Clásico» como los intérpretes más destacados del año 73. Todos los discos editados en los que han intervenido ambos han sido ponderados por la crítica, hasta el punto de poderse calificar como asombroso el nivel constante de calidad de este «tándem» inglés. Este disco, dedicado al «ballet» Naderías y a cuatro oberturas operísticas, se mantiene en esa línea de regularidad de la «Academia». Para Marriner no parece existir diferencia entre gran y pequeña música. Dirige con igual acierto las Metamorfosis de Richard Strauss que un Concierto de Mozart. Desarrolla idéntico poder de convicción en la Música para cuerdas, percusión y celesta, de Bartok, que en el Don Juan, de Gluk. Esto es poco menos que milagroso. En este sentido su interpretación del pequeño «ballet» mozartiano Les petits riens resulta peculiarmente reveladora. Marriner pone de relieve hasta el más mínimo detalle de la obra, que así interpretada resulta encantadora. Cada intervención que pueda dar carácter a cada movimiento (oboe en el «Larghetto», flautas en el «Andantino», trompas en la «Gavota...») es resaltada y modelada por el director inglés, verdadero miniaturista de la dirección de orquesta, con una inteligencia y oportunidad absolutas. Con Marriner es imposible aburrirse, sus lecturas constituyen un perpetuo hallazgo. El disco se completa con cuatro buenas versiones de cuatro oberturas (Lucio Silla, La Finta semplice, El empresario y El Rey Pastor) de otras tantas óperas mozartianas. El registro está muy bien grabado y su pensamiento es excelente. En la carpeta se inserta un estupendo comentario de Robert Golding, cuyos principales esfuerzos se centran en demostrar la paternidad mozartiana de Les petits riens. Un último detalle a resaltar: en dicha carpeta no se omite el nombre del productor ni el del ingeniero de sonido (Christopher Bishop y Christopher Parker, respectivamente), por lo que felicitamos a la EMI en lo que esperamos sea comienzo de una actitud al respecto. Precioso, «pequeño gran disco», el registro comentado sirve para confirmar a Marriner entre los más grandes directores mozartianos de la actualidad.

MUSICA INSTRUMENTAL: OBRA COMPLETA PARA DOS PIANOS Y PIANO A CUATRO MANOS

De las tres publicaciones de «integrales» que se incluyen en esta panorámica es ésta, dedicada a la obra para dos pianos y piano a cuatro manos de W. A. Mozart, la más significativa en orden al estudio de la evolución musical del músico austriaco. Abarca desde obras de extrema juventud, como la Sonata en

Paul Badura-Skoda y Jörg Demus, un buen «tándem» para la obra completa para dos pianos y piano a cuatro manos, de W. A. Mozart.



PANORAMICA DE NOVEDADES DISCOGRAFICAS MOZARTIANAS

Do mayor, K. 19 d, escrita probablemente en mayo de 1765, hasta el período de madurez compositiva, al que pertenecen varias de las producciones incluidas en el álbum, que datan de 1787 a 1791; es decir, de los últimos cinco años de la vida de Mozart. Al igual que ocurría con las publicaciones de Idomeneo y de la obra para violín y orquesta, el productor de este álbum (en el que no se especifica su nombre ni el del ingeniero de sonido), editado por «Amadeo» y distribuido en España por Hispavox, se ha cuidado de llevar a cabo una amplia, rigurosa y exhaustiva investigación de las fuentes auténticas antes de determinar y decidir cuáles deberían ser las composiciones a incluir. De este meritorio trabajo de investigación se ha derivado una larga lista de obras: Sonata, K. 448; Larghetto y Allegro (s. c.); Grave y Presto, K. Ahn. 42; Adagio y Fuga, K. 546 y 426, en el apartado de música para dos pianos. En el repertorio de piano a cuatro manos se incluyen: seis Sonatas, K. 19 d, 123 a, 186 c, 357, 521, 497; un Andante con variaciones, K. 501; una Fuga, K. 357 e, y dos Fantasías, K. 594 y 608.

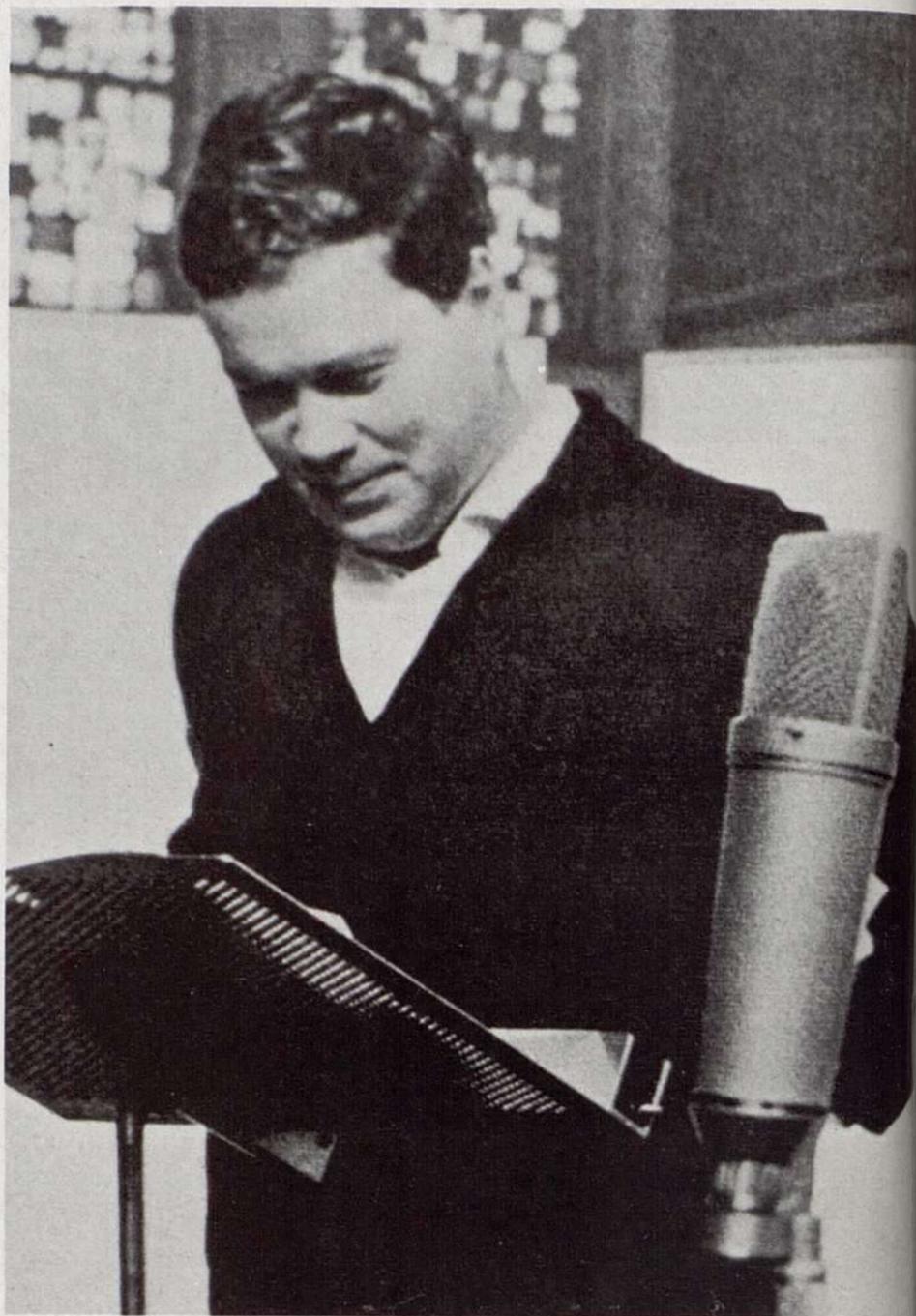
Ante la imposibilidad material de entrar en un estudio minucioso de estas piezas, digamos tan sólo que se trata de una panorámica apasionante de la obra mozartiana, hasta el punto de poder ser considerada una de las publicaciones más interesantes de todas las íntegramente dedicadas a W. A. Mozart. A ello contribuye una convincente interpretación, a cargo de Paul Badura-Skoda y Jörg Demus, que hacen gala de una compenetración irreprochable. No se sabe si admirar más su destreza en la exposición de cada obra, en la que resultan sistemáticamente puestos de relieve los elementos estructurales básicos, o ese último dominio de la filigrana y el detalle, que surge de improviso y como por arte de magia a lo largo de la mayoría de los pentagramas mozartianos. Con un sentido meditado y reflexivo de la «forma mozartiana» en su más amplia acepción, cuidando tanto lo fundamental como el detalle, Demus y Badura-Skoda resultan un excelente «tándem».

Quizá podría haberse señalado como excesivo el número de discos (cuatro) que componen esta «integral». En efecto: si tomamos como buenos los minutajes que se facilitan en carpeta, obtendremos al sumarlos una duración total del álbum de unos 168 minutos (167 minutos 50 segundos concretamente). Esta cifra dividida por el número de caras (ocho) da una duración de veintidós minutos por cara, lo que resulta algo bajo. Si esta «integral» se hubiese acoplado en tres discos, hubiéramos obtenido unos veintiocho minutos por cara, lo que resulta más propio y desde luego más económico al comprador. Razones de comodidad (de la forma en que Hispavox distribuye las obras, las composiciones para dos pianos ocupan un disco entero, y tres las escritas para piano a cuatro manos, lo que, sin duda, es conveniente) y de ocasión (el álbum, al estar en oferta, cuesta 975 pesetas, en lugar de 1.300) mitigan en gran parte este reproche. Además, se trata de un álbum bien grabado (la diferenciación entre canales en el disco dedicado a la obra para dos pianos es soberbia) y bien prensado, amén de convenientemente presentado, gracias a un notable trabajo sobre estas composiciones firmado por otro gran pianista: Erik Werba. Grabación oportuna e importante, figura, pues, entre las publicaciones mozartianas más afortunadas y originales de los últimos años.

EL «LIED»: UNA FACETA DESCONOCIDA «REDESCUBIERTA»
POR FISCHER-DIESKAU Y BAREMBOIM

Dieciséis canciones forman la base del que me atrevería a calificar como «disco mozartiano del año 73». Su título: Recital de canciones de Mozart. Su editora: EMI-La Voz de su Amo. Sus intérpretes: Dietrich Fischer-Dieskau y Daniel Barenboim. Esta es, en síntesis, la semblanza de una de las publicaciones más bellas de los últimos tiempos.

De todos es sabido que Mozart no cultivó el «lied» con la misma dedicación y acierto que otros géneros. Como muy oportunamente señala Kenneth Dommett en su excelente comentario de carpeta de este disco, Mozart no parecía tener excesivas preocupaciones por la poesía ni, en general, por la producción literaria contemporánea. Ello se traduce en un cierto desinterés por la canción como género independiente y propio. Mozart concentró sus mejores momentos de inspiración vocal a lo largo de sus óperas. Ello no quiere decir que no escribiera grandes «lieder», incluso obras maestras del género. Ahí está *Abendempfindung* («Reflexiones nocturnas»), sobre texto de J. H. Campe, para probar hasta qué punto Mozart se adelanta a su siglo y constituye un palpable precedente de Franz Schubert. De todas formas, es verdaderamente raro encontrar publicaciones discográficas de W. A. Mozart enteramente dedicadas al «lied», lo que, unido a lo infrecuente de su inclusión en concierto, hacen muy difícil su valoración auténtica y justa. Fischer-Dieskau remedia definitivamente este olvido con esta grabación, prodigiosa muestra de sen-



Dietrich Fischer-Dieskau, una vez más, excepcional.

sibilidad interpretativa. Con Fischer-Dieskau ocurre algo parecido a lo que pasa con Marriner; es decir, que no existe para él «obra pequeña». El barítono alemán acierta indefectiblemente con el carácter propio de cada canción, bien sea un «lied» sombrío y moralizador, como el K. 619, bien se trate de una deliciosa broma con fondo melancólico, como *La violeta*, K. 476, o un canto de amor, como *A Chloe*, J. 524. En cada canción, Fischer-Dieskau se transforma, se ensimisma con el nuevo texto, reelabora, en una síntesis de inteligencia, encanto y agudeza, la canción, en su doble faceta de texto y música. Es la suya, más que interpretación, una auténtica recreación. Acompaña aquí al barítono alemán otro gran artista mozartiano: Barenboim. La EMI no ha querido dejar ningún cabo suelto en su pretensión de conseguir un disco definitivo; la grabación es muy buena y el prensado español francamente aceptable. Además del buen comentario de carpeta ya citado, se incluyen, en libreto aparte, los textos original y castellano de las dieciséis canciones. Con todos estos ingredientes no creo que a nadie extrañe que se haya escogido este registro como colofón de esta panorámica mozartiana, exponente indubitable del creciente interés por la música del intemporal compositor salzburgués.

MANUEL CHAPA BRUNET

REFERENCIAS DE LOS DISCOS MOTIVO DE ESTA PANORAMICA:

Idomeneo. EMI, IJ 165-29271/74, «estereo» (cuatro discos). *Obra para violín y orquesta*. EMI, IJ 165-02.323/6, «estereo» (cuatro discos). *Les petits riens y Cuatro oberturas*. EMI, IJ 063-02.229, «estereo». *Recital de canciones de Mozart*. EMI, IJ 063-02.261, «estereo». *Requiem*. DGG, 2530 143, «estereo». *Obra para piano a cuatro manos*. HAMS, 250/54 (cuatro discos), «estereo».

OFERTA ESPECIAL LIMITADA

DOCE GRANDES OPERAS

Diciembre-Enero-Febrero

RCA



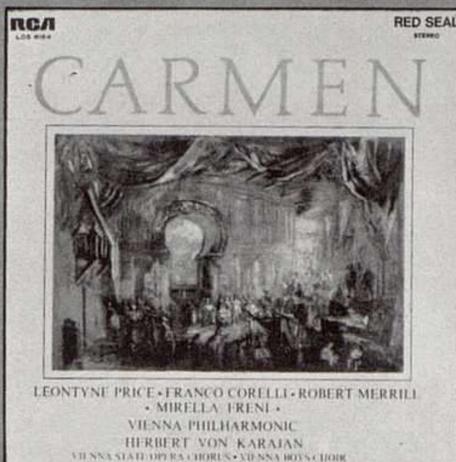
PRECIO OFERTA 245. Pts



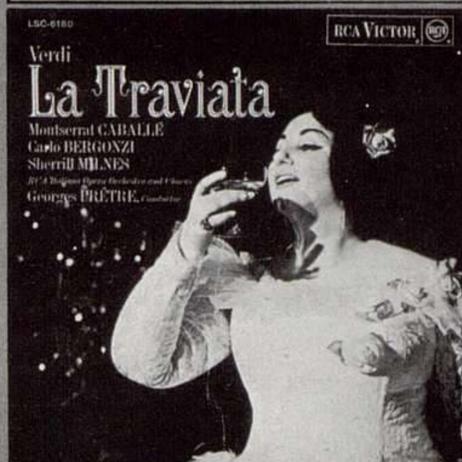
PRECIO OFERTA 490. Pts



PRECIO OFERTA 730. Pts



PRECIO OFERTA 730. Pts



PRECIO OFERTA 730. Pts



PRECIO OFERTA 730. Pts



PRECIO OFERTA 490. Pts



PRECIO OFERTA 730. Pts



PRECIO OFERTA 730. Pts



PRECIO OFERTA 490. Pts



PRECIO OFERTA 490. Pts

DOCE MAGISTRALES GRABACIONES ESTEREOFONICAS
PRESENTADAS EN LUJOSOS ALBUMES CON
LIBRETOS COMPLETOS

RESERVE SUS EJEMPLARES

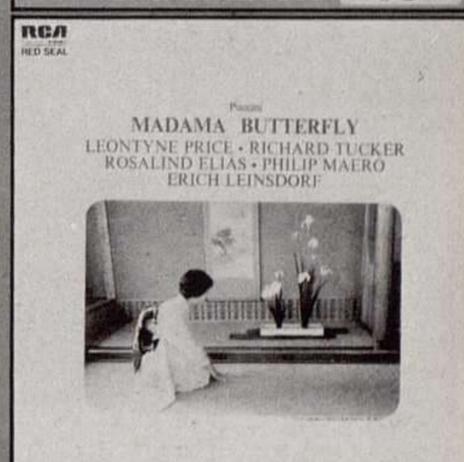


PROXIMOS LANZAMIENTOS

BALLO IN MASCHERA • NORMA • SUOR ANGELICA • TURANDOT • FALSTAFF

Y EN CASSETTES

CARMEN • LA TRAVIATA • PAGLIACCI



PRECIO OFERTA 730. Pts

XX Concurso Internacional de Violín

NICCOLO PAGANINI



Las eliminatorias y el concierto final del XX Concurso Internacional de Violín han tenido lugar en el Teatro Margarita, en Ginebra, con muy numeroso público.

Los seis finalistas debían interpretar en solista el Concierto en Re mayor, de Paganini, con lo Orquesta de la Opera de Ginebra, dirigida por el maestro Aldo Faldi.

El Jurado internacional, presidido por el compositor Luigi Cortese, ha anunciado la siguiente clasificación:

Primer premio, el soviético Alejandro Kramarov, de veintisiete años, que ha recibido tres millones de liras y varios contratos; segundo premio, un millón 250.000 liras, el israelita Yaron Yubal, de veinte años; tercer premio, 800.000 liras, a la búlgara, de diecinueve años, Vania Milanova; cuarto premio, 500.000 liras, al coreano Lee Sung, de diecinueve años; quinto premio, 300.000 liras, al italiano, de veintidós años, Giuliano Carmignola, y quinto premio «ex aequo», 300.000 liras, a Stefan Stalanski, de veinticuatro años, polaco.

El Presidente de la República Italiana, Sr. Leone, ha asistido en la Alcaldía de Ginebra al concierto de clausura, en el que el primer clasificado interpretó varias piezas, con o sin orquesta, con el violín Guarnieri, de Paganini. El Presidente ha entregado personalmente los premios y diplomas.— N. K. M.

EL TRIBUNAL DEL CONCURSO. El profesor italiano Luigi Cortese, fundador del Certamen, preside el Jurado de esta vigésima edición del Concurso «Niccolo Paganini». Entre los miembros podemos reconocer famosas figuras del violinismo mundial, como al soviético Leonid Kogan y al italiano Salvatore Accardo. También podemos ver a nuestro compatriota, el famoso compositor Federico Mompon (primero por la izquierda).

LOS TRIUNFADORES De izquierda a derecha, Stefan Stalanski, Giuliano Carmignola, Lee Sung, Alexandre Kramanov, Vania Milanova y Yaron Yubal.





La obra para piano y orquesta de **TSCHAIKOWSKY** en varios discos sueltos por José Luis Pérez de Arteaga

dio de un imaginativo experimento de timbres y ritmos: su olvido por parte de intérpretes y público carece de sentido y su conocimiento es casi obligado.

El doble álbum de CBS ofrece un sugestivo panorama de las obras concertantes, aunque es necesario precisar que el **Concierto número 2** sigue la intolerable edición de Siloti y en su segundo tiempo falta más de la mitad de la música escrita por Tschaikowsky. En el caso del **Concierto número 3** se adopta la solución perfectamente válida del movimiento único; es decir, sólo aquello escrito y orquestado en su totalidad por el compositor. Con todo, lo apasionante en este registro son los trabajos de acompañamiento de George Szell en el **Concierto en Si bemol**, y de Ormandy en los dos restantes; ambos directores «recrean» sus interpretaciones y dejan en las tres obras al pianista Gary Graffmann, sucedáneo de intérprete, en un poco confortable segundo término escénico. El sonido es bueno, y la grabación del piano, perfecta.

Dos versiones íntegras del **Concierto número 2** (esto es, siguiendo la edición original y no la de Siloti) coinciden en el mercado: la del ruso Zhukov, acompañado por Rozhdestvensky, y la de la argentina Silvia Kersenbaum con Jean Martinon. Técnicamente, el balance es más correcto en el disco de EMI que en el de Melodía: en éste el piano ocupa un exagerado primer plano y la orquesta queda claramente distanciada. Interpretativamente, aunque la labor de Silvia Kersenbaum es excelente y exquisita en los momentos más suaves de la compleja partitura, prefiero por escaso margen la lectura rusa: el acompañamiento de Rozhdestvensky es maravillosamente idiomático, y Zhukov consigue momentos de grandeza apabullante en los pasajes de bravura. De cualquier manera, ambas versiones son plenamente recomendables.

Por lo que respecta a los dos discos de Werner Haas y Eliahu Inbal, la reseña es laudatoria en ambos. En el primer disco, Hass completa la cara B del **Concierto número 1** con el **Concierto número 3** en su versión de un único movimiento. Las dos interpretaciones son electrizantes; si cabe, superior la del **Tercer concierto**, e Inbal iguala con la Orquesta de Montecarlo, una agrupación de segunda fila dentro de las europeas, los trabajos de Szell y Ormandy. Es de justicia señalar que buena parte de este éxito radica en la extraordinaria grabación, plena de relieve sonoro y de contrastes dinámicos. El segundo disco del «tandem» Haas-Inbal es una agradable sorpresa: en él se reúnen el «Andante» y el «Finale», pertenecientes en un primer bosquejo de Tschaikowsky al **Tercer concierto** y orquestados posteriormente por Taneyev, que Hass entiende como obra aparte, y la **Fantasia-concierto**, op. 56. En lo que se refiere al «Andante» y «Finale», es forzoso aceptar que el trabajo de Hass e Inbal es poco satisfactorio: ninguno de los dos parece apreciar en exceso la música, y el conjunto resulta aburrido e insulso, carente del magnetismo de Ponti. Por el contrario, la comunicación en la **Fantasia** es absoluta, y la realización de pianista y orquesta es magistral, desmenuzando hasta sus más íntimas esencias los múltiples instantes de genialidad latentes en esta infravalorada partitura. Sólo los treinta minutos de la **Fantasia** justifican plenamente la adquisición del disco, formidable, como el anterior, desde el punto de vista sonoro.

El pasado 1973 se publicó en América y gran parte de Europa un álbum de ese singular artista llamado Michel Ponti dedicado a la totalidad de la obra para piano y orquesta de Peter Tschaikowsky. La gloriosa anarquía de nuestro mercado ha hecho coincidir en el plazo de semanas cinco grabaciones, que combinadas entre sí nos ofrecen la integral de las páginas reunidas en el álbum de Ponti, aunque privadas de la unidad de interpretación ofrecida en el ciclo de aquél.

La popularidad arrolladora del **Concierto en Si bemol** ha anulado toda efectividad práctica en cuanto a versiones de las otras páginas pianístico-orquestales del compositor ruso. En el caso del **Concierto número 2**, la preterición es injusta, dado que se trata de una obra formidable, superior en bastantes pasajes a su hermano mayor y dotada de un sentido arquitectónico insólito en su autor. Aun en vida del propio Tschaikowsky, el pianista Alexander Siloti propuso una versión abreviada de la obra (se trata de una partitura de dimensiones casi brucknerianas), publicada con posterioridad a la muerte del músico. La versión de Siloti, musicológicamente considerada inaceptable en el momento presente, suprime casi siete minutos del total aproximado de catorce del «Andante» central, un excelente ensayo tschaikowskiano de «Trío» camerístico dentro de un **Concierto**, con largos episodios de diálogo entre el piano, un violín y un «cello». En lo referente al **Tercer concierto en Mi bemol mayor**, cabe decir que Tschaikowsky no llegó a tener nunca un planteamiento totalmente claro de la pieza: la versión final del propio Tschaikowsky nos presenta un único movimiento, «Allegro brillante», soberbio de instrumentación y atrevido desde el punto de vista pianístico, con serias influencias de Liszt y pasajes «martellatto» no lejanos a Bartok en su simplicidad modal. Tras la muerte del compositor se hallaron dos fragmentos no orquestados, un «Andante» y un «Finale», que cuadraban con la estructura del primer movimiento y podrían haber sido concebidos en primera instancia como complemento del citado «Allegro». Semyon Bogatyrev arregló los tres pasajes («Allegro», orquestado; «Andante» y «Finale», sin instrumentar) en un conjunto orquestal al que, espúreamente, denominó **Sinfonía número 7**; es innecesario insistir sobre la payasada que este acto supone. A principios de este siglo, con visión más coherente, Serge Taneyev, alumno favorito del compositor, procedió a orquestar el «Andante» y el «Finale» como movimientos subsiguientes del **Concierto**; esta alternativa, los tres movimientos entendidos como integral del **Tercer concierto**, es seguida por Michel Ponti en su ciclo, y personalmente la considero aceptable. Por fin, la **Fantasia para piano y orquesta**, op. 56, es una página en dos movimientos («Quasi rondó» y «Contrastes») de contenido exuberante, en la que Tschaikowsky, libre de ataduras formales, crea una apasionante improvisación piano-orquesta en me-

TSCHAIKOWSKY, Peter Ilitch:

- Concierto 1, 2 y 3.** Gary Graffmann. Orquesta de Cleveland; director, George Szell. Orquesta de Filadelfia; director, Eugene Ormandy. (CBS, 2 LPS 78230, «Estereo».)
- Concierto número 2, op. 44.** Igor Zhukov. Orquesta Sinfónica de Radio Moscú; director, Gennadi Rozhdestvensky. (Melodía-Hispavox, HMES 610-40, «Estereo».)
- Concierto número 2, op. 44.** Silvia Kersenbaum. Orquesta Nacional de la ORTF; director, Jean Martinon. (EMI-Voz de su Amo, 1 C 063-12124, «Estereo».)
- Conciertos 1 y 3.** Werner Haas. Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo; director, Eliahu Inbal. (Philips, 65 00 196, «Estereo».)
- Andante y Finale, op. 79. Fantasia-concierto, op. 56.** Werner Haas. Orquesta de la Opera de Montecarlo; director, Eliahu Inbal. (Philips, 65 00 316, «Estereo».)

ANTONIO ALBERDI

El señor Alberdi cumplió ochenta años el 21 de octubre pasado. La circunstancia nos da pie a los amigos y amantes de la Música para tributar un sencillo homenaje-recuerdo al hombre que tantas cosas buenas hizo y hace en el campo multiforme del arte de los sonidos, especialmente en el ámbito de la industria del órgano, en la que ha trabajado a lo largo de sesenta años —colaborador eficaz al lado de su padre y continuador de éste— con un entusiasmo y acierto tales que le han granjeado amplio prestigio en la Península y América.

Nació en Durango, pero a los dos meses su familia se trasladó a Cataluña y allí ha vivido hasta hace muy pocos años; hoy reside en Bilbao (Alameda Recalde, 12, principal, izquierda), recreando cada instante de su rica existencia con un temple y garbo que son feliz exponente de su juventud perpetua. ¡Espero, señor Alberdi, que le sigan sonriendo «musas y mozas»...!

Desde la niñez ha sido concertista de órgano. A los quince años dio su primer concierto en la Exposición de Santiago de Compostela, en 1909.

En su faceta de compositor tiene adquirida una gran estima entre la crítica especializada, por su estilo muy personal. Ancladas en el buen gusto, las estructuras armónicas de Alberdi son diferentes. Tiene en su haber varios tomos de canciones, obras para órgano —algunas de



muy altos vuelos, como, por ejemplo su **Sinfonía vasca**, programada por Montserrat Torrent para el extranjero—; corales y religiosas. Recientemente nos ha obsequiado con la que él llama «mi última obra» —**Canto espiritual**, texto de Maragall, para canto y piano—, de una estructura armónica recia y valiente, dotada de perfiles místicos y de un gran dramatismo.

Lástima que, inmerso en una intensa labor comercial, haya alicortado su vena de compositor, limitando este quehacer creativo al círculo intimista de sus amigos y admiradores, que, en honor a la verdad, los tiene en gran número, diseminados por toda nuestra geografía.

El amigo querría y podría, sin duda, alargar la noticia, desarrollar el discurso, ampliar el esquema en torno a la rica personalidad humana y artística del protagonista, pero...

Vaya nuestra felicitación y deseos más fervientes de que por muchos años todavía pueda seguir deleitándonos con obras de su inspiración fecunda.

P. A. TEMPRANO, O. Carm.

Concierto manchego

En un lugar de la Mancha de cuyo nombre sí quiero acordarme. En una noche fresca, limpia, fuerte y negra. En una casa-cueva, o cueva-casa, llena de cal y tipismo, caldeada bravamente por viejos troncos de árbol; en la chimenea pueblerina, con el fuego amoroso, casi humano, de tiempos pasados. Allí, en Chinchilla (peñasco fiero de la Mancha albaceteña), en «Las Pilicas» de Belmonte; metido el negro y magnífico piano de cola en las piedras horadadas de la cueva; calentado y alumbrado por las llamas ancestrales de la leña; rodeado del silencio emocionado de artistas e intelectuales; oyentes vestidos de gala sentados en sillas de anea, impresionados de ambiente, doblados bajo las rocas milenarias y rodeados de mancheguismo auténtico. Allí, repito, tuvo lugar el concierto manchego, quijotesco y viril de Arturo Moya, pianista y compositor albaceteño, presentado por Carmina Useros, gentil dama manchega, paladín de valores artísticos y culturales en estas tierras largas y llanas.

Toda la música fue de Arturo Moya, recio y fuerte músico, que se presentó así como intérprete y compositor en esta noche memorable. Su técnica es siempre masculina, viril y, sin embargo, poética y romántica, hasta cuando hace entrega de bellas, bellísimas flores musicales (como hizo al final con un estreno dedicado a la anfitriona). Pianista y compositor de gran carácter, quijotesco, valeroso, casi rudo en los momentos más exaltados, debemos destacar de entre sus obras la titulada **Los Minerales**, como representante de estas virtudes creacionales.

Velada artística totalmente (fondo y forma); sin ruidos, sin coches, en la soledad de la Mancha, en la altura chinchillana; metidos entre las rocas, al calor de la lumbre; impregnados de música auténtica; elevados los espíritus, por unas horas, de la triste realidad de nuestros tiempos materialistas; idealizando nuestras almas al influjo de la música de este memorable concierto manchego, como a Don Quijote lo elevaban sus ideales de justicia y amor.—

MOISES DAVIA.

Las Palmas de Gran Canaria

GRANDES ORQUESTAS Y BALLET PATROCINADOS POR EL AYUNTAMIENTO: ORQUESTA POPULAR DE LA RTV DE LA U. R. S. S.—Ejemplar y admirable agrupación de instrumentos populares —podría ser un equivalente de nuestros conjuntos de pulso y púa—, dirigida competentemente por Vladimir Fedoseyev, que dignifica el patrimonio musical del pueblo. Las tres actuaciones de esta Orquesta desbordaron el entusiasmo del auditorio, que alcanzó su clímax cuando la soprano Raisa Brovineva interpretó la famosa canción canaria **Sombra del Nublo**, del compositor local Néstor Alamo. En sus programas se incluyeron melodías populares de la U. R. S. S., partituras de grandes compositores clásicos y algunas obras españolas; así, el tenor Konstantin Lisovski nos ofreció una sugestiva versión de **Clavelitos** (canción de tuna), y Raisa Brovineva nos deleitó con la romanza «Marinella», de **La canción del olvido**, sin omitir la excelente interpretación por la Orquesta del pasodoble, de Lope, **El Vito**. Aparte de sus solistas de balalaika y gusli, destacaron los mencionados cantantes y el bajo Nikolay Ojotnikov.

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL ACADEMICA DE LA U. R. S. S.—Esperábamos bastante más de esta Orquesta, que evidentemente es una muy buena agrupación, pero sin llegar a lo sensacional. Del primer programa, que dirigió Odissey Dimitriadis, muy gris el **Romeo y Julieta**, de Tschaikowsky —estridente el metal y opaca la cuerda—, y rutinario el acompañamiento al **Concierto de violín** del mismo compositor; sí nos complació en la **Decimoquinta sinfonía**, de Shostakovitch. En la segunda actuación, bajo la batuta, más capacitada, de Dimitri Kitaenko, hubo notoria mejoría; no fue muy convincente la **Séptima** beethoveniana, pero alcanzó un nivel muy estimable en **Dapnis y Cloe** y en el **Concierto para violín**, de Katchatourian. El violinista Valeri Klimov, que estuvo discreto en el **Concierto** de Tschaikowsky, tuvo una relevante actuación en Katchatourian.

ORQUESTA FILARMONICA DE NUEVA YORK.—La calidad y brillantez de su conjunto instrumental hacen de esta Orquesta una excepcional agrupación sinfónica. En este único concierto fue dirigida por Yuri Ahronovitch, con cierta tendencia al histrionismo en sus gestos, que logró una excelente versión de **El pájaro de fuego** y muy buena de la **Cuarta sinfonía**, de Tschaikowsky; pero no nos satisfizo en la **Praga** mozartiana.

BALLET SIGLO XX.—Dos obras maestras y capitales del «ballet» moderno, **El pájaro de fuego** y **La consagración de la primavera**, acreditaron plenamente la extraordinaria categoría de este conjunto de danza dirigido por Maurice Béjart, que nos entusiasmó sin reservas por su precisión, sincronización, coreografía, etc.; por la calidad de su cuerpo de baile y de sus solistas, entre los que mencionamos a Suzanne Farrell —magnífica danzarina—, Jorge Donn e Iván Marko.

SOCIEDAD FILARMONICA.—Para la actual temporada, esta Sociedad ha programado un «Ciclo de aproximación a J. S. Bach», en el que intervendrán destacados intérpretes y especialistas de este insigne músico, bien en recitales monográficos o en normales, en los que se incluirán composiciones suyas. El ciclo lo inicia con la **Sonata en La mayor**, B. W. V. 1.015, el violinista coreano Yong Uck Kim, de técnica precisa, meticulosa, pero algo monótono en la interpretación; fue acompañado notablemente por Klaus Hellwig. Un interesante programa titulado «La canción de concierto en torno a Bach», protagonizado por la soprano María Orán, la violinista Carmen Pulido y el pianista Miguel Zanetti.

Otros conciertos.—No estuvo afortunada en su presentación la pianista búlgara Marta Deianova, mermada en sus facultades por una inoportuna afección. Interesantísimo concierto de música antigua —medieval y renacentista— por el conjunto polaco **Fistulatores el Tubicinatores Varsovienses**. Excelente actuación de la orquesta de cámara húngara Tibor Varga, de modo especial en la **Sinfonía concertante para violín, viola y orquesta**, de Mozart, donde su director, Tibor Varga (viola), y su hijo Gilbert (violín) expusieron su gran calidad y versatilidad interpretativa. Como homenaje a Pau Casals, ambos concertistas protagonizaron el **Concierto para dos violines**, de Bach. En recital Chopin, magnífica exhibición técnica de Daniel Barenboim, aunque no muy identificado con la esencia chopiniana.

CORAL POLIFONICA DE LA CAJA INSULAR DE AHORROS.—con motivo del 49.º Día Universal del Ahorro, un notable concierto en la Catedral. En programa, entre otras, partituras del que fuera su maestro de capilla, Diego Durón, descubiertas por la profesora doña Lola de la Torre y transcritas por el maestro Gabriel Rodó y Lothar Siemens.

BALLET DE GELU BARBU.—Un nuevo programa, que no estuvo en la línea que ha marcado en sus anteriores actuaciones; tuvo cosas estimables, pero, en general, acusó falta de más ensayos.—

CARMELO DAVILA NIETO.



JUVENTUDES MUSICALES DE SEVILLA

10 PREGUNTAS

a

JULIO CASAS

por Juan Antonio García Barquero

Julio García Casas, Presidente de Juventudes Musicales de Sevilla, Vicepresidente Nacional de J.J. MM. EE., Insignia de Oro de la Federación Internacional de J.J. MM., se asoma hoy a las páginas de RITMO, siguiendo este intento nuestro de poner la revista a la disposición de todos los que en Sevilla trabajan por y para la Música, con objeto de que puedan expresar sus ideas e inquietudes y comunicarlas a los lectores de toda España desde esta relevante tribuna nacional. La múltiple personalidad de Julio García Casas abarca muchas actividades: abogado y profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad Hispalense, crítico musical de El Correo de Andalucía, miembro del Patronato Joaquín Turina, por encima de todo destaca en él su acusada labor de animador de la vida musical sevillana, de promotor nato de la noble tarea de divulgar este arte, de darlo a conocer en todos sus aspectos y a todos los públicos, a través de la conferencia, el artículo, la ponencia, la confección de programas e incluso la propia interpretación como pianista, faceta ésta en la que viene trabajando últimamente.

1. ¿Cuál ha sido, en líneas generales, la aportación de Juventudes Musicales a la vida musical sevillana?

—Me resulta muy difícil resumir el contenido de veinte años de actividad, ya que Juventudes Musicales surge en Sevilla en mil novecientos cincuenta y cuatro; desde entonces, y a través de seiscientos conciertos, recitales y actividades diversas, ha estado presente en todo momento en la coyuntura artística sevillana. Así, pues, el protagonismo de Juventudes Musicales en la vida musical sevillana no sólo es indudable, sino que ha irradiado fuera de nuestra capital, creando una zona de influencia más amplia, con los beneficios artísticos y sociales que ello comporta. Por otra parte, pienso que nadie que se relacione con la Música, en Sevilla, puede ignorar el nombre y el prestigio de Juventudes Musicales a través de sus múltiples actividades (conciertos, recitales, ciclos monográficos, audiciones estereofónicas, cursillos sobre las formas musicales, sobre Historia de la Música, etcétera).

2. ¿Cuáles han sido los ciclos que recuerdas con mayor satisfacción y por qué?

—Indudablemente, los Ciclos de Solistas Mundiales, Instituidos por nosotros, con la colaboración del Banco Urquijo. Hasta mil novecientos cincuenta y ocho, la venida a Sevilla de figuras como Rubinstein o Kempff estaba motivada sólo por razones turísticas; pues bien, una locura nuestra —que encontró eco desfavorable y escéptico en muchos medios locales— nos trajo a Rubinstein en un recital apoteósico, y después de él a los Cantores de Viena, José Iturbi, Valentina Kamenikova, Wilhelm Kempff, André Navarra, Aaron Rosand y Victoria de los Angeles, entre otras figuras internacionales. También he de citar el Ciclo de Solistas Internacionales, con figuras como Fernando López, André Krust, Kirkpatrick, Sonoko Maejima, Esteban Sánchez, Roberto Bravo, Walid Akl y Levente Kende. De esta forma hemos procurado despertar un interés cálido y entusiasta por la Música en la juventud sevillana, y el fruto ha sido la formación de un público joven que se acerca a la Música con respeto y entusiasmo, que se considera, por tanto, implicado en un movimiento instituido para la juventud, en el sentido espiritual del término. Ello nos ha procurado la satisfacción de que la Música llegue en manos de intérpretes de excepción para la reivindicación cultural de nuestra región.

3. ¿Todos esos artistas han actuado en Sevilla gracias a Juventudes Musicales?

—Por supuesto que a nosotros cabe el mérito, el éxito artístico y la preocupación económica consiguiente; salvo en el caso de Rubinstein, cuyo segundo recital fue patrocinado por la Dirección General de Bellas Artes a través de la Comisaría General de la Música, todos los solistas mencionados, así como los Primeros Premios de París, y conjuntos como la Orquesta Checoslovaca o la de Paul Kuentz, han actuado en Sevilla merced a nuestra organización y a nuestro sacrificio, procurándonos satisfacciones de toda índole en nuestro deseo de formar a una juventud seria y estudiosa, lo que constituye la sustancia de nuestro organismo.

4. ¿Cuál debe ser, pues, la línea de actuación de Juventudes Musicales en la actualidad?

—Pues una actividad de perspectiva múltiple: el apoyo a los artistas jóvenes, principalmente españoles; la divulgación de la buena música, sin adscripción a ideologías o estéticas predeterminadas; fomentar el amor por la música auténtica; estimular la audición de obras contemporáneas, sin «ismos» ni fobias preconcebidas; elevar el nivel cultural de nuestra capital mediante la actuación de solistas de prestigio universal; organizar audiciones para la iniciación musical de los escolares, y contribuir, en definitiva, a la expansión de nuestro movimiento a escala regional y nacional.

5. ¿Qué problemas de toda índole tiene planteados en la actualidad Juventudes Musicales?

—El único problema real es de índole crematística, y afecta igualmente a las treinta y cuatro Delegaciones españolas de Juventudes Musicales, aunque la autonomía organizativa de cada una de ellas comporta problemas y matices muy diferentes. Si me concreto a Sevilla, puedo afirmar que es el único problema latente, ya que operamos exclusivamente con las reducidas cuotas de nuestros asociados. Aunque con frecuencia recibimos subvenciones generosas de la Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de la Música, Banco Urquijo, Ayuntamiento y Diputación de Sevilla, nuestra actividad excede con creces de nuestra capacidad económica. Otros problemas no existen: nuestro domicilio social, gracias a la tradicional e inapreciable generosidad de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos y del Club La Rábida, ofrece instalaciones espléndidas. En todas las Delegaciones de Juventudes Musicales existen equipos de hombres capaces y bien formados, que han conseguido singulares éxitos en sus respectivas zonas.

6. ¿Cómo ves a la juventud actual en relación a la música culta?

—Este es un tema que no puedo abordar de manera unívoca. Existe una juventud cultivada, con serias inquietudes humanas, dispuesta con humildad a mejorar su condición cultural de hombres del siglo veinte, que acuden puntualmente a conciertos y recitales, y que, en definitiva, saben distinguir lo bueno de lo malo. Mas también existe una juventud desorientada, porque hay muchos medios de comunicación que no cumplen de manera ortodoxa con su misión formativa. Y, lo que es peor, existe una juventud pretenciosa, petulante y ridícula, que aún no se ha encontrado a sí misma, creyéndose en posesión de la verdad. Así, pues, el panorama no puede ser más heterogéneo, a mi juicio.

7. ¿Qué planes tiene Juventudes Musicales de Sevilla para el curso musical?

—La celebración del Vigésimo Aniversario de nuestra creación en Sevilla, y la organización, conjuntamente con Juventudes Musicales de Cádiz, del Cuarto Congreso Nacional de Juventudes Musicales Españolas, que tendrá lugar en los días veintitrés a veintiséis de mayo próximo, y en el que, aparte de recitales y conciertos de altura, serán tratados dos temas científicos de capital interés: «Los campos musicales en España» y «La actual problemática de los jóvenes intérpretes españoles», con ponencias de especialistas españoles y extranjeros. Visitarán Sevilla, entre otros: M. Gilles Lefevre, Presidente de la Federación Internacional de Juventudes Musicales, y M. Adelin Doné, Secretario Ejecutivo. Además organizaremos un Ciclo de Grandes Intérpretes, durante los meses de enero, febrero y marzo, con figuras como Malczunsky, Ricci, Weisseberg y Montserrat Alavedra, entre otros. A lo largo del curso musical setenta y tres y setenta y cuatro, nuestras tradicionales y asiduas colaboraciones con el Instituto Francés, Cultura Hispánica y Embajada de los Estados Unidos de América multiplicarán la serie de los recitales ordinarios, así como gracias al apoyo del Conservatorio Superior de Sevilla.

8. ¿Cómo ves personalmente la evolución de la música contemporánea en el campo de la creación?

—Tampoco caben aquí respuestas homogéneas. Encuentro desde los compositores que creen haber descubierto un mundo nuevo en el sonido, cuando realmente no hacen sino resucitar procedimientos estéticos superados, creando así una música inconsistente, con ropaje inadecuado, y que interesa a muy pocos, a aquellos otros que hacen su labor creadora como actividad seria, artística y organizada, sin volver la espalda ni a las creaciones geniales de la música de siempre, ni a las actuales tendencias. Así, pues, el panorama es variadísimo, y pienso que la nómina de compositores jóvenes con proyección de futuro es grande, mas la de creadores geniales es muy limitada. Al fin y al cabo, es ésta una cuestión de perspectiva histórica que hoy nos falta.

9. ¿Cómo armonizas tu triple actividad de intérprete al piano, de crítico musical y de Presidente de Juventudes Musicales?

—En cuanto a la primera, tras un período intenso de estudio de Virtuosismo con Manuel Castillo y Ramón Coll, en el Conservatorio de Sevilla, he ofrecido recitales Chopin en variados puntos de España, como La Rábida, Cádiz, Albacete, Granada, Murcia, Marbella, Córdoba, Algeciras y otros. Sin embargo, no creo que esta faceta pianística, a la que dedico gran parte de mi tiempo, influya en la programación de Juventudes Musicales, ya que un somero examen de la misma haría ver que, pese a la desproporción del número de pianistas con respecto a otras especialidades instrumentales, los recitales pianísticos que ofrecemos son frecuentes, pero no preponderantes. En cuanto a mi tarea de crítico musical, creo que me encuentro en una situación óptima para desarrollarla sin subjetivismos, ya que procuro hacer una crítica objetiva y constructiva, hasta donde sea humanamente posible, y de ello dan testimonio mis crónicas, que tengo la costumbre de archivar.

10. ¿Qué gran empresa acometería Juventudes Musicales de Sevilla, si contara con los recursos o elementos necesarios?

—Pues una empresa con perspectiva doble, material y espiritual. La construcción en Sevilla de un «Auditorium» para música, en todas sus manifestaciones cultas, con gran capacidad receptiva, y pensado sin la «pimienta» de los «marcos incomparables», sino en función de la Música misma. Y, sobre todo, conseguir que alguna vez la Música sea un medio sociológico de convivencia humana: para esto sobra el dinero, y sólo faltan «hombres» en el noble sentido del vocablo.

Julio García Casas ha sintetizado en el estrecho espacio de la entrevista sus ideas y sus perspectivas de futuro, que no se agotan, sino que crecen con el paso de los años, hasta hacer de él una verdadera institución en el panorama musical sevillano, sin cuya labor encomiable la historia de la Música en Sevilla sería, en verdad, otra historia.

Orquesta Nacional de España

- Estreno de Variaciones para orquesta, de Dallapiccola
- Primera audición del Primer concierto, de Chostakovitch
- La Nacional pone por vez primera en atriles Cristo en el Monte de los Olivos
- Una atractiva página escrita por Beethoven, del género de oratorio
- Permanencia del pianista Claudio Arrau
- Destacada intervención del violinista Yehudi Menuhin
- Agotadora jornada de trabajo para el Orfeón Donostiarra

Dallapiccola, músico conciliador de la tradición italiana y la estética de la Escuela de Viena, resulta un producto de acusada personalidad, como puede apreciarse en la mayoría de sus obras. Una de ellas, las Variaciones para orquesta, que por vez primera ponía en atriles la Nacional, en esta ocasión a las órdenes del maestro Mario Rossi. Preponderante discurso musical, el tratamiento de la masa sonora, la instrumentación, que alcanza cotas muy elocuentes. Son quince minutos de una partitura que rezuma interés, y a pesar del tiempo transcurrido se nos muestra lozana, sin haber perdido su frescura ni juventud. En la misma sesión escucharíamos el Primer concierto para violín, de Chostakovitch, en cuya realización el autor se aparta un tanto de la línea tradicional, puesto que el instrumento solista está tratado en forma concertante, como un instrumento más de la orquesta, sin un papel preponderante, siempre acompañado de un bloque de instrumentos y sin la habitual «cadenza». Solista del mismo, Menuhin, en una de las más ponderadas actuaciones que le hemos escuchado en España y con mayor seguridad técnica, que despertaría la cálida acogida de que fue objeto. Tendría en Mario Rossi un excelente acompañante, lo mismo que lo fuera en las Variaciones, y más tarde en las Fuentes de Roma, de Respighi, que conformaron la primera parte de la sesión. Ovaciones de relieve rubricarían la actuación de solista y director, así como la colaboración prestada por la veterana centuria de músicos.

Con sobriedad de medios y gestos se expresaría el maestro Frühbeck en la versión que ofrecería de la Misa de la Coronación, de Mozart, que abría el programa correspondiente, con solistas que integraban un buen cuarteto eficiente. Isabel Penagos mantendría su línea acostumbrada, aunque con cierta destemplanza en algún momento. Alicia Nafé, muy entonada. Julián Molina, dominador, aunque con cierto peligro de forzar el agudo, y Víctor Narké fue el bajo de voz llena y el hombre de eficacia de siempre. Luego, los Nocturnos, de Debussy, en buena versión, para culminar con otra más brillante de la segunda «suite» del Dafnis y Cloe, de Ravel. Aquí sobresaldría el Coro Nacional, que estuvo vacilante en Mozart y Debussy,

destacando el corno inglés y el primer trompeta; también el flauta Carrere acusaría una gran seguridad en la «Pantomina», en unión del concertino en la «Bacanal», y, por último, el Coro en ésta y el «Amanecer», que motivó una cálida acogida del público asistente al Real.

A labor agotadora fue sometido el Orfeón Donostiarra, quien tuvo a su cargo la parte coral de Cristo en el Monte de los Olivos, de Beethoven; la Sinfonía de los Salmos, de Stravinsky, y las escenas de romería de Mendi-Mendiyan, de Usandizaga, que a nuestro juicio fue donde hubo más regularidad interpretativa, pues en la Sinfonía no se logró el nivel debido; en la página beethoveniana sí hubo medida y calidad, pero estimamos que se trata de una

composición en que aparece demostrada la calidad de músico que era el maestro de Bonn, y nada más. El maestro Frühbeck actuó con cierta rigidez de movimientos y no lograría alcanzar las metas que en otras ocasiones. Tuvo en Marita Napier, Louis Devos y Jacob Stämpfli buenos colaboradores, especialmente el segundo de los citados del trío solista. El público no fue parco en ovaciones y tuvo una buena acogida para todos.

No es nada fácil la interpretación de las Canciones playeras, de Esplá, por cuanto tiene más mérito la versión que de ellas ofrecería la soprano María Orán: voz potente, cálida y brillante, que debería mesurarse un poco más en los pasajes agudos, para evitar que se pierda

la musicalidad que ella sabe transmitir a estas piezas. El maestro levantino trazó una página en la que los versos de Alberti se acompañan con música precisa, inspirada. También destacada actuación alzaría el pianista Claudio Arrau quien interpretaría con buen sonido y ajustada medida el Primer concierto, de Brahms, con excelente acompañamiento de director, en acertada rectoría toda la tarde. También este compositor sería el más destacable de la labor realizada por la Orquesta Nacional de España pues al Haydn de la Ochenta y ocho sinfonía, a nuestro juicio no lograría imprimirse el sello preciso que la partitura precisaba, ya que se observó un sonido bastante agreste en todos los miembros de la agrupación.

Los «Lunes Musicales» de R. N.

Prosigue la singular labor que nuestra Emisora oficial viene realizando con sus programas semanales, que se transmiten en directo desde la sala Fénix, de Madrid, bajo el título «Lunes Musicales de Radio Nacional», para el II Programa, con una selección de obras que justifican el esfuerzo que supone por parte de los artistas el apartarse del trillado camino, incluyendo en sus actuaciones un tipo de música que en la mayoría de los casos puede calificarse de «olvidada», puesto que su audición supone auténticos estrenos para las actuales generaciones. Algunas de ellas puede que se estrenaran y no volvieran a programarse más hasta nuestros días, por cuanto ello supone un estreno absoluto (si bien no con toda propiedad, por las razones apuntadas). También han sido escogidos perfectamente los intérpretes, que tienen una bien ganada reputación artística, pero que no tenemos la fortuna de escucharlos con mayor frecuencia. Si la memoria no nos traiciona (hablamos sólo por el recuerdo), con nombres: Antonio Ruiz Pipó, María Rosa Calvo-Manzano, Isabel Penagos, Soler, Imaz, Enrique Pérez de Guzmán...

OTRAS ACTIVIDADES

También hubo otras actividades en «Cantar y tañer», Instituto de Cultura Hispánica, Cultura Italiana, Francés..., que alcanzaron manifestaciones bien cálidas de los respectivos auditorios, que celebraron con calurosos aplausos las interpretaciones de los artistas correspondientes.

UN RECITAL DE TINA BERTINI

En el Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Luján, y auspiciado por la Embajada de la República Argentina, se ha llevado a cabo un recital de la soprano argentina Tina Bertini, acompañada por la destacada pianista María del Carmen Sopena.

Tina Bertini es poseedora de una espléndida voz, plena de matices y

gran técnica vocal. Interpretó con gran virtuosismo todo el programa, variadísimo, entre cuyas obras destacamos los autores argentinos, que fueron muy aplaudidos por el público concurrente.

La pianista acompañante hizo un alarde de excelentes matices y buen gusto a lo largo de la velada.—
MARIA PILAR LAFARGA.

TEATRO de la ZARZUELA

Con motivo de cumplirse este año el centenario del nacimiento de aquel gran músico español José Serrano, se ha celebrado su efemérides con una selección de sus mejores páginas, bajo el título *Antología de Serrano*, siendo artífice de la recopilación un excelente músico y compositor como Manuel Moreno Buendía, con gran espíritu de seriedad, como todo lo que él hace, sea el campo que fuere el de su actividad: pues lo mismo compone, dirige, que selecciona en medio de la máxima corrección y respeto, anteponiendo la profesionalidad.

Números populares de *El amigo Melquiades*, *La reina mora*, *Los Claveles*, *La Dolorosa*, *Alma de Dios*, *La canción del olvido*, *El Trust de los Tenorios*, *La casita blanca*, *Si yo fuera rey*, *Moros y cristianos*, *El carro del sol...*, que fueron interpretados con seguridad y entrega total por un elenco formado con destacadas figuras de cantantes españoles: Josefina Meneses, Mari Carmen Ramírez, Rosa Abril, Ana María Amengual, Evelio Estévez, Antonio Ramallo, Segundo García, Pedro Farrés, Marisol Lacalle, Maravillas Losada..., entre otros. Que componen un espectáculo dinámico, puede que el más brillante de los presentados por José Tamayo como director de escena, no siendo nada fácil la rapidez que se logró imprimir a los cambios de escenas, mutaciones, el paso de una acción a otras, etc. La parte musical fue llevada con seguridad y acierto por el maestro Moreno Buendía, y la Orquesta respondió, junto con el Ballet y Coro, bien preparados por Lorca y Perera, respectivamente. El público no se podría sentir defraudado en ningún momento y tuvo prodigalidad a la hora de los aplausos. Nuestro único reparo es para la realización de los figurines trazados por Burgos, que no alcanzarían la justa y adecuada reproducción.

ORQUESTA SINFÓNICA y CORO DE LA

RTVE

Aunque debiéramos cerrar nuestra crónica con la presentación del director español Armando Alfonso, destacamos en primer lugar su intervención con la Orquesta Sinfónica de la RTVE, por considerar el hecho un acontecimiento. Los rectores de dicho conjunto están dando ocasión a que nuestras batutas se presenten en ella, aunque hayan realizado una labor anterior, pudiendo ser escuchados en Madrid. Este es el caso de Armando Alfonso (que hacía su presentación oficial madrileña), quien, salvo una actuación casi privada en nuestra capital, no era todavía conocido por eso que hemos dado en llamar el «gran público». Su formación musical, su conocimiento del oficio se pusieron de manifiesto en todo momento, pero puede que los nervios le traicionaran un poco y no lograra la brillantez que era de esperar, al llevar con cierta lentitud algunos de los tiempos de las **Danzas fantásticas**, de Turina, que iniciaban la sesión. Tampoco la versión

- Presentación oficial del director Armando Alfonso
- James Frazier y su memorable Mesías, de Haendel
- Igor Markevitch renueva viejos éxitos en Madrid
- Destacadas intervenciones de Orquesta y Coro titulares

de la **Segunda sinfonía**, de Honegger, alcanzaría total plenitud, siendo en **Los preludios**, de Liszt, donde más eficaz resultaría su labor, así como el justo acompañamiento de la solista Christina Walevska (violonchelo). Esta no lograría una audición equilibrada y correcta del **Concierto** de Saint-Saëns, pero sí destellos de buen sonido. Mas la discreción se acusó en las **Variaciones sobre un tema rococó**, de Chaikowsky, con una palpable baja de técnica. Ambos artistas fueron aplaudidos sin reservas por el público del Palacio de Congresos,

homenaje que se prolongó a la agrupación sinfónica —señalada reiteradamente por la batuta—, que recibiría el más cálido aplauso al finalizar la sesión.

Calificación de memorable debe darse a la versión lograda por el director de color James Frazier en la audición de **El Mesías**, de Haendel, por su forma incisiva de llevar la obra y la profundidad conseguida. Es hombre de amplio gesto, pero nunca desmesurado, y su acompañamiento es bastante personal por el acierto que preside la labor. Podría decirse una **versión muy inglesa** como el mejor

elogio para todos los protagonistas: la soprano Carmen Bustamante, por su timbre; la contralto Patricia Payne, también por timbre; el tenor Richard Lewis y el bajo Jesús Zazo, en menor nivel que las anteriores, y espléndida colaboración de la clavecinista Genoveva Gálvez y la organista Montserrat Torrent, completando todo el equipo la ajustada intervención de las dos agrupaciones: coral e instrumental, muy felicitados por los asistentes. Sería interesante que en estos programas de «larga duración» se adelantara el horario de comienzo, evitando finalizar a una hora desusada.

Dos programas consecutivos le fueron encomendados al maestro Igor Markevitch, siendo el segundo más atractivo que el primero, aunque el anterior incluyera la «suite» del **Tren azul**, de Milhaud, que resulta una página más bien ligera y superficial, primera audición de la Sinfónica de la RTVE (que iniciaba el programa citado), completándolo el poema sinfónico **Don Juan**, de Strauss, bien cuidado y de hondura, junto a la **Cuarta sinfonía** de Chaikowsky lo más logrado, aunque se abusara en exceso de la sonoridad de los metales y percusión. El programa anterior contendría sólo dos páginas: la **Pastoral**, de Beethoven, y los **Cuadros de una exposición**, de Moussorgsky (en orquestación de Ravel). Ambas versiones se ofrecerían con esa dignidad que el maestro ruso logra siempre, pero no con la perfección de otras veces. Cada actuación serviría para renovar viejos triunfos logrados por Markevitch en ocasiones precedentes en España.

EL DUO PIANISTICO FRECHILLA - ZULOAGA EN MADRID

El día 11 de diciembre se ofreció, en el excelente auditorio del Instituto Nacional de Educación Física, de Madrid, un recital a cargo del dúo de pianistas Miguel Frechilla y Pedro Zuloaga. Para una pequeña historia de la música de cámara en España, género éste tan escasamente cultivado por los artistas nacionales, el dúo Frechilla-Zuloaga es punto de refe-

rencia casi forzoso: reunión imprevista y fructífera de los dos más insigne escuelas españolas de teclado, las de José Tragó y Pilar Fernández de la Mora; Frechilla y Zuloaga, alumnos respectivos de ambos, han trabajado desde sus comienzos como agrupación camerística, programas de indudable interés y frecuencia marginal en nuestras programaciones. Baste re-

cordar lo que significaba en las postrimerías de la década de los 50 la interpretación, en nuestras salas de concierto, de una obra como *En blanc et noir*, de Debussy.

Casi todos los dúos pianísticos se basan en la fusión de características contrapuestas; las citas, con respecto al extranjero, de Ogdon-Lucas o Eden-Tamir son bien ilustrativas al efecto.

Algo parecido cabe predicar del estilo, técnicamente exacto, de Frechilla y Zuloaga; aquél, matizador y sugerente en el fraseo; éste, vital y expresivo en sus ataques.

Su programa en el Instituto Nacional de Educación Física fue un modelo de buen gusto y variedad: abierto con una bella transcripción, realizada por los propios intérpretes, del **Concierto en La menor**, de Vivaldi, se cerró la primera parte con una versión romántica y serena de la única **Sonata**, de Mozart, *para dos pianos, el K. 448 en Re mayor*. Con nombres más habituales en este tipo de repertorio discurrió la segunda parte (**Danzas húngaras**, de Brahms; **Rondó**, de Chopin, y **Tarantela**, de Rachmaninoff), aunque la especial selectividad de ambos artistas volvió a manifestarse con la inclusión de la sensual **Fantasia**, para dos pianos, obra póstuma de Scriabin. Un hermoso recital de dos músicos inteligentes.



El dúo pianístico Frechilla Zuloaga en un momento de su concierto en el espléndido auditorio del Instituto Nacional de Educación Física, de Madrid, donde obtuvieron un rotundo éxito.

Valencia

ORQUESTA MUNICIPAL

Otro concierto-homenaje. Esta vez al inolvidable maestro Serrano, con escogidos fragmentos de *Moros y cristianos*, *Si yo fuera rey*, *El pollo Tejada*, *La canción del olvido*, *El motete*, *La alegría del batallón*, *El Trust de los Tenorios*, *La Dolorosa* y el majestuoso *Himno regional* (que si lo hubiera compuesto cualquier extranjero lo consideraríamos una obra genial y lo cantarían todos los españoles, sin duda). El Director, Luis A. García Navarro, puso todo su entusiasmo y pericia en la dirección, a la que respondió eficazmente la Orquesta, logrando una velada gratísima, porque la música de Serrano tiene «garra» melódica, y prendió en seguida en el ánimo del público, que aplaudió enfervorizado.

NUEVO DIRECTOR DE LA ORQUESTA MUNICIPAL

La Comisión Permanente del Ayuntamiento de Valencia, bajo la presidencia del Alcalde de la ciudad, don Miguel Ramón Izquierdo, tomó, entre otros, el acuerdo de nombrar Director de la Orquesta Municipal al maestro don Lorenzo Martínez Palomo, nacido en Cataluña, hijo de padres valencianos.

En el largo historial profesional del músico figuran la dirección como adjunto de la Orquesta de la Opera de Filadelfia. En la actualidad es Director de la Orquesta de San Diego de California. El maestro Martínez Palomo hizo sus estudios en el Conservatorio Superior de Barcelona, es becario de la Fundación Juan March y amplió estudios de Dirección en Estados Unidos, con Boris Goldowky.

El nuevo director viene a sustituir al maestro don Luis Antonio García Navarro.

BANDA MUNICIPAL

Dentro de su constante actividad, queremos citar, aunque sea con retraso, el magnífico concierto ofrecido en homenaje al que fue excelente compositor valenciano Salvador Giner. A este homenaje se unió el Orfeón Universitario, para entre ambos ofrecernos un programa sugestivo e interesante en extremo: *Las fases del campo* (idilio sinfónico) y *El festín de Baltasar* (poema sinfónico); y en la segunda parte, *Adiós a Boabdil*, *El Sinaí* y «*Benedictus*» (de la *Misa de Requiem*), y la pieza popular *Es chopá... hasta la mañana*. Las obras se interpretaron

con perfección y gran cariño, obteniendo un éxito inolvidable, y el público —numeroso y entusiasta— aplaudió sin reservas a los profesores de la Banda, a su Director, José Ferriz; al Orfeón Universitario y su Director, Eduardo Cifre, por este brillante homenaje a Salvador Giner, que nos permitió conocer más a fondo la alta calidad y belleza de las obras del gran maestro, desgraciadamente poco difundidas.

ORFEON UNIVERSITARIO.—Bajo el lema «El mundo canta ante una cuna», el Orfeón Universitario, que con tanto cariño y competencia dirige Eduardo Cifre, nos ofreció su tradicional concierto navideño —el número catorce ya— con un programa interesante, selecto, variado y sugestivo en extremo.

Junto a ese ramillete de villancicos más conocidos, pero siempre gratos de escuchar (*Noche de paz*, *Fum, fum, fum*, *Els pastorets*, *Adeste fidelis*, etc.) se estrenó *Nadala de la Nit Dia*, de la compositora valenciana Matilde Salvador (destacada autora de la ópera *Vinatea*, recientemente estrenada en Barcelona), donde se aprecia la excelente inspiración y fibra emotiva de la autora. Figuraban asimismo villancicos, casi desconocidos aquí, de diferentes partes de la geografía mundial (Venezuela, Inglaterra, etc.), y como parte más brillante y digna de resaltar, un fragmento de *La infancia de Cristo*, de Héctor Berlioz, el titulado «El adiós de los pastores», que el Orfeón interpretó admirablemente, poniendo lo mejor de sus facultades y de su sensibilidad para lograr una versión altamente satisfactoria, en la que todos: el director, el Orfeón y el solista Manuel Rodrigo alcanzaron un merecido éxito, corroborado por el aplauso entusiasta del numeroso público asistente.

En suma, un concierto inolvidable, más admirable aún por los fines benéficos del mismo.

LUIS M. RICHART

Este número de RITMO puede adquirirse en los principales quioscos de prensa de Madrid y de Barcelona

XI FESTIVAL

Dieciocho han sido los conciertos realizados, de los cuales siete sinfónicos, cuatro de cámara, cuatro de «lieder», uno de órgano, uno de percusión y uno polifónico. El Pregón se celebró, como es habitual, en el Salón de Ciento del Ayuntamiento, abriendo el acto el Presidente de Juventudes Musicales, quien se refirió a la labor pasada y futura de la entidad. El crítico musical de *Financial Times*, Ronald Crichton, disertó sobre la obra del compositor Xavier Montsalvatge, y la pianista Rosa Sabater interpretó exquisitamente la obra completa para piano de éste (*Sketch*, 1935; *Tres divertimentos*, 1941; *Divagación*, 1940, y *Sonatine pour Ivette*, 1962), obras que permiten formarse una idea general de la evolución estilística del compositor. El concierto inaugural estuvo a cargo de la Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida por Ros Marbá, y actuaron Victoria de los Angeles, cuyo propio valor anula todo comentario, y la joven flautista holandesa Solita Cornelis, de limpio estilo y depurada dicción. El programa estaba integrado por obras de Montsalvatge (los conciertos monográficos se iniciaron en el Festival anterior), de quien se interpretaron *Reflexus-Oberatura*, en estreno mundial, página un poco «de circunstancias», pero que expone la más reciente tendencia del autor; la versión para flauta y orquesta, también en estreno mundial, de *Serenata a Lydia de Cadaqués* (inicialmente para flauta y piano); *Hommage à Manolo Hugué* (cinco poemas en forma de cantata) y *Cinco canciones negras*, en la voz de Victoria de los Angeles, y *Laberinto*, página sinfónica basada en el mito de Teseo y Ariadna. La Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS dio tres conciertos, en los que puso de manifiesto la alta calidad de profesores y directores. Es un magnífico conjunto, aunque algunas de sus interpretaciones resultan algo densas y, por ende, con cierta tendencia a la opacidad. El primer concierto fue dirigido por Odissey Dimitriadi (director adjunto), de escuela más bien clásica, y los dos restantes por el titular, Dimitri Kitayenko, procedente del Teatro Stanislavsky, de Moscú. Se interpretaron *Don Juan*, de Strauss; *Concierto para piano y orquesta* (primera audición en Barcelona), de Tikhon Khrennikov, que fue asimismo el solista; *Manfred*, de Tchaikowsky, según el poema dramático de Byron, también primera audición en Barcelona; *Séptima sinfonía* de Beethoven; *Concierto para violín y orquesta*, de Khachaturian, con el solista Valeri Klimov, virtuoso de su instrumento; *Capricho español*, de Rimsky-Korsakov; *Sinfonía número 4* de Brahms; *Concierto para violín y orquesta*, de Tchaikowsky, con Klimov como solista, que renovó su éxito anterior, y *La Mer*, de Debussy, digno colofón para estas interesantes audiciones. La Landesjugendorchester Nord-Rhein Westfalen, dirigida por Martin Stephani, interpretó un ambicioso programa cargado de dificultades: *Escena y aria*, de Klebe (primera audición en Barcelona), pieza bastante breve, adscrita a las actuales tendencias de expresión, aunque conservando reminiscencias de sabor tradicional; *Concierto para violín y orquesta*, de Beethoven, con Gonzalo Comellas, quien, como siempre, realizó una impecable labor, y *Sinfonía número 2* de Schumann. La edad de los músicos oscila entre los quince y los veinticinco años. La Orquesta Ciudad de Barcelona, bajo la dirección de Hiroyuki Iwaki, director titular de la NHK Symphony Orchestra (la más importante del Japón), interpretó el *Concierto en Re menor*, para dos violines y orquesta, de Bach, teniendo como solistas a Henryk Szeryng y José María Alpiste, concertino este último de la propia Orquesta. Junto a la maestría de Szeryng, Alpiste se mantuvo a muy alto nivel y compartió merecidamente el éxito obtenido. Szeryng fue luego solista en el *Concierto para violín y orquesta*, de Szymonowski. Completaron el programa la *Sinfonía número 5* de Schubert y la segunda «suite» de *Dafnis y Cloe*, de Ravel. El último de los conciertos sinfónicos, que fue el de clausura del Festival, estuvo también encomendado a la Orquesta de la Ciudad de Barcelona, dirigida esta vez por Wilfried Boettcher, director de estilo clásico y flexible. Colaboró en él la soprano Gundula Janowitz, que interpretó un aria de Mozart y otra de Beethoven, ninguna de las cuales le permitió lucir en plenitud las posibilidades y exquisitez de su voz y de su estilo. El programa se completó con la *Sinfonía número 86* de Haydn y la *Quinta* de Beethoven. El primero de los recitales de «lieder», con obras de Schubert, Schumann, Brahms, Wolf y Strauss, tuvo por intérprete a Elizabeth Schwarzkopf, que une a su valor intrínseco la dilatada experiencia de su triunfal carrera. Fue acompañada al piano por Brian Lamport. Anne Reynolds, soprano inglesa de brillante historial, ofreció un interesante programa con canciones de Purcell, Brahms, Milhaud (*Seis canciones sobre poemas judíos*), obras de íntima y densa belleza, y Britten (*Cuatro canciones populares inglesas*). El siguiente recital tuvo por intérprete a Elly Ameling, soprano holandesa de bella voz y excelente escuela, que cantó obras de Schubert, autor en el que

BARCELONA

GRAN TEATRO del LICEO

parece haberse especializado. Ambas artistas fueron acompañadas al piano por Irwin Gage, perfecto en su difícil misión. El barítono francés Gérard Souzay, acompañado al piano por Pierre Pontier, interpretó canciones de Schumann, Roussel y Duparc (estos últimos poco difundidos, pese al interés que encierran sus obras), y el ciclo *Don Quichotte à Dulcinée*, de Ravel. El recital fue de un gran atractivo, por la variedad de estilos y por la alta calidad del intérprete. El New Israel Quartet, fundado en 1957 por cuatro profesores de la Orquesta Filarmónica de Israel, conjunto bien equilibrado y de buena sonoridad, dedicado preferentemente a la divulgación de la música contemporánea, dio un concierto en el que, sin embargo, interpretó sendos **Cuartetos** de Mendelssohn y Beethoven, y como novedad, el **Número 2**, de Josef Tal, obra escrita en 1963, sin especial adhesión a una escuela determinada. El Conjoint Català de Música Contemporània, bajo la dirección de Isidoro García Polo, interpretó obras de M. Angulo, Bernaola, R. Alís y R. Gerhard. Fue solista la soprano María del Carmen Decamp, quien en repetidas ocasiones ha demostrado su excelente preparación y facultades. La Orquesta Pro Música, de Lodz, excelente conjunto dirigido por Zbigniew Friemann, dio dos interesantes conciertos con obras de Szarzynski, Baird, Corelli, Cervelló, Bartok, Vivaldi, Milwid, Bach, Mompou y Bacewicz. De entre ellas citaremos la primera audición de la **Sonata da chiesa**, de Szarzynski, compositor polaco de los siglos XVII y XVIII y uno de los más representativos del período barroco, y el estreno mundial de **Cinco canciones** sobre textos de Paul Valéry, de Mompou, interpretadas por Montserrat Alavedra. Hubo además un recital de órgano por Anton Heiller; una sesión dedicada a obras de compositores actuales, todas ellas dentro de las tendencias de laboratorio y electrónica, a cargo de los Percusionistas de Würzburg, dirigidos por Siegfried Fink, con la colaboración de Anna Ricci. La Escolanía de Montserrat y la Coral Antics Escolans de Montserrat, con la colaboración del conjunto Pro Música Antigua, de Madrid, y tres solistas vocales, bajo la dirección del P. Segarra, interpretaron fragmentos musicales del **Llibre Vermell de Montserrat** (código del siglo XIV), **Seis responsorios**, de Victoria, y la **Misa romana**, de Pergolesi.

Inauguró la temporada con el estreno en España de la ópera, de Donizetti, Caterina Cornaro, basada en la vida de la reina de Chipre, de nombre homónimo. Protagonizaron Montserrat Caballé, Jaime Aragall, Renato Bruson, Antonio Borrás y Silvano Pagliuca; dirigió la orquesta el maestro Cillario, y la escena, Diego Monjo. La obra, dentro del estilo característico del autor, posee mayor densidad sinfónica y dramática. Los intérpretes contribuyeron al éxito del estreno. El Barbero de Sevilla tuvo por intérpretes a Eduardo Giménez, Renato Capecchi, Jeannette Scovoti («Rosina»), Ryan Edwards («Figaro») y Nicolai Ghiuselev, entre otros. En el aspecto vocal todos fueron correctos intérpretes, sin especiales características. La dirección escénica, encomendada a Renato Capecchi, resultó, a nuestro entender, excesivamente bufa. Cuidó de la dirección musical el maestro Cillario. Iris, de Mascagni, no se representaba en el Liceo desde 1901. Es obra interesante, con bellas páginas de carácter sinfónico, que arrojan un romántico y triste argumento de corte oriental. La parte orquestal está bien trabajada y tiene tanta o más fuerza que la vocal. Fueron intérpretes: Atzuko Azuma, Lando Bartolini, Antonio Borrás y Attilio d'Orazi. De la dirección escénica, bien lograda, cuidó Walter Cataldi-Tassoni, y de la musical, el maestro Ivo Savini. La ópera, de Italo Montemezzi, El amor de los tres reyes, ha sido repuesta tras cuarenta y tres años de ausencia. Aparte otras consideraciones, nos parece interesante poder conocer estas obras que en su día señalaron los gustos y tendencias de una época, aunque luego hayan quedado relegadas. Es una ópera de denso dramatismo argumental, que la música recoge y subraya adecuadamente. Excelentes protagonistas fueron Pedro Lavirgen, Ileana Merigglioli, Dimiter Petkov y Attilio d'Orazi, bien secundados por los restantes intérpretes. Cuidó de la dirección escénica Gino Bechi, y de la musical, Ivo Savini. Lucia de Lamermoor es siempre una difícil papeleta, que en esta ocasión superaron satisfactoriamente Cecilia Albanese y Jaime Aragall, como protagonistas, acompañados por Juan Galindo, Silvano Pagliuca y José Manzaneda. Dirigió la orquesta el maestro Adolfo Camozzo, y la escena, Giuseppe Giuliano. De La Traviata no puede decirse ya nada nuevo. Su vigencia actual y futura está amparada en el humanismo de sus personajes y en la maestría sencilla de Verdi para plasmarlos musicalmente. Fue intérprete destacada Montserrat Caballe; José María Carreras resultó un discreto «Alfredo»; Vicente Sardinero, con su sobriedad habitual, fue un excelente «Giorgio Geront», y completaron adecuadamente el reparto Dolores Cava («Flora»), Cecilia Fontdevila («Annina») y José Manzaneda («Gastón»). La dirección musical fue confiada a Gianfranco Masini, y la escénica, a Walter Cataldi-Tassoni.

ASOCIACION DE CULTURA MUSICAL

Se inició la temporada con la actuación de la Orquesta de Cámara de Toulouse, modélica agrupación cuyo director, Louis Auriacombe, está enfermo, por lo que la Orquesta actuó sin director. La perfección activa de sus interpretaciones inyecta a la música clásica de cámara una vitalidad que la salva de parecer únicamente obra de estudio. En el programa, obras de Händel, Rameau, Telemann, Marcelo, Corelli, Torelli y Mozart, y como homenaje a Casals, el «Adagio» del *Concierto para violín y orquesta*, de Boccherini. En las obras de Telemann y Torelli actuó, como trompeta solista, Al-

bert Calvayrac, joven y brillante concertista de sólida técnica. El pianista Witold Malcuzyński dio un recital con obras de César Franck, Beethoven y Chopin. La fuerte personalidad de este artista, de sello romántico, se hizo patente en esta brillante audición. El conjunto austriaco Die Salzburger Mozartspieler, fundado en 1953 por Joseph Schröcksnadel, que es el concertino, especializado en la interpretación de música camerística mozartiana, interpretó obras de Mozart, Schubert y Haydn. La sincronía entre los músicos es perfecta, lo que da una excelente calidad a sus interpretaciones.

Forum Musical

Inició la temporada la Orquesta de Cámara Paul Kuentz, con la colaboración del guitarrista Lopátegui, cuya depurada técnica y musicalidad afloraron de nuevo. Interpretaron obras de Charpentier, Telemann, Vivaldi y Mouret. El Deutsche Bachsolisten, destacado conjunto de cámara que dirige Helmut Winschermann, ofreció un interesante concierto dedicado a obras de Bach, en cuya interpretación son admirables. Con gran interés se acogió la presentación en Barcelona de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, dirigida por Yuri Ahronovitch. Brillante y vi-

brante es la sonoridad de esta Orquesta, que interpretó, en dos conciertos: la *Sinfonía de Praga*, de Mozart; *El pájaro de fuego* (versión de 1919), de Strawinsky; la *Sinfonía número 4*, de Tchaikovsky; la bella melodía popular *El cant dels ocells*, interpretada por el violoncelo solista de la Orquesta, Lorne Monroe, en homenaje a Casals; *Carnaval romano*, de Berlioz, y *Concierto para violoncelo y orquesta*, de Dvorak. El maestro Ahronovitch ha desarrollado una brillante carrera internacional; dirige con apasionamiento y descubre en cada obra sus más recónditos valores.

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

Dirigida por su titular, Antonio Ros Marbá, dio un concierto integrado por obras de Mozart y la Sinfonía número 1 de Mahler. Fue solista del Concierto en Do, para oboe y orquesta, de Mozart, Pierre Pierlot, auténtico virtuoso de su instrumento. Ros Marbá realizó una excelente labor, bien secundado por la Orquesta. El director Milton Katims dirigió un variado programa: Mozart, Sinfonía número 40; Strauss, Concierto número 1, para trompa y orquesta, obra erizada de dificultades técnicas y de carácter incierto, por cuanto su autor era sólo un muchacho cuando la escribió para su padre. Nicanor Sanz, titular de la propia Orquesta, obtuvo un señalado éxito como solista. Cerró el concierto la Sinfonía número 9 de Schubert. Mario Rossi, director que no necesita presentación, al frente de la Orquesta nos ofreció brillantes y profundas versiones de la obertura de La italiana en Argel, de Rossini; Sinfonía número 4 de Mendelssohn y Cuarta sinfonía de Beethoven. Para director e intérpretes, el éxito fue total.

fonogram
s.a.



Tiene el honor de ofrecer
a la filarmonía española
el arte del inolvidable

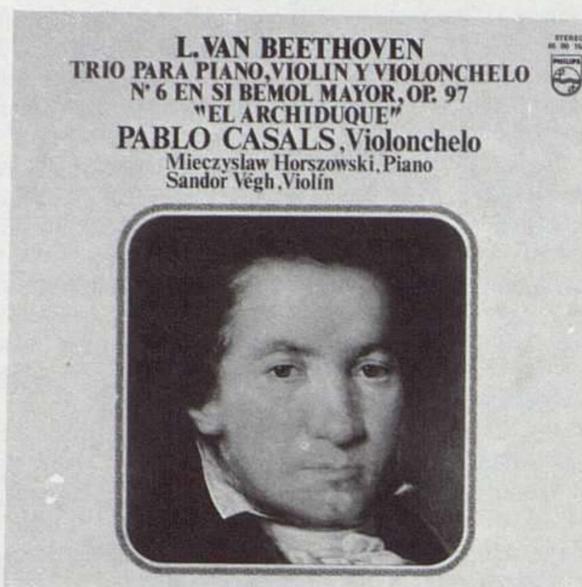
PABLO CASALS



NUMERO DE CATALOGO: 65 00 151
BEETHOVEN

Trio número 3 para violonchelo,
violín y piano, op. 1, núm. 3.
Sonata para piano y violonchelo,
op. 17.

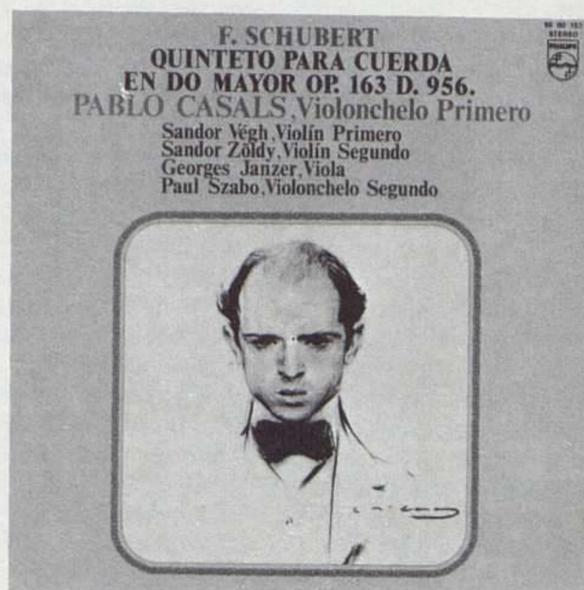
PABLO CASALS, violonchelo.
Mieczyslaw Horszowski, piano.
Sandor Vegh, violín.



NUMERO DE CATALOGO: 65 00 152
BEETHOVEN

Trío número 6 (7) para violonchelo,
violín y piano, op. 97,
«El Archiduque».

PABLO CASALS, violonchelo.
Mieczyslaw Horszowski, piano.
Sandor Vegh, violín.



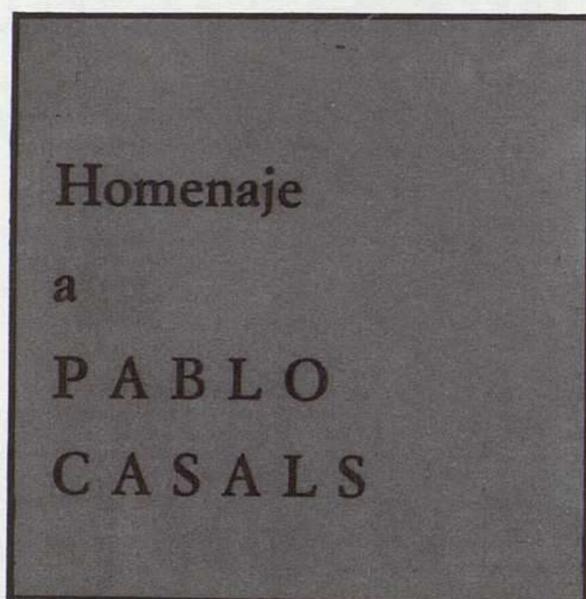
NUMERO DE CATALOGO: 65 00 153
SCHUBERT

Quinteto para cuerda en Do mayor,
op. 163.

PABLO CASALS y Paul Szabo,
violonchelos.
Sandor Vegh y Sandor Zöldy,
violines.
Georges Janzer, viola.

(CONTENIDOS EN EL ALBUM NUMERO 67 03 028)

PROXIMA PUBLICACION



NUMERO DE CATALOGO: 65 04 116

CARA 1
FAURE

Elegía para violonchelo y orquesta, op. 24.
(Ensayo realizado en el anfiteatro de la
Universidad de la Sorbona, de París.)

CARA 2
FAURE

Elegía para violonchelo y orquesta, op. 24.
Gaspar Cassadó, Paul Bazelaire, Maurice Mare-
chal, Rudolf von Tobel, Etienne Pasquier, André
Levy, Gaston Marchesini, Guy Fallot, Charles
Bartsch y Jean Vaugeois, violonchelos, con la
Orquesta de los Conciertos Lamoureux, de París,
dirigidos por PABLO CASALS.

CASALS

Los Reyes Magos.
Sardana.

Orquesta de 102 violonchelos dirigida por
PABLO CASALS.

J. S. BACH

«Zarabanda» de la Suite número 5 para
violonchelo solo, en Do menor.
PABLO CASALS, violonchelo.

(Viva una hora con PABLO CASALS, escuchando su voz, sus indicaciones, la música producto de su inspiración, su arte directorial y su inimitable categoría de solista.)

Usted, si le gusta la música clásica, no dude en escribir pidiendo información de sus ediciones a FONOGRAM, S. A. Apartado de Correos 35.019. MADRID.



EL DISCO CLASICO



PEDRO MACHADO DE CASTRO, Redactor-Jefe

COLABORAN EN ESTE NUMERO

Gonzalo Alonso Rivas, Manuel Chapa Brunet, José Luis García del Busto, Ramón Ortiz Ramis, José Luis Pérez de Arteaga y José Prieto Marugán

BACH: Los seis Conciertos de Brandemburgo y Las cuatro «suites» para orquesta. Orquesta del Festival de Malboro. Director, Pablo Casals. Album «Stereo», CBS S 77421.

La interpretación de Bach, en particular de su obra orquestal, parece un problema sin solución; esto parece desprenderse de la observación de tantas y tan variadas «soluciones» como encontramos continuamente. En efecto, no hay intérprete de relevante personalidad que al enfrentarse a estas obras no haya dado «su» versión, y siempre situándola prácticamente en choque con otras anteriores. Diferencias hay en «los» Beethoven admitidos; también —menos— en Mozart; otro tanto podemos decir de Schönberg...; pero, ciertamente, las divergencias entre las interpretaciones distintas de Bach superan con mucho las anteriores. Si esta cuestión interpretativa admite solución, si de verdad esta música espera su traducción ideal, su versión de referencia, no hay duda de que ésta está por llegar. Entre tanto, no podemos pasar del «sí o no, por esto o por aquello».

Mi opinión es negativa acerca de las interpretaciones de Casals. El genial violonchelista recientemente desaparecido, prácticamente «descubridor» de la hondísima musicalidad de las **Suites para violonchelo**, creo que se queda muy por debajo al cambiar el arco por la batuta. Y no es que cambie sustancialmente su concepto de la música de Bach de una a otra obra, sino que el poder de convicción increíble que suponía su categoría de solista se pierde completamente al no contar con una técnica de dirección ni aproximada, y al manejar una orquesta que, aun formada por buenos elementos, no posee la homogeneidad como instrumento unitario exigida hoy a las orquestas de cámara.

Sobre todo, incide Casals, además, en acentos y en fraseos que poco tienen que ver con las características de Bach, y esto sí puede afirmarse por la calidad específicamente romántica de estas formas de hacer. Bien significativo es, a este respecto, el detalle de la inclusión del piano sustituyendo al clavicémbalo en tres de los conciertos brandemburgueses: lo que puede espantar a los puristas o a los especialmente aficionados a Bach y sus entornos es aquí algo perfectamente consecuente con la idea fundamental del director. A propósito de esto, véase el calor indiscutiblemente romántico con que está fraseado el «Affettuoso» del **Concierto número 5**, inconcebible sin el piano de Serkin. No se trata, pues, de estar en desacuerdo con el timbre (piano o clave), sino con una idea que impone, que determina la elección.

Las **Suites** se nos ofrecen bastante más ajustadas al concepto bachiano que se induce de barajar versiones clásicas. La idea básica es la misma, pero ni observamos «tempi» desviados de lo usual (como el apresurado «Allegro» del **Segundo concierto**), ni instrumentalmente aparece sorpresa alguna.

El Casals director no puede hacerlos olvidar un violonchelo de excepción.—J. L. G. B.

BACH, J. S.: Misa en Si menor, BWV 232. Solistas, Coro y Conjunto Instrumental de Lausanne, dirigidos por Michel Corboz. Hispavox, «Stereo», HES 60-142/44.

La aparición en el mercado español de la **Misa en Si menor**, de Bach, viene precedida del prestigio ganado por

su director, Michel Corboz, que con el Conjunto Vocal e Instrumental de Lausanne ya nos ha ofrecido muestras de su talento directorial en obras como la ópera **Orfeo**, de Monteverdi, o **Las Vísperas de la Virgen**, del propio autor. Corboz, al igual que el vienes Harnoncourt, se ha lanzado a la publicación de obras de la antigüedad y el barroco utilizando instrumentos originales de la época, para lograr de esta forma una atmósfera y un color sonoros diferentes, hasta llegar inclusive a colocar a los instrumentistas de forma diferente a la actual, recogiendo así una sonoridad que al principio puede resultar exótica, pero que luego se convierte en un verdadero placer sonoro. Dentro de esta línea aparece ahora la **Misa en Si menor**, de Bach, utilizando a las sopranos Yvonne Perrin y Wally Staempfli, las «mezzos» Magali Schwart y Claudine Perret, al tenor Olivier Dufour, al barítono Philippe Huttenlocher y al bajo Niklaus Tüller. Como un «lujo» extra, Corboz utiliza en su conjunto a la formidable flautista Aurele Nicolet y al no menos célebre trompetista Maurice André, además de otros solistas de violín, oboe de amor, violonchelo, clave y órgano.

El conjunto vocal no es numeroso, y esto resulta un verdadero atractivo en el «Kyrie eleison» del inicio, en el «Sanctus» y «Hosanna», y muy especialmente en el «Dona nobis pacem» final. Además de la sobresaliente atmósfera lograda por el director Corboz, no podemos ocultar el brillante y hermoso dúo logrado por la soprano y el tenor que aparece en el «Domine Deus» del «Gloria»; la brillante aria del bajo: «Quoniam tu solus sanctus»; el dúo de la soprano y la contralto: «Et in unum Dominum», del «Credo», combinación vocal que gustaba mucho a Bach (no olvidemos la gloriosa combinación de soprano y contralto en su **Cantata número 78**); y tampoco podemos pasar por alto la intervención de la contralto C. Perret en su aria del «Agnus Dei», con un acompañamiento admirablemente logrado. Esta nueva versión discográfica posee los suficientes aciertos y momentos de verdadera exaltación para considerarla entre las mejores no sólo de las que existen en nuestro mercado, sino entre las realizadas en el catálogo internacional. La grabación es realmente buena, y el prensado está dentro de la digna línea a que nos tiene acostumbrados la firma Hispavox. Un buen libreto, profusamente ilustrado, acompaña los tres discos que integran el álbum.—P. M. C.

BACH, J. S.: Seis Conciertos de Brandemburgo; Cuatro «Suites» para orquesta. Orquesta del Festival de Marlboro. Director, Pablo Casals, CBS, «Stereo», S 77421.

Las celeberrimas interpretaciones de las **Seis «Suites»** para violonchelo solo que Pablo Casals grabara hace ya mucho tiempo (años 1938 y 1939) han tenido a lo largo del tiempo una curiosa propiedad: ercasillar al «celista» catalán como «especialista» en Bach, ya sea en su faceta de instrumentista, director o crítico-pedagogo. Sin embargo, hoy en día, desde un punto de vista lo más neutral posible, no creo que ni estos **Conciertos de Brandemburgo** ni estas **Suites**, grabados por Casals en el Festival de Marlboro cuando se festejaba su noventa cumpleaños, puedan ser considerados hitos interpretativos en la extensísima lista de registros dedicados a J. S. Bach. Ciertamente, aportan algunos valores

nuevos, especialmente en algunas de las danzas de las cuatro **Suites**; pero, en general, constituyen más un documento vivencial e histórico, y a la vez un homenaje a Casals y su enorme significación dentro de la interpretación del siglo XX, que una aportación verdaderamente valiosa a la dimensión interpretativa de J. S. Bach. En los **Conciertos de Brandemburgo** nunca se logra tener la sensación de estar escuchando «de verdad» música barroca. Los solistas son francamente aceptables, pero su «contacto» con el estilo propio de J. S. Bach es, a veces, bastante remoto. Existen detalles muy significativos al respecto: los «tempi» de Casals no siempre convencen, menos aún su planificación de las diversas intensidades; a menudo se echa de menos una mayor claridad; la línea del bajo continuo se pierde más de lo tolerable, a lo que contribuye una grabación algo indiscriminada y la elección del piano como continuo en varios de los **Conciertos**; la presencia de Serkin al piano como principal solista del **Quinto Concierto en Re mayor** es tan discutible en su planteamiento como poco convincente en sus resultados. En cambio, la labor de Casals a lo largo de las **Cuatro «suites» para orquesta** es más interesante, principalmente por su intuitiva y convincente manera de marcar en las diversas danzas, que así recuperan su inmediato y estructural carácter rítmico. En este sentido, la «Sarabande» de la **Segunda «suite»** es toda una revelación.

Producción importante, discutible en lo interpretativo, con clara vocación de documento y homenaje, me parece de menor interés que la dedicada por los mismos intérpretes a Beethoven (**Sinfonía número 8**) y Schubert (**In-completa**) que la CBS acaba de editar en nuestro país, y que la Redacción de «El Disco Clásico» ha preferido a la hora de otorgar el premio especial «In Memoriam» a Pablo Casals.—M. Ch. B.

BACH: Las cuatro «suites» para orquesta. Orquesta New Philharmonia. Director, Otto Klemperer. Album, «Stereo», 165-29 261/64 (serie Angel-EMI).

En estas mismas columnas hablo de los irregulares resultados obtenidos por grandes de la interpretación al enfrentarse a Bach. Aquí, al menos, se trata de un grande de la dirección —Otto Klemperer—, y, por supuesto, que esto se nota de la primera hasta la última nota de las **Suites** que comentamos. En efecto, pocas veces se habrán beneficiado estas páginas de una interpretación más racional o más clara; y si esto fuera lo principal, habría que descubrirse ante la versión de Klemperer y situarla bien arriba. Pero, afortunadamente, la música es algo más complejo, y si Klemperer ha sido uno de los pocos artistas excepcionales que casi siempre ha establecido modelos a seguir, interpretaciones que quedan en el recuerdo unidas a la música de que se trate, en esta ocasión hay que convenir en que no ocurre tal cosa. Es ésta una de sus últimas grabaciones —¿la última?—, y pasará a la historia del disco con tal título documental, pero no como cumbre de interpretación de las **Suites** bachianas.

El sustrato de danza popular o cortesana, según los casos, que debe prevalecer en estas páginas magnificadas por Bach para el concierto, se pierde casi siempre en las lecturas de Klemperer, que se enredan en la para



NOVEDADES

Waldo de los Ríos:

Concierto para guitarra criolla.

Solista, Ernesto Bitetti. Orquesta de Conciertos de Madrid; director, el autor. Y **Recital** a cargo de Ernesto Bitetti, con obras de Ginastera, Villa-Lobos, Tárrega, Bach, etc. Orquesta de Conciertos de Madrid; director, Waldo de los Ríos.

HISPAVOX, «Stereo», HHS 10-429.

Colección de Música contemporánea.

Volumen IX
Obras de Luis de Pablo.

Música electrónica y Comme D'habitude.

Jorge Zulueta, piano.

CLAVE, 18-5009, «Stereo».

TCHAIKOWSKY:

Francesca de Rimini y Hamlet.

Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS.

Director, Eugene Svetlanov. Melodía-Hispavox, «Stereo»,

HMES 610-49.

MOZART:

Sinfonías números 40 y 24.

Orquesta de Cámara de Moscú.

Director, Rudolf Barshai. Melodía-Hispavox, «Stereo»,

HMES 610-47.

PROKOFIEV:

Selecciones del «ballet» «La Cenicienta».

Orquesta Sinfónica de la Radio de Moscú.

Director,

Gennadi Rozhdestvensky.

HMES 610-48.



mi inútil pretensión de querer trascender unos pentagramas a todas luces suficientes en sí mismos. La **Suite número 2**, quizá la mejor conocida del gran público, es el punto más rebatible del ciclo: la «Ouverture» se presenta con ampulosidad; la «Sarabande», languidece tristemente; la «Bourrée» surge, en cambio, agresiva; la alternancia «forte»-«piano» (compás a compás) con que presenta la «Polonaise» no sólo es caprichosa, sino censurable sin paliativos, ya que deshace la lógica estructuración rítmica en períodos de cuatro compases; el «Menuet» surge avasallador, poniéndole las cosas más difíciles a la subsiguiente «Badinerie», que forzosamente decepciona por su lentitud y por la machaconería con que se tratan los bajos.

En definitiva, y con el máximo respeto hacia posibles opiniones encontradas, mi devota admiración por Klemperer no ha podido evitar el rechazo de esta grabación, esperada con el mayor interés.—J. L. G. B.

BEETHOVEN: Sinfonía número 8. SCHUBERT: **Sinfonía número 8 (Incompleta).** Orquesta del Festival de Marlboro. Director, Pablo Casals. CBS, «Stereo», S 73113.

La faceta de Pablo Casals como director de orquesta parece haber sido abordada como tema preferente en los últimos lanzamientos de la CBS. En muy poco tiempo se han publicado los **Seis Conciertos de Brandemburgo** y las **Cuatro «suites» para orquesta**, de J. S. Bach; la **Sinfonía número 8, en Fa mayor**, de Beethoven, y la **Incompleta**, de Schubert. Ambas **Octavas** se integran en un disco con una clara vocación de testimonio directo. Grabado en vivo durante el Festival de Marlboro, las ejecuciones son únicas y completas; no hay manipulaciones posteriores o varias tomas. Se oye al público —que aplaude al final—, y son claramente perceptibles los ruidos propios de todo concierto celebrado ante auditorio. La grabación en sí responde a los condicionamientos propios de estos casos, y la distribución de los micrófonos es bien diferente a la posible en un estudio de grabación. La carpeta —con un personal, confidencial e inefable artículo de Thomas Frost, productor ejecutivo de la CBS— responde asimismo a ese aire «amateur» e improvisado que se respira en este registro.

Las interpretaciones de Casals constituyen un valioso documento para la configuración crítica de su faceta de director del repertorio romántico. Casals desarrolla a lo largo de la **Octava** beethoveniana una tremenda energía. Versión enormemente animada y excitante, parece más propia de un joven y entusiasta director que debuta que de un sesudo nonagenario. Hay una gran preocupación por el contraste (que quizá resulta excesivo) y por ofrecer una visión punzante y entretenida de la **Sinfonía**.

En la **Incompleta**, sin embargo, Casals consigue una versión de gran madurez, dramática y conflictiva en su primer movimiento, «Cantabile», y sutil en el segundo. El gran acierto de Casals aquí estriba en su innato y convincente sentido del fraseo, lo que resulta decisivo a la hora de configurar el auténtico estilo schubertiano. Además, la planificación de los «tempi» —al contrario de lo que ocurre en la **Octava** beethoveniana— responde siempre a la misma materia musical que les da pie. En otras palabras, nunca se tiene la sensación de que Casals marca de manera artificiosa o gratuita. Ello contribuye a la consecución de esa característica «fluencia» schubertiana que resulta tan difícil de plasmar a la hora de interpretar su música. Menos circunspeto y objetivo que Sawallisch, menos clásico que Böhm, el romanticismo abierto y comunicativo de la versión del músico catalán supone una alternativa muy digna de tenerse en cuenta a la hora de considerar comparativamente las versiones de la **Incompleta** existentes en catálogo.—M. Ch. B.

BEETHOVEN, L. v.: Sinfonía número 8, en Fa menor (transcripción para piano de F. Liszt). (Leonard Hokanson, piano.) **Melodías de «Sinfonías»** y **«Sonatas» para ser cantadas**, arregladas por F. Silcher. Hermann Prey, barítono. Archiv, «Stereo», 2533 121.

En el mundo de la música hay muchas curiosidades, y la que ahora nos presenta la serie Archiv de la Deutsche Grammophon es, sin duda, una de ellas. En el año 1840 fueron editados por Silcher un grupo de canciones, tomadas de melodías de Beethoven pertenecientes a sus **Sonatas** y **Sinfonías** más populares. Aunque esto quizá no podía satisfacer a los puristas, como sucede hoy con ciertos arreglos de sinfonías y óperas, no pasa de ser un antecedente histórico de lo que hoy sucede, como hace más de ciento treinta años. Silcher tomó temas tan hermosos como el «Adagio» de la **Sonata «Patética»**, de la **Apasionata**, etc., y adaptó versos de algunos poetas de la época, logrando un ramillete de «lieder» que no dejan de tener un interés estético-histórico a la vez que original e ingenioso. La otra cara del disco nos ofrece la versión para piano de Franz Liszt de la **Octava** de Beethoven. Si el arreglo o transcripción no resulta tan brillante, como en el caso de la **Quinta**, tampoco la **Octava** en su versión orquestal es tan brillante como ésta. Hermann Prey, uno de los mejores barítonos de la actualidad, logra recrearnos con su varonil timbre y no menos fascinante fraseo; el acompañamiento de Hokanson está por debajo del solista vocal. Su versión pianística de la **Octava** quizá pudo ser más brillante, pero no pasa de ser una versión buena, más que discreta, aunque tampoco deslumbrante. Con tan buenos y numerosos pianistas como tiene la Deutsche Grammophon es lástima que no se hubiera seleccionado otro pianista un poco más brillante.—P. M. C.

BEETHOVEN, Ludwig van: Nueve sinfonías. Joan Sutherland (soprano), Marilyn Horne (contralto), James King (tenor), Martti Talvela (bajo). Coro de la Opera Nacional de Viena (director, Wilhelm Pitz), Orquesta Filarmónica de Viena (director, Hans Schmidt-Isserstedt). (Decca, SXLB 6470/5, «Stereo».)

El integral beethoveniano (otro más) de Schmidt-Isserstedt, fallecido en mayo del pasado año en Hamburgo, coincide en su oferta con el de Karl Böhm, éste dentro del ciclo de Deutsche, **El mundo de la Sinfonía**, que comentó en octubre (número 435 de RITMO). Primera pregunta obligada: ¿hasta qué punto existe real competencia entre ambos álbumes? A esto hay que responder a varios niveles. Desde el exclusivo ángulo económico (la «oferta» como tal), el álbum de Decca es plenamente competitivo: a las 2.560 pesetas de coste del integral de Böhm, en nueve discos, se opone un precio de 1.840 pesetas para seis discos; como compensación, Böhm ofrece tres oberturas (**Coriolano**, **Egmont** y **Las criaturas de Prometeo**), mientras que Schmidt-Isserstedt incluye exclusivamente el conjunto de las **Sinfonías**. Desde la perspectiva sonora, Böhm resultaría de entrada ganador absoluto con una maravillosa toma de sonido, realizada muy recientemente (1970-71), dispuesta a lo largo de nueve microscurcos, lo que supone evitar cualquier tipo de distorsión por acumulación; sin embargo, Isserstedt cuenta también con una excelente grabación, superior a la misma de Deutsche en algunos momentos, relativamente reciente (1965-69) y, contra lo que cabría pensar, exenta de toda distorsión, a pesar de la prolongada duración de la mayor parte de las caras (la media es de veintiocho minutos). Para complicar la alternativa tenemos en ambos casos a la misma orquesta, la Filarmónica de Viena, y al mismo coro, el de la Opera (en Decca, dirigido por Wilhelm Pitz; en Deutsche, por el sucesor de éste, Norbert Balasch). Asimismo son sobresalientes los componentes del cuarteto vocal en la **Novena** (Sutherland, Horne, King, Talvela, con Isserstedt; Jones, Troyanos, Thomas, Ridderbusch, con Böhm). Sólo nos queda ese pequeño punto llamado «interpretación».

La verdad es que, estilísticamente, ambas lecturas son más cercanas que disímiles. Böhm y Schmidt-Isserstedt son hombres de la misma escuela, viejos «vieneses adoptivos». A pesar de ello, Böhm (austriaco) es más germano que vienés en su interpretación; Isserstedt (alemán) se muestra más próximo a la familia Strauss y a Lanner que a Schumann o Brahms. Con todo, el de Böhm es un ciclo,

unitario y consecuente; lo de Isserstedt no lo es en grado tan completo. Sus lecturas fluctúan entre lo buenísimo, sensacional incluso (**Quinta** y **Octava**), y lo declaradamente malo (**Heroica**). En realidad, puede hacerse una catalogación jerárquica: dos sinfonías sobresalientes, tres buenas a secas, dos medianas y dos desastrosas.

Quinta y **Octava** son irreprochables. La **Sinfonía en Do menor** es una **Quinta** «de un tirón», vital, dramática y elocuente. El primer movimiento incluye la repetición y aplica un inteligente empleo del «rubato». Severo e imponente el «Andante»; los dos movimientos finales poseen un magnetismo irresistible, con mención especial de las trompas vienesas en su memorable entrada al principio del «Scherzo». Por otro lado, la **Octava**, que incluye todas las repeticiones, se nos presenta, no como una **Segunda** o una **Cuarta** encubierta, sino como la **Sinfonía** que va entre la **Séptima** y la **Novena**, irónica y al mismo tiempo tensa y conflictiva. Con la sombra en nuestro mercado de la versión de Toscanini (y la muy distante, por impubliada, sombra de Szell), es la mejor interpretación en grabación moderna.

La **Segunda** es aceptable, menos potente que la atlética propuesta de Böhm y más clásica en planteamiento. Al igual que Böhm, Isserstedt omite la repetición del «Allegro» inicial; también como Böhm, alcanza su cota más alta en el sugerente «Larghetto». También aceptables resultan **Séptima** y **Novena**, aquella dominada por un «Allegretto» ultradramático, casi una marcha fúnebre, con un débil primer movimiento (sin repetición), un eficiente «Scherzo» (exceptuado el monumental «Ritenu» del «Trío») y un convincente «Finale» (¡con repetición! Que yo recuerde, sólo otro director ha incluido en disco la doble exposición: William Steinberg), ésta (la **Sinfonía «Coral»**) muy ajustada en líneas generales (poderoso climax en el «Allegro», repetición excluida; buen «Scherzo», omitida la segunda repetición, al igual que Böhm; exquisita actuación de los «cellos» en la presentación del segundo tema del «Adagio»; «Finale» sólido y triunfalista, con un superlativo trabajo de James King, también un «heldentenor», como Jess Thomas en Böhm: éstos serían los datos más destacables de cada movimiento).

Con las **Sinfonías 1** y **4** entramos en una zona de rotunda mediocridad. La primera obra del ciclo recibe un tratamiento vulgar e insulto. Falta en ella la mágica combinación de electricidad y elegancia que tan airoosamente configuraba la antigua lectura de Schuricht con esta misma orquesta, e incluso el impulso rítmico determinante de otra vieja grabación ejemplar, la de Toscanini con la Orquesta de la BBC de Londres (1937). El primer movimiento (se incluye la repetición) es plano y pobre sónicamente, adornado, además, con un inoperante «ritardando» al comienzo mismo del «Allegro». En el «Andante» se omite la repetición, lo cual resulta aún más triste después de haber probado Karl Böhm en su interpretación que dicha repetición es perfectamente eficaz para el balance interno del movimiento. A la carencia de contrastes patente en el primer movimiento se une una sensible falta de claridad instrumental (fallo no atribuible al ingeniero de sonido), que obliga a pensar en una huelga de la sección de maderas (fagot en primer lugar) el día en que se realizó este registro. La situación mejora ligeramente en el «Menuetto», y el «Finale» constituye la sorpresa de la audición, dado que es magistral: vital, luminoso, repetición incluida (¿por qué aquí sí?; fluido y enérgico, este movimiento carece de sentido dentro de la pobreza global en la lectura de la sinfonía. Algo similar cabe predicar de la **Cuarta**: un «Adagio» maravilloso en medio de un trabajo aburrido e ininspirado hasta lo molesto. En esta obra, Isserstedt hace todas las repeticiones. El «Finale» puede ser, sin problemas, el peor momento de todo el ciclo por su insufrible falta de convicción y basta traducción sonora.

De absolutos descalabros cabe calificar las dos **Sinfonías** restantes, «**Pastoral**» y «**Heroica**», ésta sobre todo. La **Sexta**, sin repetición en el primer movimiento y con ella en el tercero, contiene una traducción pedestre y ramplona de la «Escena junto al arroyo», un primer movimiento burocráticamente tocado y un «Finale» monótono; la

tormenta es más convincente, gracias también a una espléndida grabación. En cuanto a la **Tercera**, dudo mucho que exista una lectura peor en el mercado. El comienzo es satisfactorio y la repetición, clara concesión «pro forma» de Beethoven, se omite con acierto; pero desde el desarrollo del primer movimiento la tensión decae, el «tempo» languidece y la «Coda» resulta radicalmente deplorable. El «Adagio» se transforma en un «Andante», y cualquier relación con una marcha fúnebre resulta adyacente; el «tempo» se acelera aún más en el «Fugato», lo que obliga a Isserstedt a adoptar serios «Ritenutos» al final del movimiento. Mal el «Scherzo», con unas trompas aún más en pianísimo de lo que es ya (mala) costumbre en el «Trío» (el «Forte» pedido por Beethoven sólo lo realizan Szell y Leibowitz); el «Finale», como en la **Primera**, eleva algo la media de calidad, pero la sosería es cualidad permanente de la versión que se sigue respetando en este movimiento.

Desigual ciclo, en suma, y clara puntuación a favor de Böhm en el conjunto de la oferta. Por encima de cualquier consideración técnica, existe un dato general inapelable: el hecho de que, mejor o peor tocadas, las corcheas del comienzo de la **Séptima** (por poner un ejemplo) poseen una magia peculiar en manos de Böhm que con Isserstedt no tienen: en Böhm son música, mala o buena, pero música; en Isserstedt sólo son notas.

Pese a esto, no quiero dejar de recomendar, casi como versiones de referencia (sin el «casi» en lo concerniente a la **Sinfonía en Fa mayor**), las lecturas de la **Quinta** y la **Octava**. Ambas fueron editadas sueltas en el mismo disco (Decca, SXL 6396) y constituyen un verdadero modelo de buen hacer, maestría instrumental y calidad de reproducción: por derecho propio, junto a ese formidable **Idomeneo** editado ahora y al admirable trabajo de colaboración (ya no acompañamiento) con Backhaus en los **Conciertos** de Beethoven, forman parte del legado más apreciable de ese irregular artista que fue Hans Schmidt-Isserstedt.—J. L. P. A.

BERLIOZ, Héctor: Sinfonía fantástica. Jean-Louis Barrault (narrador), John Mitchinson (tenor), John Shirley-Quirk (barítono). Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Pierre Boulez. C. B. S., álbum «Stereo» 77226.

Intentar resumir en unas pocas líneas todo lo que supone esta grabación sería pueril e inútil. Mientras se confecciona un comentario más completo, baste señalar que se trata de una de las publicaciones más radicalmente interesantes de los últimos tiempos, entre las editadas en España, en la que Pierre Boulez pone de manifiesto su estimable doble perspectiva de compositor y director, que se plasma en una interpretación inestimable, reveladora de la **Fantástica** y el **Lelio**. Discos excepcionales en el interés por las obras interpretadas y únicos interpretativamente considerados, confirman su nivel de publicación de referencia gracias a una toma de sonido de una nitidez total (muy en la línea de CBS) y un prensado soberbio, al menos en los ejemplares que poseo. Sin duda, podemos considerar este álbum CBS como una de las ofertas «imprescindibles», y posiblemente como de las más fascinantes e innovadoras de toda nuestra discografía.—M. Ch. B.

BRAHMS: Los Conciertos para piano. Rudolf Serkin, pianista. Orquesta de Cleveland. Director, George Szell. CBS, S 78202, «Stereo».

Veinticinco años de edad contaba Brahms cuando compuso el **Concierto en Re menor**, op. 15, que quedó completado en 1858. Por su correspondencia con Schumann sabemos que desde cuatro años antes tenía en mente la idea de una obra sinfónica, y ésta es, ciertamente, la mejor caracterización que puede hacerse del **Concierto en Re menor**, cuyo alejamiento del estilo típico del concierto romántico es grande: el piano está fundido en el entramado orquestal y la orquesta adquiere una importancia que hasta entonces no tuvo. La obra es, además, una muestra impresionante de la fogosidad del Brahms joven: nunca se ha requerido a los violines de forma tan ardorosa y hasta fiera como en el arranque de



este primer **Concierto**, cuya escritura se aproxima a lo inejecutable (y quizás de esta casi impotencia nace el poder de emoción que tiene la página).

El carácter sinfónico se muestra todavía más en el **Segundo concierto**, en **Si bemol mayor**, op. 83, obra de 1881, que presenta cuatro movimientos. El carácter unitario que anunciaba la producción anterior también se extrema aquí, pues no solamente escuchamos al piano y a la orquesta como a una sola voz, sino que la línea cantable que nos envuelve y queda en nosotros como tal línea es, no obstante, el resultado de un complejísimo entramado constituido por muy diversas voces que se necesitan unas a otras para constituirse en lenguaje: es un genial trabajo de síntesis hecho por el propio artista de oficio extraordinario.

Se desprende inmediatamente la extrema dificultad interpretativa de ambos **Conciertos**, así como la necesidad imperiosa de unidad de criterio pianista-director. En este sentido, la versión de Serkin-Szell me parece la más alta muestra de que disponemos en nuestra discografía, ausente —entre otras— la de Baremboim-Barbirolli. La elegancia extremada de Serkin, su musicalidad sobria y a la vez honda, le hacen pianista idóneo para el **Segundo concierto**, expuesto de forma intachable y «acompañado» maravillosamente por la Orquesta de Cleveland. Szell parece, por temperamento, uno de los maestros más adecuados para traducir el ya comentado inicio del **Concierto en Re menor**, y esto lo prueban las numerosas grabaciones que hizo de la obra. La comparación ha sido en este caso muy útil para apreciar el grado de penetración con el solista: en efecto, la potencia, el brío, no alcanzan en Serkin la altura de su exquisita musicalidad, y atendiendo a su inmediata presentación del tema, Szell ataca la introducción con tremendo vigor, sí, pero sin llegar al «fuego» de otras versiones asimismo dirigidas por él. El resultado es de un equilibrio total y la versión de este **Primer concierto**, si no puede considerarse tan definitiva como la del **Segundo**, dista mucho de empañar el nivel artístico extraordinario

que Serkin y Szell han logrado en esta presentación de la obra para piano y orquesta de Brahms, en grabación, por cierto, muy satisfactoria.—J. L. G. B.

BRAHMS, Johannes: Obra completa para piano (y Obra para violín y piano). Julius Katchen (piano), con Josef Suk (violín) y Jean-Pierre Marty (piano en las **Danzas húngaras**). (Decca, 9 LP SDD 261/9, «Stereo».)

La categoría del presente álbum Decca, dedicado al integral pianístico de Brahms, supera los límites del simple comentario. Las mismas dimensiones de la colección, nueve discos, casi ocho horas y media de música, impiden un análisis detallado. Me centraré, por tanto, en una serie de aspectos diversos del conjunto.

En principio, la recomendabilidad económica de una grabación que se vende a 1.800 pesetas (200 ptas. por disco) es un dato favorabilísimo. A continuación está el hecho de la casi anonimidad en nuestro mercado fonográfico de más de la mitad de las obras seleccionadas. En tercer lugar debe anotarse una extraordinaria toma de sonido, fielmente respetada por un cuidadoso prensado, característico de la bondad sonora de los más recientes registros de la firma productora editados en España; si nos atenemos al punto cronológico de que algunas de las piezas recogidas fueron grabadas hace casi ocho años, la igualdad global en la calidad de sonido resulta aún más demostrativa de un buen hacer en las tareas de reprocesado del material. Otro detalle a favor: el excelente libreto, con los relevantes análisis de Ray Minshull sobre cada una de las obras incluidas, modelo en su género; en los últimos meses, Decca ha probado un serio interés por mejorar la calidad de las presentaciones literarias de sus grabaciones, especialmente de los álbumes de varios discos (libreto de **Tannhauser**, **El Caballero de la Rosa**, **La Bohème** o el mismo que ahora se comenta), que merece reconocimiento. Por último, el dato más significativo: la genial traducción sonora de Julius Katchen.

Artista singular, de muy difícil encuadramiento en un estilo o escuela, Katchen nunca respondió a la imagen del «joven pianista americano», al estilo de un Van Cliburn, Gary Graffmann o similares entes paramusicales. Por el contrario, su línea interpretativa, ecléctica y claramente evolutiva, mantuvo siempre unas constantes de seriedad conceptual, hondura y nitidez ejecutoria, que unidas a una desusada técnica digital (tanto agilidad como pulsación) promovieron versiones que, pudiendo no despertar entusiasmos absolutos, revelaban permanentemente a un músico trascendente, alejado de cualquier tipo de concesiones. Su temprana muerte cortó una línea de progreso, cuya madurez hacía pensar en frutos importantes. La grabación del integral de la obra para teclado de Brahms fue la obsesión de los últimos años de la vida de Katchen; es, claramente, su más rotunda conquista interpretativa. Las horas de profunda reflexión y estudio, que se adivinan a través de las ejecuciones mismas, muestran una concentración e intensidad poco comunes, aun para un artista de gran talla: que Julius Katchen, sin haber cumplido los cuarenta años, pudiera conseguir una lectura electrificante por bravura y virtuosismo de las dos **Sonatas iniciales**, **Op. 1 y 2**, no resulta sorprendente en un «joven pianista americano» (aunque ya sería motivo de múltiples sugerencias el tratamiento del «Andante» de la primera obra); el que, con casi treinta años menos, pudiera igualar la labor admirable de Wilhelm Kempff en las cuatro piezas del **Op. 119**, es hecho que incita a serias consideraciones. Julius Katchen supo ser «añejo» antes de pasar por ser anciano; de esto último, desgraciadamente, no tuvo tiempo.

En resumen, un ciclo, si no de posesión obligada, sí de audición imprescindible.—J. L. P. A.

CORELLI, Arcangelo: Doce Sonatas para violín, op. 5. Eduard Melkus, violín. Archiv, «Stereo», 2533-132 y 2533-133.

El crecimiento y desarrollo de nuestra discografía en los últimos tiempos ha sido un fenómeno tan plausible como

evidente. Sin embargo, esta trayectoria de ensanchamiento de catálogo apenas si ha afectado a la música de cámara. En la votación para la elección de los «Premios del Disco español» del pasado año, el equipo de «El Disco clásico» tuvo en muchos apartados verdaderas dificultades para decidir, debido a que las publicaciones candidatas para dichos apartados eran muchas y de gran calidad. Esto no ocurrió en el premio de «Música de cámara», al que concurrían tan sólo dos o tres discos con posibilidades, entre los cuales los dos dedicados a Corelli, que dan base a este comentario, destacaban de manera clara y casi indiscutida. Todo en ellos forma una suma compacta y convincente, que justifica la consecución de este premio. Las obras son interesantes y aportan un valioso dato de novedad. La interpretación nos parece modélica, porque combina una erudición y dominio estilístico irreprochables con una seguridad técnica admirable. El sonido es otro de los «puntos fuertes» de la publicación del sello «Archiv», fundamentado en una toma de sonido inteligente y clara y un prensado a buen nivel. También la presentación es adecuada, con lo que este lanzamiento alcanza un «standard» decididamente brillante.

La calidad de estos discos pone una vez más de manifiesto lo necesario que sería cubrir esa inmensa laguna que ofrece el catálogo hispano respecto a la música de cámara. Dentro del mismo, ¡hay tantas y tantas obras por descubrir desde Vivaldi a Stravinsky, desde Mozart a la Escuela de Viena, pasando, naturalmente, por Schubert, Mendelssohn o Schumann...!—M. Ch. B.

CHAIKOWSKY, BERLIOZ y PROKOFIEF: Romeo y Julieta. Orquesta Sinfónica de San Francisco. Seiji Ozawa, director. Deutsche Grammophon, «Stereo», 2530-308.

De las grabaciones aparecidas a fines del pasado año, la que recoge las versiones de **Romeo y Julieta**, firmadas por Chaikowsky, Berlioz y Prokofief, es una de las más importantes. Podíamos

JOYAS DE LA MUSICA CLASICA

al increíble precio de:

165 pts p.v.p

DISTRIBUIDO POR:



PROXIMOS LANZAMIENTOS

MOZART

SERENATA NUMERO 4, EN RE MAYOR, KV 203
MARCHA, KV 237

Münchner Symphoniker Orchestra
Director, Henry Adolph

ZOR-5.031

BEETHOVEN

SONATA NUMERO 23, EN FA MENOR, op. 57 («APPASSIONATA»)
SONATA NUMERO 26, EN MI BEMOL MAYOR, op. 81a («LES ADIEUX»)
RONDO A CAPRICCIO, EN SOL MAYOR, op. 129

Piano, Ernst Gröschel
ZOR-5.032

CARL ORFF

CARMINA BURANA

Gerda Hartmann, soprano; Richard Brünner, tenor; Rudolf Knoll, barítono

Salzburger Mozarteum Chor und Orchester
Director, Kurt Prestel

ZOR-5.033

CHOPIN, LISZT

MENDELSSOHN RACHMANINOW

PIEZAS MAESTRAS
Piano: Rosl Molzer, Helga Sommer, Hanae Nakajima, Alfons Steiner

ZOR-5.034

BEETHOVEN

SEPTIMINO EN MI BEMOL MAYOR, op. 20

Münchner Solo-Ensemble

ZOR-5.035



EL DISCO CLASICO



resumir nuestro comentario en estos tres puntos: primero, Ozawa, a quien no dudamos en augurar un triunfal futuro en la dirección orquestal, nos ofrece una versión del **Romeo y Julieta** difícilmente superable, transformando a la Orquesta Sinfónica de San Francisco en uno de los mejores instrumentos sinfónicos de la actualidad. Su versión, repito, de «Romeo ante la tumba de Julieta», de la «Muerte de Tíbaldo» y del fragmento inicial, «Capuletos y Montescos», es verdaderamente electrizante. Segundo, la versión de la obertura-fantasia de Chaikowsky supera a todas las existentes, mejora la de Abbado y en algunos momentos a la de Stokowsky. Tercero, el ingeniero de sonido Jack Hunt ha logrado una de las mejores tomas de sonido posibles, haciendo de esta grabación un disco incomparable no sólo por la deslumbrante interpretación de Ozawa, sino por el sonido de la misma, equilibrio ideal, pero que no siempre se logra. La versión de Berlioz es buena, pero al ser la menos conocida de las tres, los trece minutos que aparecen en el disco son eclipsados totalmente por las versiones anteriormente citadas de Prokofief y de Chaikowsky. Disco que recomendamos sin reservas, mucho más a aquellos que poseen un buen equipo estereofónico.—P. M. C.

CHAIKOWSKY: Romeo y Julieta. La Tempestad. Orquesta Sinfónica del Estado de la URSS. Director, Yevgeni Svetlanov. Hispavox, Melodía, HMES 610-31.

Sin lugar a dudas, el plato fuerte de esta grabación lo constituye la obra **Romeo y Julieta**. Pero no está demás hacer una breve pausa, antes de hablar de ella, para referirnos a la **Tempestad**. Basada en la conocida obra de Shakespeare, es una obra colorista y de efecto. Los «crescendos» se suceden, creando la sensación de fuerza y energía necesaria para sobrecoger al oyente. La interpretación no es nada fuera de serie. En realidad y en nuestra opinión, se podía haber acentuado el carácter dramático a base de plantear la obra desde otro punto de vista. Quizá esta visión de Svetlanov no pueda ser excesiva y rigurosamente criticada por la escasez de versiones que de **La Tempestad** existen en nuestro mercado, además de tener en cuenta que no es obra corriente en la programación de nuestras orquestas.

La obertura de **Romeo y Julieta** ha saltado a la popularidad discográfica gracias a la versión —reciente— del director japonés Seiji Ozawa. La que comentamos es poco menos que desastrosa. Nos encontramos frente a un **Romeo y Julieta** de fotonovela. Sin fuerza expresiva, sin carácter dramático. El olanteamiento es francamente incorrecto. Languideces románticas son las que Svetlanov nos plantea, en lugar del tema enérgico de un amor incomprendido. Quizá todo esto tenga una razón de ser que no queremos intentar explicar, pero es muy discutible que un director de esta categoría nos presente una visión absurda de la obra. Volvemos a encontrarnos ante el dilema de referirnos a las grabaciones de procedencia soviética con muy pocos objetivos elogiosos, porque no lo merecen, al menos tanto como pensábamos. Sin lugar a dudas, la colección Melodía nos está haciendo ver el nivel musical de la Unión Soviética, al menos en cuanto a grabaciones se refiere. Y si la televisión sirvió en su tiempo para demostrarnos que los rusos no tenían rabo ni esas cosas, sino que eran y son personas como el resto del mundo, esta serie discográfica viene a confirmarnos en la idea de que la URSS no es un paraíso musical, ni mucho menos. Sirva esta grabación de ejemplo.—J. P. M.

CHOPIN: Diez mazurcas. Preludio, op. 45. Balada, op. 23, y Scherzo, op. 31. Piano: Arturo Benedetti Michelangelli. D. G., 25 30 236.

Se habla de la internacionalidad de Chopin como de algo único en la historia de la Música. El porqué no es fácil precisarlo. Quizá se deba a su carácter intimista y sentimental. Porque conviene no olvidar que somos intimistas y sentimentales por mucho que queramos ocultarlo con los ropajes de un materialismo que en el fondo sabemos que es un valor caduco. Esta internacionalidad —predicada en especial por Rubinstein— es probable que

se deba a otros caracteres, pero es posible que en ella tengan mucho que ver los pianistas que interpretan a Chopin. Porque se da la circunstancia de que cada intérprete ofrece una versión diferente de la obra del «poeta del piano». Aquí no valen escuelas ni plagios interpretativos. Los pentagramas chopinianos se resisten a ser estereotipados en una interpretación exacta, correcta; válida, en una palabra. Es muy posible que en esa originalidad de cada intérprete resida la fuerza de Chopin, la popularidad de su obra y la universalidad de su aceptación.

El Chopin de Benedetti Michelangelli se nos antoja con un carácter de salón ajeno a la estética del autor. En la carpeta del disco se menciona que Chopin es un músico «de salón», entendiéndose por tal aristocracia, público reducido... Esto está muy lejos de la realidad, porque ser «músico de salón» implica poco menos que ser una máquina de tocar el piano —en este caso concreto— para divertir o al menos para hacer agradables las horas de la aristocracia, que por regla general no ha profundizado en el estudio de las personas que no son de su clase. Queda claro, por lo tanto, lo erróneo de la utilización del término «de salón». Además conviene aclarar que si Chopin se refugiaba en la aristocracia o en la clase culta y elegante era por su condición antivulgar y no por conveniencia o por convicción. Por otra parte, si la música de Chopin es «salonera», quien escribe estas líneas abandona la música y se hace comentarista de fútbol, por ejemplo. No, señores. Pronto se van a cumplir ciento veinticinco años de la muerte del compositor. Y si más vale tarde que nunca, ya es hora de acabar con la falsa idea del Chopin romántico y debilucho, del Chopin afeminado y sin carácter. Es el momento de restituir todo su valor a un hombre cuya personalidad está patente a través de su obra y que ha vencido al tiempo para seguir cada día de más actualidad que el anterior. ¿Es esto producto de un ser enfermizo? Creemos que no.

Lo que sí nos parece bastante «salonero» es el tratamiento de Benedetti Michelangelli. El uso del «rubato» —que es el arma con que Chopin se enfrenta al vulgar encasillamiento— es desmedido y afectado. Queda bien claro en las mazurcas, que, por otra parte, están elegidas sin un por qué definido. En el dramático **Preludio, op. 45**, no existe, para nosotros, un sentido sincero de la tragedia que representa. La **Balada, op. 23**, está realizada de forma aceptable, y el **Scherzo, op. 31**, adolece del carácter de gracia demoníaca que necesita.

Por otra parte, y para concluir, la técnica de Benedetti Michelangelli no nos parece ajustada para tocar Chopin. Tiene una izquierda demasiado dura y una derecha poco desarrollada para el canto velado y enigmático que precisa esta música.

Grabación y sonido son excelentes. Los comentarios, amplios y muy literarios, están firmados por K. H. Ruppel. No aportan nada nuevo, aunque su calidad media es aceptable.—J. P. M.

CHOPIN: Polonesa en La bemol mayor, op. 53. Introducción y rondó, op. 16. Polonesa fantasía, op. 61. Mazurca, op. 17. núm. 4. Vals, op. 34, núm. 2. Estudio sobre las teclas negras. Piano: Vladimir Horowitz. CBS, S-72969, «Stereo».

Chopin es uno de los músicos más difíciles de interpretar. Más o menos, todos sabemos que una **Novena** de Beethoven ha de hacerse arrolladora y dramática como un canto de esperanza que es. Arrolladora por la necesidad de captar al oyente, y dramática porque ¿no es un drama del hombre su eterno canto a la esperanza en un mundo mejor? No es demasiado complejo imaginarse la forma de tocar algunas obras de Liszt. Han de hacerse como él quería. Coloristas y demoníacas; como las obras de Paganini, a quien, a través del piano, quiso imitar. Pero el problema surge al enfrentarnos a Chopin. ¿Cómo debe interpretarse a Chopin? ¿Alejándose de Liszt, pese a que la escritura pianística del polaco se acerque e incluso supere en virtuosismo a la del húngaro? ¿Acercándose a ese concepto romántico y absurdo del Chopin enfermizo, impotente y débil? Con sinceridad, decimos que aún no hemos encontrado un pianista que nos satisfaga plenamente en su versión de la producción chopiniana.

Nadie se asombre ni se desmelene. No es tan fácil buscar algún pianista que nos haga ver a través de sus manos el retrato de la obra del músico polaco que tenemos grabado en nuestra mente. Es, desde luego, más sencillo dejarse llevar y hacerse «fans» de uno u otro.

En el caso de Horowitz hemos observado momentos geniales, a nuestro juicio. Tales la **Polonesa, op. 53**, con su carga emocional de patriotismo orgulloso, y sobre todo rabioso. Porque en contra de esa idea de que esta **Polonesa** es un canto patriótico rebosante de heroicidad, es un pentagrama lleno de ira y odio hacia el dominador. La fortaleza del ataque de la mano izquierda —y este detalle hace temblar la teoría de la «femenina» delicadeza del maestro— es estremecedora en la versión de Horowitz.

Por el contrario, encontramos momentos de escaso relieve e incluso de un tratamiento muy «sui generis», como es el caso del **Vals, op. 34, número 2**, o de la parte central de la **Polonesa fantasía, op. 61**.

Sin querer pecar de dogmáticos terminaremos afirmándonos en la creencia general de que Vladimir Horowitz es un gran intérprete de Chopin y, por tanto, un excelente pianista, aunque no sea, a nuestro gusto, el intérprete ideal.

Sonido y prensaje son de gran calidad, por lo que hay que elogiar sinceramente a los ingenieros de sonido —que figuran en la carpeta—, al igual que al redactor de los comentarios, que ha tenido la feliz idea de incluir comentarios del propio Horowitz sobre las obras que interpreta en el disco. Esto nos permite conocer de antemano la idea que la obra produce en el intérprete, y nos es más fácil entender su comprensión y su forma de hacer visible esta idea.

Como dato curioso diremos que en la portada del disco figuran los perfiles del compositor y del pianista, y es asombroso ver el gran parecido que existe entre ambos.—J. P. M.

DONIZETTI: María Estuardo. Beverly Sills, Eileen Farrell, Stuart Burrows, etcétera. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Aldo Ceccato. Album, «Stereo», EMI 1J 165-94252-4.

Una nueva ópera de Donizetti dentro del género de las casi desconocidas se edita por estas fechas. La obra es prototipo de su autor, con todas las perfecciones y todos los defectos que ello indica. En líneas generales, puede decirse que no es una de esas obras cuya resurrección sea inútil; de hecho existen bellísimos momentos en ella.

En el primer acto cabe destacar, además de la obertura a lo gran ópera, el aria y «cavalleta» de «Isabel» (Eileen Farrell), los mismos de «Leicester» (Burrows) y el dúo de ambos. Tenor y «mezzo» tienen partes muy comprometidas, y sin ser ninguno de ellos un artista excepcional, logran resolver la papeleta con acierto. Anotemos que Stuart, aun poseyendo una voz con cuerpo, cae más bien dentro de la cuerda de contratenor, lo que le proporciona una ventaja al afrontar este repertorio «bellcantista». Hasta el segundo acto no aparece «María» en escena (Sills), pero en él ya se disfruta de aria y «cavalleta», además de un interesante dúo con «Leicester». Sills no posee una voz de volumen, pero dentro de estas limitaciones canta con un gusto exquisito y, lo que es más importante, caracteriza a sus personajes. El efecto dramático que no puede lograr con un fortísimo lo consigue por medio de estas notas graves, a veces incluso fuera de su registro, pero que ella no duda en emitir, sacrificando belleza por emotividad. En este mismo acto hay un sexteto en el que, como dato curioso, su frase inicial es casi la de «Leonora» en el «Miserere» del **Trovador**. Viene posteriormente uno de los momentos cumbres de la obra, el diálogo de las dos reinas, expuesto en «arioso» y consiguiéndose una emocionante atmósfera de enfrentamiento. Ambas artistas aciertan en este momento, aunque no podemos olvidar las cintas de un concierto en Nueva York (1967), en donde Caballé-Verret alcanzan un auténtico hito. El acto se cierra con un concertante de línea bastante pobre. En el acto tercero se incluye un dúo de «Isabel» con «Cecil» y una amplísima intervención de «María» en una de las mejores escenas finales de Donizetti, donde Sills imprime todo el patetismo propio de quien va a morir decapitada.

Obra de indudable interés, servida muy correctamente por los intérpretes, con mención especialísima para Beverly Sills, en cuya publicación lo único que se echa de menos es una traducción al castellano del libreto.—G. A. R.

DONIZETTI: Lucia de Lammermoor. Anna Moffo, Carlo Bergonzi, Mario Sereni, Ezio Flagello, Pierre Duval, etcétera. Coro y Orquesta de la RCA Italiana. Director, George Pretre. Album RCA, LSC-6170.

Muchas versiones existen en el mercado de la archiconocida obra de Donizetti, y otras muchas han de aparecer próximamente. Esta publicación en el mercado español, como siempre tardía, ha de competir de entrada con las de la Callas, Sutherland o Sills, difícil papeleta. **Lucia** ha sido tradicionalmente considerada como obra de diva, y prácticamente todas las sopranos afamadas que poseían algo de coloratura se han arriesgado a afrontar el personaje, especialmente después de que María Callas y Karajan se encargaron de demostrar que **Lucia** encierra un gran dramatismo y que en ningún modo puede reducirse el personaje a una escena de exhibición casi circense.

Anna Moffo es una soprano lírica, por lo que, como es lógico, encuentra grandes dificultades frente a la alta tesitura de la partitura; su voz se vuelve opaca y sin brillo en el registro alto, en el cual se halla forzada. Basta oír cualquier frase de la escena de la locura para darse cuenta de ello. La ópera, de hecho, es en esta versión más obra de divo que de diva. Carlo Bergonzi presenta un «Edgardo» técnicamente soberbio; si además de poseer esta gran escuela hubiera estado dotado de una voz más bella, habría sido seguramente el tenor del siglo tras Casuso. Para quienes conozcan su interpretación en la grabación con la Sills, diremos que en ésta sus facultades vocales eran superiores, y que frases como «Madedetto sia l'istante» o el «Vi disperda» no puede ya cantarlas con la misma intensidad que aquí demuestra. En toda su última escena se reafirma lo expuesto. Mario Sereni y Ezio Flagello cumplen correctamente, pero sin ningún brillo especial. Como dato curioso anotemos que «Lord Arturo» está encarnado por el que un día afrontó el difícil papel del mismo nombre de **Puritani** junto a la Sutherland. La dirección de Prêtre es convincente en líneas generales, resultando lo más sobresaliente la actuación de Bergonzi.—G. A. R.

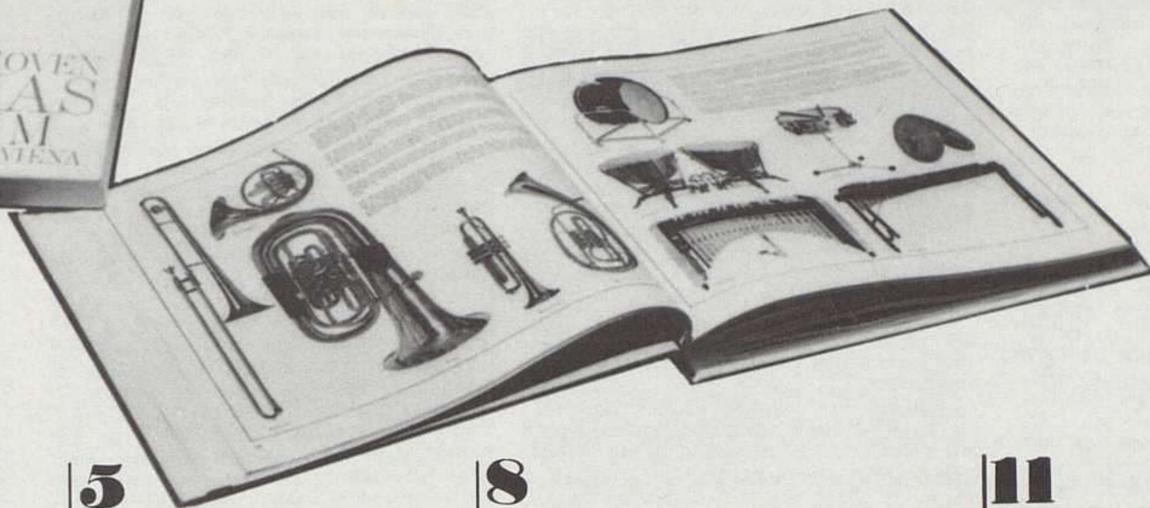
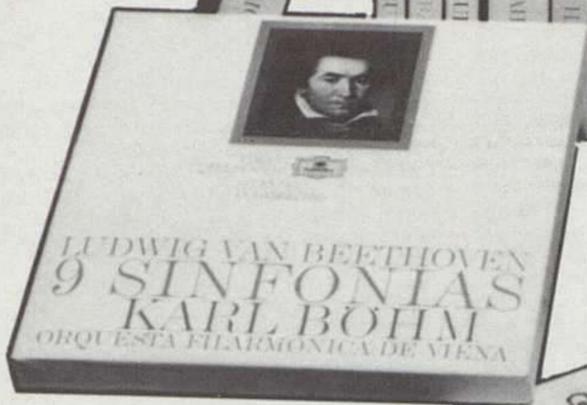
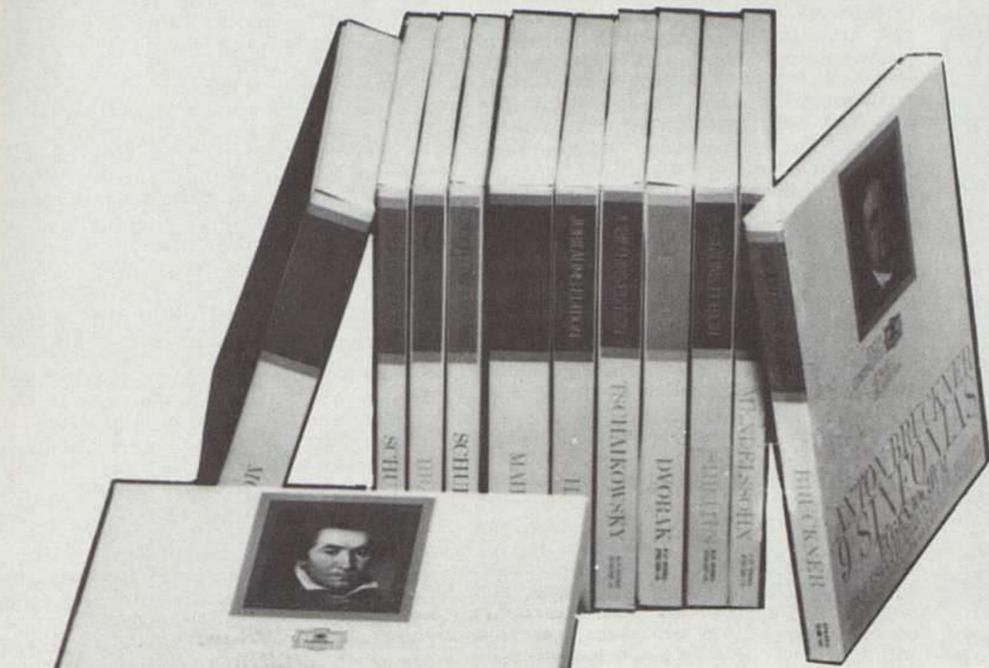
DVORAK, Anton: Las Nueve sinfonías. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Istvan Kerstes. Album Decca, «Stereo», SXL 6515/21.

Cuatro han sido los directores que han grabado el ciclo completo de las **Sinfonías** de Dvorak: Kerstes, Kubelik, Neumann y Rowicki. Hasta ahora, en Europa se han editado tan sólo dos (Kerstes y Kubelik); pero la aparición de las otras dos integrales parece inminente. Si tenemos en cuenta que en nuestro país el ciclo de Kubelik aparecerá en los próximos meses, llegamos a la conclusión de que la Decca se ha adelantado, y su publicación dedicada a las **Sinfonías** del músico checo es por ello doblemente atractiva.

En un futuro abordaremos más extensamente una crítica comparativa entre los ciclos mencionados. Hasta entonces baste hacer notar que, en conjunto, el ciclo del director húngaro, recientemente fallecido, supone un logro muy estimable. El estilo directorial de Kerstes, que bordea lo impersonal en Brahms o en Bruckner, por ejemplo, cuadra perfectamente con la música sinfónica de Dvorak. Su ciclo es unitario, coherente; su Dvorak resulta ligero, idiomático, entretenido. Kerstes se toma pocas libertades y, al contrario de Kubelik, prescinde casi siempre de «rubatos» sistemáticos y acusados. Ello repercute en un Dvorak fluente, fácil, natural. Kerstes sirve con una convicción digna de asombrar las cuatro primeras **Sinfonías**, que se benefician así, mediante una rectoría que difumina sus palpables desigualdades, acorta en lo posible sus tremebundas lentitudes, disimula sus numerosísimos puntos flacos (la **Primera** y **Segunda sinfonías** son, a este respecto, verdaderamente recalcitrantes). En las cinco restantes, Kerstes emplea este tono generalmente convincente y homogéneo, con mención especial para su **Sexta. La Sinfonía**

OFERTA ESPECIAL LIMITADA

en discos y musicassettes



1 WOLFGANG AMADEUS MOZART 46 Sinfonías

Orquesta Filarmónica de Berlín
Director: Karl Böhm
1S 01 150.- 15 Lps. stereos
musicassettes: 1S 01 K76-1S 02 K76

2 LUDWIG VAN BEETHOVEN 9 Sinfonías

Oberturas de "Las criaturas de Prometeo"
"Coriolano" y "Egmont"
Orquesta Filarmónica de Viena
Director: Karl Böhm
1S 02 090.- 9 Lps. stereos
musicassettes: 1S 03 K76

3 ROBERT SCHUMANN 4 Sinfonías

Obertura, Scherzo y Finale, Op. 52
Orquesta Filarmónica de Berlín
Director: Herbert von Karajan
1S 03 030.- 3 Lps. stereos

4 ANTON BRUCKNER 9 Sinfonías

Orquesta Filarmónica de Berlín
O. S. de la Radiodifusión Bávara
Director: Eugen Jochum
1S 04 120.- 12 Lps. stereos
musicassettes: 1S 04 K76-1S 05 K76

5 FRANZ SCHUBERT 8 Sinfonías

Música de "Rosamunda". Op. 26
Orquesta Filarmónica de Berlín
Director: Karl Böhm
1S 05 050.- 5 Lps. stereos
musicassettes: 1S 06 K76
+ Octeto en Fa mayor D. 803

6 JOHANNES BRAHMS 4 Sinfonías

Orquesta Filarmónica de Viena
Orquesta Filarmónica de Berlín
Orquesta Nacional de Dresde
Orquesta Sinfónica de Londres
Director: Claudio Abbado
1S 06 040.- 4 Lps. stereos

LOS COMPRADORES DE LA TOTALIDAD DE LA OBRA (EN DISCOS O CASSETTES) PODRAN OBTENER GRATUITAMENTE EL MONUMENTAL LIBRO "EL MUNDO DE LA SINFONIA", CON LAS FIRMAS AUTOGRAFAS DE LOS DIRECTORES DE LAS DISTINTAS VERSIONES DE NUESTRA EDICION.

8 JOSEPH HAYDN 12 Sinfonías de Londres

Orquesta Filarmónica de Londres
Director: Eugen Jochum
(En preparación)

9 PETER TCHAIKOVSKY 6 Sinfonías

Orquesta Sinfónica de Boston
Director: Michael Tilson Thomas (No. 1)
Orquesta Nueva Filarmonía
Director: Claudio Abbado (No. 2)
Orquesta Sinfónica de Viena
Director: Moshe Atzmon (No. 3)
Orquesta Filarmónica de Leningrado
Director: Yevgeny Mravinsky (Nos. 4, 5, y 6)
(En preparación)

10 ANTON DVORAK 9 Sinfonías

Orquesta Filarmónica de Berlín
Director: Rafael Kubelik
(En preparación)

11 JEAN SIBELIUS 7 Sinfonías

Una Saga. El cisne de Tuonela.
Finlandia. Vals triste
O.S. de la Radio de Helsinki
Orquesta Filarmónica de Berlín
Directores: Okko Kamu (Nos. 1-3)
y Herbert von Karajan (Nos. 4-7)
(En preparación)

12 FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY 5 Sinfonías

Solistas. Coros de la Opera de Berlín
Orquesta Filarmónica de Berlín
Director: Herbert von Karajan
(En preparación)



EL DISCO CLASICO

de Londres responde, por lo general, adecuadamente. Grabación y prensado son puntos a resaltar por su calidad. Además, la Decca ha velado por ofrecer este ciclo a un precio muy conveniente, pues aparte de editarlo en oferta, logra ensamblarlo en siete discos (el de Kubelik consta de nueve), lo que supone un considerable ahorro. El libreto de presentación es aceptable, pero contiene frases de un sentido más que problemático, resultado, sin duda, de una traducción a menudo poco afortunada.—M. Ch. B.

HAENDEL, George Frideric: El Mesías. Joan Sutherland (soprano), Huguette Tourangeau (contralto), Werner Krenn (tenor), Tom Krause (bajo), Dermot Coleman (niño soprano), Ambrosian Singers (director, John Mc Carthy), Valda Aveiling (célbalo), Brian Runnet (órgano). Orquesta de Cámara Inglesa. Director, Richard Bonyngge. (Decca, SET 465/7, «Stereo».)

Para los lectores habituales de «El Disco clásico» no debe ser un secreto la generalidad de las malas críticas que en esta sección se han dado acerca de los abundantes registros de Richard Bonyngge, ni tampoco mi particularmente escasa simpatía hacia la labor del director australiano; aunque a veces se piensa lo contrario, el crítico no es un dragón medieval en forma de músico frustrado que busca la ruina de los intérpretes como norma: puede que por ello me resulte singularmente agradable desdormirme en esta ocasión de la tónica habitual de mis comentarios hacia Mr. Bonyngge. Porque si en el presente *Mesías* de Decca hay un protagonista, verdadero héroe de la grabación, éste es Bonyngge, que ha realizado aquí la posiblemente mejor interpretación de su carrera.

Vayamos por partes. Desde Wagner hasta nuestros días, *El Mesías* ha sido y es la piedra angular del oratorio inglés. Hasta 1963 las versiones normales de la obra eran todas similares en su planteamiento: orquesta normal (romántica), amplia masa coral, solistas, órgano, tratamiento «noble» (léase enfático) en la línea del oratorio mendelssohniano, reducción en cantidad numérica de los fragmentos, etc. En septiembre de 1963, como uno de los primeros frutos de la corriente historicista en que ahora vivimos, Brian Priestmann publicó en Londres una edición de *El Mesías* basada en el manuscrito del autor y en la edición de Arnold Schering y Kurt Soldan impresa por Peters Editions en 1939. Priestmann edificaba su visión de la obra, aparte de en la citada impresión Soldan-Schering y en el estudio del manuscrito que se halla en el British Museum, en otras dos fuentes subsidiarias: las copias de las partes instrumentales del oratorio, realizadas por Händel para las interpretaciones londinenses de 1760 y legadas al Foundling's Hospital, y la copia debida al amanuense de Händel, Smith, de la obra completa, en posesión del St. Michael College de Tenbury. Merced a un exhaustivo trabajo sobre estos materiales, Brian Priestmann venía a proponer una interpretación diferente de las habituales, más concreta y sobria en la selección de instrumentos, mucho más clara desde una perspectiva contrapuntística, con un evidente enraizamiento en la técnica del bajo cifrado y, dato muy importante, con una seria atención a los esquemas ornamentales barrocos (trémolos, trinos, melismas, mordentes, etcétera), no siempre citados en la partitura, que debían quedar, como en la época de Händel, al albedrío del intérprete.

El disco nos ha ofrecido, en los últimos diez años, muestras diferentes de las dos concepciones de *El Mesías*: mientras que en la línea «romántica» se incluían nombres como Beecham (RCA), Sargent (RCA) y Boult (Decca), así como, muy a su modo Klemperer (EMI), los tres últimos editados en España, y Colin Davis (Philips) se quedaba en una confusa media tinta (versión también en nuestro mercado). Charles Mackerras (EMI), Somary (Vanguard) y Willcocks (Decca) aceptaban con éxito las indicaciones de Priestmann (ninguna de estas tres lecturas está editada en España). Richard Bonyngge, que graba la partitura en 1970, se inscribe igualmente en el bando de *El Mesías* como página del barroco. Su versión sigue básicamente la edición de Brian Priestmann, aunque en algunos momentos su planteamiento es divergente (no he dicho opuesto).

Instrumentalmente, Bonyngge acepta los esquemas de Priestmann y utiliza un conjunto de cuerdas en formación sencilla (la de una orquesta de cámara): dos oboes, dos fagotes, dos trompetas, timbales, célula y órgano. Asimismo, aparte de los cuatro solistas vocales (aunque realmente Bonyngge emplea cinco), se incluye un coro mixto, también de dimensiones camerísticas. ¿Cómo son los resultados? Pues absolutamente magistrales. Seguramente estamos ante *El Mesías* mejor tocado de la historia del disco. Para aquellos que piensen que, en el fondo, las partes orquestales de la obra son fáciles, será interesante recomendar la audición del número 40, el aria de bajo, «Why do the nations», con su terrible acompañamiento rápido en semicorcheas. En este pasaje, en el «Fugato» de la «Sinfonía» inicial, en la suave cantilena del «I know that my redeemer liveth», en la sección central del maravilloso coro «For unto us a Child is born», la English Chamber Orchestra ofrece un verdadero recital de sus posibilidades como agrupación. Los Ambrosian Singers, que han grabado *El Mesías* cuatro veces en los últimos seis años, realizan una labor de primer orden, tanto en los pasajes de agilidad (el increíble «Lift up your heads», llevado por Bonyngge a un «tempo» bastante más rápido de lo normal) como en los recitados en pianísimo (dos de ellos memorables: el «Grave» del número 46, «Since by man came death», y el segundo verso del coro final, «and hath redeemed us to God»). Pero por encima de excelencias particulares, que son muchas, está una competente, energética y pulcra concepción de Richard Bonyngge, sutil, inteligente y meditada. Hay en la lectura de la partitura una coherente amalgama de arcaísmo y modernidad, lo que prueba que Bonyngge no se ha quedado en una mera reconstrucción histórica de la obra («interpretación como en los tiempos de...»), sino que ha trascendido al espíritu de la misma, tratando de obtener un acercamiento, a la vez que fiel a la letra, contemporáneo en el sentido. Para ello, de una parte, brinda una versión íntegra de la composición, sin cortes y con todos los «Da capos»; en los pasajes donde Händel incluyó dobles o triples versiones procede a una selección, en general acertada: así, tras el aria «Rejoice greatly», para soprano, al tener a continuación un recitativo y aria escritos por Händel en doble posibilidad de interpretación (soprano en una o «duetto» de contralto y soprano en otra), elige la segunda alternativa, para conferir mayor variedad a la sucesión de timbres vocales. De forma similar, tras aria de contralto y coro (números 36 y 37), prefiere que sea la soprano la encargada de cantar el famoso «How beautiful are the feet». Siguiendo el criterio de Priestmann, Bonyngge suprime como dudoso de origen el corto recitativo de tenor que precede al «Aleluya». El único punto de discrepancia puede ser la cesión de un aria de bajo (el citado número 36) a la contralto, ya que, aun existiendo la doble versión de Händel, esto supone omitir la presencia del solista masculino desde el número 10 al 38; con todo, aun este mismo detalle tiene un soberbio efecto en la grabación, por las cualidades personales de la intérprete.

Al lado de lo interior, *El Mesías* de Bonyngge, y éste es el único reproche serio que cabe hacerle, puede ser el más ornamentado de todos: no sólo efectúa todos los adornos propuestos por Priestmann, sino que añade muchísimos más. El «Fugato» de la «Sinfonía» lo inicia con un trino; el bajo continuo de «Every valley», es tremolado desde el cuarto compás en adelante, como lo es también el de «For unto us a child is born»; los melismas vocales son infinitos, algunos muy logrados (los del aria para contralto, «But who may abide») y otros desafortunados (los de la sección media de «The trumpet shall sound»). Con todo, y en general, el «affecto» ornamental, empleando un término barroco, de Bonyngge es satisfactorio, exuberante, pero no recargado.

Desde otra perspectiva, y esto viene a crear esa sensación de «interpretación moderna» tan patente en la audición, Bonyngge sugiere tiempos claramente ligeros, no descabellados, pero sí lo más rápidos posible dentro de una línea de elegancia característica de toda su interpretación, y, aún más importante, confiere a la obra una dimensionalidad dramática no advertida en ninguna otra lectura: para Bonyngge

(y aquí influye mucho su larga carrera teatral), *El Mesías* no es una sucesión de arias y recitativos con coros intermedios, sino una historia cantada con momentos de exaltación (climax) y recesión (anticlimax). Junto a estos planteamientos, Bonyngge se permite ser claramente intérprete y propone soluciones diversas de las planteadas por Priestmann para algunas secuencias: así, con acierto particular, reparte el recitativo del anuncio a los pastores entre un niño y la soprano, creando una atmósfera de suave ingenuidad ante el inmediato «Gloria». De forma similar, en el «Da capo» del aria de bajo, «The trumpet shall sound», incluye una leve cadencia para trompeta (efecto aditivo), y en el «Fugato» instrumental de primeros y segundos violines, en medio del «Amén» final concede las dos líneas sonoras a un solista de cada grupo (efecto restrictivo). Todo ello, en conjunto, proporciona una visión refrescante y autorizada de *El Mesías*, lo que resulta más llamativo viniendo de un hombre acostumbrado a tocar músicas tan ofensivas para el oído como *El Califa de Bagdad* o *Los dragones de Villars*.

En lo referente a los solistas, el gran descubrimiento del registro se llama Huguette Tourangeau, contralto canadiense recientemente incorporada al «tandem» Sutherland-Bonyngge. Esta artista posee uno de los más hermosos y profundos timbres de contralto oídos en los últimos años, al que añade una agilidad para la coloratura insólita en una voz de registro tan grave. Todas sus intervenciones en la grabación son sensacionales; de entre todas ellas, de elegir una, yo seleccionaría su breve recitativo anterior al «duetto» con el tenor, «O Death», entonado con una nobleza y convicción admirables. Su «He was despised» es muy distinto de aquel que inmortalizara a Kathleen Ferrier, pero es igualmente hermoso. Bonyngge le regala literalmente un «Aria» destinada al bajo como primera alternativa, pero ello nos permite escuchar a Huguette Tourangeau una vez más. Joan Sutherland (que figura en letras mayores que sus compañeros de reparto en la caja del álbum, ignoro por qué) consigue una de sus más delicadas interpretaciones, y su voz es el ideal complemento tímbrico de la de Huguette Tourangeau; su gran momento lo alcanza en «How beautiful are the feet», aria «susurrada» con extraordinaria dulzura. A partir del «Mi» agudo, tiene la tendencia de elevar la intensidad en la emisión de sonido, y esto nos priva de algunos pianísimos imprescindibles en «I know that my Redeemer liveth»; a pesar de ella, la suya es una gran interpretación, como lo es la de Werner Krenn, formidable en todas sus secciones y superlativo en el recitativo que abre la partitura. Tom Krause alcanza su cota máxima en «The trumpet shall sound», pero, al lado de trabajos tan sobresalientes como los de los otros tres solistas, su actuación global es sólo notable.

Si se une a todo lo dicho la calidad de la grabación, realmente cristalina, una de las mejores de Decca, y la excelente presentación del libreto con los textos incluidos, la conclusión es que este *Mesías*, con un Richard Bonyngge en sucesión de aciertos como primera figura, es el más relevante de los hasta ahora publicados en España. Verdaderamente, un grata sorpresa.—J. L. P. A.

HALFFTER, C.: Partita para guitarra y orquesta. ALBENIZ, I.: *Asturias y Mallorca* (arreglo para guitarra y orquesta de M. Torroba). MORENO TORROBA, F.: *Sonatina para guitarra y orquesta.* Ernesto Bitetti, guitarra. Orquesta Sinfónica de la RTVE. Director, E. García Asensio. Hispavox, HHS 10-420.

Algunos momentos en que la grabación no ha sido excesivamente cuidada enturbian este disco, que es un claro exponente del avance que hemos hecho en los últimos años en materia discográfica. No se trata ya sólo de admitir lo que viene de fuera como lo mejor, sino que también las Casas españolas se lanzan a la aventura —que desde el punto de vista económico lo es— de editar un disco conteniendo obras españolas por intérpretes españoles. Por ahí debemos comenzar —en realidad, ya hemos empezado— si queremos equiparar nuestra música. En este caso concreto es muy significativo que se haya editado un disco con dos obras para guitarra y orquesta casi desconocidas de nuestro público y, desde

luego, distintas del *Concierto de Aranjuez*, aunque también circunscritas en esa línea.

El tratamiento guitarrístico que las da Bitetti es excelente. Hombre que goza de merecida fama y que ocupa uno de los altos puestos de la guitarra actual, es dueño de la técnica y de una expresividad poco corriente para la interpretación de obras de esta índole. La Orquesta de la RTV demuestra su ya comentada mayoría de edad, y García Asensio vuelve a parecerse uno de los valores más cotizables de la dirección orquestal española.

La conjunción de estos tres elementos forma un intérprete extraordinario de la *Partita para guitarra y orquesta*, de Halffter (Cristóbal), y le otorga un sabor exquisito de sensibilidad y delicadeza, al igual que sucede con la *Sonatina para guitarra y orquesta*, de Moreno Torroba, cuya dificultad es piedra de toque en todo intérprete que se precie. Con lo que no estamos muy de acuerdo es con las transcripciones de las obras albenizianas, aunque reconocemos que están muy de moda.

La grabación normal y el prensaje dentro de una línea que no se sale de lo corriente ni por exceso ni por defecto son las características que nos faltan que comentar sobre esta producción, además de referirnos a las notas que la acompañan, que, firmadas por Enrique Franco, pueden considerarse muy buenas, en gran parte por la ausencia de tecnicismos que en nada ayudan al aficionado. En resumen, un disco muy interesante por su contenido y por la forma interpretativa en que éste está desarrollado.—J. P. M.

MAHLER, Gustav: Sinfonía número 6, en La menor («Trágica»). Sinfonía número 10 (Adagio y Purgatorio-Alegretto moderato) - Orquesta de Cleveland. Director, George Szell. (Grabación de la Sexta sinfonía tomada en concierto directo en octubre de 1967 por los Servicios de Radiodifusión del Cleveland Syndication.) (CBS, 2 LP 77272, «Stereo».)

Más que una crítica, el presente comentario es un anuncio de crítica. Este importantísimo registro será incluido dentro de un artículo dedicado a las últimas ediciones de obras de Mahler efectuadas en España por CBS (*Das Klagen Lied, Lieder aus der Jugendzeit, Canción de la Tierra*, etc.), que se publicará en el próximo número de RITMO. La concesión por parte de la Redacción de la revista del premio a la mejor publicación de música sinfónica de 1973, discernido a favor del presente álbum, obligaba a una mínima referencia de urgencia. En realidad, puede ser motivo de sorpresa para muchos lectores la designación en dos años consecutivos de la misma obra, la *Sexta* de Mahler, en versiones diferentes, como premio en el mismo apartado; la verdad es que, cuando el pasado año se premió la grabación de Georg Solti y la Orquesta de Chicago en la citada página de Mahler, no se pensaba ni remotamente que el registro de Szell fuera a publicarse en España; así me manifesté en mi comentario a la *Sexta* de Solti en diciembre de 1972. Entonces escribía: «Sólo conozco una versión (que, por cierto, no creo que llegue a editarse nunca en España) comparable con la de Solti: la del desaparecido eGorge Szell (es curioso que ambos tengan el mismo nombre de pila), grabada en 1967 en Cleveland, en un concierto de abono, y publicada este mismo año en Norteamérica por CBS». Confieso que es un enorme placer el haberme equivocado en la predicción. Al lado de esto, y para los suspicaces del «mahlerianismo» de la Redacción discográfica de RITMO, señalaré que en los Premios del Disco Alemán, otorgados anualmente por la revista *Fono-Forum*, se ha concedido a este registro el galardón correspondiente a la mejor producción sinfónica de 1973: habida cuenta de que los premios alemanes se han dado a conocer hace escasas semanas, nuestra coincidencia con la publicación germana no deja de ser satisfactoria.

A título de indicaciones generales: el más sobresaliente estudio acerca de esta versión, directamente comparada con la de Solti, es un magnífico artículo de Manuel Chapa Brunet publicado en el número correspondiente a abril de 1973 de la revista *Reseña*; aconsejé sinceramente a los interesados en el tema la lectura de este trabajo. Prescindiendo de las características de la interpretación, que se analizarán en el artículo citado al comienzo, el prin-



MEJORES CLASICOS 73 PREMIOS RITMO

PREMIO IN MEMORIAM

cipal dato a tener en cuenta para juzgar esta versión es el de proceder de un concierto en vivo: el que la Orquesta de Cleveland pudiera tocar en esta forma en una sesión normal de su temporada de audiciones públicas da una medida tajante del increíble nivel técnico-musical que había alcanzado la agrupación de Szell (el reciente *Romeo y Julieta*, de Prokofiev, bajo la batuta de Maazel, primer registro de la Orquesta tras la muerte de Szell, confirma la insólita altura del conjunto, no ya la primera orquesta de América, sino posiblemente la mejor del hemisferio occidental). En fin, como en el caso del *Anillo de Böhln* o la *Novena* de Beethoven de Furtwängler, de 1942, estamos ante un documento histórico inmortalizado para la posteridad. Recomendabilidad absoluta.—J. L. P. A.

MOZART. W. A.: *Seis sonatas* (KV 10 a 15) para violín, flauta, clave y violonchelo. Archiv, «Stereo», 2533-135.

He aquí otro de los discos fabulosos que aparecieron a fines del 73 y que la falta de espacio no nos había permitido comentar. Contiene *Seis sonatas* para clave con acompañamiento de violín o flauta y con violonchelo, para reforzar seguramente la línea del bajo. Estas fueron compuestas cuando Mozart tenía ocho años. Son en total veinte, y las que aparecen en esta deliciosa grabación forman la tercera serie de las cuatro que comprenden la integral, y fueron publicadas entre 1763 y 1766 y dedicadas a la Reina Carlota de Gran Bretaña, quien pagó al pequeño genio la cantidad de cincuenta guineas por su trabajo. En ellas está presente ese estilo leve, elegante, con una ornamentación sencilla, pero con una línea melódica que asombra por su originalidad, y por el placer que se experimenta al escucharlas, teniendo en cuenta la corta edad del autor. Por ello el disco resulta una vez más el vehículo de cultura a que tantas veces hemos hecho referencia y que resulta actualmente imprescindible para una cultura musical completa. En esta grabación, quizá poco comercial, la industria del disco se dignifica y es como un soplo de aire fresco en medio de la contaminación que con frecuencia nos ahoga. Los intérpretes, de una gran calidad, son el violinista Thomas Brandis; el excelente flauta de Berlín, Karlheinz Zoller; el «chelista» Wolfgang Boettcher y Waldemar Doling en el clave. Las *Seis sonatas* constituyen uno de los más deliciosos aportes de la discografía actual al conocimiento del genio de Mozart, puesto al descubierto de forma radiante en la presente grabación, que no dudamos recomendar con verdadero entusiasmo.—P. M. C.

MOZART: *Las Bodas de Fíguro*. G. Bacquier, E. Söderström, R. Grist, G. Evans, T. Berganza, A. Burmeister, W. Hollweg, W. Brokmeier, M. Langdon, C. Grant, M. Price, T. Cahill y K. Te Kanawa. Coro de John Alldis. Orquesta New Philharmonia; director, Otto Klemperer. La Voz de su Amo, 1 J 165-02.134/37. I. Wisell, J. Norman, M. Freni, W. Ganzarolli, Y. Minton, M. Casula, C. Grant, R. Tear, D. Lennox, L. Watson, P. Hudson, F. Palmer y C. Clarke. Coros y Orquesta Sinfónica de la BBC; director, Colin Davis. Philips, 5 ALB 414.

Con *Las bodas de Fíguro* se situó Mozart, en el terreno operístico, a la altura inigualable que ya había alcanzado en otros géneros. Aparte de óperas menores, precedían al *Fíguro* la no redonda *Idomeneo* y *El rapto en el serrallo*, ópera esta ciertamente deliciosa, pero sin la profundidad que nuestro autor era capaz de dar. No fue fácil encontrar un libreto «ad hoc» para trabajar en la dirección que Mozart deseaba, pero por fin llegó a sus manos la obra de Beaumarchais para captarle decididamente: a la calidad intrínsecamente teatral se unía al especial interés que despiertan en ciertos espíritus obras que, por su carácter «revulsivo», encuentran dificultades para su expansión. Así había sucedido con *Las bodas de Fíguro*, de Beaumarchais, obra prohibida por Luis XVI en septiembre de 1783 y que solamente pudo ser representada en París en abril del siguiente año, después de haber mediado María Antonieta para que se levantara tal prohibición. No acabaron ahí los problemas: para el *Fíguro* de Beaumarchais, ya que en febrero de 1785 el esperado estreno en Viena fue suspendido por presiones de una censura especialmente apercebida por el

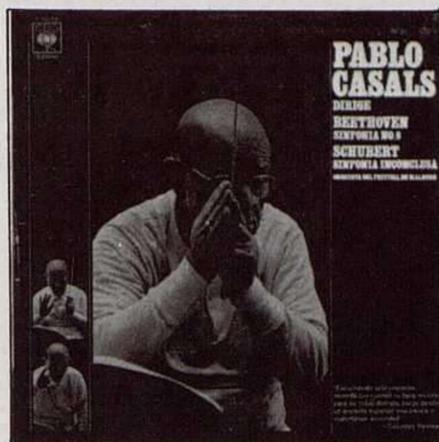
emperador José II; pero, sea como fuere, a finales de ese mismo año Mozart se encontraba trabajando en su nueva ópera que, con libreto de Lorenzo da Ponte, vería la luz en mayo de 1786. Indudablemente, en el *Fíguro* de Da Ponte se diluye el contenido político; Mozart, en cambio, añadió algo a la obra: una hondísima humanidad que mana, genialmente, de los pentagramas. Por si fuera poco plasmar en música caracteres tan varios como los de «Fíguro», «Susana», «Almaviva», «Marcelina», «Don Basilio» o «Don Bartolo», Mozart nos ofrece dos dimensiones nuevas en los personajes de la «Condesa» y «Cherubino»: aquella, expresando en sus dos arias fundamentales la melancolía —perfectamente romántica— que la embarga al reparar en su ya perdida juventud; éste, simbolizando en su breve papel los inefables sentimientos de la adolescencia; y todo con una profundidad y una agudeza psicológica sólo parangonables al altísimo nivel musical.

Nos corresponde comentar dos versiones de la ópera mozartiana, claramente distintas: mientras que Davis ofrece una interpretación perfectamente clásica, en la línea de la vieja y no superada versión de Kleiber, Klemperer nos sorprende con una personalísima concepción de la obra que se nos antoja más que discutible, bien entendido que el interés es máximo en tanto en cuanto se trata de la idea de un músico excepcional, quien además supo plasmarla perfectamente en esta grabación, una de las últimas que realizara.

Se trata de admitir o no valores absolutos, principios objetivos en una partitura. Yo pienso que sí los hay, y en aras de esto afirmo que me parece inadecuado el «aire» que respira la versión de Klemperer, debido a un «tempo» que no está en consonancia con lo que las notas piden: su escritura —que supone bastante— y su idea. No se trata de la gratuita discusión de si tal o cual «tempo» es «allegro» o deja de serlo, no. Me refiero a aspectos más concretos; veamos alguno de ellos, y el primero puede ser la misma obertura: he ahí —en mi opinión— un claro ejemplo de desajuste entre el contenido «motriz» de una escritura musical y su reflejo sonoro. Klemperer, gracias a una batuta de inmensa musicalidad, consigue que la música no se venga abajo en ningún momento, como se hubiera venido abajo con la gran mayoría de directores y orquestas que hubieran abordado la página con tal lentitud. Me descubro ante tamaña exhibición de técnica, como ante la que supone esa claridad y transparencia con que se escucha todo, pero en modo alguno puedo admitir esa ejecución como modelo de estilo mozartiano: la obertura de *Las bodas de Fíguro* ES (?) más rápida. Esta opinión la extiendo prácticamente a toda la obra, con dos agravantes incluso: en primer lugar, escenas que por su naturaleza requieren una vivacidad máxima («Duetto» «Aprite») o una cierta ansiedad («Non so piu»), quedan «teatralmente» disminuidas; y, en segundo lugar, las no pequeñas dificultades vocales se agravan claramente al someterse los cantantes a una dinámica extraña: véase, por ejemplo, el mal rato de Langdon («Don Bartolo») en «La vendetta», o cómo, progresivamente, Hollweg («Don Basilio») se ve obligado a abandonar el cariz cómico de su personaje en el aria del cuarto acto.

Por el contrario, esta discutible lentitud proporciona el goce enorme de escuchar a nuestra Teresa Berganza bordando su «Vol che sapete», aria en la que alcanza una cima de belleza vocal, de perfección técnica y de honda expresividad: Teresa es, evidentemente, el «Cherubino». En orden de méritos habría que citar inmediatamente a Gabriel Bacquier, un «Conde» extraordinario por calidad tímbrica e inteligente empleo de la voz: inolvidable su tercer acto; Reri Grist justifica su alta cotización en el papel de «Susana», deliciosamente encarnado; muy bien asimismo la Söderström como «Condesa»; de los personajes principales, la decepción viene de Geraint Evans, decididamente al margen de la lista de grandes «Fígaros»: deficiente pronunciación, envaramiento vocal a veces, falta de gracia en los parlamentos. El resto del reparto cumple adecuadamente y la New Philharmonia evidencia su categoría de orquesta primerísima.

Lo ingrato que resulta disentir de la idea de un intérprete como Klemperer se compensa en este caso con la sorpresa agradable que resulta la versión de Colin Davis, decididamente «hombre



PABLO CASALS
BEETHOVEN Sinfonía n.º 8
SCHUBERT Sinfonía Incompleta
Orquesta del Festival de Marlboro.
S73113

MEJOR GRABACION DE MUSICA ANTIGUA



GABRIELI
MUSICA ANTIFONAL
Conjunto de metal de las orquestas de Filadelfia, Cleveland y Chicago.
S72729

MEJOR GRABACION DE MUSICA SINFONICA



MAHLER
IN MEMORIAM GEORGE SZELL
Sinfonía n.º 6 «TRAGICA»
Sinfonía n.º 10
Orquesta de Cleveland.
S77272

GRABACION DE INTERES ESPECIAL



MAHLER
LA CANCION DEL LAMENTO
Primera versión completa y Primera grabación mundial.
Coro y orquesta Sinfónica de Londres
Pierre Boulez, Director.
S77233



DISCOS CBS, S. A.
PRINCESA. 1/TORRE DE MADRID/MADRID-13



EL DISCO CLASICO



de teatro», a juzgar por los muy superiores frutos que obtiene en este campo frente a otros trabajos poco relevantes en el ámbito sinfónico. Su versión, que, como ya hemos indicado, revive en cierto modo el espíritu que animaba la ejecución de Kleiber, brilla especialmente por el sentido teatral que ha presidido la grabación, con muy felices resultados: recitativos incisivos, llenos de gracia y expresividad, a lo cual ha contribuido excepcionalmente la increíble actuación de John Constable al clavicémbalo; efectos muy logrados de ida y venida de los personajes; subrayado claro de cada persona, de cada situación en los conjuntos: véase el «Duetto» encantador de «Marcelina» y «Susana» en el primer acto, o la inesperada aparición de «Susana» cuando el «Cor.de» abre el gabinete (acto segundo), o el reconocimiento de «Figaro» como hijo por parte de «Marcelina» y «Bartolo».

El reperto de la versión Philips parece el complementario del antes comentado: dentro de un buen nivel general, aquí es «Figaro» (Ganzarolli) el positivamente destacado, y el «Cherubino» (Y. Minton) la decepción. El bajo italiano exhibe una voz muy atractiva tímbricamente (con brillo que hace recordar al inolvidable C. Siepi) y puesta al servicio de un conocimiento total del personaje, vivido y expuesto de forma totalmente convincente: la intencionalidad con que está «dicho» todo se alinea con detalles de indudable buen gusto musical, como, por ejemplo, la repetición —que consigue no hacer literal— de «Si vuol ballare». Está por debajo de lo que se podía esperar Mirella Freni, el nombre más sonoro del reperto, que hace una «Susana» poco más que discreta. La Norman alcanza momentos bellísimos, mejor en su primer aria que en el «Dove sono», y muy en su papel encontramos a Wixell, experto «Conde Almaviva». La lista se completa con gran dignidad, mereciendo mención María Casula («Marcelina») y Robert Tear, espléndido «Basilio».

Queda explícita, pues, una valoración positiva para la versión de Colin Davis y un interés muy específico —distante, en mi caso, de la aceptación— para la de Klemperer. Ambas grabaciones son excelentes y no hay más tacha en la presentación que la incomprensible falta de traducción española del libreto en el álbum de la Voz de su Amo.—J. L. G. B.

MUSSORGSKY: **Boris Godunov** (dos nuevas versiones): a) Ivan Petrov, Irina Arkhipova, Vladimir Ivanovsky. Coro y Orquesta del Bolshoi. Director, Melik-Pashayev. HMES, 610-43/46 (Melodía-Hispavox). b) Nicolai Ghiurov, Martti Talvela, Ludovico Spiess, Galinka Vishnevskaya. Coro de la Opera del Estado de Viena y Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Herbert von Karajan. Album Decca, «Stereo», SET 514/7.

Dos nuevas versiones de **Boris** vienen a tratar de llenar el limitado panorama discográfico de la obra; cada una cuenta con ventajas y, como no, desventajas respecto de la otra, no pudiendo, por tanto, decirse que ya poseemos un **Boris** perfecto. Ambas versiones aportan la obra prácticamente completa, cosa que las anteriores de Cluytens no hacían.

La publicación de Hispavox corresponde a una originalmente rusa con algunos años ya a su espalda y con el galardón del Gran Premio del Disco. Ivan Petrov, uno de los más famosos bajos rusos, encarna un gran «Boris». Su voz extensa apoya una caracterización natural del personaje, sin alardes teatral-declamatorios y expuesta con sencillez. Ivanovsky es en el papel de «Dimitri» superior a su colega Spiess, por poseer un timbre de voz más heróico y no dar las muestras de declive vocal del segundo. Los personajes de «Marina» y «Pimen» se hallan correctamente servidos, y especialmente Arkhipova logra dar la altura de la «Marina» más popular de la otra versión. Con todo, el punto más destacable es la dirección orquestal, opuesta por completo a la del director salzburgués. El personaje central de la obra no es «Boris», sino el pueblo ruso, y ello queda patente en todo el clima de la grabación. La dirección es enérgica y brillante, y especialmente las intervenciones corales son espectaculares, siendo en este sentido superior a la de Karajan.

Esta última cuenta con el gran «Pimen» de Talvela, con un flojo «Dimi-

tri», con la Vishnevskaya en una «Marina» que no llega a ser esa mujer calculadora y seductora, y con un «Boris» excepcional. Ghiurov deja huella en cada una de sus cuatro intervenciones. Con un timbre, que aquí correspondería más a una cuerda intermedia entre bajo y barítono, imprime una profundidad y un halo de grandeza único al personaje. No es su interpretación una más, sino todo lo contrario, completamente individualista, fruto de un detalladísimo estudio de la figura. Esta es la baza fundamental de la versión. La dirección de Karajan es demasiado intelectual, falta de dinamismo en muchos momentos, como ya en el mismo prólogo puede apreciarse. Los coros parecen frenados en la expresión, no reuniendo, por ejemplo, la escena de la coronación la fuerza que debería. La única intervención coral digna de todo elogio se produce en el himno funerario final, en donde además los ingenieros han logrado unos espectaculares efectos de estereofonía. La Orquesta Filarmónica de Viena, en una intervención algo desigual, da sus mejores momentos en las escenas de la fuente, del adiós de «Boris» a su hijo y en la muerte de aquél, en donde conjugándose con una felicísima actuación de Ghiurov se crea un clima de verdadero patetismo.

Dos versiones, pues, totalmente diferentes; la primera, llena de viveza y muy próxima al «ur-Boris»; la segunda, más tradicionalmente europea, intelectual y quizá excesivamente refinada. Desde el punto de vista de la grabación, en ambos casos resulta excelente.—G. A. R.

PUCCINI, G.: **Madama Butterfly**. Leontyne Price, Richard Tucker, Rosalind Elias, Philip Maero. Album RCA, «Stereo», LSC 6160. RCA, LSC 6160, «Stereo».

Pocas óperas gozan de una popularidad comparable a **Madama Butterfly** y a la vez son tan discutidas, siendo muchos los aficionados que lamentan su inclusión en las temporadas de los grandes teatros. Ello fundamentalmente es debido al abuso que de esta página se ha hecho, representándose en múltiples ocasiones con cantantes mediocres y con una orquesta falta de ensayos. Afortunadamente, las grabaciones siempre han venido de la mano de grandes figuras, habiendo sido piedra de toque de las más importantes voces del siglo. Dentro de la presente grabación tenemos la presencia de Leontyne Price, gran cantante y excelente voz; pero, a nuestro entender, su personaje quizá resulte excesivamente dramático, lo cual constituye un serio problema a la hora de abordar el primer acto; especialmente la llegada de «Butterfly» nos parece totalmente desacertada. En contrapartida, los momentos más dramáticos, como los últimos actos, son realmente sobrecogedores. Richard Tucker es un gran tenor, pero en la presente grabación la voz resulta en ocasiones opaca, especialmente en el centro, aunque ello no afecta en nada a los agudos.

Lo realmente sorprendente es el tratamiento orquestal, siendo la primera vez que reconocemos como una obra maestra la orquestación de **Butterfly**; ello gracias a contar con un director de la talla de Leinsdorf y de una magnífica toma de sonido.—R. O. R.

PUCCINI: **Bohème**. Mirella Freni, Elizabeth Harwood, Luciano Pavarotti, Rolando Panerai, Nicolai Ghiurov. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Album Decca, «Stereo», SET 565/6.

La gestación de **Bohème** no fue fácil; de un lado, la enemistad que dividió a Puccini y a Leoncavallo, quien por esas mismas fechas componía otra **Bohème**; de otro, las dificultades de adaptación del libreto de Murger; de un tercero, la ineptitud de alguno de los intérpretes contratados para el estreno... Como consecuencia de todo esto, el estreno, pese a la dirección de Toscanini, no fue un éxito y las críticas la auguraron el olvido. ¿Por qué es, en cambio, ahora una de las más populares del repertorio, el que se conserva tan joven? Probablemente, porque se acertó a describir con toda exactitud esa misma juventud, llena de inquietudes, ambigüedades y contrastes, algo que es una constante en la historia de la humanidad. Sus personajes, casi de carne y hueso, emocionan to-

avía a más de uno con sus alegrías y desventuras.

La versión que Decca presenta puede, sin lugar a duda, calificarse como de excepción y se une a las ya históricas Angeles-Bjoerling y Callas-Stéfano para formar un terceto de difícil superación.

Karajan plantea una visión consecvente con su sobradamente conocida personalidad: algo intelectual, preciosista, atenta al menor detalle, etc. En sus manos la orquesta se convierte en un personaje más, especialmente cuando entona ese tema de amor del «Che gelida manina», que nunca con tanta claridad aparece como un vínculo de unión de la obra. La Filarmónica de Berlín, en su prácticamente debut operístico italiano, supone un verdadero lujo. Los intérpretes son también una baza fundamental. Ghiurov es un «Colline» sobresaliente; Harwood, una correcta «Musetta», quizá algo falta de picardía y naturalidad en sus vals; Panerai siempre fue un gran «Marcello», y una vez más lo demuestra, conservando sus facultades vocales a pesar de su veteranía. La pareja central Freni-Pavarotti son los más compenetrados «Mimi-Rodolfo» de la actualidad. Para Freni ésta es su segunda **Bohème**, y es obvio decir que da vida a una de las tres primeras «Mimis» de la actualidad. Pero, a pesar de todo esto, es Pavarotti quien más nos admira. En su serie de recientes grabaciones: **Turandot**, **Lucia y Rigoletto**, a la que se viene a unir ésta, se muestra como un cantante con un temperamento ardiente, una voz de timbre claro y brillante, una técnica en constante superación y una inteligencia que gobierna todo lo anterior. Su «Rodolfo» es de antología.

Versión que, aportando una cuidadosísima grabación y un libreto traducido al castellano, es la más recomendable de las publicadas en los últimos diez años.—G. A. R.

STRAUSS, Richard: **Metamorfosis para veintitrés instrumentos de cuerda**. BEETHOVEN: Gran fuga, op. 133. MOZART: Adagio y Fuga en Do menor, KV 546. Solistas de cuerda de la Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. DGG, «Stereo», 25 30 066.

En 1945 finaliza Richard Strauss sus **Metamorfosis para veintitrés solistas de cuerda**. No deja de ser curiosa y significativa esta fecha de composición en relación con el contenido de la obra straussiana. En plena disolución del Nazismo, durante este año mueren Hitler y Mussolini; 1945 pasará a la historia como el año del fin de la guerra, como el año de Hiroshima, como el año de Yalta. Dentro de este panorama agónico y trágico, Richard Strauss compone su obra más serena y meditada. El autor alemán hace mucho tiempo que perdió el tren de la vanguardia, y lo sabe. No pretende rivalizar con el nuevo lenguaje de un Messiaen (**20 regards sur l'Enfant Jésus**, **3 Petites Liturgies**) ni se inscribe en los coletazos del sistema schönbergiano. Strauss utiliza en sus **Metamorfosis** su viejo idioma. Pero lo hace mediante una reelaboración de los elementos para él tradicionales, en busca de algo, si no nuevo, sí, al menos, distinto de su producción anterior. Strauss pretende algo así como la construcción de un nuevo edificio con viejos materiales. Sabe que esto es radicalmente imposible, pero lleva esta paradoja adelante. Las **Metamorfosis** son una composición sin fecha dentro de la historia de la música, una especie de rescate imposible de un romanticismo definitivamente perdido. Obra extraña y en sí misma contradictoria, de una belleza desolada y constante, es quizá la

producción más íntima de Richard Strauss. Como dijo un eminente crítico, se trata de una obra maestra que debió escribirse treinta años antes.

Todo director de orquesta que graba las **Metamorfosis** sabe de antemano lo difícil que le resultará jugar esta partida y ganarla; es decir, aportar algo verdaderamente original, nuevo, distinto, en su lectura de la obra straussiana. No se trata, sin embargo, de una partitura que cuente con multitud de versiones, pero sí con dos que pueden considerarse como definitivas: Furtwängler y Klemperer. Klemperer expone la obra en toda su grandeza y resalta poderosamente detalles y elementos fundamentales para la comprensión de su monumental estructura. Furtwängler, en uno de sus registros más decididamente geniales, logra una comunicación casi mágica con la música que interpreta. De esta forma consigue una recreación personal, dialéctica, concentrada hasta límites inexplicables, de una profundidad y belleza que rayan en lo inaprehensible. Esta era una de esas veces en las que el director berlinés «tocaba fordo», lograba una identificación tan inmediata como absoluta con lo esencial. Un Klemperer en su mejor forma y un Furtwängler esencialista constituyen, pues, murallas prácticamente infranqueables a la hora de insertar una nueva publicación de las **Metamorfosis** en la primera fila interpretativa.

Sin embargo, y a pesar de estos antecedentes, la nueva versión de Karajan consigue auparse a la altura de las consideradas definitivas y rivalizar con ellas en interés, emoción y coherencia. El director salzburgués (¿cuántas veces habrá escuchado las grabaciones de Klemperer y Furtwängler, sobre todo la de este último, antes de animarse a grabar este disco?) decide abrir un nuevo camino en la interpretación de las **Metamorfosis**. No quiere, ni intenta, rivalizar con Klemperer en una estructuración objetivamente monumental de la obra, ni tampoco se decide por una lectura intuitiva y esencialista, tendente a la emoción, más profunda que grandiosa, «a la Furtwängler». Karajan es un director extremadamente inteligente y sabe que por el camino de la imitación sólo conseguirá una excelente «segunda versión». Por ello decide «andar su camino» y elabora una nueva síntesis interpretativa de la obra.

La tesis, el punto de partida, el enfoque previo de estas **Metamorfosis** es, en Karajan, su consideración como música de cámara. El director salzburgués tratará a cada uno de los veintitrés instrumentistas que intervienen en la obra como un auténtico solista. Este principio informador de toda la interpretación exige del director un estudio exhaustivo del pentagrama para conocer cada una de las líneas; a la perfección, a lo que hay que añadir un esfuerzo sobrehumano para poderlas poner de relieve en la ejecución. Obstáculos insalvables para muchos directores, esta clase de dificultades parecen ser la especialidad de un Karajan analítico y trabajador hasta el máximo. Su labor al frente de los mejores atriles de la sección de cuerdas de la Filarmónica berlinesa es, sencillamente, fantástica. Karajan planifica hasta lo inconcebible cada intervención, resaltando, empastando o difuminando, según convenga, la línea o líneas instrumentales de que se trate. Así enfocadas y realizadas, las **Metamorfosis** parecen obra de solistas, no de director, que son tocadas por un magnífico conjunto de cámara —una especie de Cuarteto Amadeus, llevado a sus últimas consecuencias—. Esta sensación, constante aquí, de obra de solistas más que de director, está paradójicamente lograda a base de una formidable labor directorial. Karajan, más detallista y analítico que nunca, consigue una interpretación auténticamente magistral.

Si tuviéramos que resumir en una sola palabra el resultado de esta nueva síntesis, escogeríamos ésta: claridad. Klemperer conseguía una lectura grandiosa y monumental. Furtwängler hacía prevalecer, en cambio, otra sensación: la emoción. Karajan, sin prescindir, claro está, por completo de ambas, consigue algo que resalta por encima de todo lo demás: la nitidez absoluta. Su lectura es transparente al máximo. Transparencia comunicada al oyente gracias a otro de los logros importantes de este disco, y que estriba en su magnífico nivel de grabación. Günter Hermanns se apunta aquí un nuevo tanto en su ya larga carrera de inge-

ACLARACION

Nuestro colaborador en esta sección, Juan Ignacio de la Peña, comenta la grabación de la **Deutsche Grammophon** de los Conciertos para guitarra y orquesta, de **Bacarisse** y **Ernesto Halffter**, señalando que esta obra había sido registrada por segunda vez, por haber sido grabada antes por el maestro **Ernesto Bitteti**.

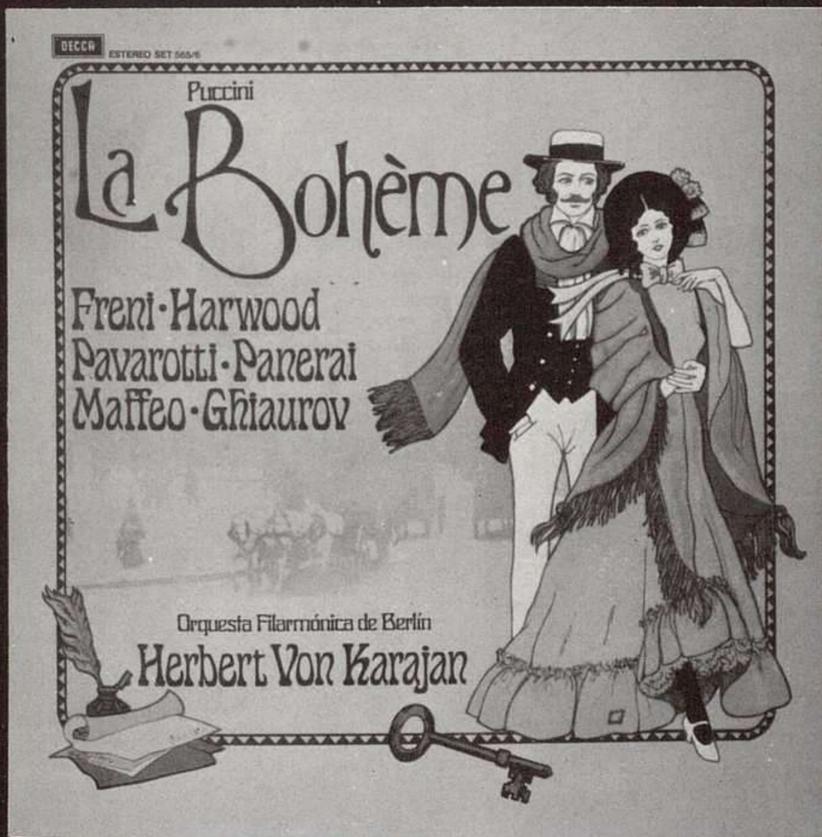
El señor De la Peña ha confundido la obra grabada por **Bitteti**, que no es otra que la Partita, de **CRISTOBAL Halffter**, y no el Concierto para guitarra y orquesta, de **ERNESTO**, que se graba por primera vez en el sello **D. G.**

hard
cri-
que
.
raba
o lo
par-
algo
stin-
ssia-
una
de
eden
wän-
e la
po-
fun-
su
en
lida-
ción
inter-
re-
cen-
de
ayan
de
ber-
den-
olu-
su
cia-
rác-
de
las
ter-
nte-
Ka-
de
izar
bhe-
ján-
aba-
so-
de
cide
pre-
ere,
en
mo-
se
sen-
más
urt-
tre-
por
nse-
ón».
y
eta-
en-
es,
mú-
pur-
nti-
men
sta.
la
es-
para
la
un
las
abs-
di-
pa-
ajan
mo.
tri-
Fi-
nte,
lo
sal-
se-
tru-
fo-
sis
rec-
ico
de
úl-
ón,
nás
nte
bor
y
in-
ral.
una
eva
ad.
an-
cia
ón:
dir,
as,
ma
ta.
mo.
nte
an-
su
ter
an-
ge-



Herbert von Karajan

DECCA



Puccini:

LA BOHEME

Freni, Pavarotti, Ghiaurov, Harwood, Maffeo

ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN

HERBERT VON KARAJAN

Album SET 565/6 DECCA, "Stereo"



Mussorgsky/Rimsky-Korsakov:

BORIS GODUNOV

Ghiaurov, Vishnevskaya, Talvela

ORQUESTA FILARMONICA DE VIENA

HERBERT VON KARAJAN

Album SET 514/7 DECCA, "Stereo"



niero de sonido jalonada por toda una serie de grabaciones inolvidables. De todas formas, pocas veces se ha conseguido una identificación tan absoluta entre equipo interpretativo y equipo técnico como en este registro, de muy satisfactorio sonido en su prensado español.

El carácter camerístico de la interpretación de Karajan viene reforzado por un hecho altamente significativo, como es el acoplamiento de las **Metamorfosis** de Richard Strauss con obras históricamente lejanas, pero espiritual y estructuralmente muy similares: **Adagio y Fuga en Do menor para cuerdas**, KV 546, de W. A. Mozart, y la **Gran fuga en Si bemol mayor**, de Beethoven, en su versión para orquesta de cuerda. Ambas composiciones son fruto de un período crítico en la vida de sus respectivos creadores y denotan una tensión y un dramatismo interior que se traducen en un resultado sonoro inquieto y conflictivo. Pero además de todo esto, y atendiendo primordialmente a su estructuración formal, ambas composiciones exceden el marco estricto de la música de cámara, pero conservan algo característico y común que podríamos denominar «núcleo camerístico». Son obras para formaciones de cámara (para formaciones de cámara amplias, se entiende) con esqueleto de cuarteto de cuerda. Lo mismo ocurre con las **Metamorfosis**. Karajan ha moldeado, pues, este registro de manera rigurosamente unitaria. Para acentuar esta homogeneidad, el director austriaco resalta el carácter premonitorio y romántico de la que Beethoven será máximo exponente. En la **Gran fuga**, Karajan vuelve a insistir en su idea-base: estructurar la interpretación de tal forma que parezca más una obra de solistas que de director. Una vez más da la impresión de estar escuchando un «gran cuarteto» y no una orquesta de cámara. Dentro de su particular perspectiva, las interpretaciones de las tres obras aquí comentadas son, sin ningún género de dudas, las más notable entre las existentes en el catálogo español, al que hacía una falta perentoria contar con alguna versión de talla en obras tan significativas como éstas. Ya que desahora podemos contar con una gran interpretación «moderna» de las mismas, ¿sería mucho pedir que se editasen

las históricas lecturas de la **Gran fuga** y de las **Metamorfosis** que grabara Wilhelm Furtwängler? Creo, de verdad, que merecería la pena.—M. Ch. B.

RACHMANINOV: Concierto número 1 para piano y orquesta en Fa sostenido menor, op. 1. PROKOFIEV: Concierto número 1 para piano y orquesta en Re bemol mayor, op. 10. Orquesta Sinfónica de la Radio de la U. R. S. S. Director, Kurt Sanderling (Rachmaninov). Orquesta Sinfónica de Moscú. Director, Kiril Kondrashin (Prokofiev). Pianista, Sviatoslav Richter, Hispavox. Melodía, HMES 610-39.

Sviatoslav Richter es uno de los monstruos del piano actual. Como en otros casos de pianistas soviéticos, su técnica supera todas las dificultades que puedan presentarse. Como ejemplo, el **Primer concierto** de Rachmaninov, que como extraordinario pianista que fue está cuajado de problemas técnicos de difícil solución.

Las versiones que comentamos podríamos encuadrarlas dentro de una calidad normal. Richter cumple con su cometido airoosamente y los directores Sanderling y Kondrashin ejecutan un acompañamiento muy correcto, al tiempo que exigen a la orquesta carácter sinfónico en los momentos en que esta cualidad es exigida por la escritura pianística de las obras.

En resumen, podemos decir que esta realización supone una buena adquisición, por tratarse de obras de poca frecuencia y tocadas por un excelente pianista ruso.

Grabación y prensaje, normales y sin grandes concesiones al detalle. Los comentarios, encendidos y muy adjetivados, son aceptables en cuanto se refieren a las obras y nos hacen sonreír sardónicamente cuando hablan de que el arte de Richter «se halla en el límite de lo posible y alcanzable...», cuando todos sabemos que lo de «non plus ultra» se ha quedado a la vuelta de la esquina.—J. P. M.

RACHMANINOV: Rapsodia sobre un tema de Paganini, op. 43. DOHNANYI: Variaciones sobre una canción de cuna, op. 25. Julius Katchen, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir Adrian Boult. DECCA, SXL 2176, «stereo».

Julius Katchen es por sí mismo una garantía en la interpretación de obras de factura romántica. Buena prueba de ello es este disco al que nos referiremos escuetamente. En primer lugar, debemos referirnos que a las conocidas **Variaciones de Rachmaninov** se contraponen las **Variaciones sobre una canción de cuna**, de Dohnanyi. Si la obra basada en Paganini elude todo comentario a estas alturas, creemos que no ocurre lo mismo con la de Dohnanyi. Una grandiosa introducción heroica solemne y trágica, en la que toda la orquesta derrocha energía, conduce a la introducción del piano «con el tema en octavas simples, y en un principio sin acompañamiento». Fácil es suponer la sorpresa que esta obra produce en quien —como nosotros— la escucha por primera vez. En cuanto a la interpretación, debemos mencionar la tremenda fuerza expresiva de la Orquesta a las órdenes de Sir Adrian Boult, secundando a un Katchen excelente, en un acompañamiento claramente destacado. Si bien en ningún momento la orquesta «tapa» al piano —labor que hemos de agradecer a una excelente toma de sonido—, podríamos definirnos en la forma tremendamente sinfónica con que son tratadas las obras.

Un mensaje muy bueno y unos comentarios —sin firma— extraordinariamente elocuentes, y sobre todo muy didácticos, son los aspectos más sobresalientes de la grabación.

Como final nos agrada poder recomendar este disco, que si muestra una excelente versión de las **Variaciones**, de Rachmaninov, supone la única versión en nuestro mercado de la obra —deliciosa, sorprendente y humorística— de Dohnanyi.—J. P. M.

STRAUSS, Richard: Salomé. Montserrat Caballé, Richard Lewis, Regina Resnik, Sherril Milnes y James King. Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Erich Leinsdorf. Album RCA, «stereo», LSC-7053.

Esta versión de **Salomé**, una de las óperas que produjo una mayor controversia en la primera decena de los años veinte, no es nueva en nuestra discografía, lo que unido a la falta de espacio nos fuerza a un comentario muy somero. En efecto, se trata de un «relanzamiento» de una obra que al menos

oficialmente se mantenía en catálogo y cuyo principal atractivo reside en su nuevo precio —a nivel de oferta—, único factor que realmente ha cambiado. Aparte de esto, todo lo demás sigue invariable y, por lo tanto, mantiene plena validez los comentarios que suscitó en su día esta publicación. Si bien el «tandem» Caballé-Leinsdorf consigue momentos verdaderamente originales, producto de su furioso planteamiento «vocal» de la ópera, que hace primar lo melódico sobre lo dramático, lo cierto es que, dentro del campo estereofónico, la versión de Birgit Nilsson y George Solti nos sigue pareciendo insustituible y claramente preferible a la de la RCA. Si la soprano sueca y el director húngaro ponían todo su talento al servicio de una versión expresionista y demoníaca de la ópera de Strauss, la soprano española y el director austro-americano enfocan la partitura de manera más lírica, más blanda, más «bonita»; es una especie de Richard Strauss disfrazado de Puccini. Ello proporciona innegables sorpresas, pero en conjunto los resultados permanecen lejanos a los conseguidos en la versión de Solti.—M. Ch. B.

STRAUSS, Richard: El Caballero de la Rosa. Regine Crespin, Ivonne Minton, Helen Donath, Manfred Jungwirth, Otto Wiener, Murray Dickie, Annie Howells, Emmy Löose, Kurt Equiluz, Anton Dermota, Luciano Pavarotti. Coro de la Ópera del Estado de Viena (Director, Norbert Balasch). Orquesta Filarmónica de Viena (Director, Georg Solti). (Decca, SET 418/21, «Estereo».)

GLUCK, Christoph Willibald: Orfeo y Euridice. Marilyn Horne, Pilar Lorengar, Helen Donath, Orquesta y Coros de la Royal Opera House, Covent Garden (Londres). Director, Georg Solti. (Decca, SET 443-4, «Estereo».)

VERDI, Giuseppe: Rigoletto. Anna Moffo, Robert Merrill, Alfredo Kraus, Rosalind Elias, Ezio Flagello, David Ward, Corinne Vozza, Piero di Palma, Orquesta y Coro de la RCA Italiana. Director, Georg Solti. (RCA, LMDS 7027, «Estereo».)

He agrupado en este epígrafe tres grabaciones de ópera, unificadas por la personalidad de su director común, Georg Solti, en tres demostraciones de la versatilidad de su repertorio teatral. Como se ha comentado varias veces en esta misma sección, Solti es, seguramente, el más importante director de ópera de nuestra época, y su sentido de la técnica dramática, casi intuición genial permanente, le permite abordar los más variados campos estéticos dentro de la historia del género.

La primera de estas manifestaciones, **Der Rosenkavalier**, premio en este año de nuestra Revista a la mejor grabación de ópera, es uno de los más elevados logros del maestro húngaro. Publicado en Europa en 1969, se editó en nuestro mercado el pasado 1973 junto a otro triunfo discográfico de Solti, su **Tannhäuser** de 1972. Habida cuenta de la seria competencia que una nueva lectura de la obra de Strauss debía soportar al lado de versiones tan clásicas como las de Kleiber y Karajan, resulta aún más meritorio el «milagro» de Solti con la ópera escrita por Hofmannsthal. La mayor virtud del **Caballero** de Solti radica en su vitalidad, pero esto no debe entenderse en el sentido de la tradicional vehemencia soltiana, plétórica de fuerza desbordante, sino en el de rejuvenecimiento de la partitura: cuando Strauss escribe el **Rosenkavalier** tiene casi cincuenta años; el hallazgo de Solti es conseguir dar a la página el brío y la impetuosidad propias de una partitura de juventud. Este mismo entusiasmo lo transmite Solti a sus intérpretes; y así, Ivonne Minton («Octavian») y Helen Donath («Sophie») consiguen encarnar la mejor pareja de enamorados que el disco nos ha brindado de los dos personajes jóvenes de la trama. Regine Crespin, digna competidora de Elisabeth Schwarzkopf en el difícil papel de la «Mariscala», es una «Marie-Therese» bastante más joven de lo habitual, perfecta vocalmente y exquisita en el aristocrático y conmovedor tratamiento que ofrece de su personaje. Con todo, la revelación del registro es el «Barón Ochs» de Manfred Jungwirth: igualmente más joven de lo que es normal en la escenificación del «rôle», Jungwirth (y con el Solti) no pierde nunca de vista que «Lechernau», aunque rústico, es un noble y, por lo tanto, no exagera en ningún momento el carácter grotesco y sensual del personaje, tan distor-

CONCENTUS MUSICUS, DE VIENA

La aparición en las próximas semanas en el mercado español del sello discográfico Telefunken, ahora con la garantía de Discos Columbia, marca la entrada del más célebre conjunto europeo de música antigua en el catálogo español. El grupo **Concentus Musicus**, de Viena, fundado en 1953 por Nikolaus Harnoncourt, artistas exclusivos de Telefunken, será ahora conocido y admirado por los conocedores españoles a través de un grupo de grabaciones que seguramente causarán un verdadero impacto, y entre las que podemos anticipar los **Conciertos de Brandeburgo**, de Bach, y la ópera **Orfeo**, de Monteverdi, en interpretaciones originales con instrumentos antiguos. Esperamos que el impresionante catálogo de este conjunto, tan admirado en todo el mundo, constituya con su salida al mercado español una de las noticias discográficas más esperadas e importantes del año que acaba de comenzar.





sionado en otras caracterizaciones (la de Otto Edelmann con Karajan, en primer lugar); por ello, su paramento en el tercer acto, tras la dura prueba a que es sometido en venganza por sus manifestaciones de los dos actos precedentes, resulta de una nobleza digna de compasión, dado que, por una única vez, se nos hace sentir que la broma ha sido en exceso cruel para el delito cometido. Al habitual buen sonido de Decca se aúna la espléndida presentación del libreto, en el que se incluyen los diseños en color realizados por Alfred Roller para la puesta en escena vienesa.

Orfeo y Eurídice, la más famosa composición de Gluck, es, por ahora, la única incursión del Solti en el terreno de la ópera anterior a Mozart. En líneas generales, su planteamiento es acertado y la realización coherente. El gran competidor de Solti en esta partitura es Renato Fasano, que registró a mediados de los 60 la obra con «I Virtuosi di Roma», incluyendo en la cabecera del reparto a Shirley Verret, Anna Moffo y Judith Raskin. Fasano recoge todo el «ballet» del tercer acto, lo que Solti no hace. Esta es una cuestión muy sujeta a apreciaciones particulares: personalmente, considero que para una representación teatral el «ballet» íntegro supone un distanciamiento sonoro demasiado amplio del curso de la acción; no obstante, aunque considero más lógica la visión de Solti, lamento no escuchar su lectura de algunas de las danzas. Sus tres protagonistas cumplen perfectamente con sus papeles, con mención especial para el «Amor» de Helen Donath, en otra nueva demostración de su expresividad vocal. Pilar Lorengar plantea algunos ligeros fallos de ajuste en su cometido, globalmente admirable, y Marilyn Horne iguala, y aun supera con la recia gravedad de su timbre, la labor de Shirley Verret con Fasano, en su día considerada definitiva. Orquestal y coralmente, la interpretación es inatacable, aunque Solti no puede evitar en muchos momentos su propia idiosincrasia de director romántico: su «Danza de las Furias» es bastante más «furibunda» de lo que cabría esperar en una ópera de Gluck; pero, en términos absolutos, la versión es muy notable, sin acceder a ese último grado de superlatividad palpable en la obra de Richard Strauss. El sonido de la grabación es bastante inferior a la media habitual de Decca, y el libreto, aunque bien presentado, está pésimamente traducido y la ininteligibilidad de la mayor parte de sus párrafos es crónica.

En cuanto a la ópera de Verdi, caben mayores reservas de las hasta aquí expuestas. Solti grabó **Rigoletto** en el mismo verano de 1964 en que conoluita el «Ocaso de los dioses» de su **Anillo**. La realidad es que Georg Solti no ha sido nunca un verdiano nato, como sí lo es Karajan o también el fallecido Barbirolli (dentro de directores no nacidos en Italia); la cota más alta de sus traducciones verdianas la ha marcado **Don Carlos**, soberbia realización de la partitura con un elenco de primerísimas figuras. **Aida**, grabación de Decca efectuada para RCA, es un éxito a medias, en el que pasajes de factura impecable y trágica conceptualización se unen a otros de dudoso gusto por exceso de efectismo. En **Rigoletto** ocurre algo de lo mismo: secuencias enteras, como casi todo el primer cuadro de la ópera en el palacio del Duque de Mantua, se le escapan literalmente de las manos por un no saber con exactitud qué carta jugar; en contraste con esto, el último acto, a partir sobre todo de la música de la tormenta, adquiere cimas de intensidad formidables. Irregular conjunto, pues, no sólo en lo orquestal y coral, sino también en el trabajo de los solistas. Robert Merrill, que ha sido un enorme cantante, había entrado en 194 en una abierta decadencia, y su encarnación del protagonista no siempre es perfecta. Anna Moffo y Alfredo Kraus resultan más ajustados a sus cometidos, aunque este último consiguió una caracterización más sobresaliente en el **Rigoletto** de Gavazzeni, que Gonzalo Alonso comenta en este mismo número. Aumentando las contradicciones del registro, la labor de los secundarios se presenta como sensacional, principalmente en Flagello y Rosalind Elias, convincentes «Sparafucile» y «Maddalena». En algunos momentos de la grabación Solti «tapa» categóricamente a los cantantes y al coro con tremendos «sforzandi» de la orquesta; a pesar de ello, la toma de sonido es bastante buena y el efecto de espacio escénico está estupendamente logrado.

Tres demostraciones, en resumen, del talento operístico de Georg Solti, superlativa ura, notable otra y contradictoria la restante.—J. L. P. A.

STRAWINSKY, Igor: **Petrouchka**. PROKOFIEV, S.: **Sonata número 7**, op. 83. Maurizio Pollini, piano. D. G., 25 30 225.

Dos son las grabaciones que este pianista tiene en nuestro mercado. Esta que comentamos y la que contiene los **Estudios chopinianos** y que en su día figuró en estas páginas.

Si entonces nos descubriamos ante la personalidad musical de este joven intérprete, hoy no nos queda sino corroborar rúestras primeras impresiones. Pollini es uno de los grandes de nuestra época. Con él las páginas de Stravinsky adquieren una fureza rítmica casi violenta, al tiempo que un lirismo —cuando lo hay—de enorme sensibilidad.

Las dificultades que tanto la obra de Prokofiev como la de Stravinsky plantean son resueltas con toda tranquilidad por Pollini, sin que en ningún momento puedan empañar la musicalidad y sentidos rítmicos que poseen.

Con esta grabación Pollini viene a demostrar cuánta razón tienen algunos al considerar el piano como un instrumento de percusión, aunque, naturalmente, esta afirmación no pueda ser tenida como dogmática, sino más bien definitiva de una determinada estética compositiva, que no se remonta a toda la historia del piano. Porque, ¿quién puede considerar —mejor, quién se atreve— el piano de Chopin como un instrumento de percusión?

Con el fin de no hacer demasiado largo este comentario, diremos que esta grabación no sólo puede comprarse, sino que debe formar en todas las discotecas del aficionado que no desee encasillarse en quintas sinfonías o en sonatas para piano «clásico-románticas», por citar obras dedicadas a este instrumento.

La grabación, excelente. Solamente queremos dejar un punto negativo. Y es el que se refiere al comentario. El disco está acompañado por unas «notas» raquíscas e indignas de la seriedad musical de una Casa como la D. G. Esperamos que en ediciones posteriores se preste más atención a este aspecto,

aunque estimamos que en este caso no ha sido más que un «lapsus». Pero que no debe ni puede repetirse, porque además del prestigio —que ya es bastante— está el asunto económico. Los discos de la D. G. son —quizá— los más caros de nuestro mercado, y estimamos que quien los compra bien tiene derecho a unos comentarios orientativos de cierta categoría y no de doce líneas; menos de cien palabras.—J. P. M.

VERDI: **Misa de Requiem**. Orquesta Filarmónica de Moscú y Coro de la Academia del Estado. Director, Igor Markevitch. Solistas: Galina Vishnevskaya, Nina Isakova, Vladimir Ivanovsky, Ivan Petrov. Philips. Album 5 ALB 243, «Stereo».

De ésta, una de las mejores obras de Verdi, se cuenta con un buen puñado de versiones: Toscanini, Sábata, Ormandy, Solti, Giulini, Reiner, Leinsdorf, Bernstein, Barbirolli, Karajan, etcétera. Cada una de ellas tiene sus puntos fuertes y sus puntos débiles; no podía suceder menos con la presente. Su interés desde el punto de vista histórico es indudable, ya que supone la primera ocasión en que un director occidental era invitado a dirigir artistas soviéticos, y al mismo tiempo la primera vez que era interpretada esta obra por el coro, orquesta y solistas. Esta circunstancia queda fielmente reflejada en la atmósfera febril y excitante que envuelve a toda la grabación, y que Markevitch pudo lograr mediante la utilización de símbolos que explicasen a los intérpretes el sentido religioso que ellos desconocían. En muchos momentos el fervor se ha conseguido, pero en otros el ambiente resulta demasiado operístico. Sábata o Giulini son en este sentido quienes mejor combinan los matices operísticos y religiosos de la obra.

Entre los solistas, la voz y temperamento de Galina Vishnevskaya, una de las más famosas sopranos rusas, es lo más interesante. Cumple también la «mezzo», Isakova, si bien en algunas ocasiones, el final del «Liber scriptus», por ejemplo, no efectúa las inflexiones de voz indicadas en la partitura. Muy digno resulta el bajo Petrov, y no tanto el tenor Ivanovsky, cuya voz a lo «Peerce» no es la más indicada para este papel. El Coro y

la Orquesta son bazas fundamentales en la creación de esa especial atmósfera ya citada, al realizar su labor con total entrega y entusiasmo.

Poniendo algunos ejemplos concretos, nos podemos referir al enérgico e impresionante «Dies irae»; al carácter épico e imperioso del fragmento de las trompetas, en donde, no obstante, el balance podría haberse realizado mejor, ya que las trompetas de la lejanía aparecen muy en primer plano; el «Lacrymosa», pleno de lamento y expresividad; el «Hostias», quizás algo falto de intimidad por causa del tenor, y los «tempos», más rápidos de lo usual, que sirven el «Lux aeterna» y «Liber me», el cual es, no obstante, muy expresivo.

Más vale tarde que nunca, y en este sentido no podemos menos que congratularnos por la aparición de esta versión, ahora una de las más interesantes del catálogo español.

El álbum contiene un excelente libreto, que además de los comentarios de la obra incluye otros muy interesantes sobre la grabación.—G. A. R.

VERDI: **Giovanna D'Arco**. Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Sherrill Milnes. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, James Levine. Album serie Angel-EMI, «Stereo», 165-02 378/80.

Ultimamente vienen publicándose una serie de grabaciones de obras olvidadas, algunas de las cuales merecen realmente desempolvarse, mientras que en otras el caso es más dudoso. ¿Qué juicio nos merece **Juana de Arco**? Desde el punto de vista histórico no supuso ninguna afirmación nueva para Verdi. Anteriormente había escrito **Lombardi**, **Nabucco** y **Ernani**, por citar sólo las más conocidas, tras las cuales compone una serie de óperas sin gran valor intrínseco, entre las que se encuentra **Juana**, y cuyo principal valor radica en la investigación y experimentación de las nuevas estructuras que habrían de conducir a **Luisa Miller**, obra que marca una nueva etapa. **Juana de Arco** es, por tanto, una obra de unidad discutible, con momentos bellos al lado de otros banales, y sobre todo con experimentaciones sorprendentes, como los bruscos cambios de fortísimo a pianísimo al final del segundo acto, o como el rudo salto

MARKEVITCH COMENTA «SU» «REQUIEM»

Con motivo de la visita del gran director Igor Markevitch a Madrid para dirigir varios conciertos al frente de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, la firma Philips aprovechó esta oportunidad para lanzar al mercado la versión del Requiem, de Verdi, bajo la dirección de Markevitch, realizado con solistas, coro y orquesta en la Unión Soviética. Don Enrique Moles y don Angel Sanchis reunieron a la prensa musical en el elegante Hotel Palace, donde el maestro Markevitch aprovechó la oportunidad de narrar cómo se realizó en la URSS esta grabación de tanto eco en todo el mundo. La foto recoge un momento en que el gran director (a la izquierda) relataba interesantes anécdotas a los periodistas reunidos con ese motivo.



Una OFERTA ESPECIAL EXTRAORDINARIA como jamás se conoció otra comparable

● LA OPERA



Rossini: **GUILLERMO TELL**

Primera grabación mundial, completa, de la última creación operística de Rossini, cantada en su versión original francesa por **MONTSERRAT CABALLE, NICOLAI GEDDA, GABRIEL BAGQUIER** y **MADY MESPLE** al frente de un gran reparto y con la dirección de **LAMBERTO GARDELLI**.

Cinco discos «ESTEREO»
Precio normal: 1.875,— Ptas.

1 J 165-02 403/7
EN OFERTA: 1.450,— Ptas.



Bizet: **CARMEN**

El mayor triunfo mundialmente registrado en la espectacular carrera fonográfica de **MARIA CALLAS** —su deslumbradora creación de «Carmen», con el incomparable «Don José» de **NICOLAI GEDDA**— se publica por vez primera en España, en su versión «estéreo», grabada en París y reprocesada en 1974. Un nuevo triunfo del Arte sumándose a la Técnica. Director, **GEORGES PRÊTRE**.

Tres discos «ESTEREO»
Precio normal: 1.125,— Ptas.

1 J 165-00 034/5
EN OFERTA: 870,— Ptas.



Offenbach: **LOS CUENTOS DE HOFFMANN**

La fabulosa obra póstuma del «rey del can-can», en su primera grabación integral, que coincide asimismo con su primera edición española. Triunfan en el fantástico marco de esta partitura única, la **SILLS**, el excepcional bajo **NORMAN TREIGLE** y el gran tenor **STUART BURROWS**, bajo la dirección de **JULIUS RUDEL**.

Tres discos «ESTEREO»
Precio normal: 1.125,— Ptas.

1 J 165-94 374/6
EN OFERTA: 870,— Ptas.



J. Strauss II: **EL MURCIELAGO**

La inmortal opereta del más grande de los Strauss, de Viena, revivida por un reparto rigurosamente fuera de serie, encabezado por **ROTHENBERGER, GEDDA, FISCHER-DIESKAU, HOLM, FASSBAENDER...** y todo el resto. El director, **BOSKOWSKY**, es un vienés de pura cepa. Única versión sin cortes, y el libreto, línea por línea, alemán y castellano, para saborear a fondo su gracia inagotable.

Dos discos «ESTEREO»
Precio normal: 750,— Ptas.

1 J 165-29 300/1
EN OFERTA: 580,— Ptas.

● EL ORATORIO



Haydn: **LAS ESTACIONES**

Una de las dos grandes obras maestras vocales de Haydn —seguramente la más accesible y melodiosa— interpretada por el más exquisito trío de cantantes: **GUNDULA JANOWITZ, WERNER HOLLWEG** y **WALTER BERRY**, el Coro de la Opera de Berlín y la Filarmónica de Berlín. Otro triunfo indiscutible de **HERBERT von KARAJAN**.

Tres discos «ESTEREO»
Precio normal: 1.125,— Ptas.

1 J 165-02 383/5
EN OFERTA: 870,— Ptas.

● LA ORQUESTA



LOS «CLASICOS POPULARES», POR KARAJAN

La otra faceta del formidable director en su más contagiosa vena: los así llamados «clásicos populares». O sea: las memorables páginas del repertorio selecto que, a fuer de gustadas por el gran público, han pasado a la categoría de archipopulares. Grabaciones estereofónicas de gran fama, espectacularmente reprocesadas en 1973.

Cinco discos «ESTEREO»
Precio normal: 1.875,— Ptas.

165-02 348/52
EN OFERTA: 1.450,— Ptas.

Exclusivamente en discos



SUPREMOS EN ARTE Y

CALIDAD DE SONIDO



EL DISCO CLASICO



de «la» a «fa» en una de las frases del dúo «Giovanna»-«Giacomo». Obra, en definitiva, de interés para un sector de público reducido.

El principal rasgo que caracteriza la hasta la fecha única versión completa de la obra es su fidelidad a la partitura, tanto por parte de la erérgica y vivaz dirección de Levine como por sus intérpretes. De éstos es cabecera de reparto Montserrat Caballé, quien se muestra como habitualmente: sorprendentemente admirable en la media voz y en los pianos, cada vez más forzada en los agudos, y esta vez... un poco monótona. Plácido Domingo, que posee un seductor fraseo y un bellissimo timbre, da de día en día indicios de mayor cansancio vocal, ocasionado indudablemente por la pretensión de cantar mucho y todo tipo de repertorio, incluso el que mañana podría realizar con éxito, pero que hoy por hoy le es imposible. ¿Por qué empeñarse en arruinar un prometedor futuro tratando de adelantarlo? Milnes es uno de los barítonos discográficamente más populares de la actualidad, y si bien no parece que pueda llegar a ser un nuevo Warren, lo cierto es que su intervención en **Juana de Arco** es bastante acertada, y que concretamente su aria en el segundo acto está admirablemente cantada.

En el álbum se adjunta un interesante y documentado artículo sobre las peculiaridades de la grabación, además del libreto traducido al castellano.—G. A. R.

VERDI: **Rigoletto**. Ettore Bastianini, Alfredo Kraus, Renata Scotti, Fiorenza Cossotto, Ivo Vinco... Coro y Orquesta del Mayo Musical Fiorentino. Director, Gavazzeni. Album Hispavox, «Stereo», HRIS 630-01/03.

Rigoletto marca el inicio de una época cumbre en Verdi; junto con **Trovatore** y **Traviata** forma la famosa trilogía verdiana compuesta en ausencia de influencias exteriores; se podría decir que jamás Verdi fue más Verdi. ¡Cuántas veces se ha menospreciado esta obra! Y ello quizás por ser una ópera completamente translúcida, sencilla, ajena a toda retórica, pero al mismo tiempo llena de vida. ¡Cuán digno de elogio es conseguir un producto semejante!

Siendo indudablemente una de las obras más populares, había de contar también con un amplio mercado discográfico. Muchas y buenas versiones existen de **Rigoletto**, y cada vez que se edita una nos preguntamos si realmente aporta algo de interés; una vez más nos hemos hecho la misma pregunta, y en este caso la respuesta ha sido clara y contundente. Este **Rigoletto** recientemente publicado, aunque con varios años de retraso, es de los mejores producidos últimamente.

La dirección de ese gran musicólogo que es Gavazzeni transpira energía por todos los surcos, desde el primer acorde hasta el último. Al buen concepto se une el hecho de ser una versión completa, sin los habituales e infortunados cortes.

Renata Scotti, una de las mejores y más inteligentes sopranos de la actualidad, realiza de nuevo una «Gilda» cuidadísima. Su política de mantener un repertorio reducido, pero muy estudiado, da frutos tan excelentes como éste. Tanto el «Caro nome» como el «Tutte le feste» son modelo de exposición. Alfredo Kraus es, como un colega suyo recientemente nos dijo, el señor del teatro. Su perfecta línea de canto da a luz un excelente «Duque

de Mantua», técnicamente perfecto, e incluso más espontáneo que de costumbre. De agradecer es la inclusión de la «cavaletta», con el difícil agudo final incluido (no como en la versión de Kubelik, en que fue eliminado), aunque quizás su «tempo» sea algo lento.

Ettore Bastianini fue uno de los grandes barítonos de las postguerra. Con una gran voz y una técnica que no le iba a la zaga realizó una brillantísima carrera, inoportunamente interrumpida por el destino. Su **Rigoletto** es perfecto, y toda su actuación está fuera de crítica. Es de destacar la inclusión de un fragmento del dúo soprano-barítono en el acto segundo, que hasta ahora nos era desconocido, así como el sobregado en la «maldiciore» final. Fiorenza Cossotto e Ivo Vinco completan un reparto de excepción.—G. A. R.

VERDI, G.: **La Traviata**. Beverly Sills, Nicolai Gedda, Rolando Panerai, Coro John Alldis, Royal Philharmonic Orchestra. Director, Aldo Ceccato. Album «Stereo»: La Voz de su Amo. Serie Angel, 1-J-165.226-8 1-J-165.02.226.

Traviata es, sin duda, una de las óperas más populares, pero tiene la virtud de ser además una de las más representativas de un modo de componer, y por ello une a su popularidad un interés estrictamente musical, que la convierte en uno de los diez títulos más importantes del teatro musical. Por ello no es de extrañar que en todas las discotecas figuren varias versiones de esta obra, y que toda soprano de reconocida valía se plantee la necesidad de crear su «Violeta».

En la grabación que comentamos la protagonista es Beverly Sills, hoy por hoy una de las voces más sobresalientes del panorama musical y que, desgraciadamente, en España sólo es conocida a través de grabaciones. De todos son bien sabidas las dificultades interpretativas que plantea **Traviata**; sólo desde un punto de vista vocal serían precisas tres sopranos: ligera, dramática y lírica, a fin de poder acentuar debidamente los tres actos. Beverly Sills es famosa por su coloratura y precisión en los agudos; por ello, su «E strano» es impecable; igualmente se mantiene durante toda la obra a un nivel superior, aunque no siempre podamos decir que se trate de la mejor «Violeta» jamás grabada; uno de los problemas más graves con el que debe enfrentarse radica en su deficiente pronunciación del italiano, lo cual se manifiesta especialmente en «Addio, del passato».

Nicolai Gedda es un tenor que no requiere presentación alguna; en todas sus intervenciones se mantiene en su línea habitual; hay que hacer constar la inclusión de la célebre «cavaletta», tantas veces cortada.

La toma de sonido y los efectos estereofónicos son, sin duda, excepcionales, y para nosotros lo más logrado en ópera italiana. Igualmente, el prensaje es excelente.—R. O. R.

VIVALDI, A.: **Gloria**. PERGOLESI, G. B.: **Magnificat**. E. Vaughan (soprano), I. Partridge (tenor), J. Baker (contralto), C. Keyte (bajo). Orquesta de la Academia de St. Martin-in-the-Field. Director, Neville Marriner. Coro del King's College, de Cambridge. Director, David Willcocks. DECCA, «Stereo», SXL 29048.

Excelente versión de estas dos conocidas —aunque en muchos casos

sólo por su nombre— obras. La calidad de los intérpretes así lo anunciaba, y en verdad que no nos han defraudado en lo más mínimo. Los solistas vocales muestran en todo momento un profundo sentido religioso, sin el cual estas composiciones pierden gran parte de su atractivo. Tanto Elizabeth Vaughan como Janet Baker nos han gustado muchísimo en el «Laudamus te», en el que cantan simultáneamente. Asimismo hemos reconocido calidad en la labor de Ian Partridge y Christopher Keyte.

La orquesta resulta excelente. Por suerte para nosotros estamos comprobando día tras día la extraordinaria calidad de la Academia de San Martín de los Campos, y sobre todo el valor musical —en cuanto a interpretación— de su director titular, Neville Marriner.

El Coro se nos ha mostrado muy bien conjuntado y equilibrado en todas sus intervenciones, labor que hay que agradecer a David Willcocks, su director.

En resumen, podemos afirmarnos en el sentido de que se trata de un gran disco que tiene como característica común la del equilibrio. En ningún momento se oye (valga la expresión) «una voz más alta que otra», prueba del cuidadoso montaje de que han sido objeto las obras.

La grabación es notable y los comentarios que la acompañan aceptables, aunque no nos han gustado en exceso, quizá por su tratamiento lucubrativo más que explicativo. Lástima. Consideramos que las lucubraciones sobre la paternidad de una obra corresponden más al ensayo que al comentario de un disco que va dirigido a un público que casi nunca se interesa por ese aspecto, antes bien, lo que de verdad le sirve es la comprensión de lo que está escuchando. Todo lo que se escriba con este fin —y no con el de asombrar al lector, aunque se le deje hecho un lío— será grandemente elogiado desde nuestro punto de vista. No queremos mostrarnos enemigos de lo técnico, pero no olvidemos que debemos formar público musical, no músicos, y menos «técnicos musicológicos». Eso es labor de Conservatorio, no de la industria discográfica.

Solamente nos queda hacer un ruego con respecto a este disco. Falta en la carpeta el orden en que se suceden los fragmentos. Imaginamos que se trata de un descuido. Pero es interesante que en las carpetas se faciliten las informaciones pertinentes sobre lo que se oye: título del fragmento, instrumentos y/o voces que lo interpretan, etc.—J. P. M.

VARIOS AUTORES: **La didáctica en la guitarra** (1 y 2). Demetrio Ballesteros, guitarra. G. M. A. L. P. G. S., 2002 A y 2002 B.

Al referirnos a estas dos grabaciones que han llegado a nuestro poder vamos a prescindir del análisis y enjuiciamientos críticos de la interpretación. Por una simple razón: que estos discos no han salido al mercado con la idea de ofrecer una versión más de determinadas obras, sino con la intención de ayudar al estudiante. Así se afirma en unas líneas que acompañan a ambas grabaciones y que están firmadas por el señor Moreno Bascañana, Director del Conservatorio de Madrid.

Mencionaremos solamente que contienen **Estudios** de Aguado, Sor, Carcassi y Giuliani.

La puesta en circulación de estas grabaciones viene, a nuestro juicio, a ayudar en la resolución de un grave

problema que tiene planteado el Conservatorio: la masificación. Si en cualquier tipo de enseñanza un excesivo número de estudiantes por profesor constituye un problema a la hora de distribuir el tiempo para cada alumno, éste se complica si lo que se enseña es Música. Porque la Música, más que ninguna otra disciplina —incluidos los idiomas, que han resuelto el asunto con los laboratorios fonéticos—, requiere el estrecho contacto del alumno con el profesor. Contacto que para ser ideal significaría la presencia de un profesor cada vez que el estudiante coge el instrumento. Ahora bien, si una clase de Música —guitarra, piano, arpa o violín— tiene treinta o cuarenta alumnos, ¿cómo va a poder el profesor dedicar a cada estudiante el tiempo que necesita? Además de este grave problema, nos encontramos con otro no menos importante: la interpretación; el hacer sonido una serie de signos —siempre insuficientes— más o menos difíciles. Como se dice en las notas que hemos mencionado, el problema se agudiza al ser un alumno —que implica escasos conocimientos o a veces francamente insuficientes— el que ha de interpretar.

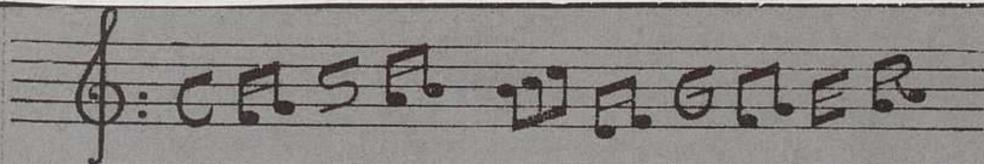
Vienen estos discos, pues, a marcar una pauta, a servir de ayuda al estudiante, a ofrecerle una guía sonora de cómo debe tocar este o aquel papel, a instalar el profesor en su casa, a regalar tiempo a la clase, pues este disco resuelve muchos problemas. En resumen, esta innovación en nuestra enseñanza musical es, sin lugar a dudas, un gran paso adelante para solucionar el problema de la masificación de la enseñanza. Solamente quedamos dejar patente un «pero» que se nos ocurre. ¿Hasta qué punto la versión del profesor que ha grabado el disco (en este caso, Demetrio Ballesteros, profesor del Conservatorio) puede influir en la formación interpretativa del alumno? ¿No causará un grave perjuicio en el futuro instrumentista por el encasillamiento que un medio técnico produce en la personalidad de un artista?

Sea lo que fuere, consideramos un gran acierto estas grabaciones y no nos extrañaría que otros instrumentos siguieran este camino. Solamente pedimos que se haga lo imposible por eliminar esos aspectos negativos a que aludimos. Sería una lástima crear autómatas guitarrísticos.—J. P. M.

VARIOS AUTORES: **El arte de la trompeta** (Desde el siglo XVII al XX). Maurice André, trompeta, con diversas orquestas, solistas y directores. (Obras de Vivaldi, Viviani, Torelli, Albinoni, Telemann, Haydn, Hummel, Shostakovich, Jolivet, Loucheur, Gallois-Montbrun y Tomasi.) Hispavox, ERATO HES, 60-138/39/40/41. (Album de cuatro discos.)

Se nos presenta en este álbum un completo panorama de la música escrita para trompeta en funciones de solista. No es frecuente, pese a la popularidad del instrumento, encontrar grabaciones que no sean las de los conocidos **Conciertos** de Albinoni, Telemann y Haydn, por lo que una realización de este tipo parte, en nuestro ánimo, con las mejores referencias para llegar a la calificación final.

En primer lugar, y refiriéndonos al álbum, hemos de significar que encuadra obras de muy diversa índole, desde las barrocas realizaciones de los compositores arriba mencionados hasta las modernas composiciones de nuestros días, algunas de ellas —**Concierto nú-**



Gran Avenida, 36 - Tel. 38 10 33
ELDA (Alicante)

Los DISCOS que anuncian las Editoriales en esta Revista ya los tenemos nosotros a su disposición. ORGANOS, PIANOS, ACORDEONES, GUITARRAS, LAUDES, BANDURRIAS y todo cuanto necesite lo tenemos a su disposición.

¿Está aún buena la aguja de su Tocadiscos? Si necesita cambiarla, escribanos. Tenemos agujas FOX en zafiro y diamante de todos los tipos.



EL DISCO CLASICO



mero 2, para trompeta, instrumentos de viento, percusión y piano, de Jolivet— con ciertas reminiscencias «jazzísticas» fácilmente audibles.

En cuanto al valor interpretativo de este álbum, sobran muchos adjetivos. Si admitimos que todos los instrumentos tienen, o han tenido, un intérprete «especial», un músico cuyo nombre va intrínsecamente unido a él, debemos reconocer que en el caso de la trompeta el virtuoso de nuestros días es el francés Maurice André. Tanto sus extraordinarias cualidades exclusivamente técnicas como su gran talento y su especial musicalidad han convertido a este instrumentista en uno de los predilectos del gran público. Domina todos los tipos de trompeta con indiscutible genialidad. Pues bien, todos estos aspectos técnico-interpretativos, que hemos mencionado de pasada —entre otras cosas por falta de espacio y porque Maurice André es suficientemente conocido—, están presentes en este álbum, que aconsejamos a todos los aficionados al instrumento, lo mismo que al melómano en general, que con estos discos tendrá un perfecto exponente de lo que es la trompeta y su música.

La grabación —realizada con proceso Dolby— es sencillamente estupenda. Gracias a nuestros técnicos, el mensaje hispano está adquiriendo categoría internacional. Buena prueba de ello son las últimas realizaciones —al menos, las que conocemos— de Hispavox. Enhorabuena.

El álbum viene acompañado por un libreto firmado por Harry Halbreich, en el que se estudian la personalidad de André, la historia de la trompeta y las obras que componen la grabación. La calidad de estos comentarios viene a sumarse a la valoración general del álbum, que en nuestro particular baremo alcanza una puntuación muy elevada.

Sin lugar a dudas, nos encontramos frente a un disco que acaparará la atención del público. Así lo esperamos. El esfuerzo de Hispavox lo merece.—J. P. M.

VARIOS AUTORES: Guitarra española. (Obras de Turina, M. Torroba, M. Albéniz, Falla, Sor, Tárrega y R. Pipó.) Guitarra, Diego Blanco. R. C. A., LSC-16359, «Stereo».

Cuando esta grabación llegó a nuestro poder no imaginamos que su contenido fuese de tal calidad. Estamos en el país de la guitarra por excelencia y estamos —por tanto— acostumbrados a que los grandes maestros del instrumento hayan nacido en este país. Y también estamos acostumbrados a que cualquier crío —o no tanto— coja una guitarra y nos dé la lata a todas horas con una pretendida «interpreta-

ción» que nosotros llamaríamos más propiamente «ejecución».

Pero no es éste el caso. Diego Blanco es un chaval —veintitrés años— y tiene una guitarra. Hasta aquí, normal. Lo que no es corriente es la forma en que este maestro la hace sonar. Pocas ocasiones hemos tenido de escuchar una limpieza tan asombrosa en la ejecución de estas difícilísimas obras. Pocas veces un sentido musical tan desarrollado se ha ido a posar tan irreflexivamente sobre un intérprete que, a juzgar por su edad, poco hace que ha salido del Conservatorio. En muy contadas ocasiones la polifonía de las composiciones interpretadas se ha visto tan exactamente diferenciada, al tiempo que tan correctamente relacionada dentro del contexto armónico del conjunto. Y, para terminar, nunca hemos oído unos **Recuerdos de la Alhambra** con tanta claridad. El trémolo es exacto. La sonoridad, potente y compacta, y, sobre todo, el tratamiento distinto. Se trata, sin lugar a dudas, de unos verdaderos recuerdos, evocadores del paisaje granadino. No nos extrañaría que cuando Diego Blanco grabó este disco —para la R.C.A. sueca— sintiera verdadera nostalgia y ensalzadas visiones de su país. No nos extrañaría, decimos, porque así nos parece entenderlo a través de estas audiciones. Y dejándonos de encendidos comentarios que no hemos podido resistir, diremos que la técnica de Diego Blanco es portentosa —demostrada en todas las obras, en especial en las virtuosísticas de Tárrega y de Sor—; diremos también que la musicalidad es excelente —genial en los contrastes dinámicos de la **Sonata en Re**, de M. Albéniz.

En resumen, hemos de descubrirnos, antes de dar por concluido el comentario artístico, ante la personalidad que el disco nos proporciona.

En un país, como decíamos al principio, donde existen guitarristas de la talla de un Yepes o un Segovia —por citar sólo dos— es muy difícil destacar en el campo de la guitarra. Pero Diego Blanco destaca y de forma contundente.

La grabación es extraordinaria. Sonido y mensaje, excelentes, contribuyen en gran medida al resultado total de la grabación.

Los comentarios —en tres idiomas— son escasos y se limitan a un escueto pensamiento sobre los autores mencionados. Esto es lo peor que tiene el disco.

Cuando éste llegó a nuestras manos nos extrañó el debut —al menos, en disco y según nuestros conocimientos— de un intérprete en serie normal, que equivale a decir cara. Ahora lo comprendemos, y merece la pena pagar un buen precio por este disco, máxime cuando lo estamos pagando por otros de menor calidad. Enhora-

buna a Diego Blanco, a la R.C.A. y a todos los aficionados a la guitarra.—J. P. M.

VARIOS AUTORES: Recital operístico. PLACIDO DOMINGO CANTA LOS EXITOS DE CARUSO: «Vesti la giuba», «Una furtiva lágrima», «La donna è mobile», «M'appari», «¡Ah!, fuyez, douce image», «O Paradiso», «Testa adorata», «E la solita storia», «Ch'ella mi creda libero», «O Soverain». Plácido Domingo, tenor, y la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Nello Santi. RCA, «Stereo», LSC-3251.

Recoge esta grabación las páginas para tenor más populares, aquellas que llevan a una gran masa de espectadores al teatro, o bien son la única justificación de que algunas obras permanezcan aún dentro del repertorio. Sin duda, es ésta una magnífica grabación, que hará las delicias de los grandes aficionados a la ópera italiana; no en balde es Plácido Domingo uno de los grandes divos de estos años. Para nosotros, más interesados en el fenómeno de la ópera en general que del culto a la voz, el valor de los recitales es más discutible, y por ello nos seduce por la incorporación de páginas de más rara audición, como **L'Arlesiana**, **Le Cid**, **La Bohème** (Leoncavallo).

La grabación es magnífica y la voz suena natural, siendo de destacar que en ningún momento la orquesta ensombrece al cantante, lo cual es muy importante, pues son ya muchas las quejas que hemos recibido sobre grabaciones de ópera en las que, a fin de conseguir mayores efectos sonoros, la orquesta cubre por completo a las voces, olvidándose el productor que para el aficionado a la ópera lo más importante es precisamente el cantante.—R. O. R.

OPERAS en OFERTA.—La RCA tiene en oferta hasta el día 31 de enero de 1974 una selección de las óperas más importantes publicadas en los últimos años. En la presente edición se comentan algunas de las que aparecen en la mencionada oferta; otras ya han sido comentadas en oportunidad de su lanzamiento, y por ello deseamos informar a nuestros lectores de los números de RITMO en que pueden hallar nuestro comentario: **La Bohème**, de Puccini, número 437 (de RITMO); **Payasos**, número 429; **Il Tabarro**, número 436; **El Trovador**, número 409; **Aida**, número 418; **Carmen**, número 399; **Lucrecia Borgia**, número 383, y **La Traviata**, en el número 437. En la imposibilidad material de repetir estos comentarios, sugerimos a nuestros lectores la revisión de esos números atrasados de la Revista.

PAGANINI, INEDITO

Cuatro composiciones inéditas de Nicolo Paganini, para canto y piano, han sido recientemente descubiertas por nuestro compatriota el tenor Juan Sabaté: **E por amabile la contessina**, un «scherzo» dedicado a la condesa Wimpffen-D'Eskeles durante la famosa turné de Paganini por Europa en el año 1928; **Ghiribizzo vocale** —obra que también compuso Paganini para voz y orquesta, pero que hasta la fecha el material de orquesta no se ha encontrado, sino sólo la parte de canto y piano—; **Chant patriotique**, compuesta en ocasión de la coronación del rey británico Guillermo IV, y **Sul margine d'un río**, con cuatro variaciones vocales, al igual que en sus composiciones violinísticas.

Sabaté interpretará estas obras el próximo mes de febrero, en primera mundial, precisamente en Génova, ciudad natal del compositor, en acto organizado por el Instituto de Estudios Paganinianos y el Ayuntamiento de Génova.

Los días 6 y 13 de marzo próximos Juan Sabaté actuará en Televisión Española, dentro del programa «Atril». El día 6 interpretará un programa de música italiana, desde Monteverdi hasta los contemporáneos. El día 13, el programa será dedicado a las obras de Paganini, a que nos hemos referido primeramente, y a obras de Manuel García, el famoso tenor, compositor y padre de la famosa Malibrán.

Con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de Enrico Caruso ha grabado Juan Sabaté recientemente un disco en Londres, para la RCA, de una selección de **La Juive**, de Halevy, con Tucker, Arroyo, Moffo, Giaiotti y la New Philharmonic londinense, dirigiendo D'Almeida.

Jesús López Cobos, Director titular de la Orquesta de la Opera de Berlín (a la derecha), informa a nuestro redactor-jefe de «El Disco Clásico», Pedro Machado de Castro, acerca de la grabación que realizará en Londres la segunda semana de marzo al frente de la Orquesta de Cámara Inglesa, con obras del compositor bilbaíno Juan Crisóstomo Arriaga, que incluyen su Sinfonía y la obertura de Los esclavos felices. La grabación aparecerá en España con el sello ENSAYO. El Senado de Berlín acaba de prorrogar el contrato al maestro López Cobos en la Opera de Berlín hasta 1977.

Primera grabación de LOPEZ COBOS



CUALQUIERA QUE SEA EL INSTRUMENTO QUE USTED TOQUE...



...AHORA PUEDE HACERSE
ACOMPañAR
POR LAS MEJORES ORQUESTAS !!

Grabaciones musicales con toda clase de música y las mejores orquestas y conjuntos de cámara a su disposición. En ellas falta un solo instrumento: **el suyo. USTED ES EL SOLISTA.** Hay grabaciones para acompañar una



gran variedad de instrumentos: **Piano - Violín - Viola - Cello - Flauta Clarinete - Oboe - Trompeta - Saxo etc. y toda la gama de voz humana.** Se incluyen partituras y textos completos en cada caso.

music minus one
(música menos uno)



Exclusiva para España • **R. Rodamilans** • Gran Vía, 77 - BILBAO

BILBAO

SOCIEDAD FILARMONICA

La cantante tinerfeña María Orán ha logrado gran éxito en un memorable recital amplio y variado, interpretando autores como R. Strauss, Wolff, Durante, Scarlatti, Guridi, Turina y Ruiz Jalón.

● Se ha presentado por primera vez en esta Sociedad el pianista polaco Marck Jablonski, cuya educación y formación musical se cimentaron en Canadá y Estados Unidos. Un programa compuesto por obras de Haydn, Chopin, Debussy, Fauré, Albéniz y Liszt, con toda gama de contrastes y estilos, sirvió para comprobar su excelente técnica y gran virtuosismo.

● El extraordinario violinista francés Christian Ferras, ya conocido del público de esta Sociedad (pues ésta ha sido su cuarta actuación), ha obtenido un merecido éxito. Su programa abarcaba la *Sonata «Chacona» para violín solo*, de Bach, y la escuela francesa con Debussy, *Sonata en Sol menor*; y Ravel, *Pieza en forma de habanera*, y *Tzigane*.

Con él un joven pianista español, Ricardo Requejo, cuya actuación fue estimable. Ferras dio en todo su recital una magnífica lección de claridad, métrica, sonido y gran musicalidad.

CONCIERTOS ARRIAGA

Esta Sociedad ha comenzado la temporada musical 1973-74 con un magnífico recital a cargo de la pianista uruguaya Dinorah Varsi, interpretando obras de Mozart, Brahms, Debussy y Chopin, programa de paisajes diversos, pero que fueron felizmente resueltos por su gran técnica y musicalidad, cosechando un feliz éxito. Parece ser que esta temporada los conciertos se van a celebrar en este Salón de Actos del Instituto Femenino de Bilbao, y nos agrada por su acústica y buena situación, ya que hará acuda a los conciertos un buen número de aficionados.

SANTANDER

Creo que el cambio de la Junta directiva del Ateneo haya sido el motivo del retraso en la actividad musical de la temporada 1973-74, que sin duda posible podemos afirmar de éxito rotundo. La apertura fue encomendada a don Fernando Puchol, profesor de Virtuosismo en la cátedra de Piano del Real Conservatorio. Un programa amplio, variado, contrastado e interesante, con obras de Mozart, Schumann, *Op. 9 (Carnaval)*; *Meteoros*, de Mas Porcel; M. Palau y Liszt, con *Funerales y Estudio trascendental*, le sirvió para demostrar su perfecto equilibrio de técnica y arte, fina sensibilidad, con dominio y un «hacer» muy bonito. El público se dio cuenta inmediatamente de la calidad del artista, y premió todas sus obras con largos y cálidos aplausos, que obligaron al «bis», con la *Tocatta*, de Cachaturian. Mi sincera felicitación al artista y al Real Conservatorio, que tiene en su cuadro de profesores artistas de esta valía.

Días después, otra profesora del citado Centro, concretamente María Calvo-Manzano, al igual que en años anteriores, consolidaba su bien ganado prestigio y admiración, honrando, y honrándose, de la cátedra ganada en nuestro primer Centro musical de enseñanza.

Es María Rosa Calvo-Manzano una arpista excepcional. Su amplio repertorio, que renueva todos los años; el estudio constante, la actuación diaria en la cátedra, en la orquesta, más los recitales, le han dado la posesión de una técnica firme, segura y brillante, que luce en todas sus actuaciones. Es además una artista que, sirviendo a la obra consolidada de los grandes maestros, busca y alienta la promoción de la obra contemporánea española. Así, oímos una obra de Guridi y otra de Gombau, muy bellas las dos, que abren nuevos caminos, en fondo y forma, ampliando a la vez el repertorio al instrumento.

Nuevamente, y en el Ateneo, recital de violín a cargo de Varujan Cozighian y Florinda Cozighian. Excelentes artistas ambos, individual y colectivamente. El violinista, como decimos en términos profesionales, es «un buen violín», con firme y segura técnica en ambas manos. Así, en la *Sonata a solo*, de J. S. Bach, lució un sonido amplio, bello, redondo, a la par que una justa interpretación y pureza de estilo. Con referencia a la mano izquierda, el *Poema*, de Chaussón; la *Sonatina*, de Constantinesco; la danza de *La vida breve*, de Falla-Kreisler, nos afirma cuanto llevamos dicho.

Florinda se mostró en su misión de acompañante sensible y musical siempre. Resumiendo: son dos artistas, a los que se escucha con verdadero placer.

Y terminando ya el mes, la Asociación de Amigos del Festival nos dio una audición a cargo de la Orquesta de Cámara de Munich, bajo la dirección de Hans Staldair. Brevemente (por el espacio de que disponemos) damos nuestra opinión: es, sin duda posible, una gran orquesta. Suena muy bien, tiene nervio, precisión, sonido amplio, bello, caliente, dominando siempre los contrastes; precisión en el ritmo y vitalidad de sus elementos jóvenes. En la audición venían a mi recuerdo las orquestas de Stuttgart, la de Von Benda, I Musici, Solistas Españoles..., todas también de feliz recuerdo... Creo que su éxito debió de ser más cálido. Ello fue, sin duda, por las dos obras modernas que contenía el programa. A esto hay que decir que es la música actual, del momento —ya largo—, en los países que marchan en vanguardia musical. Es por ello que no acepto la protesta, débil, sí, pero protesta. Se ha aceptado el programa, hay que cumplirlo. Si no nos gusta, el silencio es bien expresivo.

E. VELEZ CAMARERO

ORQUESTA SINFONICA

El segundo concierto ofrecido por la Orquesta Sinfónica ha tenido como base el homenaje al maestro López Chavarrí, con la audición de sus *Acuarelas valencianas*, interpretadas por la Orquesta con delicadeza y fluidez, dándoles su sentimiento a cada una de las tres; «Canción», «Estival» y «Danza», bajo la dirección del maestro Pirfano. Después, *La valse* (poema coreográfico), de Ravel; y en la segunda parte, *Sexta sinfonía («Patética»)*, de Tchaikowsky.

● En su tercer concierto, dicha Orquesta interpreta *Oberón*, obertura, de Weber; *Concierto número 1, para piano y orquesta, en Si bemol menor*, de Tchaikowsky, y *Tercera sinfonía, en Mi bemol mayor («Heroica»)*, de Beethoven. Actúa como solista la pianista Ilana Vered (por indisposición de Rafael Orozco), y como director invitado el maestro Gerd Heidger.

Causó excelente impresión el maestro Heidger, por su técnica, claro gesto y buen criterio estético expuesto. De la pianista diremos que ofreció una versión del *Concierto* verdaderamente espléndida, por su temperamento, su mecanismo y virtuosismo. Los profesores de la Orquesta colaboraron muy eficazmente al éxito del concierto y el público ovacionó largamente.

● Exitos clamorosos de la Coral San Juan, de Lejona, y del «txistulari» Bonifacio Fernández.

Dentro del buen número de Corales que existen en el País Vasco, es de mencionar a este grupo Coral San Juan, de Lejona, que en este concierto de noviembre ha logrado un éxito muy brillante.

Su director, el maestro José Ignacio Sarriá, ha realizado una labor, junto con la profesora de Canto Fina Folcá, impregnada de recta disciplina, total entrega y sensibilidad musical, que hacen que los resultados sean brillantes y alcancen las metas propuestas.

Desde el *Agur Jaunak* (seis voces mixtas), de Olaizola, con que dio comienzo el concierto, se apreció la gran calidad y empaste de sus voces, pasando por una serie de canciones de diversos compositores (Guridi, Iruarrizaga, Mocoeroa, etc.), que no citamos todos ni títulos por falta de espacio, en todas las cuales estuvieron muy acertados.

● Bonifacio Fernández, Director de la Banda Musical de «Txistularis» del Ayuntamiento de Bilbao, es un hombre sencillo, honrado y popular, enamorado de la Música. De tal forma, en este concierto ofrecido por la citada Coral actuó también este «txistulari» (para nosotros, «Boni»), interpretando una serie de obras de Ansoarena y Rodrigo A. de Santiago, con una técnica y musicalidad tal que merece los más cálidos elogios, pues no en vano es un constante primero en los últimos registros de «Euskal Hit Parade».

JOSE DE URQUIJO

El pianista Bela Siki ha dado un concierto en el Teatro Cervantes de esta capital bajo el patrocinio del señor Gobernador civil, pro Asociación Española Lucha contra la Poliomiélitis, interpretando la *Sonata en Si bemol mayor*, de Mozart; *Sonata número 31* de Beethoven, *Sonata en Si menor*, de Chopin, y un formidable Liszt, que demostró el gran mecanismo que posee este artista, terminando con un «bis», *Estudio*, de Chopin. (En música no se pueden disimular las desafinaciones de los instrumentos, como aconteció en el piano que le cupo en suerte al admirable pianista, y sería de agradecer, tanto por el público como por los artistas, que se preste toda la atención que ante todo merecen los instrumentos que han de traducir las páginas musicales.)

● El Dúo Cozighian, de violín y piano, esposos rumanos, dieron un notable concierto para la Sociedad Filarmónica, siendo intérpretes de las *Sonatas* de Enesco y Debussy y *Tzigane*, de Ravel, como también de la «*Partita*» en Si menor, de Bach, en todas las que rayaron a gran altura técnica, lírica y de gran decir, que arrancaron merecidos aplausos, culminando con el «bis» danza de *La vida breve*, de Falla-Kreisler, que causó verdadero entusiasmo en el auditorio.

● La Sinfónica de Málaga abrió la temporada de nuestra Orquesta, en los Salones del Conservatorio, bajo la batuta de su Director, el maestro Artola, pero con un complemento excepcional y sensacional de la Coral Santa María de la Victoria, que interpretaron el *Stabat Mater*, de Rossini, formando un grandioso conjunto por los profesores, cantantes y solistas, que

la música en Málaga

deben repetir sus audiciones, compenetrándose más y más para bien del Arte y buen nombre de Málaga.

● La Sociedad Filarmónica continúa ofreciendo sus clásicos conciertos, como el de la pianista checoslovaca Klara Havlikova (número tres de temporada), que interpretó un programa bellísimo de las *Tres sonatas* de Scarlatti, *Sonata en Re mayor*, de Haydn, tres intermedios de Brahms y *Rapsodia en Mi bemol mayor*, del mismo autor; interpretando, además, obras de Shostakovich, Suchon y la «Danza ritual del fuego», de nuestro Falla. Su delicado mecanismo, con claridad y potencia, a la par que la riqueza de sus matices, cautivaron a un auditorio numeroso y entendido, que la despidió con nutridos aplausos.

● La misma Sociedad, en su audición número 4, presentó al Quinteto de Viento de Avignon (flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot), que con singular justeza y unidad expresiva interpretaron obras de Haydn, Mozart, Debussy, Milhaud, Ibert y Damase, arrancando calurosos aplausos del auditorio, prolongando su concierto con un «bis» de Mozart.—SALVADOR BETES.

SEGOVIA

Organizado por el Ayuntamiento de El Espinar (Segovia) y con el asesoramiento de D. Manuel González Herrero y el maestro Agapito Marazuela, miembros ambos de la Asociación de Etnología y Folklore de España y representantes, respectivamente, de ambas especialidades en Segovia, de dicha Asociación, se celebró un festival-concurso de dulzaina castellana y tambor.

La reunión tuvo lugar en la plaza de la Corredera, con una gran concurrencia e interés por parte de los asistentes, lo que demuestra la importancia y valor de estas reuniones folklóricas auténticas.

Participaron catorce parejas, principalmente de Segovia, Avila y alguna de Madrid, que tocaron lo mejor de su repertorio, poniendo todo su arte, su propia expresión y versión según sus posibilidades como instrumentistas y su sensibilidad como artistas, pero siempre con autenticidad.

Los temas con los que compitieron no eran estrictamente señalados u obligatorios, pero la mayoría tocaron *La entradilla*, una danza honorífica con la que se recibía, y aún se hace, a las personalidades o gentes que visitaban el pueblo y a juicio de éste se lo merecían: «Echarle la entradilla» era hacerle un gran honor. Tiene un ritmo muy interesante, amalgamado de 6/8 y 2/8; o bien fundido en uno sólo de 8/8.

La Rebolada. Se tocaba al amanecer, y tiene un ritmo a contra tiempo de 6/8.

Diana, típica de dulzaina, bailes, corridos de compás 10/8.

Las habas verdes, fandangos (éstos se distinguen de la jota en que tienen un tema y estribillo con 16 compases), jotas de dulzaina, etc.

Un éxito del festival, que consiguió su principal fin: exaltación del verdadero folklore.

Es importante señalar el valor de la dulzaina, por ser un instrumento que ha cubierto durante siglos todas las necesidades musicales de los pueblos de Castilla y la mayoría de los de León. Incluso en la música religiosa.

No olvidando que además era un festival-concurso, señalaremos que el Jurado creyó mereció el premio la pareja formada por Aureliano Muñoz (dulzaina) y Paco «Ojetete» (tambor), de Avila y Maello, respectivamente, a los que se entregó 10.000 pesetas, valor del primer premio.

A todas las parejas participantes se les obsequió con 2.000 pesetas, teniendo en cuenta las incomodidades de traslado para algunos.

Días después, y como consecuencia de este festival, en el programa de TV «Estudio abierto» tuvieron una intervención dicha pareja ganadora, así como el maestro Agapito Marazuela, considerado como el mejor dulzainero de Castilla de todos los tiempos, cosa que quedó patente con un solo de dulzaina que interpretó y al que elevó a auténtico concierto por su perfección, pese a que el maestro tiene ya casi ochenta y dos años.

También acompañó con tambor a su alumno más joven, Joaquín González, una de sus esperanzas de que no se pierde este instrumento.—**MARIA DEL CARMEN GRUBER.**



DECIMO ANIVERSARIO

Ernesto LECUONA

No queremos que pase inadvertido el décimo aniversario de la muerte, en Santa Cruz de Tenerife, del que fuera gran pianista y compositor cubano, el maestro Ernesto Lecuona. El pasado 30 de noviembre se cumplieron diez años de la desaparición de uno de los músicos más importantes de todo el continente hispanoamericano, y muy querido especialmente aquí en España, donde vivió, pasó muchas temporadas y fue la fuente de inspiración de muchas de sus más populares obras, a tal punto que muchos piensan que Lecuona era español.

Ernesto Lecuona había nacido en la villa de Guanabacoa, a media hora de La Habana. Corría el año 1896. Su padre era de origen canario y su madre cubana. Desde niño demostró una verdadera pasión por la Música, habiendo estudiado Piano, instrumento en el que llegó a ser un verdadero virtuoso. Pero su genio creador habría de «matar» al pianista, que abandonó las salas de concierto por la composición.

Lecuona ha sido casi el único compositor que en Hispano-América continuó la tradición de la zarzuela española, habiendo compuesto un grupo muy numeroso de ellas, de las cuales tres fueron grabadas en España y actualmente están en el repertorio de la firma Zafiro. Son éstas: *María la O*, *El cafetal* y *Rosa la China*. Por su parte, el sello RCA editó hace dos años su disco *Lecuona interpreta a Lecuona* (LPM-1055), que recoge sus propias interpretaciones y donde se puede captar hasta qué punto de virtuosismo alcanzó tan grande músico.

Lecuona cultivó la música seria y también la canción popular. Entre las primeras no podemos olvidar su «suite» *Andalucía*, en la cual se destacada su «Malagueña», conocida en el mundo entero, así como su «Andalucía», su *Ante el Escorial*, su *San Francisco el Grande* y varios vales. Entre las canciones que recorrieron el planeta de norte a sur, ¿quién no recuerda su *Siboney* o su *Siempre en mi corazón*? Y en el terreno de la música cubana se le puede considerar como el verdadero sucesor de Manuel Saumell y de Ignacio Cervantes. Sus *Danzas cubanas* y sus *Danzas afrocubanas* representan en Lecuona lo que las *Danzas alemanas* en Beethoven, las *Danzas eslavas* en Dvorak o las *Danzas noruegas* en Grieg. Poco antes de morir había ido a Málaga a recibir el tributo que le rindieron los malagueños por la creación de su célebre melodía, que caló profundamente en el alma andaluza.

Lecuona dio a Cuba lo mejor de su música, pero Cuba no pudo darle un palmo de tierra, la tierra que tanto amó, para que allí reposaran sus restos. En su testamento dejó claramente escrito que no deseaba que sus restos regresaran a Cuba hasta que ésta no fuera nuevamente libre de la dictadura castrista.

Lecuona dejó inconcluso un *Concierto en rumba*, y tampoco pudo disfrutar del estreno de su única ópera de ambiente cubano, titulada *El sombrero de Yarey*.

Hace pocos años sus restos fueron trasladados a la ciudad de Nueva York, donde actualmente reposan, esperando (como el medio millón de cubanos que allí residen) el momento de regresar a la tierra que dejó inmortalizada a través de su deslumbrante inspiración.

PEDRO MACHADO DE CASTRO

TARRAGONA

Desde que a fines de octubre inició el curso 1973-74, el Instituto Musical ha dado a sus asociados los siguientes conciertos:

Trio Foerster, de Praga, compuesto por Ales Bilek, piano; Stanislav Srp, violín, y Vaclac Jirovec, violoncelo. Constituirían el programa tres *Trios* de Haydn, Tchaikowsky y Dvorak, respectivamente, cuya interpretación fue muy aplaudida por el numeroso público asistente.

* Sobre música de jóvenes compositores de la actualidad, tales como Ramón Barce, Miguel Angel Coria, Juan Guinjoán, Carmelo Alonso Bernaola, Agustín González Acilu y Tomás Marco, con la añadidura de Stockhausen, dio un concierto el pianista canario Pedro Espinosa, quien mostró facultades inverosímiles para vencer las dificultades técnicas de tales composiciones.

* Volvió el violinista Ezio Mariani de Amicis, que tantos adeptos tiene en esta capital, quienes tuvieron así ocasión de aplaudirle nuevamente con piezas de Paganini, Veracini, Reger, Polo, Del Hierro y del propio intérprete.

* Para las fiestas navideñas actuaron con pocos días de diferencia el Ballet de la Academia del mismo Instituto Musical, que dirige la profesora Conchita Anguera y el pianista Leopoldo Querol. Fueron dos veladas gratuitas para el auditorio.

* También la Delegación Provincial de Juventudes Musicales ha continuado su labor acostumbrada, presentando al quinteto de viento Koan, compuesto por Rafael R. Cros, flauta;

José García, oboe; Adolfo Garcés, clarinete; Peregrín Caldés, trompa, y Rafael Angel, fagot, con éxito remarkable.

* Lo mismo puede decirse del concierto espiritual a cargo del Abbe Guy Mairimpouey, organista, y Jean-Claude Fourticy, trompeta.

* Finalmente, y con un interesante programa de Beethoven, Isaye, Ravel y Falla, la violinista Eva Graubin y el pianista Roberto Bravo escucharon recientemente nutridos aplausos.

REUS

La Asociación de Conciertos ha dado hasta ahora tres. El primero, a cargo de Pedro Espinosa, con el mismo programa que en la capital de la provincia. La Orquesta Nacional de Cámara de Toulouse, dirigida por el violín-concertino Georges Armand, interpretando piezas de Haendel, Rameau, Mozart, Britten y Boccherini; este último, con el violoncelista René Marchandot como solista, obtuvo un éxito clamoroso.

* Y ya, al filo de la Navidad, la veterana Asociación ha querido romper moldes, presentando en el teatro Fortuny al Traditional Jazz Studio, de Praga, un conjunto compuesto por jóvenes profesores, verdaderos maestros instrumentistas, cuya actuación se reputa como memorable.—**TRICAZ.**

La fuerza de una marca

(Una anécdota de duendes tipográficos)

Todo el que ha tenido contacto con publicaciones y ediciones impresas conoce los duendes burlones que pululan entre los hombres y las máquinas que producen la palabra impresa.

Con las anécdotas sobre erratas de imprenta podría escribirse un grueso volumen, que quizás se convertiría en un nuevo «best-seller», por lo divertido y apasionante de su contenido.

Ni las más prestigiosas editoras, ni los más avisados correctores de pruebas escapan de vez en cuando a las bromas de esos pícaros duendecillos, y así surgen las más inesperadas erratas, que parece imposible se hayan podido producir. Incluso han sido causa de una especialidad dentro del mundo literario, la de coleccionista de erratas, que luego vemos publicadas en libros y revistas.

En el número extra de fin de año de nuestra revista se produjo a grandes titulares esta curiosa errata:

HAMNOND
EN
ESPAÑA

Lo curioso, lo anecdótico de esta errata, es que hemos podido comprobar que, a pesar del tamaño tipográfico, poquísimos lectores se han dado cuenta de la misma. No hay duda de que el fenómeno es debido a la fuerza de esa marca, al elevado conocimiento popular de la misma, de tal modo que para reconocerla ha bastado mirarla sin precisar leerla.

A modo de palmetazo al travieso duende, deseamos dejar constancia de que la primera marca mundial en órganos es:

HAMMOND

y en España es

HAMMOND IBERICA, S. A.

Maestro Nicolau, 21 - Barcelona-6

influencia hindú en la MUSICA «POP»



Ravhi Shankar

Con el viaje «mítico» de George Harrison a la India comenzó una nueva etapa de la música «pop» orientada preferentemente hacia un proceso de búsqueda y sistematización de los elementos orientales susceptibles de ser manipulados convenientemente. El impacto comercial fue enorme, y como consecuencia no cabía esperar otra cosa que la progresiva y constante evolución de esta nueva modalidad musical hacia los consabidos esquemas de comercialidad y pobreza armónica.

Ahora bien, estas primeras tentativas, aunque no constituyeron más que una corriente destinada a explotar el aspecto exótico y original de su procedencia, dieron lugar a la formación de todo un movimiento sociológico que se extendió muy rápidamente. De repente todas las culturas asiáticas fueron puestas de nuevo a la luz y se efectuó un estudio más complejo y metódico de las mismas. El movimiento contracultural encontró en ellas el apoyo y la afirmación de muchas de sus doctrinas, que unido a su afinidad con determinados sistemas filosóficos hindúes, tales como el jainismo con su doctrina del «ahimsa» o no violencia, y el budismo, con su concepción cósmica y soteriológica del hombre, dio por resultado un éxodo constante y prolongado de muchos jóvenes hacia la India, Nepal y la zona oeste del principado independiente de Druk-Yul (Bhutan).

Este fenómeno, surgido como consecuencia de la monotonía y tipificación de la cultura occidental, afectó incluso a los elementos más reaccionarios de la misma, aunque lógicamente esta influencia se concretó en la expansión y la aplicación alterada del yoga y otros sistemas psicofísicos, con el fin de «triunfar en la vida» o conseguir resultados similares. Naturalmente, la aplicación exacta de estos sistemas hipermetales dentro del contexto de la cultura occidental, tan sujeta a las determinaciones espacio-temporales, era imposible.

En la India tuve ocasión de analizar directamente su música y comprendí que, dada su complejidad de formas y la sutilidad de su simbología, era prácticamente ininte-

ligible para la mentalidad típica de los países superindustrializados.

Durante las peregrinaciones (mela) se celebran numerosos espectáculos, entre los que destacan los certámenes poéticos, improvisados por poetas vagabundos y realizados mediante insultos y ofensas.

Resulta curioso observar que mientras en la India se tiende a una mayor occidentalización de la música, en el Occidente se profundiza en las raíces de la música hindú.

Después del período anteriormente citado, en el cual las composiciones carecían de grandes valores musicales, vino una etapa de aparente enfriamiento e inactividad, después de la cual apareció otra con unas características sorprendentes. Este período sincretista logra una perfecta interrelación entre ambos factores culturales. Los representantes más significativos son la Mahavishnú Orchestra y Ravhi Shankar. En las composiciones de John McLaughlin los elementos hindúes pasan a través de un proceso de abstracción intelectualista, y a continuación se diluyen casi insensiblemente en un contexto armónico básicamente progresivo, formando de este modo una música prácticamente inimitable. Es en su LP *Birds of Fire* donde consigue un mayor clímax ambiental mediante las alusiones a Siva, el dios que crea y destruye los universos al ritmo de su danza cósmica y a su función como ente destructor, por quien al final de cada edad cósmica los mundos son reabsorbidos en el Inmanifiesto.

Entre los instrumentos traídos desde Oriente y que han despertado un mayor interés figura el salterio, o más concretamente, el dulcimer, cuya diferencia consiste en que las cuerdas se golpean con dos martillos de madera. Aunque el salterio parece un instrumento desconocido, hay que considerar que fue introducido en Europa en el siglo XI por peregrinos árabes y persas, y que tras sucesivas transformaciones ha dado origen al piano y al clavicordio.

JUAN ANTONIO LUCAS FERNANDEZ



Santana en ESPAÑA

MUSICA: HACIA LA ESPIRI- TUALIDAD.

Una guitarra, seis cuerdas, unas manos y un climax apropiado, es suficiente para lograr el éxtasis del ser. ¿Espiritual o simplemente unas variaciones en la personalidad del músico o músicos, intérpretes de la obra? Esas manos que cincelando cada nota fabrican el «fuego» con que Santana nos demuestra sus aspiraciones de paz y hermandad. Esa es su meta, y su arma: una sencilla guitarra, llena de vida, y un grupo de gente con sus genialidades. Eso es el todo compacto que tiene por nombre Santana.

Recientemente —aún perdura en nuestra banda de «rock» latino, con unas en nuestro país. Miles de jóvenes los admiraron, otros menos afortunados no pudieron verlos por una u otra causa, pero él o ellos estuvieron y, como César: llegaron, actuaron y vencieron. Su actuación ya se comentó, sus palabras se difundieron y sus discos se venden; pero, en el fondo, ¿qué es y qué representa ese ser, pequeño, nervioso y lleno de ritmo?

Santana, años atrás, se formó como una banda de «rock» latino, con unas claras reminiscencias de música caliente. Fue este comienzo lo que caracterizó a la banda durante unos años: un total de cuatro discos, en que la percusión apoyaba a la vivacidad de la guitarra. Un disco, una unión con otro «monstruo», da como resultado una elevación moral de ese grupo. Es el comienzo de una mutación total en la forma de pensar y vivir de sus miembros; las drogas quedan atrás, la vida cómoda se esfuma para dar paso a una introversión del «ego» de cada uno y una radicación de la música. Elevándose hacia el propio perfeccionamiento, surge un disco, Love Devotion Surrender, que alcanzaría la cúspide de sus posibilidades; dos guitarras luchando, dando nota a nota y complementándose en un «tandem» doble: hombre y guitarra. Posteriormente, con la inclusión de un magnífico vocalista, León Thomas, nace un nuevo concepto de la música, la música como método de superación espiritual; es este último concepto lo que hace que Santana rompa sus moldes antiguos. Evidentemente, esta ruptura se comenzó a patentizar ya antes de su colaboración con McLaughlin, en aquel Caravanserai, que muchos definieron como su mejor obra hasta entonces, y que sirvió de adecuado preámbulo a esa unión mítica, para el futuro, que fue el mencionado álbum de la «devoción»: devoción al hombre, a su espíritu, a su obra, a sus pasiones...

Mas no olvidemos que Santana es mejicano y, como tal, elemento fundamental de toda una cultura popular de la música típica de su país, variada, arreglada, transformada, pero, a la postre, efecto de su causa geográfica original. De tal manera acontece esto, que ese olvido, antes citado, de abandono de las formas clásicas que en él se dieron en un principio, no podría perdurar por mucho tiempo; y así, la vuelta a las reminiscencias perdidas se pone de manifiesto en la última producción del grupo: Wellcome, un título muy significativo, que puede implicar desde una bienvenida a esos apartados

esquemas aludidos, hasta una grata acogida de un nuevo planteamiento musical; y es que, efectivamente, este disco compendia estos recuerdos con esa sublimación espiritual, para engendrar una diferente trayectoria, en su objeto formal, dentro del ya largo recorrido discográfico del guitarrista.

Cabe ahora pensar lo que de espontáneo y auténtico tengan todos estos cambios direccionales artísticos en el desarrollo musical de Santana a través de los años. El potente Jingo, o la Samba pa ti, o la exótica Black magic woman, o el alegre Oye cómo va, o el misterioso All the love of the universe, o los frenéticos temas «in live», con B. Miles, son todos ellos diversas muestras de los cambios acontecidos en la personalidad inquieta de este americano. ¿Cómo se explica que del más fuerte «rock» pase a los poco complicados temas de samba y folklore para, a partir de aquí, súbitamente desembocar en ese complejo estado de tratamiento musical mediante la concentración de la mente y la «plenitud del espíritu»? ¿Supone esta evolución un verdadero dinamismo consigo mismo y sus necesidades expresivas con el transcurso del tiempo, o es acaso el aprovechamiento circunstancial de unos factores que le son favorables y a la vez posibles?

En verdad, la ideología de este músico se antepone, sin duda, a cualquier suposición de este tipo. Ha de tenerse en cuenta que si ya en su primera etapa se le reconoció a Santana todo su valor como ente activo musical, apoyado principalmente en el devaneo irascible de su guitarra, fue debido, de manera principal a la revolucionaria concepción de la llamada música latina acoplada a los fundamentos del «rock». Tan patente fue esta innovación, que su ejemplo se propagó y fue perdurado por otras agrupaciones que se guiaban por los cánones marcados ya con antelación por Santana: Osibisa, Malo, Mandrill, etc. Quizás cuando el propio Santana se vio saturado ya de sus mismas fuentes sonoras, y viendo que eran ya excesivamente tratadas por otros, fue el momento en que decidió abandonar este sendero para introducirse en el camino de la confusión y la indiferencia creativa. De aquí que a la conclusión de su tercer álbum —el cual significó el fin de esta época— atravesara unos momentos de transición e incertidumbre musical, que se vieron reflejados en su propio factor humano; y así surgió ese LP con Buddy Miles. Hasta su posterior encuentro con el que sería su guía espiritual —McLaughlin— predominaría esta etapa de desasosiego y tirantez, con la inmediata disolución de la banda.

Hoy por hoy, el equilibrio permanece como tónica general de la agrupación, y la unidad de esfuerzos dan como resultado una superación hacia la espiritualidad completa. En estas líneas he tratado de plasmar una personalidad y sus variaciones, sus cauces y su fin, y la única conclusión a esta realidad es la manifiesta profesionalidad de un gran músico que usando la mística desarrolla un caudal de posibilidades. Sólo tres palabras definen su obra: Amor, Devoción y Entrega.—FEDERICO PEREZ DE LEMA CONTRERAS

EL PUBLICO

Como pocas veces se había observado en Madrid, la entrada del Monumental era un conglomerado humano. Se hacían comentarios sobre el grupo, la organización y los precios; sobre todo se hablaba de lo último, ya que muchas personas estaban sin localidad.

La inquietud era patente. Muchos hacían observaciones respecto al pretendido agotamiento del grupo, y comentaban que tal vez les fuera imposible alcanzar ese «climax», al cual nos tienen acostumbrados a través de sus grabaciones.

Poco a poco nos fuimos acomodando en nuestros respectivos sitios. La aparición del grupo fue premiada con un entusiasta aplauso. Cuando Carlos Santana se dirigió al público para pedirle su colaboración espiritual, también le fue dada una gran ovación. Empezábamos a sentirnos bien.

A lo largo de la actuación el calor subía por momentos; cada vez era mayor la identificación con el grupo. En muchas ocasiones el sonido musical quedaba oscurecido por la emocionalidad de los espectadores. Hubo momentos en que la base del escenario fue materialmente invadida, pese a lo cual el concierto se desarrolló dentro de la más rigurosa corrección por parte de los asistentes.

Tras una hora y media de tocar incesantemente, casi a un mismo golpe, nos pusimos de pie para pedir una «propina»; nadie quería marcharse sin algo más.

Viendo todo esto, me lamentaba de las opiniones que circulaban fuera de nuestras fronteras acerca de la parquedad musical del público español. Lo único que realmente falta en nuestra piel de toro, musicalmente hablando, son muchos más conciertos de esta categoría, que los promotores discográficos dejen de pensar en «la España de charanga y pandereta». Sinceramente, pienso que merecemos algo más.

EL GRUPO

Conocíamos a Santana por sus discos, y a fe que nos agradaba; pero al verlos en vivo nos entusiasmaron.

La guitarra de Carlos Santana parecía ser una constante armónica que enriquecía cada vez más el rico sonido instrumental de la agrupación. El, sólo con su guitarra, rasgando incesantemente, tratando de demostrarnos lo que un hombre siente en un determinado momento, intentando llevar en cada nueva «vibración» una lección de «amor», «devoción» y «entrega».

La percusión y el teclado, por su parte, se mostraron a la altura que de ellos se esperaba. Quizás lo más impresionante sea la gran variedad de matices, la improvisación orquestal que derrocharon; su gran afán de convencer.

En cuanto a la música ofrecida por Santana, se dejó ver, de una manera ostensible, la huella de McLaughlin. Lejos de ser una burda imitación, fue como una digna representación de todo el saber hacer musical de un maestro de la sonoridad.

En resumen, el grupo agradó. A pesar del cansancio, del viaje, de las inquietudes el concierto fue un gran éxito.—FRANCISCO GALINDO VILLORIA.

DISCOTECA

Este mes los discos son comentados

L. P. *Fernando Rodríguez Polo, Raúl Rey Sainz Rozas, Federico Pérez de Lema, Juan Antonio Lucas y José Julio Garayalde*
"SINGLES" *F. Rodríguez Polo y J. J. Garayalde*

ARIOLA

"Singles"

FREE: *All right now; The stealer.* ISLAND. Puntuación: 9.
MASON: *Fading; Its alright.* PYE. Puntuación: 8.
WILMA READING: *One more mountain; Stay with me baby.* PYE. Puntuación: 7.

LP

PETER FRANC: *Profile.* Doce temas. Creo que la línea por la que se mueve Peter Franc está ya excesivamente trabajada. Poco puede esperarse de las canciones poéticas y sentimentales, que no son sino un subproducto depresivo de la música actual. Por otra parte, la insistencia constante y el posterior desarrollo de los temas se repite continuamente, provocando el hastío del auditor, ya que es un estilo basado principalmente en la letra de las canciones, por lo que al no variar apenas la música, la letra, o bien trata siempre sobre aspectos convencionales, lo que provoca dicho aburrimiento, o bien consigue en ocasiones producciones de mayor calidad; pero, en cualquier caso, la dificultad idiomática hace que estas últimas pasen inadvertidas. En el presente LP todos estos factores se ven compensados sólo hasta cierto punto por el aceptable instrumentación y por el sonido, sugerente en ocasiones.—J. A. L. F.

STEPHEN JAMESON: Doce temas. Este LP de Stephen Jameson sigue una línea melódica muy definida. Tanto las composiciones como la voz recuerdan el estilo de Cat Stevens, si bien adolece de falta de la amplia gama de registros de aquél. No obstante, posee una calidad poética similar, si es que existe. El ritmo es fácil y sencillo, y el parecido entre muchos de los temas hace que el LP se haga monótono y machacón, aunque hay que admitir que el conjunto instrumental está bien realizado. El primer tema, *Alberta's Coming Home*, y el segundo y tercer corte de la cara B son los que poseen más vida y brillantez, ya que los demás son demasiado insistentes y aglomerantes. Su actuación al piano es regular y correcta, y se halla respaldada por los instrumentos de percusión. En conjunto, es un disco que no representa un avance sustancial en el tipo de música que realiza, pues su expresividad es limitada y está basado, además, en una técnica manierista.—J. A. L. F.

EMERSON, LAKE AND PALMER: *Brain salad surgery.* ARIOLA. LP. Ocho temas. Quinta obra cumbre de este grupo, que, como las otras cuatro anteriores, marca una nueva etapa en su evolución musical, que no sabemos dónde concluirá. En efecto, cada álbum lanzado hasta la fecha por estos músicos ha sido distinto, identificándose cada uno de ellos con un estado temporal de gusto artístico de sus autores, que coincidía con la afinidad e inquietud de cada tiempo en que surgieron, por parte de los mismos. En el disco que nos ocupa ahora quizás lo más destacable estribe en la introducción —como casi siempre pasa en E. L. & P.— de nuevas técnicas instrumentales, como ese «moog» acoplado a la batería de Carl Palmer..., de seguro la más sobresaliente por su carácter

imprevisto. Para hablar de esta producción harían falta muchas más líneas; pero, por ahora, agregaré que Emerson continúa dominando el contexto sonoro con sus teclados y arreglos a preconcebidas piezas musicales, constantemente en plan maestro, y la moderada intervención de P. Sinfield, engendra de Manticore. La audición del LP, cuantas más veces mejor, para progresivo deleite personal, es imprescindible en los que han seguido la trayectoria de la agrupación, cuya música parece va a estallar en su mismo cénit de variación, para volver tal vez a la armonía de su perpetua primera obra.—R. R. S-R.

MANOLO GALVAN: LP. Doce temas. ARIOLA. Una bronca voz va a dar mucho de qué hablar durante este año de 1974, la de Manolo Galván. Como producción de Juan Pardo, Manolo Galván lleva en todas sus interpretaciones el sello de este grande de nuestra música. Con este LP creemos sinceramente que su intérprete se consolidará en nuestro mercado de nivel medio. Las canciones que contiene el disco, muchas de ellas compuestas por Juan Pardo y otras por el propio intérprete, pululan en el mar de la comercialidad, cosa del todo lógica para conseguir la introducción de Manolo Galván en nuestro mercado, sin la intención, por lo que podemos ver hasta ahora, de trabajar en el arte de la música evolutiva. Con el presente disco creemos que Manolo Galván ha conseguido esa identificación con nuestro mercado que tanto necesitaba, y esperamos que tras esta obligada comercialidad trabaje más en esa calidad de fondo que asoma en algunas de las canciones de este «long play».—F. R. P.

BASF

"Singles"

GIPSI LOVE: *Just a little love; Let me come over.* Son un grupo oriundos de la inmortal Viena, que cantan con espíritu americano (USA). Son cinco muchachos que en un tiempo «record» han ganado un merecido prestigio. Su música tiene una base «rock» muy personal, con la que han conseguido agradarnos. Puntuación: 7.

BELTER

"Singles"

LOS TRES SUDAMERICANOS: *Marcho lejos; Vive feliz.* Una nueva versión de un gran éxito nos trae este veterano grupo de nuestra buena música. La versión del Vado Via está muy conseguida, asemejándose mucho al original. El segundo tema es totalmente intrascendente y despreocupado, como su nombre indica. Puntuación: 6.

LP

HENRY SALOMON Y SU ORQUESTA: *Los mejores temas del Oeste.* BELTER. LP. Doce temas. Un disco con este contenido siempre tiene una buena acogida en nuestro mercado, y sobre todo cuando contiene los principales temas de películas como *El Alamo, El virginiano, La muerte tenía un precio, Los siete magníficos, La leyenda de la ciudad sin nombre, Solo ante el peligro, La conquista del Oeste*, etcétera. El público aficionado a la música de películas tiene siem-

pre grabado el sonido de la banda sonora original de cuando la escuchó en el cine, y por ello, cuando una orquesta acomete la labor de grabar esos temas que en su momento emocionaron, solamente tiene dos senderos: el de atenerse a la banda original o darle su propio sello característico. En esta ocasión, Henry Salomón ha optado por lo primero. El disco, en términos generales, está bastante bien; pero quizás le falte la grandiosidad y elementos emotivos necesarios para dejar una óptima impresión. Por lo demás, es muy completo, y en verdad encuadra los mejores temas del Oeste.—F. R. P.

BADEN POWELL (ORQUESTA): *El maravilloso sonido de Baden Powell.* BELTER. LP. Doce temas. Los doce cortes que contiene el disco están repletos de temas melódicos, que tienen en la guitarra de Baden Powell el instrumento sobresaliente. El disco es, en realidad, un verdadero recital de guitarra ayudado en determinados momentos por la orquesta; pero ésta en un plano muy secundario. Varias de las canciones están hechas sobre moldes de «samba», con lo cual perdura en el disco el aire brasileño. Baden Powell saca a la guitarra un sonido muy limpio, con una línea clasicista francamente buena. Todos los temas mantienen un espíritu romántico y una composición clásica, ya superados por la música actual de su línea. El disco mantiene durante todo el tiempo de su audición un molesto ruido de fondo, que en algunos momentos llega a ser bastante elevado. En resumen, éste es un LP para el recuerdo nostálgico, y en el que Baden Powell nos muestra su fina técnica interpretativa a la guitarra.—F. R. P.

CBS

"Singles"

TREBOL: *Al ver tu cara morena; A un amor que se fue.* Creemos que en esta ocasión no lo han conseguido, no han llegado a ese nivel mínimo que debe imperar en la carción comercial. El disco está en una línea muy intrascendente. Puntuación: 5.
CUERPOS Y ALMAS: *Mi canción es amor; Oye, muchacha.* Puntuación: 7.
ISMAEL: *Déjame.* Puntuación: 7.
LOS CINCO MUSICALES: *No sé por qué; Se levanta el sol.* Puntuación: 5.

LP

NEIL DIAMOND: *Jonathan Livingston Seagull.* Doce temas. A partir de un tema inicial, Neil Diamond desarrolla numerosas y complejas variaciones, por lo que puede decirse que todos los temas de este LP están concatenados, formando una sola composición. En el primer tema se establecen los esquemas básicos de desarrollo, para dar paso en el segundo (Be) a la voz de Neil Diamond cantando acompasadamente. Prosigue en los siguientes temas y hasta el final de la primera cara, alternando las partes cantadas con otras en las que alcanza un nivel de grandiosidad considerable, resurgiendo en ocasiones el tema inicial, pero instrumentado con un progresivo aumento de elementos musicales.

En la segunda cara comienza de nuevo con la interpretación modificada del primer tema, aunque compuesto con una pureza primitiva y casi ideal; sigue de esta forma en

el segundo tema, que comprende a su vez tres apartados, y en el que logra la cima expresiva del LP. Van luego aumentando progresivamente los componentes rítmicos e instrumentales, incluida la voz solista, y termina (Be) de forma semejante a como comenzó. Si observamos los títulos de los temas, veremos que varios de ellos se repiten en ambos lados del disco, exponente de la interrelación común. Este disco de Neil Diamond es, sin duda, uno de los mejores que ha conseguido, logrando en numerosas ocasiones un sonido casi sinfónico.—J. A. L. F.

SANTANA: *Wellcome.* C.B.S. LP. Nueve temas. La tendencia «jazzística» del grupo —puesta de manifiesto en su anterior álbum— se acentúa en este *Wellcome*. La suave reminiscencia de Davis unida a la tenue infiltración de Coltrane hacen una mezcla original y bella. Santana, en su camino hacia Dios, utiliza su música como medio, dando forma a un misticismo de sorprendente composición. Cabe destacar en la formación de esta banda la reciente incorporación de los vocalistas León Thomas y Flora Purin, unidos a los ya veteranos Areas y Shevie, que hacen posible la renovación de este grupo con años de música a sus espaldas.

Una portada imaculada para un disco más y más depurado y de mayor grado de perfección y acoplamiento, teniendo en Santana un guitarrista de primera línea, acoplado con un juego de percusión y teclados maravilloso. Como pudimos apreciar en directo, Carlos y sus muchachos son profesionales y a la vez su ansia de superación es palpable. *Wellcome* es un disco que nunca faltará en la discoteca del amante de la buena música.—F. P. L. C.

COLUMBIA

"Singles"

NIDIA CARO: *Cuéntale; De naciente a poniente.* Puntuación: 6.
DONNA HIGHTOWER: *I remember april; Here I am.* Una nueva canción de Donna con la que todos esperamos triunfe rotundamente en España, pues es una artista que en la actualidad lo tiene merecido por sus buenas canciones, por su mejor voz y por su perfecta organización artística. Puntuación: 8.
JULIO IGLESIAS: *Minueto; Mi amor es más joven que yo.* Puntuación: 7.
RAY CHARLES: *Come live with me; Every body sing.* LONDON. Puntuación: 8.
JOSE MARIA GALIANA: *Las desiertas abarcas; A ru ru, mi nene.* Puntuación: 7.
LYNSEY DE PAUL: *Won't somebody dance with me; So good to you.* MAM. Puntuación: 6.
ROCIO JURADO: *Soy de España; Por la cuesta de la ermita.* Puntuación: 6.

DISCOPHON

LP

BRUNO LOMAS: LP. DISCOPHON. Doce temas. Bruno Lomas es uno de los veteranos del frente musical «pop» español. Su voz es personalísima, vista desde cualquier ángulo, y su dominio de la escena está a la altura de toda circunstancia. Su «stock» de lanzamientos discográficos quizás sea algo restringido, y por ello se le conozca más por artista de escena que por incansable lanzador de discos, detalle muy elogiado tal y como, según parece, ven el concepto musical los artistas nacionales. El presente LP emana doce canciones cien por cien comerciales, cien por cien bailables y muchas de ellas sumergidas en la nube del «rock» más comercial. También tenemos algún «twist»

y algunas canciones de la cosecha veraniega del propio Bruno Lomas. Este disco tiene su campo en las fiestas, en los bailes y en aquellos momentos en que la gente desea no pensar y olvidarse de los problemas.— F. R. P.

HISPAVOX

«Singles»

- LOS MARISMEÑOS: **Caramba, carambita; La niña de fuego.** Puntuación: 7.
- ALICE COOPER: **Ya basta ser simpático; Raped and freezin.** WB. Puntuación: 9.
- KARINA: **Ven aquí, siempre estaré; Mañana.** Puntuación: 6.
- ROBERTA FLACK: **Cuando sonríes; Basta de lágrimas.** ATLANTIC. Puntuación: 10.
- CARPENTERS: **Ayer una vez más; Carretera número 1.** AM Records. Puntuación: 7.
- AMIGOS: **El león; Lluvia en tus mejillas.** Puntuación: 4.
- MARIA OSTIZ: **A cantar; Chiqui, chiqui.** Puntuación: 8.
- ALLMAN BROTHERS BAND: **Ramblin man; Pony boy.** WB. Puntuación: 9.
- MAYA: **Vendiste el pelo; Vámonos del valle.** Puntuación: 6.
- TONY LANDA: **Deja entrar la claridad; Ayúdame.** Puntuación: 6.
- FRANK SINATRA: **Déjame intentarlo otra vez; Manda a los payasos.** REPRISE. Puntuación: 7.
- MIA MARTINI: **Minuetto; Tú eres así.** Puntuación: 7.
- MIGUEL RIOS: **Por si necesitas; Los marginados del «rock».** Un nuevo disco de Miguel en su acostumbrada línea «rock», en el que se ha cuidado mucho la instrumentación, manteniendo Miguel Ríos su ya anteriormente marcada tendencia progresista o avanzada. El mercado nacional esperaba esta nueva producción de Miguel, quería una nueva prueba de su valer musical, y aquí la tenemos. Sin llevarnos a desfases, hemos de reconocer que el disco, considerando al nivel de la música española en la actualidad, está francamente bien; pero tampoco crean nuestros lectores que será la obra cumbre de Miguel Ríos, puesto que de él esperamos todavía cosas mejores y quizás más personales y evolutivas en esta misma tendencia «rock». Puntuación: 9.
- SEAL & CROFTS: **Brisa de verano; Co-libri.** WB. Puntuación: 7.
- MERCHE MACARIA: **Romance de María Pueblo; Verano indio.** Puntuación: 6.
- RAPHAEL: **A la huella, a la huella; El tarantán.** Puntuación: 8.
- CAROLE KING: **Corazón; Así van las cosas.** AM Records. Puntuación: 8.
- THE SWEEPERS: **Canción de Harlem; Algo real.** WB. Puntuación: 6.
- LED ZEPPELIN: **El tintero; La ilusión.** ATLANTIC. Puntuación: 8.

LP

THE ALLMAN BROTHERS BAND: **Brother and Sisters.** HISPAVOX - WARNER BROS. LP. Siete temas. Cuando todos pensaban que Allman Brothers Band estaban a punto de desaparecer, surgió el álbum **Brother and Sisters**, que en poco tiempo consiguió, por un lado, el tan ansiado por algunos millón de ventas, y por otro, confirmar a The Allman Brothers Band como una de las bandas de «rock» más importantes de U. S. A. **Brother and Sisters** nos muestra lo variado que puede ser un disco tomando por principio unas raíces «rock» y combinándolas a placer, pero buscando la perfección en todo momento. Así, pues, la audición de este LP nos pasea a través de una buena instrumentación, con abundancia de guitarras, desde las tierras del «country» hasta el «sonido Nueva Orleans», pasando por el progresismo y el «blues».

Así, The Allman Brothers Band nos muestra su poderío musical en no muchos, pero sí buenos y variados temas.—J. J. G.

RAPHAEL: LP. Doce temas. ZELESTA. HISPAVOX. De todos los críticos son sabidas las cualidades vocales de Raphael y su entrega personal en cada canción, notas predominantes de toda su obra. La línea evolutiva de este gran cantante español desde sus comienzos ha subido con pendiente impresionante, y por ello el público nacional e internacional le ha reconocido este esfuerzo con sus enardecidos aplausos. En la actualidad considero que Raphael ha llegado a un estrato de técnica interpretativa muy difícil de superar, incluso por él mismo. Cuando un artista llega a la cumbre con su voz y con su poder, hemos de suponer que cualquier variación en sus dotes interpretativas es para desmejorar. En este disco Raphael se mantiene en ese máximo a que nos tiene acostumbrados, con una voz y un respaldo de composiciones y orquesta dignos de las mejores figuras internacionales del mundo de la canción convencional o inmortal, como algunos dicen. En definitiva, he aquí un disco soberbio de Raphael que ha de asombrar a propios y ajenos.—F. R. P.

MARFER

«Singles»

- CHRISTIAN VIDAL: **Angelique; Prisoner de mon amour.** VOGUE. Puntuación: 6.
- DONNA HIGHTOWER: **Porque tú te vas; Pourquoi s'en faire.** Puntuación: 6.

PHILIPS

«Singles»

- LOBO: **How can i tell her; Hope you're proud me girl.** Puntuación: 9.
- ANA BELEN: **Dieron las diez; Soy yo, mi amor.** Puntuación: 6.
- FREE CREEK: **Lay lady lay; No one knows.** TFCL. Puntuación: 8.
- MARIAN CONDE: **Gitano, gitano; Cuánto te quiero.** Puntuación: 5.
- TARTESOS: **Ven a mí; Creo en ti.** Puntuación: 6.
- LOS TRES DE CASTILLA: **A cantar; Chiqui, chiqui.** Puntuación: 6.
- ROBERTO REY: **El cascabelito; Cantando a Belén.** Puntuación: 6.
- ROD STEWART: **Oh, no not my baby; Jodie.** MERCURY. Puntuación: 8.
- JIM CROCE: **I got a name; Alabama rain.** El acoplamiento de la canción de la cara A goza de fastuosidad y lleva al oyente a un terreno totalmente propicio para captar la muy buena y personalísima voz de este gran cantante. Por el contrario, en la cara B nos encontramos ante la voz de Jim sin fastuosos amparos musicales, y es aquí donde se pueden apreciar todos los matices de esta voz, que cursó caminos semejantes a los de Dylan. En resumen, es un disco del inmortal Jim Croce. Puntuación: 9.
- CARDINAL POINT: **Keep on dancing; Show me the way.** Puntuación: 8.
- PATXI ANDION: **Una, dos y tres; Desde que te quiero.** Puntuación: 8.
- TONY CRUZ: **Soy peregrino; Yo no sé lo que es mejor.** Aquí tenemos el primer disco del triunfador del programa de TVE «La gran ocasión»: En éste se han puesto dos temas preparados para lucir su muy buena voz. Esperamos que cuaje en nuestro mercado, para lo cual suponemos que su segundo disco se guiará por caminos algo menos indiferentes e intrascendentes. Puntuación: 6.

LP

LOBO: **Calumet.** PHILIPS. LP. Nueve temas. Lobo es uno de los cantantes extranjeros del que más posibilidades de comercialización vemos en nuestro país. Esta afirmación la basamos en el tipo de música que hace, en cómo la interpreta y en la promoción a nivel medio que se le está realizando. Su música se podría definir simplemente con el adjetivo afable; dentro de este término se incluyen muchas cualidades y algunos defectos; entre las primeras se pueden destacar los textos, siempre con fondo; su agradable y personal voz, rozando los límites del «country», sobre todo en **Calumet**; la fácil asimilación de sus canciones, rehuyendo complicados y sofisticados floreos musicales y literarios, y, sobre todo, ese deseo de constante superación que se aprecia con cada nuevo disco que edita. En cuanto a los principales defectos, podríamos destacar su todavía notoria comercialidad, característica no necesaria en un autor de su estilo, aunque tenga su principal mercado en el público medio; otro punto destacable, sobre todo en este LP, **Calumet**, es esa monotonía musical de sus temas, casi siempre salvada por su voz; quizás con una mayor variedad rítmica se hubiera salvado este escollo, pues resulta excesivamente igual a lo largo de sus nueve cortes. Salvo estos defectos, totalmente comprensibles en la evolución de este cantautor, el disco en cuestión resulta muy agradable en su audición y deja un buen sabor de boca al paladar más exigente.—F. R. P.

NUEVO MESTER DE JUGLARIA: **Romances y canciones populares.** Volumen II. PHILIPS. LP. Doce temas. Como ya sabrán nuestros lectores por anteriores críticas en esta misma sección, el Nuevo Mester de Juglaría lo componen cuatro chicos y dos chicas que han puesto como meta en sus andanzas musicales la de dar a conocer el más típico cancionero popular español. Podemos decir con satisfacción que en el presente LP el grupo ha conseguido un gran equilibrio en la balanza antiguo-moderno. Ha dotado a todos los temas de la suficiente viveza y actualidad como para ser aceptados por el gran público, y a la vez las canciones no han perdido su rítmico y ancestral espíritu original. Desde estas páginas felicitamos al Nuevo Mester de Juglaría por su idea, por su esfuerzo y por esta su última obra, **Romances y canciones populares**, volumen II.—F. R. P.

PATXI ANDION: **A donde el agua.** LP. Once temas. PHILIPS. Hoy en día está muy de moda la canción de clara sátira social. En nuestro mercado discográfico existen bastantes cantantes que la cultivan con más o menos fortuna. Patxi Andión es uno de los más veteranos en este frente. Las canciones de corte social casi siempre quedan cojas en su musicalidad, se intenta decir muchas cosas por medio de la palabra; pero casi siempre se olvida el principal elemento de una canción, sea cual sea su contenido literario: la música. **A donde el agua**, el LP que nos ocupa, nos ha dejado altamente impresionados desde la confección de su carpeta hasta el último tema. Las canciones discurren al paso de los minutos, dejando siempre en nuestros oídos una semilla de muy agradable recuerdo. La monotonía no se conoce en este disco; todos los temas siguen una misma línea, pero emplean en su camino muy diferentes senderos, consiguiendo que el oyente permanezca en todo momento atento al contenido de cada una de estas once canciones. La prosa empleada por Patxi es muy clara, su lenguaje no es difícil, y toda ella rebosa de

humanidades. La composición musical está totalmente conseguida, y los arreglos son francamente buenos, dando al contenido de las letras toda la dimensión que precisaban. Sinceridad musical sin extravagancias, estupendas letras, una voz en todo momento al pie del cañón y un gran baño de amenidad y señorío son las principales características de este gran LP.—F. R. P.

ANA BELEN: **Tierra.** LP. Diez temas. El «tandem» Víctor Manuel-Ana Belén ha dado su primer fruto: **Tierra**. **Tierra** es uno de esos LP que se miran y se cuidan tanto en su confección como en su realización. La voz de Ana, a tope de sus posibilidades, nos ofrece un recital de profesionalidad y buen hacer musical. Canciones con tema social —duras críticas— y unas baladas que tienen como fondo la belleza y el amor. Es su primer LP; esperamos otras producciones, y ante todo su actuación en vivo, donde demostrará su valía. Muy buena la orquestación de Juan Carlos Calderón, y una mejor composición, nacida de Víctor Manuel.—F. P. L. C.

POLYDOR

«Singles»

- JUAN MANUEL: **La vida; Cuando tú no estás.** Puntuación: 7.

RCA

«Singles»

- PATTY BRAVO: **Una locura; Nosotros.** Puntuación: 8.
- JUNIOR: **Excuse me; The snake.** Puntuación: 7.
- MIDDLE OF THE ROAD: **Kailakee kailakee; Blind detonation.** Puntuación: 5.
- PALITO ORTEGA: **Yo tengo fe; Prométanos no llorar.** Puntuación: 5.
- DAVID CLAYTON-THOMAS: **Hernando's Hideaway; Harmony junction.** Puntuación: 8.
- DAVID BOWIE: **Life on mars?; Drive in saturday.** Puntuación: 8.
- SHOCKING BLUE: **Eve and the apple; Wild rose.** POPLANDIA. Puntuación: 8.
- GREENFIELD: **Sweet América; Concert fever.** Puntuación: 8.
- JOHN DENVER: **Farawell Andrómeda; I'd rather be a cowboy.** Puntuación: 8.
- RITA PAVONE: **Vado vía; Las summer.** Puntuación: 8.
- GAZPACHO: **Chalo, chalo; Que va, que va.** Puntuación: 4.
- JUNIOR: **En algún lugar; Killed by a kiss.** Puntuación: 6.
- LOS AMIGOS (Banda sonora original): **The ballad of deaf and ears; Even you're the first one.** Puntuación: 7.
- LUCIO BATTISTI: **Il mio canto libero; Confusione.** Puntuación: 9.
- CAFE CON LECHE: **Sing your song; Do it again.** Puntuación: 3.
- SILVIE VARTAN: **Non, je ne suis plus la même; Va si tu l'amies.** Puntuación: 7.
- BARRABAS: **Casanova; Children.** Puntuación: 8.
- PERRY COMO: **And I love her so; Love looks so good on you.** Puntuación: 7.
- KATUNGA: **Puedes oírme; Rompamos todo.** Puntuación: ...
- CARMINA PLATA: **Mar, mar...; El tiempo no perdona.** Puntuación: 4.
- HENRY MANCINI: Tema de la película **El ladrón que vino a cenar.** Puntuación: 8.
- J. E. MOCHI: **El lagartija; Así es mejor.** Puntuación: 6.
- ZAPPALA: **Yo bailo solo; Le procès de bruges.** POPLANDIA. Puntuación: 9.
- DON FARDON: **Lola; Miami sunset.** POPLANDIA. Puntuación: 8.



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos

Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas

La casa más surtida en discos

microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

en

ón musical
a, y los
enos, dan-
etras toda
an. Since-
ncias, es-
todo mo-
y un gran
o son las
de este

ez temas.
Ana Belén
Tierra.
o que se
n su con-
ación. La
s posibili-
il de pro-
musical.
l —duras
ue tienen
el amor.
nos otras
su actua-
strará su
tación de
na mejor
ctor Ma-

do tú no

Nosotros.

ake. Pun-
ake kai-
ación: 5.
Prometi-
5.
ernando's
Puntua-

?; Drive

e apple;
ación: 8.
Concert

drómeda;
ación: 8.
summer.

va, que

ed by a

original);
rs; Even
ción: 7.

o libero;

ong; Do

uis plus
Puntua-

n. Pun-

her so;
u. Pun-

mpamos

El tiem-
película
Puntua-

es me-

ocès de
ón: 9.
sunset.

S
≡
A



el poder
musical de un
sólo dedo

PARTNER 15

FARFISA

¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo

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

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

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

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

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

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

Teléf. 2271216 - MADRID-5

VELLIDO

PLAZA F. MOYUA, 4
TELEFONO 21 42 49
BILBAO-9

LES GRANDES
MARQUES RÉUNIES

GAVEAU · 1847

ERARD · 1780

PLEYEL · 1807

SCHIMMEL · 1885

MARQUE DÉPOSÉE À PARIS

KAWAI

GARRIDO

DESENGAÑO, 2
VALVERDE, 3
TELEFONO 222 72 02
MADRID-13