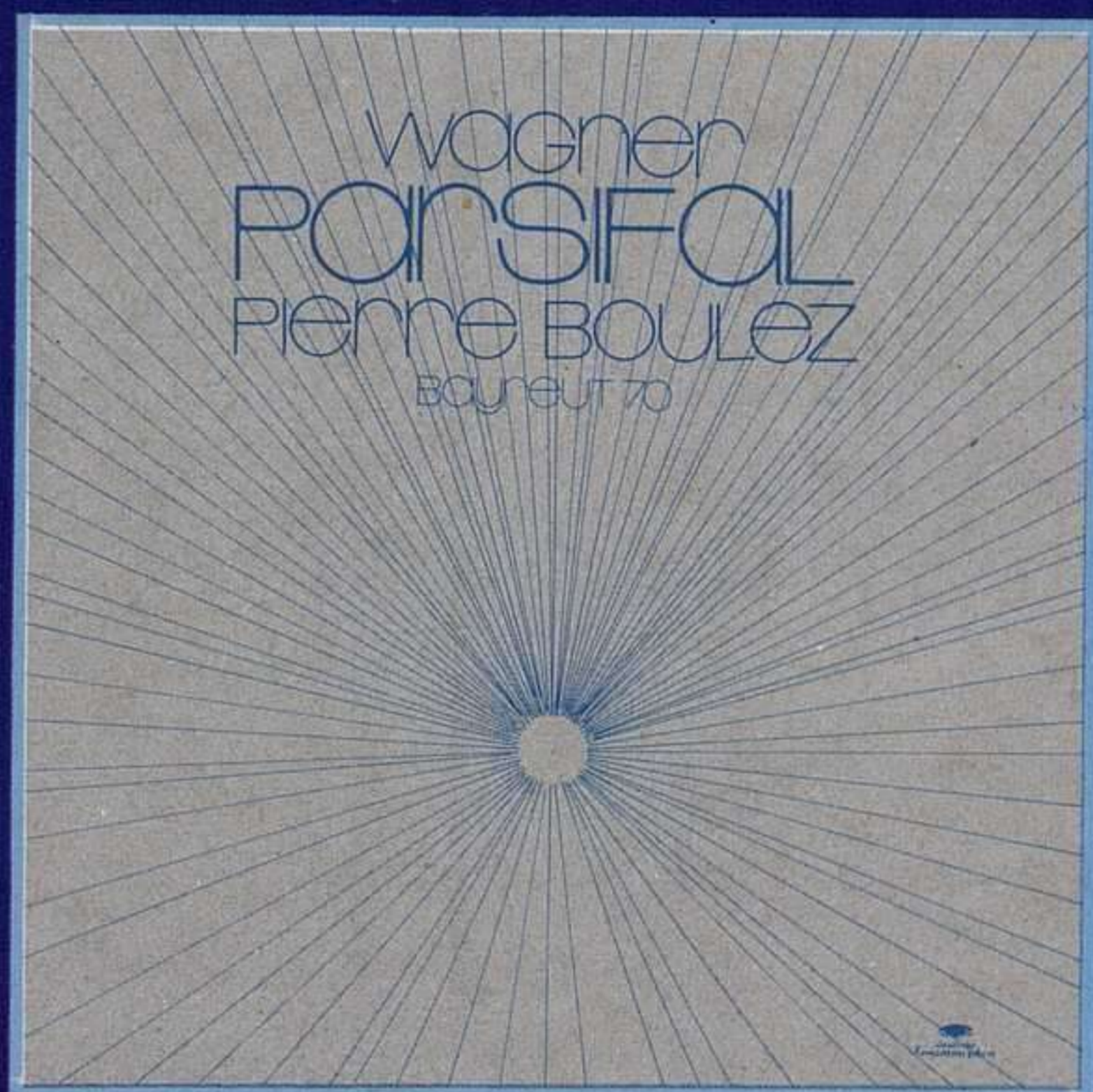


RITMO

ESTUDIO:



GRANDES PARSIFAL



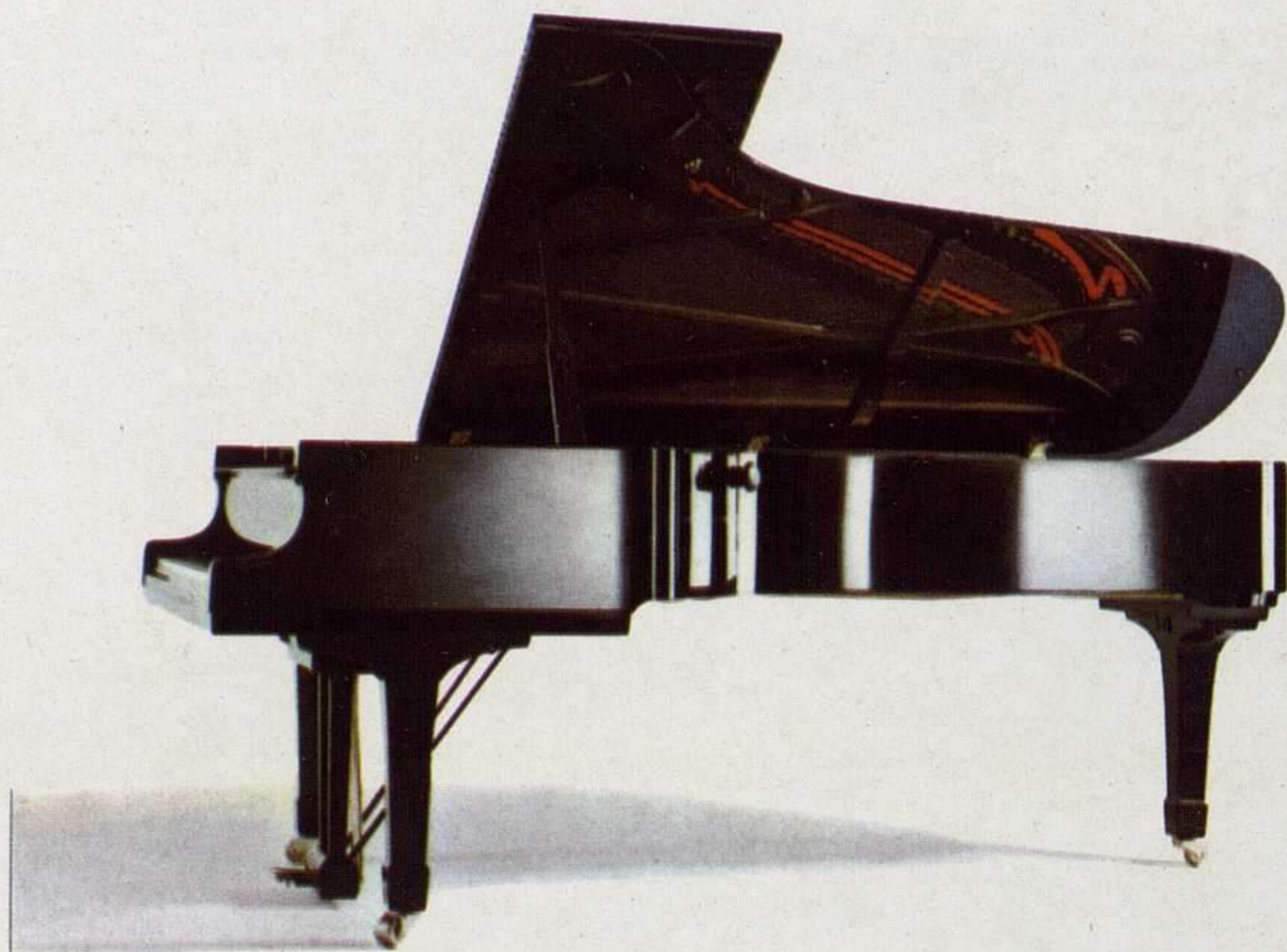
GUSTOS MUSICALES DE LOS ESCRITORES

70 PREGUNTAS A MONTSERRAT CABALLÉ

DICCIONARIO DE LA ALTA FIDELIDAD

EL "BLUES": LA MUSICA TESTIMONIAL NEGRA

AÑO XLIV—NUM. 443—JULIO-AGOSTO 1974—PRECIO: 40 PTAS.



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**

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).
Teléfono 401 07 40

Dirección telegráfica: RITMO. - Madrid

Delegación y Redacción para Cataluña:

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

Precio de suscripción. ESPAÑA: Año, 450 ptas. Número suelto, 40 ptas.
Atrasados, 45 ptas. EXTRANJERO: según países

Depósito legal: TO. 2 - 1958

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.

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

Director:

F. RODRIGUEZ DEL RIO

Subdirector:

Antonio Rodríguez Moreno

Redactor-Jefe:

Fernando Rodríguez Polo

EQUIPOS REDACCIONALES

EQUIPO MOVIL

Coordinación:

María Dolores Vega Muñoz.

Redactores:

José Miguel López.

José Ángel García García.

Pilar Lafarga

ESTUDIOS

Y PANORAMICAS

CLASICO

Redacción:

José Luis Pérez de Arteaga.

VANGUARDISMO

Redacción:

Juan Antonio Lucas-Raúl Rey.

CRONICAS MUSICALES

Redacción:

Fernando López y Lerdo de Tejada.

EL DISCO CLASICO

Coordinación:

Pedro Machado de Castro.

Redactores:

Manuel Chapa Brunet.

Gonzalo Alonso Rivas.

José Luis García del Busto.

Manuel Montero Vallejo.

José Ignacio de la Peña.

José Prieto Marugán.

Joaquín Rubio Tovar.

ALTA FIDELIDAD

Redacción:

Fernando V. Iribarren.

Ramón Ortiz Ramis.

JAZZ

Redacción:

José Miguel López.

RITMO JOVEN

Coordinación:

Antonio Cerdón Portillo.

Redactores:

José Luis Silvestre.

Antonio Alvarez Rodil.

Javier Castro Rey

Luis Miguel Estero Brox

José Julio Garayalde

Ricardo Collado Arranz

CORRESPONSALES NACIONALES

Alicante.—Ricardo Ruiz Baquero.

Asturias.—Pedro Luis Menéndez.

Baleares.—Lorenzo Galmés.

Barcelona.—Rosa Beatriz Pérez Arés.

Burgos.—María Jesús García de la Mora.

Cádiz.—Diego Navarro Mota.

Castellón.—Francisco Vicent Doménech.

La Coruña.—Julio Andrade Malde.

Las Palmas de Gran Canaria.—Carmelo Dávila Nieto.

Lérida.—Alicia Font Puig.

Logroño.—J. Luis Rouret Tejada.

Málaga.—Salvador Betés.

Orense.—Evencio Baños Rodríguez.

San Sebastián.—Gloria Vignau.

Salamanca.—Dámaso García Fraile.

Santander.—Esteban Vélez.

Segovia.—M.^a del Carmen Gruber.

Tarragona.—Luis Traver Roselló.

Toledo.—Conrado Bonilla.

Valencia.—Luis Martínez Richart.

Bilbao.—José Urquijo Respaldiza.

Valladolid.—Miguel Frechilla del Rey.

Zamora.—Alberto Gatóo Gómez.

CORRESPONSALES EXTRANJEROS

Europa.—Nicolás Koch-Martín.

Rosario Marciano.

Estados Unidos.—Célida Villalón.

Sudamérica.—Néstor Echevarría.

Leticia Pagano.

Sergio Curia.

EQUIPOS GRAFICOS

Barahona y DIN

Que los redactores de nuestra Revista estén agrupados en equipos no les impide poder colaborar en cualquier otro distinto del suyo.

En torno a la problemática musical española

Es motivo de satisfacción para RITMO poner de manifiesto desde estas columnas el interés que despliega la Administración pública por conseguir la solución que exige la problemática en el campo musical de nuestro país, y que ha sido ampliamente expuesta últimamente a lo largo de nuestros editoriales, al menos en aquellos aspectos que requieren dicha solución con carácter urgente, desde los que se centran en la formación musical del pueblo en todas las escalas y a todos los niveles hasta los que afectan profesionalmente a la Música y músicos españoles.

Viene nuestro comentario a propósito de los diferentes cursos, seminarios y estudios que dentro del marco de los Festivales, Decenas o Semanas de Música están desarrollándose últimamente, organizados por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia, en los que destacadas personalidades de la vida musical española están pasando revista y estudiando ampliamente toda esa problemática para buscar y conseguir la planificación de las soluciones más adecuadas.

Y por referirnos sólo a los más recientes, queremos dejar constancia del interés con que hemos seguido el desarrollo de los Seminarios de Musicología—celebrado dentro de la Semana de Música Española, de Santiago de Compostela—y el de la Música y la Juventud, este último con ocasión de la última Decena Musical de Toledo, así como las declaraciones hechas últimamente por nuestro Director general de Bellas Artes, señor Pérez Villanueva, en oportunidad de la clausura del Curso «Manuel de Falla»—celebrado en el seno de la reciente edición del Festival de Música y Danza, de Granada—, en orden a los proyectos de su Departamento para potenciar la Música en España desde los primeros niveles de la enseñanza hasta la creación de nuevos Conservatorios y una Escuela Superior de Música y fundación de seis nuevas Orquestas permanentes.

Magnífica nos parece toda esa programática y cuanta labor se promueva en favor de la resolución de los problemas que tienen planteados nuestra Música y nuestros músicos y la que contribuya a su potenciación, si bien confiamos en que para realizar éstas no deje de considerarse la doctrina que se viene vertiendo en torno a estos problemas en nuestras páginas, porque toda ella responde al deseo y aspiraciones de la propia profesión y de la «élite» de la afición musical española, para evitar que se corra el riesgo de que pueda desvirtuarse la magnífica labor de nuestras Autoridades, y, contrariamente a su intención, en lugar de resolverse aquellos problemas, pudieran multiplicarse e incluso llevar algunos de ellos a vías sin solución.

francisco de borja músico

Al cumplirse el IV Centenario del fallecimiento de San Francisco de Borja, español, valenciano, de Gandía, nos place evocarle también como músico español del siglo XVI, olvidado hoy, a pesar de que contribuyó en mucho, sin duda alguna, al desarrollo de la polifonía española del citado siglo.

Según Vázquez, maestro de capilla del siglo XVI, de la catedral de Burgos, representante calificadísimo de la escuela andaluza, a Francisco de Borja, en su niñez, le enseñó a cantar y contar el canónigo Alonso de Avila. Más adelante, cuando se encontraba en la corte de Carlos V, una de sus recreaciones era la música de canto y órgano, en lo que aprovechó tanto que no solamente cantaba con singular destreza entre escogidos músicos, sino que llegó a componer obras como un buen maestro de capilla, en cualquier principal iglesia, lo supiera hacer.

En el archivo de la Colegial de Gandía se conservaba una *Misa* a cuatro voces, sin «Gloria» ni «Credo», compuesta por el Santo, y un drama litúrgico, *La Resurrección*, compuesto de ocho motetes, que se representaban en Gandía el día de Pascua. La *Misa* y los motetes fueron descubiertos por el benedictino P. Guzmán, cuando éste era maestro de capilla de la catedral de Valencia (1). Estas composiciones quedaron destruidas en el incendio de la colegiata de Gandía y de su archivo, el 2 de agosto de 1936. En el Real Colegio Seminario Corpus Christi, de Valencia, se conserva dicha *Misa*, sin «Gloria» ni «Credo», en dos ejemplares, uno manuscrito y otro impreso. También existe un folleto con la música del drama litúrgico *La Resurrección*, explicado por D. Vicente Ripollés.

El P. Ribadeneira, en la vida que escribió del Santo, y el P. Nieremberg, en sus *Hechos políticos y religiosos*, dicen de Borja que era un excelente músico y que en varias catedrales de España se cantaba su *Misa* y otras composiciones suyas con el nombre del Duque de Gandía.

El estilo de los motetes es estrictamente contrapuntístico, notándose el constante uso de las imitaciones canónicas, lo cual no tiene nada de extraño, dado el medio ambiente en que se formó el gusto musical de San Francisco de Borja, pues sabida es la afición del Emperador Carlos V a los músicos flamencos, quienes escribían *Misas* sobre las canciones favoritas del Emperador (2).

La influencia del estilo musical flamenco en estos motetes resulta especialmente en los números 1, 3, 4 y 5. Revela, sin embargo, que su autor tenía buen gusto y sabía cortar convenientemente las imitaciones, variarlas, trocarlas y dar cierta forma y unidad al discurso musical, aspecto que no se atendía generalmente en aquella época, detalle que hoy llama la atención poderosamente.

El número 1 comienza con un canon demasiado constreñido, vago y hasta confuso, por los rozamientos de las dos voces de para proponer con mucha naturalidad un nuevo diseño, que va tiple, la oportuna pausa del tiple primero al llegar a la letra A imitando el tiple segundo hasta B. Al llegar aquí, se trastrueca todo este período A-B, trocado, que le da una belleza singular.

En el número 3, que comienza con más claridad que el anterior, es digno de notar el oportuno cambio de tema al llegar a la letra A, tomándolo entonces el tiple segundo, quien, siguiendo naturalmente su marcha contrapuntística, toma, al llegar a B, otro diseño, que viene a ser imitación del primero, pero abreviado y por movimiento contrario.

Del número 5 diremos que es un modelo el artificio, en la claridad y en el interés en la composición, superando en todo a los números anteriores. Divídese en dos períodos: en el primero destaca el interés, siempre creciente, del tema, iniciado por el tiple segundo. De parecida amenidad es el segundo período, iniciándolo el contralto. En el período final las tres voces se estrechan con el mismo tema, pero en sus notas más graves.

Los números 2 y 4 pertenecen al género armónico más que al contrapuntístico.

El número 7 es muy español. El alternar de los dos coros, que se contestan e imitan, que se alejan, que se aproximan y se estrechan, hasta que, finalmente, se juntan rítmicamente todas las voces, tomando entonces la armonía colosales proporciones, aumen-

(1) Téngase presente que en la colegiata de Gandía había una buena capilla de música, que tuvo muy buenos maestros, y entre ellos algunos que pasaron a la catedral de Valencia, como, en el siglo XIX, Cabo, Menchue y Piqueras.

(2) Es indudable la influencia de los maestros flamencos en la teoría del arte español desde la llegada a España de Felipe el Hermoso, y después, durante el reinado de Carlos V, por el intercambio que hubo con los Países Bajos, siendo muchos los maestros y cantores de capilla que vinieron formando el séquito de dichos señores.

Por BERNARDO ADAM FERRERO

tadas muchas veces, especialmente en los salmos, por el canto llano, que lleva una de las cuerdas extremas o principales. Esto es muy propio de la escuela valenciana, cuyo elogio hizo el insigne Hilarión Eslava en su *Lira Sacro-Hispana*.

El número 8 se detiene en un solo verso de la secuencia *Victimae pascalis*. Está en estilo fugado y sus dos temas están tomados del canto llano correspondiente al mismo verso.

Sobre la *Misa*, diremos que ésta tiene muchos puntos de contacto con los motetes; se ve en muchas partes de ella el mismo trabajo contrapuntístico, dominando también, como en aquéllos, las imitaciones en forma de canon a diferentes intervalos. Pero se ven, en algunos pasajes, ciertas fórmulas impropias del estilo y de la época: como dos o tres pasos cromáticos y un acorde de quinta y sexta sobre la sensible sin preparación. Tanto este acorde como los pasos cromáticos no son propios del autor, y con probabilidad, equivocaciones o injerencias de algún copista. Ahora bien, teniendo en cuenta que en aquellos tiempos no siempre solían escribirse las alteraciones—especialmente los sostenidos de los finales, y cuando los escribían, los hacían sin uniformidad: unas veces encima de la nota, otras debajo, y otras en medio de dos para que sirviera de ambas—, encontraremos, pues, la justificación que creemos más aplicables a dichos pasos cromáticos.

Según el maestro Giner, San Francisco de Borja poseía una intuición artístico-musical no común en aquella época, intuición que se revela por la factura y buena marcha del discurso, por el buen gusto de las imitaciones, naturalidad en el movimiento de las voces y por las proporciones de las distintas piezas.

El P. Mariano Baixauli y el notable músico Henri Collet, crítico y publicista francés, conocedor y amante de las glorias musicales españolas, han notado en el doble coro final de *La Resurrección* lo que más tarde vino a formar el sello y la característica de las formas y modalidad musical valenciana. Realmente, si no existieron con anterioridad al Duque de Gandía compositores valencianos que practicaran este procedimiento—y hay que confesar que hasta la fecha presente no se han encontrado—, puede concederse al músico Francisco de Borja la paternidad de la forma indicada, o por lo menos considerarle como precursor de aquellos procedimientos y formas musicales que tan gloriosamente contribuyeron a elevar el arte valenciano, hasta llegar a Juan B. Comes, el más brillante y fecundo de los maestros valencianos.

El P. Boubín, S. J., sobre la *Misa* del Santo, dice que «ésta es, probablemente, la primera composición polifónica impresa de un santo canonizado». Esta sola consideración es suficiente para interesar al músico católico.

Según la *Vida de San Francisco de Borja*, de A. M. Clarke, pertenece al período de la vida religiosa del Santo un *Regina coeli* conocido por su «extraordinaria dulzura y solemnidad».

La información más completa que poseemos hasta el presente con respecto al Santo como compositor nos la ofrece la revista española *Razón y Fe*, 1902, vol. 4, págs. 154-170 y 273-283, en un artículo del P. Mariano Baixauli, S. J.: *Las obras musicales de San Francisco de Borja*.

La *Misa*, sin «Gloria» ni «Credo», ha sido siempre cantada en la colegiata de Gandía, y en todo momento se ha tenido como obra del santo Duque.

Orlando de Lasso, el más notable de los representantes de la música flamenca del siglo XVI, contemporánea del Santo, añadió a esta *Misa* el «Gloria» y el «Credo», modificó un poco el «Sanctus» y el «Agnus», y creyendo tener derecho a una composición completada por él mismo, la publicó entre sus obras con el título de *Missa sine nomine*. Pero la semejanza del estilo y la constante tradición de Gandía pide que se le atribuya al Santo.

La revista *Etudes*, de París, considera a los motetes como de «valor estético de primer orden», y según esta revista, lo mismo se ha de decir de la *Misa*. Por nuestra parte añadiremos que es muy superior a las composiciones flamencas de su tiempo, por el gusto y el arte vertidos en ella; que es polifónica y palestriniana, aunque anterior a Palestrina.

Con maestría, fluidez, eufonía y claridad, la música de Borja es de una agradable concisión. La *Misa*, a pesar de su polifonía, al ser de fácil inteligencia y ejecución, debería ser bien recibida por los coros de las iglesias y tenida pronto en su repertorio.

EQUIPO
MOVIL

ENTRE LIBRO Y LIBRO

los gustos musicales de los escritores:

CORTAZAR,
CUNQUEIRO,
TORRENTE,
BALLESTER,
GUBERN



Julio Cortázar
en la Feria del Libro (Foto DIN).

Ritmo. Melodía. Literatura. ¿Qué eligen los escritores cuando deciden asistir a un acto musical o colocar una grabación sobre el redondo plato del tocadiscos? En estas páginas, una encuesta mínima. Una pregunta única: ¿Cuál es la música que prefiere? Responden cuatro nombres famosos del mundo de las Letras. Lugar: la madrileña Feria del Libro.

Todos los fuegos, el fuego; La vuelta al día en ochenta mundos, Rayuela, Último «round»... Paseo de Coches del Retiro, calor, polvo, público, domingo por la mañana; Julio Cortázar, en olor de fama y popularidad, multifirma ejemplares de su última obra, Octaedro.

Camino de la Feria, la Banda Municipal, desde su templete, perseverante, pueblerina, familiar, entrañable, ha sonado un saludo en concertista cercado de gritos de chiquillos, nostalgias de maduros, avisos de urgencias a los reacios navegantes del estanque. Ahora, aquí, es difícil raptar un momento la atención del escritor argentino, rúbrica, frase, una pausa para acercarse al botijo, asediado por tantas manos como solicitan una dedicatoria.

—Sigo prefiriendo el «jazz».

Ni lugar ni ocasión para una conversación tranquila, sosegada. Sólo preguntas francotiradoras a salto de libro. Aún me habla, ante mi insistencia, de su interés por la relación entre el fenómeno musical y el literario, de la importancia del ritmo en la obra escrita...

Casetas. Bandadas de chavales a la caza del catálogo. Títulos. Barbas. Melenas. Familias. Despistados. Cochecitos de bebé. Enciclopedias. El puesto de refrescos. Alvaro Cunqueiro accede al mínimo interrogatorio:

—Miro un poco hacia atrás en este terreno. Un poco hacia lo

antiguo. Vivaldi, sí, Vivaldi. Soy muy mozartiano, muy beethoveniano, muy bachiano, pero allá, en la melancolía de mi tierra, de Galicia, me gusta ponerme a escuchar a Vivaldi.

Al lado del autor de *Las Crónicas del Sochantre*, Gonzalo Torrente Ballester. Una señora le da a firmar un ejemplar de esa maravilla de arquitectura narrativa que es *La saga-fuga de JB*. También él comienza afirmando la no última hora de sus preferencias, para proseguir:

—... cuando tomo alguna grabación de mi discoteca, suelo escoger algo del siglo dieciocho. Bach, Vivaldi. También, el padre Soler. Lo que menos suelo poner es *La Pasión*. Suelo preferir la música de clavecín, por ejemplo.

Las altavoces continúan proclamando la presencia en la Feria de los escritores, hoy más cerca físicamente de su público. Román Gubern, *Historia del Cine*, *El lenguaje de los «cómic»...*, se encuentra también en acto de firma tras el mostrador de títulos. Mientras hojeo el *Homenaje a King Kong*, por él preparado, le hago la misma pregunta que a sus compañeros:

—Bueno, pero hay que tener en cuenta que en mi respuesta está tomada la música en un sentido funcional. Quiero decir..., por ejemplo, si estoy trabajando, a lo mejor tengo puesto a Brahms en el tocadiscos. En cambio, es muy psible que, para leer algo divertido, tenga quizá una grabación de los Rollings Stones.

Pasa un guarda. Una muchacha de melena lacia persigue puesto por puesto un libro que no encuentra. Guardo mi libreta. En esta mañana de sol, fiesta y trasiego, de palabra y papel, cuatro escritores han hablado de sus preferencias musicales. Bach, Vivaldi, los Rolling...

JOSE-ANGEL GARCIA GARCIA

MONTSERRAT CABALLE

Por JOSE MIGUEL LOPEZ

70 PREGUNTAS A

EQUIPO
MOVIL



- No es una ventaja ser popular.
- Se aprende mucho más con tres meses de escenario que con tres años de Conservatorio.
- La fama por dentro, no es; la hacen los de fuera.

- Mi trabajo es una vocación.
- Nunca se dijo que lo tradicional fuera malo.
- Hay que renovar la ópera, para la generación futura.
- Tienen que vivir mil cosas porque hay mil mentes distintas.

- La música ayuda a formar.
- Madrid ha demostrado que puede vivir estupidamente sin un teatro de ópera.
- Carmen Hernández será una de las mejores cantantes españolas.

1. TOMA DE CONTACTO

—¿Cuál es el autor cuyas obras le gusta cantar más?

—Richard Strauss.

—Usted es soprano lírica; ¿supone esto un abandono de otros campos, cual puede ser una desviación hacia el campo dramático?

—No. Supone que ésta es mi voz.

—¿Sin embargo, en el *Buque fantasma* interpretó un papel...?

—Sí, yo lo he cantado, pero muy mal, porque no es para mi voz.

—¿Qué opina de Wagner?

—Me gusta mucho; pero como no puede ser...; a mí me gustaría hacer una «Isolda»; pero sería una «Isolda» tan ridícula, que mejor es dejarla.

—¿Ha grabado ya la *Lucía*, de Donizetti?

—No, tampoco es para mi voz; lo sería si la hiciese como Donizetti la escribió, porque todos esos ornamentos que se añaden —coloraturas—, muy bonitos por cierto, han quedado como una tradición. Hacer una *Lucía*, como él la escribió, dramática, no creo que fuera demasiado aceptable para un sector del público; sería para un público muy reducido.

—¿Vale la pena intentar la experiencia, o no?

—Yo creo que sí, porque es una obra altamente dramática, con una fuerza increíble, y sería como una obra nueva. Con el tiempo pasaría como cuando se intentó el Roberto Devere, que es una obra muy dramática, y la quisieron hacer con coloraturas: fracasaron; creo, a lo mejor, sería lo mismo que nos pasaría si lo quisiéramos hacer con *Lucía*.

—¿Hay algún proyecto de grabar esto?

—Sí, hay un proyecto con la RAI, para finales del setenta y cinco. Además hace mucha ilusión, porque será un documento inédito, al menos en nuestra época.

2. LOS PREMIOS

—Por *Norma* le concedieron el Gran Premio del Disco; ¿aprecia estos galardones?

—Sí, los aprecio mucho, sobre todo cuando vienen de una Academia de este tipo, como el sueco, el de los Estados Unidos, como el mismo premio inglés; son reconocimientos a escala mundial, muy importantes, francamente. Uno de los que estoy más orgullosa, y me gustan todos, entendámonos, porque casi todos los discos que he hecho, menos tres, han sido premiados, y los tres tienen razón, por supuesto —es un poco pedante decir esto, aunque es la verdad—; pero del que estoy más orgullosa es del Gran Premio del Disco, por uno de arias de zarzuela, que hice hace nueve o diez años; ése es el que más me enorgullece, porque llegar a obtener el Gran Prix du Disque de París con arias de zarzuela, es una cosa que me llena de orgullo como española, y para la música nuestra.

—¿Cree que con este tipo de premios puede el público en ge-

neral acercarse a las obras operísticas?

—No creo que tenga nada que ver, o sea en el público, el ambiente; puede influir el decir: «Mira, se ha dado el Premio del Disco a «Norma»; pero, de todas maneras, para el gran público, para la popularidad basada sobre publicidad, para ése no influye, porque yo no hago publicidad.

—¿Cómo cree que podría el público general tomar más contacto con la ópera?

—Yo creo que con unas enseñanzas básicas en las escuelas y en las universidades, cosa que se hace en todo el mundo, y creo que se está empezando a hacer en España, lo cual me llena de alegría, pues es un buen principio, ya que además la música ayuda mucho al estado de ánimo del espíritu.

3. LA PARTITURA

—¿Aprecia más el lucimiento personal o la fidelidad a la partitura que el compositor escribió?

—La fidelidad a la partitura.

—¿Son dos cosas que pueden ser compatibles?

—Perdón, no he entendido.

—¿Puede una cantante lucirse sin dejar de ser fiel a la partitura?

—El lucimiento tiene que estar dentro de la partitura; es mucho más difícil despertar una emoción con lo que está escrito que haciendo una exhibición personal. En una exhibición personal, el público, automáticamente, aplaude, y se entusiasma de ese alarde de la persona, como el «sprint» del atleta, que levanta al público; pero yo creo —una mala comparación, desde luego— que en la música, levantar un entusiasmo por la línea melódica que estás interpretando, que el autor ha escrito, requiere mucho más esfuerzo que cantar la regular y al final hacer, por ejemplo, una cadencia con un sobreagudo final, que levante al público; esto para mí no tiene ningún valor. Para mí tiene más valor terminar la obra como el autor la ha escrito y levantar al público también.

—¿Realmente, cómo se aprende a cantar?

—Estudiando mucho se aprende a cantar, pero se aprende también mucho una vez que eres profesional, empezada la carrera; es cuando se aprende más. Se aprende mucho más con tres meses de escenario que con tres años de Conservatorio, con todos los respetos a todos los Conservatorios.

4. LA FAMA

—Está usted en el pináculo de la fama. ¿Compensa esta situación todos los sufrimientos que se precisan para llegar a ella?

—Depende de lo que se entiende por pináculo de la fama. Para mí, el trabajo es una de las cosas que más me gustan de las que yo hago; tengo una vida privada muy llena, lo que no me hace poner mi trabajo en un pedestal; lo quiero muchísimo, estoy dedicada a él, pero no siento ese endiosamiento que mu-

cha gente pretende dar a los artistas. No lo he sentido nunca; yo tengo una vocación —creo que ésta es la palabra justa—, vocación para lo que estoy haciendo, y el conseguir realizarlo en la medida o en la forma que considero más cerca de la verdad, eso ya es mucho para mí.

—¿La fama, cómo es por dentro?

—La fama por dentro no es, la hacen los de fuera; los que estamos dentro quedamos igual, de carne y hueso.

—Es una cosa que habría que matizar, ¿no?

—En el fondo de ellos, quedan igual.

—¿Cuáles son las ventajas que puede ofrecer la fama?

—¿Ventajas?... Esta es una pregunta...

—¿Acaso la popularidad?

—No es una ventaja el ser popular; es una ventaja para el que siente admiración, para el que ama a otra que está interpretando, o para la persona que vive de ese canto o de esa interpretación; pero para sí mismo es un engorro tremendo, porque son muchas obligaciones; es no tener vida privada, y muchas veces la defendemos a capa y espada, y entonces nos volvemos incluso mal educados; pero yo creo que todo el mundo, en un momento dado, quiere tener su rincón privado, dentro de sí mismo. Desde luego, es compatible, y es muy bueno mostrar al público lo que ellos quieren ver, y para uno mismo lo que uno quiere tener.

—O sea que afecta a la vida privada.

—Afecta, indudablemente; afecta muchísimo, porque hay veces que yo preferiría estar con mis hijos que en una reunión, porque sé que les hago más falta a ellos que a la reunión; pero hay compromisos sociales que no puedes eludir.

—Cuando todavía no era famosa, ¿pensó en llegar a esta situación?

—Yo nunca pensé en el sentido fama; esto no entraba en mis trabajos bien realizados, y creo cálculos. Yo pensé en el sentido que estoy llegando casi adonde yo quería llegar en el sentido de cumplir con mi deber, y eso, no... O sea, no estoy donde yo quisiera en mi trabajo, busco siempre una perfección —claro, la perfección en lo humano no existe; existe en otros campos; pero, naturalmente, pretendo acercarme lo más posible dentro de lo que cabe a esa obligación que todos tenemos —cuando somos como yo y estamos al servicio de un público y de unos autores— de cumplir nuestra misión con el máximo de objetividad posible.

—¿Cómo influye esto en las creencias, en la forma de concebir el mundo?

—¿Usted quiere decir la carrera?

—Sí, la fama, la carrera y todo esto de lo que estamos hablando.

—Desgraciadamente, si esto tuviera que influir en mi forma de ser, quiere decir que sería una persona muy pobre de espíritu; yo no necesito nada de eso.

5. EL PÚBLICO

—¿Puede separarse el campo estrictamente artístico del humano?

—Depende; si por campo artístico se entiende una vida pública, yo lo he logrado separar; si por campo artístico se entiende una vida rica, quiere decir que yo he llevado a ese campo artístico mi riqueza interior.

—¿Se debe el artista al público, en cuanto su función es una función pública?

—No es que se deba al público, pero sí tiene una obligación hacia él, ya que el público es el que va a escuchar y el que te enaltece, es el que cree en ti; a ese público no le puedes defraudar, ha puesto sus esperanzas en una cierta cosa, y sería injusto pretender burlarse de él; esto sería injusto. Hay que respetar el sentimiento humano de cada uno; por eso en mi trabajo —repito— tengo que ser el máximo de honesta para ellos, para los que creen en mí.

—¿Se porta bien el público?

—El público se porta excelentemente siempre, y cuando decimos que se porta un poco frío, estoy segura que es porque no he estado en el mejor momento, porque cuando lo estoy respondo.

—Existe, pues, una compenetración, una interrelación público-artista, ¿no?

—Sí. Yo respeto cuando el público está un poco desilusionado, por una noche que tienes floja o una actuación no demasiado brillante; entonces yo comprendo que ese público pueda sentir una decepción. Yo de él no la siento, la sentiría si me aplaudieran, porque pensaría que no la sienten, o que los aplausos no son verdad, y porque si son de verdad, me siento yo también ser de verdad con ellos.

—¿Hay diferencias entre el público de aquí y el del extranjero?

—Sí hay diferencias entre todos los públicos; pero eso es normal, porque todos piensan distintamente, según de la raza que sean, y, por ejemplo, el público alemán puede sentir una inmensa emoción y ponerse a llorar, y no aplaudir; eso no quiere decir que sienta menos que uno que se ponga de pie y grite «¡Bravo!»; el sentimiento es el mismo, sólo que expresado de distinta forma.

6. LOS DISCOS

—Y del mundo discográfico, ¿qué opina?

—Es muy fiel y entusiasta; éste es un campo que le permite al público escuchar su autor preferido cómodamente sentado en su casa. Esto me ha pasado a mí; yo soy una gran «fan» de los discos, y los compro tanto comerciales como «piratas», porque me encantan; no diré que es «hobby», pero el hecho de —según dónde estás— poner una sinfonía o un intérprete, escuchar cierta clase de música que en aquel momento estás predispuesto a escuchar, es una cosa estupenda, es un invento magnífico, como el teléfono, que también lo es.

70 preguntas a MONTSERRAT CABALLE

—¿Cree que las grabaciones de las obras en que participa tienen todo el sabor y la fuerza de aquellas que interpreta en escena?

—Sí.

—¿Recoge la grabación todo el sabor que existe en escena?

—Sí; cuando se es buen intérprete, sí.

—¿Sería interesante grabar óperas en directo, en lugar de en el estudio?

—Sería tal vez interesante, sólo que es muy difícil exigir al público que dejase de toser, o de mover los asientos, o volver las páginas; y aparte de eso, la perfección técnica de un estudio preparado para ello no la hay en un teatro ni acústicamente, ni las máquinas adecuadas, ni micrófonos; tal vez se podría instalar todo igual, pero la acústica sería distinta.

—¿Compensaría la pérdida de calidad acústica con la fuerza que se lograría, y sobre todo con el sabor?

—No, porque sería una grabación uniforme; mejor sería decir desigual.

—¿Puede hacer lo que desea en el mundo de la industria discográfica, o se siente sujeta de alguna forma, como en el caso de grabar con un director determinado?

—Esto lo ignoro... Yo no estoy dentro de una Casa discográfica; ellos me piden por favor el que pueda grabar ciertas obras: «Pensamos hacer dicha obra con Tal y Tal y Tal?», y «¿Le parece a usted bien?», o «Nos gustaría que usted estuviera en el reparto». Y entonces, si a una la obra le va y le gusta, la acepta o no; eso, gracias a Dios, es a libre elección, tanto por parte de la Empresa como del artista.

7. LA JUVENTUD Y LA EDUCACION

—¿Qué opina de la juventud?

—¿Qué juventud?

—La juventud actual.

—En líneas generales, no en grupos aislados, atraviesa un momento difícil que creo está a punto de vencer; está pasando un momento muy difícil, porque la vida en el mundo es difícil, y desde luego tengo la impresión de que lo que ellos buscan —es una inquietud tan grande la que tienen— creo que lo encontrarán. No hay que olvidar que el mundo lo han hecho los jóvenes; la historia se ha hecho por gente joven.

—¿Cómo cree que hay que enseñar a esta juventud a amar la Música?

—Yo creo que si se les enseña desde pequeños, en la escuela, la amarán; y el que no la ame, es porque no tiene su espíritu apto o preparado para ella, o lo tiene para otras facetas artísticas.

—¿Qué opina de la labor desarrollada en la Escuela Superior de Canto?

—¿Aquí, en Madrid?

—Sí.

—Como no soy de aquí, lo ig-

noro completamente, aunque me han dicho que es una labor magnífica, y como tal la aplaudo.

—¿Es necesaria una escuela de este tipo para fomentar y crear nuevas figuras?

—Sí; indudablemente, sí.

—Sin embargo, el panorama de cantantes españoles actuales es muy interesante, tanto en calidad como en cantidad, y este panorama se ha formado antes de que existiese dicha escuela.

—Sí, es cierto, tenemos muchas voces españolas por todo el mundo, y de gran importancia y calidad; y esto ha sido debido a la afición, a las escuelas, a las ayudas, al Conservatorio, o a lo que sea...

—¿El músico nace, o se hace?

—El artista, nace; el músico, se hace.

—¿Qué le gusta además de la Música?

—El campo, la Naturaleza.

—¿Y en el campo de las Bellas Artes?

—La Pintura.



Montserrat Caballé se mantuvo altamente simpática y amable durante la conversación, en la que nos ofreció todo un abanico de opiniones.

—¿Cuál es su pintor preferido?

—No, no lo voy a decir.

—Además de cantar, ¿toca algún instrumento?

—El piano, pero muy mal.

—¿Es necesario para una cantante tocar algún instrumento?

—No, necesario no es, pero ayuda.

—¿Influye la marcha del mundo, los acontecimientos, a la hora de cantar una obra determinada, o a la hora de elegir una obra para el repertorio?

—No.

8. LA OPERA Y LA JUVENTUD

—Parece que hoy en día la juventud abandona el mundo de la ópera por considerarlo no muy concorde con sus ideas; prefiere otros estilos. ¿Es esto correcto?

—No, no es cierto, y se está demostrando en el campo internacional —no hablo de España—; la juventud es la que acude al teatro; en los abonos podrá haber uno o dos de gente de media edad, de mi edad; pero en su mayoría son jóvenes.

—¿Cree que habría que fo-

mentar unos precios más asequibles para la juventud?

—Creo que sí, que habría que hacerlo; pero le voy a decir, y no en defensa ni de la ópera ni de otra cosa, que yo veo en Nueva York gente que ahorra para ir a la ópera, gente joven, y hacen cola tres noches seguidas para conseguir una localidad de pie y en el último piso. Y esa gente, con o sin dinero, aman la ópera, no necesitan precio asequible; ellos hacen el precio asequible, como lo hacía yo, que no tenía ni cinco céntimos, y también pasaba largas colas en la noche y ahorraba para conseguir una entrada del quinto piso del Liceo.

9. OPERA E HISTORIA

—¿Qué opina de la ópera tipo Wozzeck, y de la más moderna?

—Son obras que se han dado muchas veces y son ya del repertorio habitual. Ahora bien, particularmente, no es de mi

10. OPINIONES

—¿Conoce la ópera Rock?

—No.

—¿Cree que la publicidad manipula el gusto de la juventud para que se oriente hacia la música «pop», o esto es debido a otras causas?

—Primero está la afición; pero, indudablemente, la publicidad influye mucho en todo aspecto artístico. Considero —en todas las épocas lo ha habido y ahora también— que tiene que haber todo género y todo campo; sería absurdo pretender que sólo viva una cosa; tienen que vivir mil cosas, porque hay mil mentes distintas y mil espíritus distintos, y cada uno tiene que escoger su camino.

—¿Qué opina del folklore?

—Bien hecho, si se hace de verdad, no para turistas, lo considero muy bonito.

—¿Y de las armonizaciones a cuatro voces de temas folklóricos?

—Si está bien hecha, me da igual.

—¿Qué opina de la zarzuela?

—Me gusta mucho; creo que es una demostración estupenda de la música española, que se ha dejado muy abandonada y que hay que renovar y rehacer.

—¿Cuál es su compositor sinfónico preferido?

—Beethoven.

—¿Y en el mundo de la ópera?

—Strauss.

—¿Por qué cree que no tenemos buenos autores de ópera en España?

—Desconozco los que hay; entonces no puedo opinar, sería ofenderles.

—¿Qué opina de la creación de un teatro de la ópera?

—Pues como llevo oyendo hablar de eso diez años... Y sería cosa de que alguien se decidiese a hacer algo. Madrid ha demostrado que puede vivir estupendamente sin un teatro de ópera; que no tiene el espíritu madrileño necesidad de un teatro así. Que no hay afán y anhelo, lo ha demostrado el que no se ha hecho. Entonces, si consideran que no es necesario, no entiendo esta lucha en querer hacerlo. Si usted me pregunta como profesional, considero que una capital de nación debería tenerlo, y además subvencionado, para poder dar unas representaciones de ópera al año. Cuando me preguntan en el extranjero: «¿Cómo es que la capital no tiene un teatro de ópera, es que no les gusta?», uno, como español, se siente un poco ofendido, ¿verdad?

—Para terminar, ¿cómo se presenta la nueva perspectiva de cantantes españoles de cara al futuro?

—Se presenta muy brillante, en cuanto a los que están; y en cuanto a las jóvenes voces que van a salir, entre ellas sería injusto no citar a una que yo considero va a ser una de las grandes cantantes españolas: Carmen Hernández; verdaderamente, tiene una voz maravillosa.

Vida y muerte de **DARIUS MILHAUD**

Por **FERNANDO LOPEZ LERDO DE TEJADA**



Darius Milhaud, en Niza, con ocasión del estreno mundial de su "ballet"-poema *Vendange*, una de sus más recientes producciones.

Podría calificarse la vida del compositor francés Darius Milhaud como la de "un muerto viviente", aunque parezca paradójico. Pues en su silla de ruedas llevó una vida activa, aunque precaria y enfermiza (cuarenta y cuatro años) a partir de 1930, cuando una afección reumática le clava en ella. Su enfermedad e inmovilidad no es motivo suficiente para evitar que salte de un país a otro, de un continente a otro y que trabaje con ardiente intensidad, ya que en 1940 marcha a los Estados Unidos, a través de España y Portugal, y mientras dura la travesía que le lleva al Nuevo Mundo compone un Décimo cuarteto, aceptando al arribo de su viaje el puesto de profesor de Composición en el Mills College, cerca de San Francisco. En 1943 compone la ópera *Bolívar*, al año siguiente, *Le Bal Martiniquais* (para dos pianos); en el 47 regresa de nuevo a París pero prosigue su actividad profesional entre la capital de Francia y el Mills College.

UNA OBRA DE GRANDES PROPORCIONES

La producción de Milhaud es de vastas proporciones, de tal manera que no dudaríamos en calificarla de mastodóntica, pues si recordamos que hasta hace muy poco tiempo ha seguido produciendo y estrena su Décimo cuarteto, la Doce sinfonía..., ello nos indica su prolífica creación, sin que, por otra parte, la enfermedad reumática que padece le impida una "normal" actividad profesional, tanto en la composición como en lo pedagógico. Cerca del medio millar de obras integran su catálogo, lo que puede dar idea exacta de hasta qué punto era un hombre fecundo y las grandes proporciones de su producción.

Marcó una época, dentro de la evolución musical; su obra tiene una gran claridad orquestal, simplicidad de melodía, sutilidad armónica... Era provenzal, latino y mediterráneo; su llamada música popular era "ensoñada", no sacada de la "verdadera". Ejemplo de la primera son sus famosas *Saudades do Brazil*, cuya composición tiene más de un setenta y cinco por ciento de fantasía que del folklore real; la admiración por Milhaud se cifra muchas veces por su humanismo, y de ahí que se le califique como "músico humanista".

SU MUSICA "SERIA"

La verdadera talla de compositor la encontramos en su "Música seria": en sus cuartetos, sus sinfonías..., donde se reconoce al músico "en estado puro", tierno, melancólico y vigorosamente expresivo. El había dicho en 1909: "Parsifal me repugna por su pretensión de vulgaridad"; pero es seguro que admiraba a Wagner, lo mismo que a otros músicos predecesores suyos. Sonoridad, luz, color: éste es el mundo donde se mueve el compositor desaparecido. Es cierto que su obra está poco centrada en una línea, pero esa diversificación es lo que precisamente le presta un sello personal, una singularidad que rompe con el credo musical que dio origen al "Grupo de los seis", y lejos del Rameau y Berlioz, de quienes fuera heredero directo.

EL GRUPO DE LOS SEIS

Fue Jean Cocteau quien fundara y aglutinó al llamado "Grupo de los seis": Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Germaine Tailleferre y Louis Dourey. Desaparecido nuestro músico, ahora sólo superviven Auric, Tailleferre y Dourey. Fue un grupo un tanto especial, ya que su única actuación colectiva, como tal grupo, tuvo lugar en el Teatro de los Campos Elíseos, el 18 de junio de 1921; después su existencia llevaría una vida independiente y cada uno de sus miembros ha trabajado haciendo "la guerra por su cuenta".

PRINCIPIO Y FIN DE UNA VIDA

Milhaud había nacido el 4 de septiembre de 1892, en Aix-en-Provence, y él mismo, en sus *Notes sans musique*, había escrito: "Yo soy un francés de Provenza y religión israelita", como queriendo dar a entender cuáles eran su origen y su credo. Recibió lecciones de Dukas y Widor, desplazándose más tarde al Brasil, en 1917, llegando justamente en las famosas fiestas de Carnaval. Esta explosión de música es seguro que le inspiró sus famosas *Saudades*. En 1920 se sentirá atraído por la música de "jazz" y todo lo que ella representa.

En sus últimos años de existencia ha sido fiel a los dictados de su corazón, y nada ha podido hacerle cambiar. Había conocido la música de Schoenberg; dirigió en París su *Pierrot lunar*; pero no sentiría "tentaciones" que traicionaran su "especial estética", y así, abandona este mundo (en Ginebra) el día 24 de junio de 1974, a la edad de ochenta y dos años, fructíferos. Descanse en paz y viva su recuerdo con la tranquilidad del "deber musical" cumplido.

La Delegación Provincial de Cultura del Movimiento, de Cádiz, en cumplimiento de lo acordado en la reunión cele-

brada el día 28 de marzo de 1974 por el Pleno del Consejo Provincial del Movimiento, convoca el

PRIMER PREMIO DE COMPOSICION «MANUEL DE FALLA»

B A S E S :

Artículo 1.º En recuerdo y homenaje al eminente compositor gaditano Manuel de Falla, figura universal de la Música española, se crea por la Jefatura Provincial del Movimiento, de Cádiz, convocado y organizado a través de la Delegación Provincial de Cultura, el Premio de Composición «Manuel de Falla».

Artículo 2.º El Premio, dotado con CIEN MIL PESETAS, indivisible, será otorgado por mayoría.

Artículo 3.º Pueden optar todos los compositores españoles, sin limitación de edad, que acepten las disposiciones que se contienen en estas Bases.

Artículo 4.º Las obras presentadas, originales e inéditas, serán escritas libremente para cuarteto de cuerda (clásico), o bien, como quinteto, si se incluye además la parte de piano. En cualquier caso la duración no será inferior a veinte minutos ni superior a veinticinco.

Artículo 5.º Es obligatorio presentar las composiciones, por duplicado, con la parte que corresponde a cada instrumento, por separado, así como la reducción de la obra en general, pudiendo ésta ser pianística.

Artículo 6.º Las partituras mencionadas en el artículo anterior llevarán en la cubierta, además del título, un lema, en una plica, la cual, conteniendo el nombre y dirección completa del autor, se unirá al trabajo presentado.

Artículo 7.º Las composiciones se presentarán en la Delega-

ción Provincial de Cultura del Movimiento, de Cádiz, calle Duque de Tetuán, número 16, antes de las trece horas del día 1 de septiembre de 1974, pudiendo ser remitidas por correo certificado dentro del improrrogable plazo de admisión.

Artículo 8.º El Jurado, nombrado oportunamente, se reunirá y emitirá su inapelable fallo durante el mes de septiembre de 1974.

Artículo 9.º Entre las obras no premiadas, en razón de sus méritos, el Jurado podrá conceder menciones honoríficas.

Artículo 10.º Todos los autores galardonados conservarán los derechos que les reconoce la Ley de Propiedad Intelectual, pero es obligatorio que mencionen en cualquier medio de difusión las siguientes leyendas: «Primer Premio de Composición "Manuel de Falla", creado por la Jefatura Provincial del Movimiento, de Cádiz, año 1974», o «Mención honorífica en el Premio de Composición "Manuel de Falla", creado por la Jefatura Provincial del Movimiento, de Cádiz, año 1974».

Artículo 11.º La primera audición de la obra premiada se efectuará en Cádiz, en concierto público, entre las fechas comprendidas del 14 al 23 de noviembre del presente año, coincidentes ambas con las del aniversario de la muerte y nacimiento del inolvidable músico Manuel de Falla, respectivamente, en cuyo solemne acto se hará entrega efectiva del Premio al autor galardonado.

PRIMER CONCURSO INTERNACIONAL DE ORGANO «ANTON BRUCKNER»

Del 14 al 20 de octubre de 1974

LINZ (sobre el) DANUBIO, AUSTRIA

PREMIOS DE INTERPRETACION:

Primer premio: 30.000 shillings austriacos (öS)

Segundo premio: 20.000 shillings austriacos (öS)

Tercer premio: 10.000 shillings austriacos (öS)

Primera eliminatoria (prueba de selección):

- Una obra del siglo XVI o del XVII (duración máxima alrededor de diez minutos);
- JUAN SEBASTIAN BACH: *Fantasia y Fuga en Si menor*, BWV, 542;
- ANTON BRUCKNER: *Preludio y Fuga en Mi menor*.

Segunda eliminatoria (segunda prueba de selección):

- JUAN SEBASTIAN BACH: Una de las seis *Sonatas para terceto*, BWV 525-530;
- Una obra importante de Max Reger o de César Frank;
- Una obra para órgano representativa del momento actual (contemporánea). (Duración máxima, aproximadamente quince minutos.)

Prueba final:

- JUAN SEBASTIAN BACH: Diversas partes sobre *O Gott, du frommer Gott* («Oh Dios, Tú, el más piadoso Dios»), BWV, 767;
- JUAN NEPOMUCENO DAVID: *Introito, Coral y Fuga* sobre un tema de Anton Bruckner para órgano y nueve instrumentos de viento, opus 25.

PREMIO DE IMPROVISACION:

dotado con 50.000 shillings austriacos por la
SOCIEDAD INTERNACIONAL DE BRUCKNER

Primera prueba selectiva:

- Una obra de los siglos XVI o XVII con una duración máxima de unos diez minutos;
- JUAN SEBASTIAN BACH: *Fantasia y Fuga en Si menor*, BWV 542;
- ANTON BRUCKNER: *Preludio y Fuga en Mi menor*.

Segunda prueba selectiva:

- JUAN SEBASTIAN BACH: Una de las seis *Sonatas para terceto*, BWV 525-530;
- Una obra importante de Max Reger o de César Frank;
- Una obra contemporánea representativa de nuestra época para órgano (máxima duración, quince minutos).

Prueba final:

- JUAN SEBASTIAN BACH: Partes diversas sobre *O Gott, du frommer Gott*, BWV 767;
- JUAN NEPOMUCENO DAVID: *Introito, Coral y Fuga* sobre un tema de Anton Bruckner para órgano y nueve instrumentos de viento, opus 25.

Informes y referencias:

SEKRETARIAT DES I. - INTERNATIONALEN ANTON BRUCKNER - ORGELWETTBEWERBE
Brucknerhaus Linz ● A-4020 LINZ - Untere Donaulände 7 ● AUSTRIA
Tel. Vorwahl (07222) 75 2 25, 26, 27 ● Telex 02-1011

Estudios
y panorámicas (clásicas)



Pierre Boulez

La reciente publicación de Parsifal, última composición de la serie wagneriana, en interpretación de Georg Solti, y la reedición del trabajo de Boulez sobre la misma pieza, grabado en Bayreuth en 1970, devuelven inmediata actualidad a la magistral página postrera del compositor alemán. Tras subir este peldaño, sólo le restan tres etapas a Solti para cubrir un ciclo integral de las óperas de madurez de Wagner (Meistersinger, Holandés errante y Lohengrin). El hecho de ser éste el primer Parsifal no grabado en el recinto del Festspielhaus de Bayreuth añade un ingrediente peculiar de «ruptura con la tradición, al álbum de Decca.

Aparte de la comentada (y acertada) reaparición en el mercado de la lectura de Boulez, otras dos interpretaciones en discos son accesibles al aficionado español, ambas del mismo director, Hans Knappertsbusch, grabaciones Decca y Philips, de 1951 y 1962, respectivamente. Quisiera, además, tomar en este comentario una cuarta perspectiva de la obra como punto de referencia: la de Eugen Jochum en sus cercanos cometidos de Bayreuth (1972 y 1973), interpretación, si bien no recogida en disco, sí conocida del público español, por haberse transmitido en los dos últimos años, a través de Radio Nacional, desde el mismo Festival.

Quiero, conscientemente, prescindir de una interpretación subjetiva de Parsifal; por otra parte, las introducciones a la obra resultan inevitablemente estériles después del lúcido ensayo analítico de Pierre Boulez, publicado en el libreto de su grabación. Ningún comentarista ha llegado tan a la entraña visceral de la partitura en un estudio literario como el compositor-director francés. Habré de citar a Boulez en más de una oportunidad y a su introducción de la obra remito al lector.

Entremos, pues, directamente en problemas de interpretación. Si hay algo diferenciador de Parsifal en relación con las precedentes compo-



siciones wagnerianas, este elemento es la génesis conceptual: cuando Wagner escribe Parsifal, lo hace pensando en un esquema espacial muy concreto, el escenario del teatro de Bayreuth. Las mismas fechas de composición y estreno (1876-1882 y 1882) nos sitúan en una época bien distinta de aquella en que la Tetralogía o Tristán veían la luz: la labor del conspicuo Bülow en Berlín y la del joven Mahler en Kassel, faltando sólo tres años para la irrupción de Toscanini en la vida musical del continente, nos indican que estamos en los albores de una nueva estética de la interpretación. A nadie se le habría ocurrido cronometrar Tristán durante las representaciones en Munich de 1865. En el estreno (auténtica ceremonia parareligiosa) de Parsifal, en 1882, la duración de cada uno de los actos bajo la batuta del hebreo Hermann Levi es rigurosamente anotada y, posteriormente, en un tinte muy jurídico de planteamiento, apostillaba como «interpretación auténtica» de la obra.

Centrándonos rigurosamente en el sentido legal de la palabra «auténtica», aplicada como traducción fidedigna del pensamiento del autor hecha por el propio creador de la normativa, no cabe duda de que tal término es muy válido por los testimonios de la constante presencia e intervención de Wagner en la preparación y ensayos de la magna partitura. Cabe, por tanto, hablar de la «wagnerianidad» de las duraciones, y consiguiente de los «tempi», de Levi (así lo acepta el mismo Boulez).

Pues bien: como premisa a las diversas orientaciones de los directores antes citados, vale la pena hacer un poco de estadística acerca de los minutajes de las versiones consideradas. Levi, punto «tradicional» de referencia, dirigió Parsifal en 1882 en un total de 244 minutos, repartidos en 107 para el primer acto, 62 para el segundo y 75 para el tercero. Hans Knappertsbusch, el músico más asociado a esta com-

posición, dedicó, en su primera realización para el disco (1951), 115 minutos para el acto primero, 72 al segundo y 85 al tercero: la suma total es de 272 minutos, esto es, 28 más que Levi. En 1962, Knappertsbusch redujo sus anteriores minutajes y realizó el primer acto en 106 minutos, el segundo en 69 y el tercero en 76, con un total de 251 minutos. Boulez se defiende en su libretto de aquellas acusaciones que sugerían una excesiva velocidad en la lectura del director galo y anota los minutajes de su interpretación en Bayreuth de 1966: 100 minutos en el acto primero, 61 en el segundo y 70 en el tercero, con una suma de 231 minutos. Pero en la afirmación de Boulez hay un curioso dogmatismo: no son ésas las duraciones de su versión discográfica de 1970, sino las bastante más diferenciadas de 93 minutos (acto primero), 61 (segundo) y 68 (tercero), dando el resultado de 222 minutos globales. Jochum, en su labor de 1973, obtiene estas cifras: 112 minutos para el primer acto, 70 para el segundo y 82 para el tercero. Finalmente, Solti da este balance en su grabación: 109 minutos, 72 y 81, con una suma de 262 minutos como resultado.

Analizando estas cifras, podemos advertir disparidades asombrosas. Entre las lecturas de Knappertsbusch en 1951 y Boulez en 1970 (ambas en disco) existen 52 minutos de diferencia, o sea, casi una hora. Jochum, Solti y Knappertsbusch tienen unos minutajes parciales y totales muy similares («tempi» deliberado en los tres casos), llegando a coincidir Solti y Knappertsbusch en el segundo acto en una duración idéntica de 72 minutos. Boulez es el más rápido del grupo en sus dos lecturas, más cercana la primera (1966) al tiempo total de Levi (231 minutos en Boulez y 244 en Levi) y bastante más distante en la segunda (1970), con 22 minutos de separación en relación a las cifras de 1882. Knappertsbusch es, en su segunda lectura de 1962, el más cercano a los cánones de Levi-Wagner: sólo siete minutos de más en comparación con la interpretación del estreno distinguen al veterano Knappertsbusch, fiel continuador de una tradición entendida como devoción.

Pasemos a la concepción particular mostrada por cada uno de estos grandes artistas en su trabajo (excepción hecha de Hermann Levi, de cuya labor sólo nos consta el énfasis admirativo del propio compositor y del legendario Karl Mück, defensor en Bayreuth de la tradición «parsifaliana» durante casi veinticinco años). Certamente apunta Boulez que, reducido a términos esquemáticos, Parsifal trata de «manifestar el impulso de una idea metafísica que oscila entre la plenitud y la decadencia». Asimismo escribe el músico francés: «El drama de Wagner descansa en una idea que todos los grandes románticos, a partir de Goethe, han sentido, antes o después, en el tuétano de su obra: la redención a través del amor divino».

En una confirmación operativa plena de las palabras precedentes, Knappertsbusch y Jochum mantienen una postura paralela ante Parsifal. Para ambos maestros existe un sentimiento absoluto de ritual en lo que a la puesta en escena de la obra se refiere. Tanto Knappertsbusch en sus dos grabaciones como Jochum en su interpretación reciente confieren a Parsifal un carácter ceremonial. Naturalmente, existen matices: para Jochum esta ceremonia adquiere una dimensión ineludiblemente religioso-católica, como de praxis de arrobamiento; en Knappertsbusch, el rito se torna celebración, lúdica mezcla de paganismo espiritualizado y religiosidad sensual. En fin, si Jochum «oficia» la obra, Knappertsbusch es su «celebrante».

Boulez adopta otra actitud. El es el ideal maestro de ceremonias de la representación wagneriana; su visión es analítica, exegética; Boulez explica cómo es Parsifal. Las texturas de la orquestación wagneriana, las relaciones de comportamiento entre los personajes (elemento tan decisivo en la dramaturgia del compositor, como anotaba en mi estudio sobre las Tetralogías), los colores ambientales, las gradaciones dinámicas, alcanzan en la versión de Boulez un nivel de coherencia y claridad no igualados.

Solti, por último, se sitúa ante la partitura en la posición de admirador. Solti se muestra deslumbrado por la serena belleza de la composición y trata de transmitirnos su inmenso amor hacia ella. La aproximación del director húngaro es, pues, contemplativa: Parsifal es un universo cuya fascinación se trata de hacer sentir a quienes tratan de penetrar en él. Por ello, el Parsifal de Solti es, seguramente, el más específicamente hermoso de todos los llevados al disco.

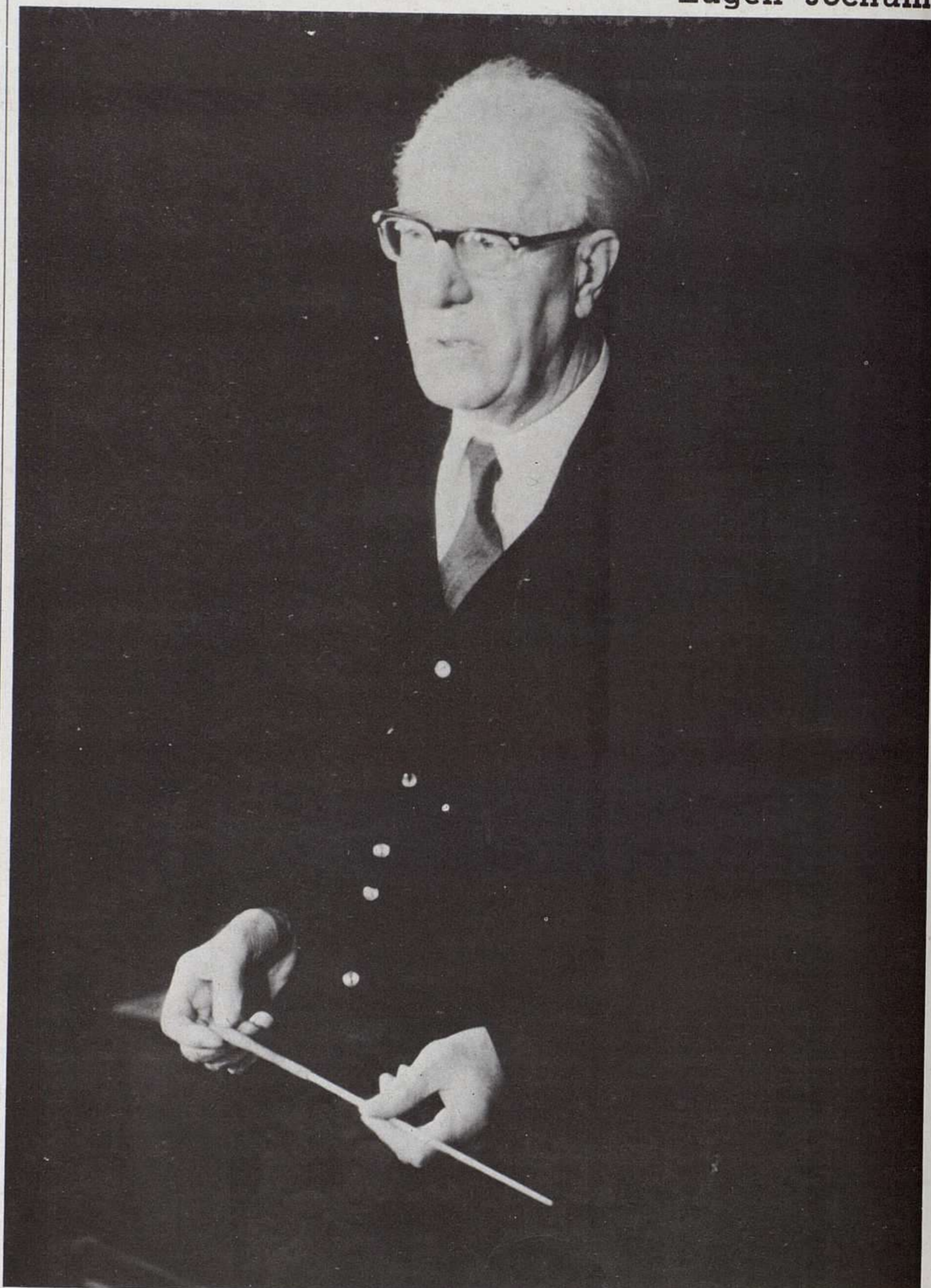
De lo expuesto se pueden deducir algunas conclusiones. Pierre Boulez es, indudablemente, el artista que ha pretendido un esfuerzo más hondo con relación a la página wagneriana. Sin embargo, en un curioso autoanálisis, se pregunta Boulez en un momento de su formidable análisis musicológico: «¿Habré analizado, en forma tal vez exagerada, los elementos componentes del lenguaje wagneriano hasta el punto de que desaparezcan de él la poesía y el misterio?» Ocurre que ese desvanecimiento de «lo ilusorio», temido en el estudio literario, se produce, inexorablemente, en el resultado sonoro. Es tan claro todo lo que Boulez expone, que el sentido último de «rito», tan patente en Jochum, Knappertsbusch o (en menor grado) hasta en el mismo Solti, desaparece casi por entero. No es que esto invalide la interpretación de Boulez, pero la aleja considerablemente de un idiomatismo depurado.

Knappertsbusch exige en su auditor, sobre todo en su primera grabación de 1951, un enorme grado de participación y atención. Esto tam-

bién se da en Boulez: el oyente no puede limitarse a «recibir» el contenido de la partitura, sino que ha de «ganárselo» compartiendo la trayectoria interpretativa. En mi opinión, la segunda lectura de Knappertsbusch es la más idiomática y cercana a la interpretación «auténtica» del compositor de todas las existentes en discos, no sólo por su vecindad en duración con los minutajes del estreno, sino por su planteamiento de «Bühnenweihfestspiel» ceremonial, precisamente aquello que tan vivamente pretendiera Wagner.

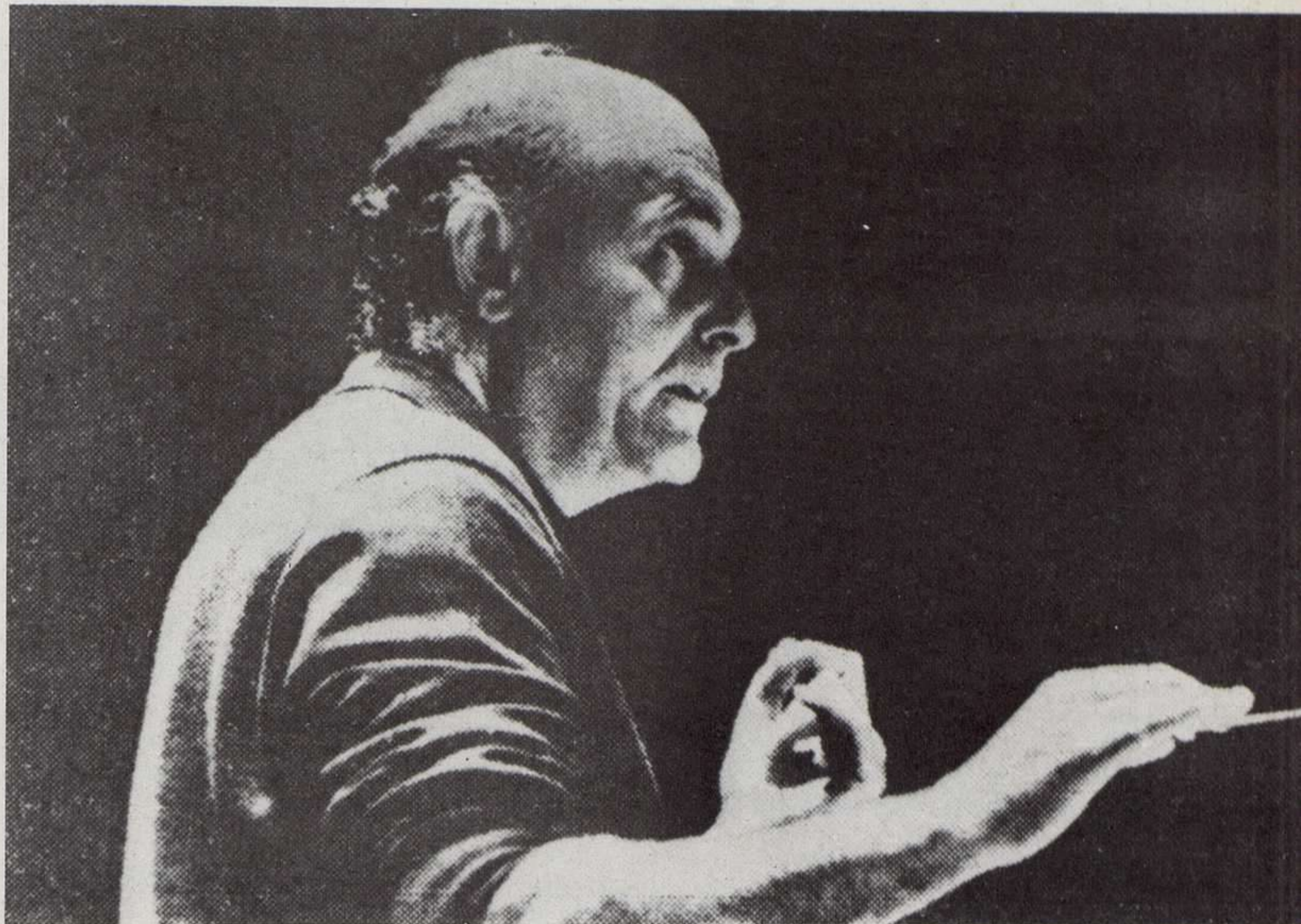
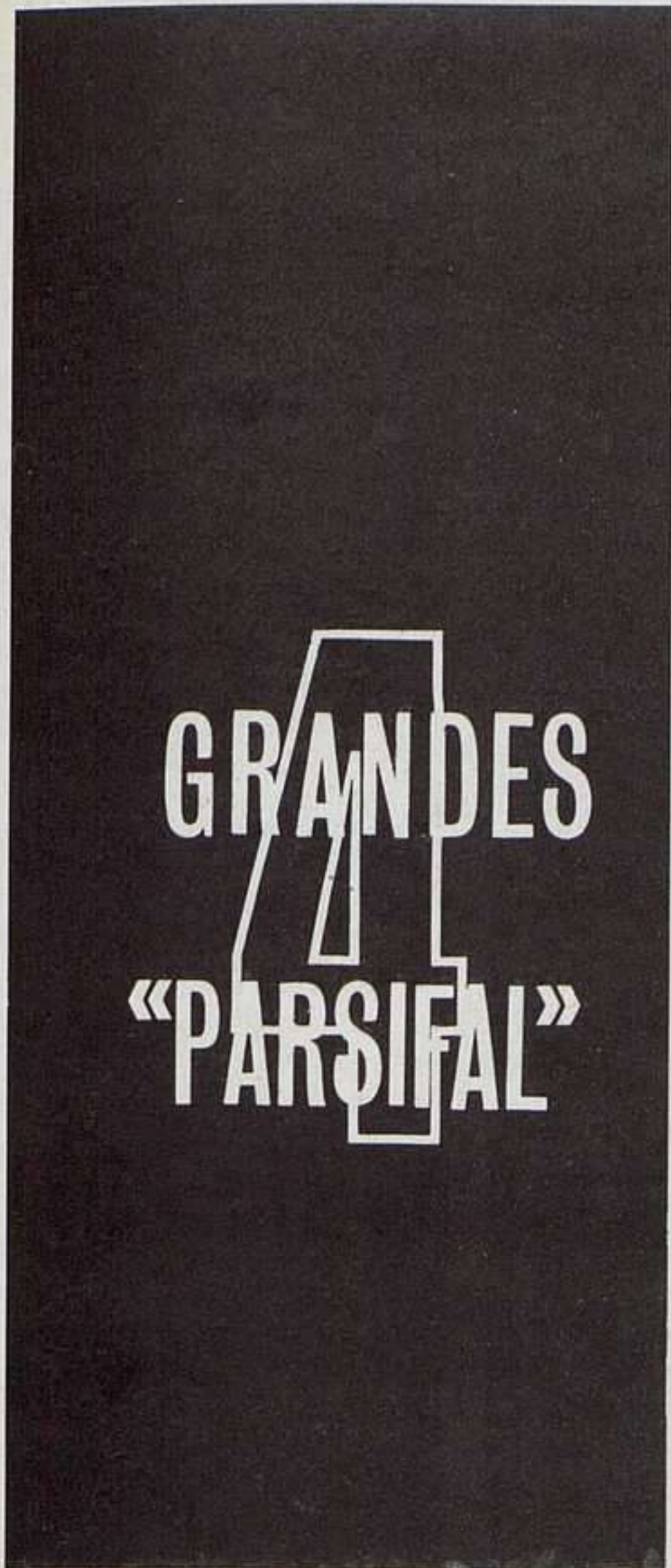
Solti es, creo, la elección más acertada para aquellos que deseen acercarse por vez primera a Parsifal. No pide Solti esfuerzo de comprensión-participación al auditor, sino que generosamente le revela el caudal de grandeza y majestad latente en los pentagramas, sin exigir contraprestación alguna. Cuenta además Solti con el reparto más cuidado que haya tenido cualquier grabación de esta obra. Si Christa Ludwig, en el mejor trabajo de su carrera, y Fischer-Dieskau son los mejores «Kundry» y «Amfortas» que nos haya brindado el disco, Rene Kollo supone una enorme revelación en el papel protagonista, perfecto en sus tres caracterizaciones o etapas psíquicas a lo largo de cada acto; sólo le ha faltado a Kollo un punto más de pasión en su desesperada reacción tras el beso de «Kundry», parlamento éste que Windgassen dominaba en forma estremecedora. Hotter, convincente «Gurnemanz» de Knappertsbusch en 1962, es con Solti un agonizante «Titret» (¡soberbio detalle de Solti el que los

Eugen Jochum



ni-
ra,
la
se-
ás
in-
en
ón
in-
al,
n-

ra
ra
n-
o-
a-
ir
ti
lo
ta
y
y
o,
el
c-
le
o
is
d-
t-
s-
e
s



Knappertsbusch



Solti

cantantes tengan, en general, la edad de sus personajes!), y Gottlob Frick, ya casi retirado de los escenarios, compone un «Gurnemanz» viejo, altivo y paternal. Sólo Kelemen, tan acertado siempre en personajes sombríos, titubea en su «Klingsor», y si bien espléndido vocalmente, no llega a transmitir ese último toque de satanismo en su personaje que tan vívidamente confirió Donald McIntyre a su trabajo con Boulez.

Si se aducen al conjunto los datos de la transparencia ejecutiva y la impecable grabación, la grabación de Solti constituye, para quienes nunca hayan accedido a Parsifal, la mejor carta de presentación. Knappertsbusch en sus dos alternativas, Pierre Boulez y Jochum (si algún día llegara a grabarse su interpretación) conforme visiones más aptas para iniciados, y particularmente la lectura de Knappertsbusch en 1962 debe considerarse como un documento testimonial de conocimiento casi obligado para una profundización concentrada de la última pieza escénica de Richard Wagner.

GRABACIONES COMENTADAS

- WAGNER, Richard: **Parsifal**: — René Kollo, Dietrich Fischer-Dieskau, Gottlob Frick, Christa Ludwig, Zoltan Kelemen, Hans Hotter. Coro de la Opera de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Georg Solti (Decca, álbum de 5 LP con libreto, SET 550/54).
- James King, Thomas Stewart, Franz Crass, Gwyneth Jones, Donald McIntyre, Karl Ridderbusch. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth, 1970. Director, Pierre Boulez (Deutsche Grammophon, álbum de 5 LP con libreto, 1 OEL 500).
- Wolfgang Windgassen, George London, Ludwig Weber, Martha Mödl, Hermann Uhde, Arnold van Mill. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth, 1951. Director: Hans Knappertsbusch (Decca, «Ace of Diamonds», álbum de 5 LP con folleto explicativo, GOM 504/8 Monoaural).
- Jess Thomas, George London, Hans Hotter, Irene Dalis, Gustav Neidlinger, Martti Talvela. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth, 1962. Director, Hans Knappertsbusch (Philips, álbum de 5 LP con libreto, 5 ALB 505).

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

SANTIAGO DE COMPOSTELA (Crónica de nuestro Crítico, enviado especial).—Una nueva Semana de nuestra música se vuelve a instalar en la capital espiritual de Galicia, a solicitud de la propia ciudad compostelana. Es verdad que esta Semana nació para ser itinerante por las capitales del territorio español, pero en alguna parte no se le prestó demasiada atención, y

tanto en la inaugural como en las sucesivas, que tuvieron como escenario el refectorio de Santo Domingo de Bonaval. El Cuarteto de Madrigalistas de Madrid interpretaría fragmentos de nuestros **Cancioneros** de Upsala, Palacio y Medinaceli, con versiones referidas a un resumen de nuestra polifonía, con ejemplos de nuestro paisano Juan Vázquez, de quien parece que acaba de salir

rela, Vicente Risco, Otero Pedrajo, Rosalía de Castro, Alvaro de las Casas y Tomás Garcés, junto a otras canciones de Fuenllana, Laserna, Granados y anónimos de los siglos XV y XVII y el Pla del XVIII. Ha sido una actuación en la que nuestra cantante ha recuperado bastante de su habitual arte y parece que vuelve por sus fueros de antaño. Así sea. Fue muy aplaudido y hubo

nicos, de Ernesto Halffter (muy poco frecuentes), y las **Danzas fantásticas**, de Turina. Con este músico se inició la «Semana» y con él se cerraría. Este segundo concierto se gozó de un clima ambiental más templado. La labor de los maestros citados fue espléndida y muy aplaudida por el público, asistente en gran número. Lo sería por el orden citado en nuestra referencia, vién-

SANTIAGO DE COMPOSTELA

IV Semana de Música Española

TOLEDO

VI DECENA DE MUSICA

Compostela, al conocer que Avila y Segovia tenían una semana específica, ella también quiso que la sede de ésta estuviera aquí. Por ello, casi improvisadamente, hubo de celebrarse esta cuarta edición que comentamos.

TURINA Y ESTEBAN SANCHEZ

La Comisaría General de la Música, especialmente su Subcomisario Técnico, nunca olvida la efemérides de nuestros músicos, ya sean instrumentistas o compositores. En este caso, de Turina, que en este curso se cumple el XXV aniversario de su desaparición. Para ello se escogió al intérprete ideal que es el pianista Esteban Sánchez, quien tocó de forma temperamental, sentida y emocionada la obra del compositor sevillano (no sanluqueño, como en alguna ocasión hemos dicho), con diversos fragmentos de sus **Rincones sevilla-**

un completo trabajo de Miguel Querol, nuestro musicólogo catalán.

El violinista Gonzalo Comellas se inclinó demasiado a la región catalana, con un programa integrado por páginas de Toldrá, Massiá, Albéniz, Montsalvatge y Cervelló, con sólo Falla y Sarasate como representación de otras provincias españolas. Tuvo una muy afortunada interpretación de cada uno de los autores citados, teniendo que ampliar el programa. Fue bien asistido al piano por María Gloria Vila-Puig.

Tomás Marco ofreció varias consideraciones sobre **La música contemporánea española**, sobre los módulos que a partir de la generación de 1928 comenzaron a introducir cambios en la composición para llegar al vanguardismo de las últimas generaciones musicales. Elisa Ibáñez al piano y Jesús Villa Rojo inter-

de dar «extras» de varias canciones para corresponder a la acogida del auditorio.

DOS CONCIERTOS DE LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Para cierre de la «Semana» se tuvieron dos conciertos sinfónicos en Santo Domingo (pero en el propio templo y no en el refectorio), con la Orquesta Nacional de España a las órdenes de los maestros Franco Gil y Ros Marbá, respectivamente. El primero de ellos, con la audición por vez primera en esta ciudad de la **Sinfonía en Do**, de Bernaola, que tuvo una calurosa acogida por parte de la juventud compostelana, en especial la representante de la población estudiantil. Se daba, luego de muchos años de silencio, la versión instrumental completa de la **Suite «Iberia»**, de Albéniz, realiza-

dose precisado a ofrecer alguna página fuera de lo previsto, pues el auditorio se mantuvo quieto, sin abandonar sus asientos, mientras exteriorizaba su aplauso de satisfacción.

SEMINARIO DE MUSICOLOGIA

Paralelamente a estos conciertos se celebró en el Hostal de los Reyes Católicos (salón de Peregrinos) un seminario sobre **La investigación musical en España: su problemática**, que fue dirigido por el Subcomisario Técnico de la Música, Antonio Iglesias, y Angel Botia como Secretario. Fueron ponentes en el mismo tres ilustres musicólogos: Miguel Querol (Director del Instituto de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Samuel Rubio (profesor de Musicología del Real Conservatorio de Música de Madrid) y José

- Excelente recital de Victoria de los Angeles.
- Audiciones de obras pertenecientes a Marco y Villa Rojo.
- Estreno en la ciudad jacobea de la Sinfonía de Bernaola.
- Destacado éxito de los maestros Franco Gil y Ros Marbá.
- Importante seminario sobre la Musicología y su problemática.

- Se estrenó Movimientos concertantes, de Casanovas.
- Obra-encargo de la «Decena» al compositor y crítico.
- Brillante actuación del conjunto I Musici.
- Destacada intervención de Dibelius in Musica.
- Con su director titular, Joan Guisoan.
- Seminario sobre los jóvenes y la Música.

nos, de la «suite» pintoresca **Sevilla** y primera serie de **Mujeres españolas**, con el **Album de viaje**; todas obras infrecuentes en los programas de nuestros pianistas, pero de una concepción artística de gran calidad. El éxito del intérprete fue destacado y hubo de ofrecer algunas páginas más fuera de lo previsto.

SESIONES CAMERISTICAS

El madrigal y nuestros cancioneros, el recital de canto y violín fueron la representación de lo camerístico en estas sesiones,

pretaron obras del propio Marco y Villa Rojo, además de otra composición de Barce, todas ellas para clarinete y piano. Hubo interés y se estableció el diálogo compositores-público, que siempre es conveniente para que todo quede en su «punto».

Victoria de los Angeles, con Zanetti como acompañante, recogió en su actuación diversos ejemplos de nuestros compositores Toldrá, Cristóbal Halffter, Antonio Iglesias, García Abril, Guridi y Rodrigo, sobre textos de poetas galaicos, representados en esta ocasión por Noriega Va-

da por aquel gran músico que admiró España entera y parte del extranjero, que se llamó Enrique Fernández Arbós, junto con la **Navarra** del citado compositor catalán, comenzando el programa por las **Diez melodías vascas**, de Guridi, que siempre se escuchan con agrado y alegría emocionada, aunque fuera, como en esta ocasión, con un frío helador y húmedo.

El segundo concierto incluyó **Nochebuena del diablo**, de Esplá, con una bella interpretación solista de la soprano Pura María Martínez; los **Dos bocetos sinfó-**

López-Calo (profesor de Historia de la Música en la Universidad de Compostela). Cada uno de los citados desarrollaron los temas: **Problemas específicos de los musicólogos españoles, La Musicología en la Universidad española y Los archivos musicales españoles**, por el orden citado.

Su desarrollo tuvo gran interés y se establecieron coloquios al final de cada una de las intervenciones, diálogo que dio motivo a unas conclusiones que han de ser elevadas a la Dirección General de Bellas Artes para su puesta en práctica.

TOLEDO (Crónica de nuestro Crítico, enviado especial).—Puede que esta VI Decena de Música de la Ciudad Imperial sea recordada como una de las más fructíferas, en cuanto a programación y las intervenciones de los artistas que tuvieron confiada alguna misión específica. El equipo realizador de la Comisaría General de la Música, regido por Antonio Iglesias, nos deparó el poder escuchar bellas páginas tradicionales y otras de nuestro tiempo que tienen un sello representativo del quehacer musical en nuestro tiempo.

CONCIERTO INAUGURAL

Sin novedad alguna para el melómano madrileño, se ofreció la audición del Requiem alemán, de Brahms, donde lució espléndida voz la soprano Enriqueta Tarrés, secundada con cierta desigualdad por el baritono Philippe Hunttendocher y adecuado acompañamiento instrumental y coral por parte de la Orquesta y Coro Nacionales de España, bien regido por la batuta del maestro Frühbeck. Unas tres mil personas se concentrarían en la Catedral Primada para la audición que se comenta: justo la mitad de otras veces.

DOS SESIONES SINGULARES

En la iglesia de San Román tuvieron lugar dos programas muy interesantes por la novedad que ello encierra. Se trata del dúo de sopranos integrado por Esther Casas y Montserrat Alavedra, quienes cantaron con seguridad, belleza y disciplina unos deliciosos dúos y canciones de Purcell, Haydn, Mendelssohn, Schumann, Brahms y Dvorak, que hicieron la delicia de los concurrentes. Estos aplaudieron con prodigalidad y se hubo de ampliar el programa para complacer las exigencias de los asistentes. Por su parte, el pianista Angel Soler realizó un acompañamiento poco atractivo, que restaría interés y belleza a un programa importante.

Como importante sería el realizado por el dúo integrado por la clavecinista Genoveva Gálvez y el viola Enrique de Santiago. Ambos interpretaron un programa de sonatas barrocas para ambos instrumentos, que incluyeron páginas de Stamiz, Haendel, Bach, para luego pasar a lo que podríamos considerar producción española con la representación de Boccherini (afincado en el solar de nuestro país) y los realmente españoles Juan Oliver y Astorga y F. de los Ríos, ambos pertenecientes al siglo XVIII.

No puede eludirse la actuación del conjunto I Musici, que en colaboración del violinista Salvatore Accardo dieron una magnífica lección de bien interpretar, con un segundo programa dedicado por entero al gran Antonio Vivaldi, y el primero con un mosaico integrado por Albinoni, Leo, Paganini, Bottesini y Rossini, respectivamente.

Por último, la actuación del Seteto Vocale Italiano, que produjo una grata impresión en los oyentes, y el cierre de la «Decena» con el Cuarteto Prokofiev, de Moscú (éste integrado por elementos del género femenino solamente), que nos daría la gran medida de la famosa escuela de cuerda rusa, aunque falta un poco de precisión en lo mozartiano, ya que en Chostakovitch y Schubert se «animaron» y abandonarían la frialdad y falta de emoción que se observó en alguna de sus interpretaciones.

ESTRENO POR DIABULIS IN MUSICA

A las órdenes de su titular, el maestro compositor, crítico y director de orquesta Joan Guinjoan, se estrenó en la Sinagoga del Tránsito la obra-encargo de la «Decena», que le fuera confiada al también crítico y compositor José Casanovas, colaborador de Destino, de Barcelona, quien en esta ocasión ha escrito unos interesantes Movimientos concertantes, divididos en tres tiempos, y cuya denominación dice claramente la finalidad del músico en su desarrollo: diálogo, lírica y líneas abiertas. Es como un homenaje a la memoria de Arno Schoenberg, a quien estaba dirigido este programa, y la sucesión de temas y células está en abierta consecuencia con la idea generadora del autor, que desea para su partitura el que se convierta en música vieja, es decir, sólida y permanente. Por nuestra parte, así nos pareció que podría ser.

La interpretación estuvo a cargo del grupo Diabolus in Música, y su director, Joan Guinjoan, llevó con soltura y eficiencia el desarrollo de estos Movimientos, que los instrumentistas catalanes realizaron con excelente calidad. Complementaron el programa páginas de Cristóbal Halffter, Jesús Villa Rojo y Webern, para cerrarse con la famosa Suite op. 29, de Schoenberg, en honor de quien se celebraba este concierto toledano.

El pianista norteamericano André Watts intervino en un programa del piano romántico con páginas de Mozart, Beethoven, Rachmaninov, Chopin y Liszt, que tuvieron un sello muy especial y no alcanzaron el debido relieve por causa de que algunas afectaciones en el temperamento y la línea rítmica del concertista desequilibraron el conjunto de cada página. Puede que lo mejor fuera el Rondó en La menor mozartiano, que iniciaba su actuación, pese a la línea romántica que se acusó en su ejecución. También el órgano clásico estuvo representado por la actuación del concertista checo Jiri Ropek, con ejemplos de Mozart, Telemann, Bach, Daquin, Frescobaldi, etc., con una buena registración y serena línea interpretativa.

SEMINARIO DE LA MUSICA Y LA JUVENTUD

Con la intervención de Antonio Iglesias, como Moderador, y Angel Botia como Secretario, se han celebrado en el Palacio de Fuensalida sesiones de un seminario sobre la problemática de los jóvenes y la música en España, en que presentaron sus ponencias Manuel Angulo, Ramón Barce, Aquiles García Tuero, Oriol Martorell y José Peris. Cada uno incidió en aquellos campos que les son más familiares y en los que existen bastantes deficiencias a que poner coto para solucionar lo que impide el que la música llegue con toda normalidad y precios asequibles a nuestros jóvenes, que desean cultivar el mundo de los sonidos organizados. Esperamos que desde nuestras habituales páginas podamos ocuparnos en sucesivos números de esta problemática y sus conclusiones, que deberán encauzar su desarrollo en el futuro más cercano posible con la ayuda de la Dirección General de Bellas Artes y la luz verde del Ministerio de Hacienda, que es, al fin, quien dice la última palabra si concede el dinero necesario para esta parte de la cultura de los españoles, aunque parece que el desarrollo de la Música es sector social que no despierta interés.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

RODRIGO A. DE SANTIAGO

«Rincones coruñeses»

Suite

- I. Jardín de San Carlos
- II. Plazuela de las Bárbaras
- III. El Parrote
- IV. Colegiata de Santa María
- V. Calle Real
- VI. Torre de Hércules
- VII. Parque de Santa Margarita

Para piano

U.M.E.

CARRERA DE SAN JERONIMO 26
MADRID - 14



CAPILLA POLIFONICA «CIUDAD DE OVIEDO»

San Isidoro, 20 - Oviedo (España)

CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO María Ros de Lauri-Volpi

Con la colaboración de la
Dirección General de Bellas Artes del Ministerio
de Educación y Ciencia

El célebre tenor romano GIACOMO LAURI-VOLPI ha instituido, en memoria de su esposa, la gran cantante española MARIA ROS, recientemente fallecida, el Premio de Canto que lleva su nombre.

Por expreso deseo del artista, la tercera edición de dicho Concurso se celebrará en Oviedo, una de las ciudades españolas con mayor afición al «bell canto», y organizado por una prestigiosa entidad musical, de la que es Presidente de Honor, la Capilla Polifónica «Ciudad de Oviedo».

El Jurado de dicho Concurso será designado por GIACOMO LAURI-VOLPI y presidido por él o persona en quien delegue, para garantía y estímulo de los propios participantes.

LAURI-VOLPI entregará personalmente los premios a los vencedores.

PREMIOS:

PRIMER PREMIO: 100.000 pesetas en metálico.

SEGUNDO PREMIO: 60.000 pesetas en metálico, otorgado por la Dirección General de Bellas Artes.

TERCER PREMIO: 40.000 pesetas en metálico, otorgado por la Dirección General de Bellas Artes.

BASES

1.º Podrán tomar parte en el Concurso todos los cantantes, sin distinción de nacionalidad, de ambos sexos, menores de treinta y cinco años (cumplidos en 1974) y en posesión de un título que acredite la realización completa de los estudios de Canto, expedido por Conservatorio, Instituto o Escuela musical.

No podrán concursar aquellos que profesionalmente actúen o hayan actuado como primeras figuras en representaciones líricas y hecho del canto su única y habitual profesión.

Los casos de duda serán resueltos por la Organización, que podrá solicitar justificaciones oportunas al interesado, y cuya decisión será inapelable.

2.º Las solicitudes de inscripción, según modelo adjunto, se remitirán por correo certificado a la Capilla Polifónica «Ciudad de Oviedo» (Concurso Internacional de Canto María Ros de Lauri-Volpi), calle San Isidoro, 2 - Oviedo (España), antes del primero de octubre de 1974, en cuya fecha se cerrará el plazo de inscripción.

Con la solicitud deberán acompañar los siguientes documentos: A) Certificado o documento oficial suficiente para acreditar la edad y nacionalidad del concursante. B) Tres fotografías tamaño carnet (reciente). C) Relación sucinta («curriculum vitae») de estudios musicales, galardones obtenidos, actividad profesional...

etcétera. D) Cualquier otro documento que sirva para acreditar los méritos alegados por el concursante, su nivel y formación musical, cultura, etc. E) Los candidatos deberán expresar en la solicitud el tipo de su voz: soprano, «mezzosoprano», contralto, tenor, barítono o bajo.

3.º En concepto de derechos de inscripción, el concursante satisfará la cantidad de mil pesetas, que será remitida, al tiempo de la solicitud, por giro o transferencia bancaria a la cuenta corriente «Concurso Internacional de Canto MARIA ROS de LAURI-VOLPI», en el Banco Herrero, en Oviedo (España), debiendo acompañar a la solicitud el resguardo del giro impuesto o transferencia realizada.

Esta nota de inscripción no será reembolsada en ningún caso.

Los candidatos extranjeros, si tuvieren dificultad para el envío de divisas, podrán pagar dicha cuota el día fijado para el sorteo.

4.º Los concursantes deberán adjuntar a la solicitud de inscripción una lista de las obras preparadas, que estará integrada por nueve títulos encuadrados en los siguientes géneros: ópera, oratorio y «lieder». Obligatoria y deberán estar representados los tres géneros.

Todos los cantantes se provee-

rán de las partituras que sean precisas para la interpretación de su repertorio.

5.º El Concurso tendrá lugar en Oviedo y dará comienzo el día 17 de octubre de 1974.

Consistirá en las siguientes pruebas:

A. **Prueba eliminatoria.**—Todos los participantes interpretarán una obra o más, según decisión del Jurado, entre las propuestas por él mismo, pertenecientes a cada uno de los tres géneros anteriormente citados.

B. **Prueba final.**—Los concursantes que hayan superado la prueba anterior interpretarán otra obra (no cantada con anterioridad) perteneciente a cada uno de los tres géneros musicales exigidos.

En la adjudicación de los premios al Jurado tendrá muy en cuenta no sólo la actuación del concursante en relación con su voz, estilo, interpretación y personalidad, sino la confección y dificultades del programa que presente.

6.º Para la realización de las distintas pruebas se pondrá a disposición de los participantes un pianista, caso que no traigan su propio acompañante.

7.º Todos los participantes deberán presentarse el día 16 de octubre de 1974, a las dieciocho horas, en San Isidoro, 2, Oviedo (España), para proceder al sorteo del orden de actuación, verificándose éstas en el lugar que designe el Jurado.

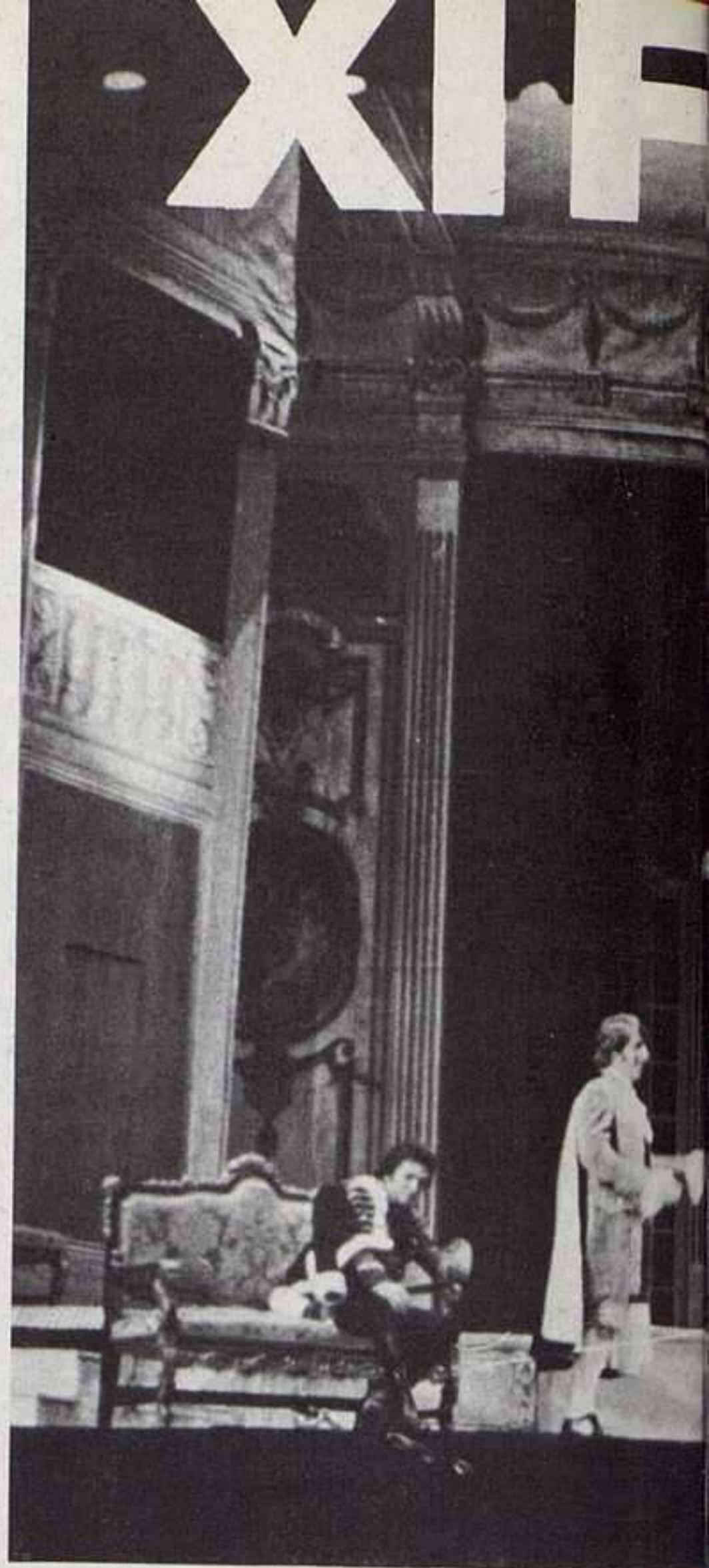
8.º Quien decida tomar parte en el Concurso habrá de dirigirse a la Secretaría, San Isidoro, 2, Oviedo (España), indicando «Concurso Internacional de Canto María Ros de Lauri-Volpi», solicitando los impresos oficiales, caso de no haber llegado ellos a poder del presunto solicitante.

9.º Los premios se concederán o declararán desiertos, en su caso, a juicio del Jurado.

10.º El fallo del Jurado será inapelable, y todos los participantes, por el simple hecho de su inscripción, aceptan de antemano estas Bases.

Para toda clase de información, dirigirse a «Concurso Internacional de Canto María Ros de Lauri-Volpi». (Idiomas: Castellano, francés e inglés.)

San Isidoro, 2. Oviedo (España).



Este Festival viene dando paso a la producción nacional española, sin tener en cuenta tendencias ni estéticas, como tampoco la línea conservadora o de vanguardia que esas producciones hispanas puedan seguir. Este aserto se puede constatar perfectamente volviendo la vista atrás y comprobando lo que se ha hecho en los dos últimos Festivales que la Dirección General de Teatro y Espectáculos, junto con los Teatros Nacionales y Festivales de España, organizan con la decidida colaboración de la Asociación de Amigos de la Opera y Ayuntamiento de Madrid.

EL ESTRENO DE «SELENE»

Hubo división de opiniones al final del estreno de Tomás Marco, con su ópera moderna, titulada *Selene*. Digo moderna, porque su estructura se aparta bastante de la concepción tradicional de las óperas que el espectador español está habituado a escuchar y ver representar en los escenarios de nuestro territorio. La línea argumental resulta bastante endeble, puesto que el autor sólo trata de exponer, en forma muy superficial, la llegada del hombre a la luna y explicar ante el espectador los orígenes del mundo hasta llegar de nuevo al momento en que el ser humano pone su planta en ese punto del firmamento que tanto han cantado ilusionadamente poetas, escritores y literatos.

Selene está cantada y hablada simultáneamente, ya que el autor desea que sus posibles auditores puedan entender el texto y percibir la parte musical de la partitura; por ello se encomienda esta última a un cuarteto de cantantes que realizan unas vocalizaciones y agilidades, mientras que los actores «dicen la letra». Se utilizan trozos de cinta con las conversaciones grabadas de los astronautas que realizaron el vuelo del «Apolo XI». El intento nos parece loable, y la evolución del teatro será la que marque el camino a seguir en este esfuerzo por renovar el repertorio y dar solidez al mismo.

FESTIVAL DE LA OPERA en MADRID



CLAUSURA CON «ADRIANA LECOUVREUR»

Broche de oro por la soprano Montserrat Caballé.

- Se estrena *Selene*, de Tomás Marco.
- Lección de humildad de Plácido Domingo.
- Triunfo de Pedro Lavirgen.
- José María Carreras, futuro gran divo.
- Broche de oro por la soprano Montserrat Caballé.

La dirección del autor en el desarrollo del espectáculo, junto a la escénica, por parte de Pérez Sierra, y la musical de Odón Alonso, pueden ser las notas más destacadas de la interpretación con el conjunto titular de la RTVE y el Coro Nacional de España. Aunque no fue muy sobresaliente la intervención de los cantantes, sí debe hacerse constar su esfuerzo y su entrega con la cita de sus nombres: Anna Ricci, María Orán, Antonio Blancas y Julián Molina. Aparte las actrices Matilde Fluxia y Etuel Amat, encargadas de la «letra», y un amplio reparto de actores con intervenciones episódicas convencionales. Emilio Burgos, con sus acertados bocetos, supo crear el ambiente natural que la pieza necesitaba y que el autor pedía en el libro de *Selene*.

En el mismo cartel, y precediendo al estreno reseñado, se ofreció la representación de *Payasos*, de Leoncavallo, en la cual la parte más destacada y el éxito grande fue para Pedro Lavirgen, que cantó con alma y puso todo su saber de actor: junto a él, Giampiero Mastromei, que le siguió en importancia. El resto de los cantantes estuvieron muy desdibujados y apenas sin relieve que destaque sus intervenciones.

DISCRETA «BOHEME»

La presencia del tenor Luciano Pavarotti hizo que hubiera cierto interés por *La Bohème*, de Puccini, pero el citado tenor no se entregó como en ocasiones anteriores, si bien supo salvar momentos difíciles de cierto desequilibrio observado por su

«partenaire» Mietta Sieghele, que no alcanzaría el nivel que «Mimí» debe tener en esta ópera. María Orán hizo una buena «Musetta», pero adoleció un tanto de gritona; Sardinero, Pérez Bermúdez, Washington y Villarejo fueron un buen cuarteto, que sirvió para nivelar un poco las deficiencias apuntadas; el director Nino Sanzognó «tapó» a los cantantes con la orquesta, en algunos pasajes, y le faltó a su batuta la seguridad de otras ocasiones. La Sinfónica de la RTVE y su Coro titular cumplieron bien, pero al segundo le faltó naturalidad en el movimiento de escena, cuya rectoría fue discreta en cuanto a las realizaciones de Giampaolo Zennaro.

«UN BAILE DE MASCARAS», DE VERDI

Aunque el contenido escénico es muy flojo, se impone la teatralidad musical de la partitura escrita por Verdi para este *Baile de máscaras*, que nos reveló a un Vicente Sardinero justo, ponderado y acertado en la encarnación de su personaje; también Josefina Aguirre defendió su papel con gallardía, firmeza y servicio, pese a las muchas dificultades que encierra, salvándolas con mucha seguridad. Luciano Pavarotti y Angeles Gulin no se sintieron dentro de sus respectivos «rôles» y les faltó seguridad en muchos momentos; muy débil la dirección escénica de Zennaro; el maestro Sanzognó tampoco afirmó demasiado sus intervenciones, y salvo lo apuntado sólo destacaría la parte musical verdiana, que se impone, sin que se sepa el porqué.

CLAUSURA CON «ADRIANA LECOUVREUR»

Como digno remate del Festival se ofreció la representación de la ópera, de Cilea, *Adriana Lecouvreur*, en la que destacaron tres personajes en sus encarnaciones por Montserrat Caballé, Bianca Berini y José María Carreras. Puede que haya sido el cartel más importante y más completo de esta parte del ciclo lírico. Primero, porque nuestra diva Montserrat Caballé cantó con firmeza, seguridad y total entrega, llegando a «portamentos» incomprensibles, «filados» de gran calidad y una desenvoltura admirable; la Berini hizo una «Princesa» convincente, enamorada y con una muy bella voz, que se mantiene fresca y segura; José María Carreras supo dar la réplica a las dos mujeres, pese a su gran juventud, y posee mimbres que le sitúan como un futuro gran divo español; sólo le falta madurez, que muy pronto puede alcanzar. Mori, D'Orazi, Palma... completaron el reparto con mucha dignidad y eficacia. El maestro Gianfranco Massini llevó con mucha templanza la partitura y supo sacar el máximo partido de ella, pues debemos afirmar que es bastante anodina, y los protagonistas supieron darle un relieve del que carece. Lástima que la dirección escénica de Tomassi no estuviera acertada en el movimiento ni en la elección de la guardarropía apropiada para la época.

Pero sopesando los pros y contras, se logra que la balanza caiga del lado positivo y el balance sea más que satisfactorio y que el Festival preste relieve al momento cultural madrileño. De tal suerte que podamos sacar una lección del mismo: continuar con la inclusión en él de una compañía titular completa, con sus cuadros estables; pero que ese conjunto ponga el broche al Festival, pues las representaciones siguientes a la actuación de la titular de la Opera de Berlín Oriental no fueron capaces de llegar al nivel del primer ciclo.

GRAN GALA DE LA OPERA

Una figura de prestigio e importancia protagonizó la gran gala de la ópera, una nueva modalidad que debe tener su continuación; esa figura fue nuestro tenor Plácido Domingo, a quien pudimos admirar en misión de director, como «propina» a su concierto. Pero no quisiera olvidarme de un acto de humildad que un superdivo como él nunca hubiera hecho. No contento con uno de los fragmentos que cantó, pediría el volver a repetirlo como «bis» al final de su actuación; tampoco estuvo ajustado. ¿Cansancio? ¿Falta de facultades en ese día? ¿Necesidad de más ensayos? Lo cierto es que su técnica portentosa se impuso en todo instante, pero la garganta no respondió hasta los máximos límites que nuestro tenor exigía, pues cantó abiertamente, sin un resquicio de reserva, dándolo todo. Podría decirse que es un valiente, pero con la voz no vale jugar, y a veces es preciso reservarse para evitar la indiscreción de una «flema», la molestia de un resfriado, etc. El público lo pasó bien; aplaudió con absoluto entusiasmo, perdonando todo (pocas veces ocurre esto con un cantante), y nuestro artista pudo marchar contento y emocionado por el recibimiento y la despedida de que fuera objeto por parte del público asistente a la Zarzuela, que llenó su aforo.

Sobre el escenario, la Orquesta Sinfónica de la RTVE, que estuvo a las órdenes del maestro mejicano Fernando Lozano, quien acompañó bien en todo momento, siempre con sencillez y percatándose que la figura de relieve era el cantante a quien acompañaba; supo ser discreto y consecuente con su labor incómoda.

La gala estuvo patrocinada por la Princesa de España, con fines asistenciales para los niños desvalidos, y los resultados económicos suponemos quedaron cubiertos en gran parte.

LERDO DE TEJADA

JAZZ

el «blue» la música testimonial

De las formas musicales primitivas que el negro africano desarrolló en Norteamérica, ningún estilo ha estado tan presente en la posterior evolución de la música negra como el «blues».

El negro afronorteamericano tiene tres estilos con los que expresarse: el canto de trabajo, el «blues» y el espiritual.

En el canto de trabajo todavía están presentes tanto las técnicas como la estructura interna de la música africana. En los otros dos estilos existirá una conjunción más o menos perfecta entre la armonía tradicional europea y las tradiciones africanas. Tanto el «blues» como el espiritual son formas típicamente norteamericanas. Mientras el espiritual es el canto religioso y comunal, el «blues» es el canto profano e individual.

SITUACION SOCIAL

La situación social del negro al terminar el siglo XIX (fecha en que el «blues» comienza a tener una forma determinada y comienza a ser conocido a nivel muy amplio en la zona sur de los Estados Unidos) no es precisamente muy agradable: terriblemente marginado por la sociedad blanca dominante, se ve en muchas ocasiones obligado a ser esclavo. Su sociedad—tras la guerra civil, los esclavos habían sido liberados oficialmente—estaba estratificada, y los que poseían la piel más blanca eran los que mandaban. La gran mayoría de los negros se orientaba en dos caminos:

- los que trataban de incrustarse en la sociedad blanca, olvidando sus antiguas tradiciones; y
- los que seguían fieles a la «Madre Africa», buscando la igualdad sin sacrificar sus orígenes.

Mientras el primer grupo canta espirituales en la iglesia, el segundo canta «blues» en las plantaciones de algodón y en las tabernas. Mientras los primeros conocían e imitaban a Bach y a Haendel, los segundos cantaban la «música del diablo»:

Si eres negro y quieres trabajar para vivir,
esto es lo que te dicen:
“Si eres blanco, todo está bien;
si eres moreno, quédate por ahí;
pero si eres negro, ¡oh!, ¡vete, vete lejos!”

(BLACK: *Brown & white blues.*)

ESTRUCTURA

El «blues» procede del canto de trabajo, y, como éste, posee la estructura llamada-respuesta; pero con una curiosa variación. Si el «blues» es un canto individual, el cantante puede enunciar la llamada, pero no tendrá a nadie que le responda. Para eso, el «bluesman» se contesta con su propio instrumento: guitarra, armónica, etc.

Musicalmente está basado en una rígida estructura de doce compases. Rígida no en cuanto a número de compases (que sólo se «estandarizaron» en doce con la segunda guerra mundial), sino en cuanto a que los acordes sobre los que se basa la línea melódica son los de tónica, subtónica y dominante. (Aunque también en esto hay muchas variantes.) Esta rigidez, pero a la vez sencillez en cuanto a la armonía se refiere, permitía que cualquier hombre cantase, se expresase e improvisase sin mucha dificultad.

El canto también tiene una línea definida: TRES frases (las dos primeras idénticas) en forma: AAB.

Las leyes internas son muy amplias para extendernos en ellas; baste añadir que la escala de «blues» se corresponde a la nuestra diatónica, pero con los grados tres y siete bemolizados, y que a menudo se utiliza una escala pentáfona.

Por supuesto, hay muchas variantes a estas formas (estandarizadas con el paso del tiempo), como el «blues» con forma de balada anglosajona o el «blues» de ocho compases...

Hasta la segunda guerra mundial se aprecian muchas diferencias regionales. En los años 40, y con la propagación de los medios de comunicación social, esas diferencias desaparecen y el «blues» se estandariza en las formas citadas. Aun así, conviene destacar dos zonas claramente diferenciadas:

- el Norte, con Chicago y Detroit como urbes principales, y
- el Sur, con multitud de centros y ciudades importantes.

EVOLUCION HISTORICA

Históricamente, podemos hablar de tres tipos de «blues»:

- el primitivo y rural,
- clásico,
- el urbano.

El rural, cantado en el campo, de forma individual, y tratando problemas, como la recolección, la igualdad, el duro trabajo...

El clásico, que aparece cuando en el comienzo de siglo una serie de personas comienzan a preocuparse por un nuevo estilo que pronto va a causar furor: el «jazz». El «blues» prestó al «jazz» muchos ingredientes, desde la estructura hasta la forma de tocar. Ahora bien, el «jazz» asimiló además elementos extraños al «blues»: desde la instrumentación hasta cierto tipo de armonización. El «blues» clásico no es más que «blues» rural, interpretado en zonas urbanas con instrumentos típicos del «jazz». Se desarrolló entre 1900 y 1930. Bessie Smith es su más grande mito.

Cuando el negro se ve obligado a emigrar a las ciudades industriales del Norte en busca de trabajo, y consecuentemente se proletariza, es cuando surge el «blues» urbano. Y esto ocurre entre los años 30 y 40.

EL «BLUES» URBANO

“Si pudiese contar mis penas, aliviaría mi corazón;
si contase mis problemas, aliviaría mi corazón;
pero la depresión me cogió; que alguien me ayude, por favor.
La depresión está aquí, está en todos los lugares;
si la depresión está allí, y en todos los lugares,
así que voy a volver a Florida a ver si también está allí.”

(*Depression blues.*)

La depresión económica de 1929 tuvo una gran repercusión en el «blues». Siendo éste un estilo testimonial, dejó bien clara la situación en que quedaban los negros. Situación que, por otro lado, había cambiado ostensiblemente al emigrar hacia el Norte.

El negro proletario utiliza ahora el mismo sistema de referencias socioculturales que el blanco. El dinero es uno de los elementos determinantes de la relación hombre-mujer. El antiguo estadio sin noción de familia y matrimonio es sustituido por otro donde la proximidad genera adulterios, endeudamientos y prostitución. Todo esto, unido a los estragos producidos por la depresión, hace que la primitiva industria de «race records» (discos de raza) desaparezca, y que el negro con un poder adquisitivo medio odie el antiguo «blues».

Por eso, cuando tras la segunda guerra mundial se pone de nuevo en marcha la industria discográfica en los «ghetos», se olvida totalmente toda la etapa anterior y se crea algo nuevo. Esto es, el mercado de «Rhythm & Blues», que no es sino un estilo muy ecléctico, donde se combinan desde la típica balada acaramelada, a cuatro voces, de las comedias musicales americanas, con un «saxo» chillón, con un ritmo de «boogie-wogie», elementos de «Gospel»..., etcétera... Ahora bien, todo ello a ritmo tremendamente rápido y sobre todo muyailable. El negro había logrado, por fin, recuperar el baile, que se le arrebató en tiempo de esclavitud; y además había logrado un estilo que por un lado le hacía olvidar a su «madre Africa» y no disgustaba del todo a los detentadores del «american way of life», y por otro conservaba en esencia, aunque de forma disfrazada, los rasgos esenciales de su música más primitiva.

El «Rhythm & Blues» ocupó de forma categórica toda la década que va de 1945 a 1955, donde un nuevo estilo le iba a suceder: el «rock & roll». Y analizando el «rock & roll» se da una perfecta cuenta de que no es más que «Rhythm & Blues», pero donde los blancos toman parte activa. El joven rebelde blanco, de cazadora de cuero y tupé en la frente, robó al negro su música y con ella se lanzó a subvertir los valores predominantes en la sociedad de la que era hijo.

La música del negro había sido perfectamente asimilada por la sociedad blanca; pero ¿que ocurrió con el viejo «blues»?

Pues que hacia 1950 comenzó a resurgir de nuevo, en parte, gracias al buen negocio que supuso crear el mercado «Rhythm & Blues». La nueva forma del viejo estilo llegó procedente de Chicago, centro de grabación de discos por excelencia. Y llegó de la mano de los instrumentos amplificados por corriente eléctrica.

es »: al negra



Atrás quedaba la tradicional «tabla de lavar» o la guitarra acústica; ahora la guitarra eléctrica invadía todos los rincones del club, apoyada en el fuerte ritmo, amplificado, de la batería, y en el pequeño «riff» lanzado por el bajo, también eléctrico. Y todo aquello no era sino el mismo, buen y viejo «blues» de siempre, sólo que amoldado a las nuevas necesidades del momento. Resurgieron antiguos nombres que se creían perdidos para siempre: Leadbelly, Big Bill Broonzy...», y junto a ellos surgían los nuevos valores, a menudo nacidos en el Sur y obligados a emigrar en busca del sustento cotidiano Muddy Waters, Howlin' Wolf, B. B. King, John Lee Hooker...

La estructura, el testimonio, la forma interna, permanecían; sólo cambiaron los factores situacionales y cierta forma externa de la música para adaptarse al nuevo ambiente (la instrumentación, por ejemplo).

EL PUBLICO

«... han oído hablar de Muddy Waters y de B. B. King, y más gente como ellos; pero la mayoría de la clase media negra, cuando comienzan a tener la influencia del colegio, te dicen que les gusta Beethoven o Bernstein, y si te han de decir algún negro, éste será Ellington; y desde luego hay diferencias entre Ellington y Waters, sabes... Y también gustan de artistas de «Rhythm & Blues», perdón, «Soul», como se dice hoy; como The Supremes o The Temptations, y muchos más como ellos. Los jóvenes «disc-jockeys» negros ponen aquello que da dinero y gusta a la gente y se olvidan de sus auténticas raíces, quizás porque es posible que ni siquiera las conozcan.»

Auténticamente estremecedoras estas palabras de B. B. King, uno de los grandes genios del «blues» actual. Y no menos lo son éstas de Buddy Guy:

«Los negros no oyen a Muddy en la radio, ni lo ven en televisión y sabes que lo que no ves no te puede gustar. Los blancos jóvenes lo vieron, y les pareció bueno, y se lo llevaron; pero los negros no están en condiciones de conocer el «blues» auténtico. Les han enseñado que el «blues» es de la clase baja y pobre, música ratonera y de parias. A mí siempre me gustará, pero quiero oír a Muddy, a John Lee Hooker, a Lighting Hopkins en la radio; tanto, que podamos tener una aventura como la de esos chavales ingleses.»

Chavales ingleses tan importantes como Papa John Mayall, Eric Clapton, Ten Years After o el gran Eric Burdon, todos ellos creadores en la década de los 60 de la escuela de «blues ingles», no tan pura como la negra, pero «blues» al fin y al cabo.

Llegamos, por fin, a la década de los 60, donde el «blues» es el estilo dominante, salvo entre el público negro—¡curiosa contradicción!—, debida al unidimensional modo de vida americano, que sólo cree bueno aquello que tiene entre sus manos.

Desde la llegada del «rock & roll» en los primeros años 50, toda la música «rock», música de la contracultura, está basada en el «blues». Es éste el elemento primario y conformador de la música que los jóvenes sentimos hoy. Solamente la línea de la vanguardia inglesa escapa a su poder: Pink Floyd, King Crimson; Moody Blues o Emerson Lake & Palmer. La música progresiva, y en especial en su variante norteamericana, está dominada por el «blues»: Canned Heat, Paul Buterfield, y sobre todo el gran renovador del estilo, el fabuloso Jimmy Hendrix, supremo instrumentista, pero sobre todo grandioso «bluesmann».

Y acabemos con unas palabras de Muddy Waters, considerado por muchos como el mejor «bluesman» de toda la historia:

«Ves que cuando dices «blues» la mayoría de los chicos piensan en la botella de vino en el bolso de tu chaqueta y la podredumbre en tu cuerpo. No pienso que deban despreciar el «blues», o cualquier tipo de música, si ésta se hace bien. Y yo hago mi cosa, Count Basie hace su cosa, y Duke Ellington, la suya. Y todos lo hacemos bien. Somos creadores. Así es. Otros tratan de hacerlo y no pueden. Veremos quién sobrevive. Algunos ya han desaparecido. No podemos vivir siempre. ¿Quién nos reemplazará? ¿Vendrá de la gente negra? Algunos ya están corriendo.»

Y el «blues» lleva cien años en el mundo...

Y el «blues» sigue en mi mente...

JOSE MIGUEL LOPEZ

Desde VALENCIA

Orquesta Municipal

Brillante clausura del curso con el pianista

MARIO MONREAL

Nuestra Orquesta Municipal ha iniciado, bajo la dirección de su actual director titular, Lorenzo Martínez-Palomo, un nuevo rumbo cuyos positivos resultados ya se han dejado ver en las postrimerías de esta temporada que ha terminado, pero que en la próxima van a tener una envergadura, una calidad y un relieve en verdad importantes. Se está preparando ya la programación del próximo curso—cuyo borrador he hojeado—y puedo asegurar a nuestros melómanos que van a sentirse muy halagados por la selección de obras y por los magníficos concertistas que colaborarán con nuestra Orquesta. Esta programación va a imprimirse en folletos adecuados y se repartirá oportunamente. Esto, aunque nos avergüence un poco decirlo, no se había hecho nunca. Ello nos demuestra claramente la responsabilidad y la autoexigencia que Lorenzo Martínez-Palomo se está imponiendo para llevar a nuestra Orquesta a sus mejores cumbres, y dar a nuestro ambiente musical la categoría que merece. Felicitemos asimismo a los profesores de la Orquesta, que secundan admirablemente esos proyectos, y felicitemos también al Ayuntamiento porque sabe comprender que el dinero que se gaste en tareas culturales—la Música, en este caso—es la mejor inversión, aunque haya escépticos que lo duden.

Y tras este breve proemio—que creo era obligado—vamos a comentar el concierto de clausura del presente curso, que nos gustó muchísimo.

Se inició el programa con la inefable **Obertura de Leonora, número 2**, de Beethoven, en una versión depurada, exquisita, sin efectismos y convincente. Siguió luego el impresionante **Concierto número 1, para piano y orquesta**, de Brahms (que se daba aquí en primera audición, aunque parezca extraño) y que es una obra densa, muy interesante y muy difícil.

Ya el propio Brahms afirmaba: «Esta obra sólo podrán interpretarla los buenos pianistas de la moderna escuela alemana»... Claro que entonces aún no había nacido Mario Monreal, que no es alemán, pero que está por encima de ciertos pianistas germanos a los que he escuchado varias veces y que no lograron emocionarme como el joven pianista saguntino. Los tres tiempos de este brillante concierto fueron interpretados—sentidos y vividos, diría yo—por Mario Monreal con una naturalidad, un sentimiento y un dominio técnico insuperables. Estas versiones, puras, perfectas, humanamente hondas y sin esa «teatralidad» superflua que prodigan otros concertistas—la mayoría extranjeros—elevan aún más, si cabe, el talento y la categoría relevante, indiscutible, de este gran pianista valenciano. La Orquesta Municipal supo arropar admirablemente la labor del solista, gracias a la competencia y entrega de los músicos y a la batuta comedida, certera, sensible del maestro Martínez Palomo, que supo lograr esa coordinación y adecuada atmósfera entre solista y orquesta, logrando todos un verdadero éxito.

Cerraron el programa las pintorescas **Danzas de Galanta**, de Kodaly, y las siempre admirables páginas wagnerianas «Preludio y Muerte de Isolda» en una versión tan digna y sugestiva a la vez, que hacía mucho tiempo no habíamos escuchado. Y es que, como decíamos al principio, el nuevo director ha puesto el noble empeño de llevar a nuestra Orquesta a sus mejores cumbres, y lo conseguirá, porque ya nos lo está demostrando. En resumen, un magnífico concierto, un broche dignísimo que complació a los aficionados a la buena música, y que nos hace esperar con avidez—por este buen sabor que nos dejó—los conciertos de la próxima temporada.

LUIS M. RICHART

El pianista Mario Monreal y el director Lorenzo Martínez-Palomo.



BUENOS AIRES

Operetas un «ballet»

La opereta volvió a las bambalinas del Teatro Colón bonaerense durante el reciente verano, remozando y evocando un género que todavía mantiene sus adeptos en buena parte del orbe musical. La ausencia de la opereta desde hace varios años del cartel del principal coliseo metropolitano acució un interés que se vio patentizado por la amplia respuesta del público que habitualmente concurre a las manifestaciones de la ópera (alternaron con ellas funciones de **La Bohème**, de Puccini, y de **Cavalleria rusticana** e **I Pagliacci**) y de otro público, menos «habitué», que respondía a la curiosidad del evento.

Móvil fundamental de estas reposiciones operísticas fue el centenario de **El murciélago (Die Fledermaus)**, de Johann Strauss, que devolvió al repertorio una de las obras paradigmáticas de un género identificado con la vida y la sociedad decimonónicas, y en su caso particular con la bella ciudad del Danubio, la ilustre Viena, a la que el «rey del vals» recreó de continuo en los pentagramas. Idolo de toda una época y de un mundo que él supo como ninguno recrear, Johann Strauss penetró en edad madura en el ámbito del teatro musical, haciéndolo con regular fortuna en sus dos trabajos iniciales, pero con apoteósico éxito en este tercer intento, una opereta que prendió súbitamente como trasunto de esa idiosincrasia volcada en la música.

Toda Viena, con su chispeante alegría, con los pegadizos compases de valeses y el brillo de su ambientación se ve resumida

en esos pentagramas, a partir de la chispeante obertura (un popurrí de los temas más representativos del contexto musical), siguiendo después con las variadas situaciones de un libreto que firman Haffner y Genée y que está basado en otro de los acreditados libretistas franceses Meilhac y Halévy (famosos guionistas de Bizet y Offenbach). Todo ello permitió al músico vienés explayar sin ambages su amplia vena melódica y sus sabios recursos de comediante.

Ese mundo de brillo, de frivolidad si se quiere, de los ciudadanos despreocupados que condensan su alegría en el vals como vertedero de su estilo de vida, tuvo un continuador conspicuo en nuestro siglo: Franz Lehar. El fue quien propició el reflorcer de un género que parecía destinado a sucumbir después de la desaparición del autor de **El Danubio azul**. Y fue así como, a fines de 1905, surgió en el cartel vienés **La viuda alegre**, obteniendo un éxito incuestionable y un ascenso internacional, que en los primeros cinco años de recorrido por los ámbitos más variados del orbe musical queda patentizado en la estadística: alcanzó unas veinte mil representaciones mundiales. Lehar había sido catapultado al firmamento del género ligero como adalid en la presente centuria.

Dos títulos, en suma, que retornaban al escenario lírico bonaerense con el mejor auspicio del público: su alto interés. Siguiendo una costumbre difundida

por el mundo cuando de opereta se trata, se la realizó traducida. Los parlamentos característicos, la búsqueda de hacer inteligibles dichas escenas habladas, que contienen numerosos «gags» en su jugoso y espontáneo libreto, han llevado a adoptar esta práctica. Pero el peligro nace cuando la opereta queda despojada de su «esprit», de su genuino toque vienés. Se trata entonces de un género delicado de abordar, que posee una identificación idiosincrásica natural, que debe necesariamente respetarse. Pues bien, producto de una versión homogénea, el resultado logrado por todo un elenco argentino en la opereta de Johann Strauss fue sobresaliente y digno de encomio. Dirigió Juan Emilio Martini y contó con «régie» de Cecilio Madanes, hombre de teatro de larga trayectoria local. El nutrido elenco revistió un carácter atildado y parejo, sin excepcionalidades vocales ni virtuosismos, pero con la suficiente convicción para hacer del espectáculo un homenaje digno de este centenario.

En el caso de **La viuda alegre**, la versión se situó en un plano inferior a aquélla, aun cuando se invistió su «mise en scène» de un vasto despliegue visual. La parte musical, a cargo de Armando Krieger, no alcanzó a rescatar todo ese chisporroteo que desde el «prestisimo» inicial revela la personalidad de Lehar. Esmerada la «régie» de Marcelo Lavalle y los decorados de O. Lagomarsino, que pusieron elocuente marco visual a la labor de una veintena



Un instante del segundo acto de **El murciélago**, de Johann Strauss, repuesta en ocasión de su centenario por el Colón, de Buenos Aires.



vienesas y «t» canadiense



de solistas, coro, bailarines y «extras».

El «ballet» contó también, en estos comienzos del año musical, con un digno representante. Me refiero a la visita que efectuó el denominado Royal Winnipeg Ballet, del Canadá, como producto de una excursión artística por varias naciones hispanoamericanas. Se trata de una compañía coreográfica que, constituida en la ciudad canadiense de ese nombre hace más de treinta años, logró un acentuado prestigio en América del Norte, siendo su actividad ponderada en diversos centros donde le tocó intervenir (entre ellos, el Festival Internacional de la Danza, en París, donde fue galardonado).

Al mando de su director artístico, Arnold Spohr, canadiense de origen, y con su director orquestal permanente, Neal Kayan, el Winnipeg Ballet ofreció tres diferentes programas, integrados todos ellos por un repertorio ecléctico y, a mi juicio, débil, lo que lamentablemente no contribuye en beneficio de la compañía misma. Se ha hablado de unas setenta obras en repertorio, lo cual me obliga a pensar que la selección pudo haber sido más estudiada y hasta más exigente, artísticamente hablando.

De esta manera presentó el conjunto **Variaciones Pulcinella**

El Royal Winnipeg Ballet, del Canadá, hizo su presentación en Buenos Aires como parte de su gira hispanoamericana. Aquí un momento de una creación propia: **What to do till the Messiah comes.**

(Strawinsky-Smuin), un **Pas de deus romantique** (música de Rossini, coreografía de Carter, que permitió el lucimiento de un bailarín de color que es primera figura aquí: Sylvester Campbell); **Los patinadores**, con música de Meyerbeer y coreografía de Ashton, y otras obras con música de Chaikowsky, Chopin o Moszkovsky. Junto a ellas, novedades coreográficas de Norbert Vesak, que llevan por título **What to do till the Messiah comes** («Qué hacer hasta que llegue el Mesías») y **El éxtasis de Rita Joe** (más débil ésta, donde se utilizaron también proyecciones cinematográficas). Del punto de vista del conjunto en general, cabe advertir un arraigado sentido disciplinario y elaborada técnica, dando pautas del cuidadoso avance que los canadienses han alcanzado en la materia. Deseo destacar como nombres salientes, además del citado, a Ana María Gorritz y a Bonnie Wyckoff, todos los cuales exhibieron destreza y ponderable bagaje técnico, amén de aventajados recursos expresivos para la danza.

Una crónica de **NESTOR ECHEVARRIA**

Desde **PRADES**

Continúa el Festival «PABLO CASALS»

Cuando en 1950, para conmemorar el bicentenario de la muerte de J. S. Bach, Pablo Casals organizó el primer Festival llevando su nombre, los vecinos de la villa de Prades, en Cataluña francesa, no podían creer que un hombre tan sencillo, como ellos le conocían; un profesor de Música con unos raros discípulos (1), un hombre tal..., pudiera llevar a cabo una manifestación de carácter internacional, como se decía. Y menos todavía, que los auditores asistirían en número suficiente para ocupar las —unas cuatrocientas— plazas de los feligreses habituales de la iglesia de San Pedro, de Prades.

Solamente cuando llegaron los mejores músicos de todos los países del mundo para colaborar con el insigne violonchelista, las gentes de la villa se dieron cuenta de que Pablo Casals era un hombre extraordinario, desconocido para ellas, que vivían en una ignorancia absoluta de la **gran música**, de los insignes compositores como Bach, Beethoven, Schumann...

Ante el éxito del Festival «Pablo Casals» en este año 1950, no solamente los habitantes de Prades, sino de toda la región, ante la realidad de ver todos los hoteles llenos, que tuvieron que buscarse alojamientos en las casas particulares..., y en Perpignan y en Cerdeña, ante esta realidad, creyeron en los milagros.

Trece años después, con el mismo éxito, se habían sucedido cada año los Festivales «Pablo Casals» (salvo en 1955, año del «infarctus»): el gran Maestro empezándolos con la ejecución de una **Suite para violonchelo solo**, de J. S. Bach.

En esta época de 1963 a 1970 nos manifestó en varias ocasiones su deseo de que si él desaparecía... los Festivales no fueran interrumpidos.

En el entreacto de un concierto, en el que participaba un conjunto orquestal de jóvenes, Casals tomó el violonchelo. Se hizo un gran silencio. El se puso a tocar y los asistentes fuimos sorprendidos por una ejecución de un «Adagio» sublime. Viendo **«El Mestre»** transformado por la emoción, tuvimos miedo... ¿sería el viaje definitivo, a que aludía cuando nos dijo: **«Yo estoy presto para el fin?»** (2). No. Dejó su instrumento. Dirigiéndose a los jóvenes: **«Para llegar a este grado de expresión... no**

(1) **Raros discípulos:** pero eran primeros premios de los más renombrados conservatorios, cuando no **solistas**, que venían cerca de Casals para perfeccionarse. Cuando alguien le preguntaba: «¿Todavía da usted lecciones de música?», él corregía: «Música Superior».

(2) Las líneas subrayadas son palabras que hemos oído de la boca misma de Pablo Casals: **«El Mestre»**, es la designación de sus amigos y adoptada, por extensión, por muchos catalanes. La traducción es: «El Maestro».

hay otras lecciones que las de la vida».

¿Cómo faltarían amigos para encargarse de satisfacer el voto del Maestro? Desde su viaje a Puerto Rico, para instalarse en su casa, fue establecido el programa del primer Festival sin la presencia de Casals. Después, con la aprobación suya (él nos escribió que podía utilizarse su nombre para el éxito del Festival y de los que podrían seguir), se dio la manifestación, a la que van siguiendo otras: la de este año es el XXIII Festival desde el de 1950, y primero después de la desaparición de quien lo creó.

* * *

En el programa del Festival de Prades, con el lema «Fidelité a Pau Casals», figuran nombres prestigiosos del mundo musical alternando con otros de la generación que comienza a manifestarse. Según la voluntad del fundador, las obras clásicas forman el material básico de los conciertos.

Si cuando Pablo Casals estaba en Prades casi todos los Festivales se dieron en la iglesia de San Pedro, de la villa citada, ahora se dan en la iglesia Abacial del Monasterio de San Miguel de Cuxá, monumento histórico del siglo X, que reúne condiciones acústicas inmejorables.

En el filme, realizado en Puerto Rico en junio de 1973, que las televisiones de diversos países han divulgado, Pablo Casals hace notar que sus Festivales en Prades continúan: **«Y siguen teniendo la importancia y el carácter internacionales»**, de cuando él mismo los dirigía.

Uno de los pilares actuales es el gran y dinámico pianista Alexis Weissenberg.

La Comisión de Bellas Artes del Departamento de los Pirineos Orientales presta apoyo indispensable, para poder obtener la colaboración de grandes intérpretes.

El señor Alcalde de Prades es el responsable de la organización. Los jóvenes, que han descubierto la «gran música» gracias a los Festivales, se prestan voluntarios para diversos servicios.

El Festival de Prades, con el lema «Fidelité a Pau Casals» (Fidelidad a Pablo Casals. Este, hombre enamorado de la paz, tenía predilección por su nombre en catalán: la palabra se traduce por Pablo y por paz), es del pueblo catalán de Francia, que lo recibió en don del gran músico, cuyo ejemplo dejó una impresión inolvidable en esta región, rica de un pasado cuyas obras de arte, de gran importancia, pueden admirarse hoy en día.

Taurinya, Pascua de 1974.
FRANÇOIS MIRO

ASTURIAS

Después de detallar en mi anterior escrito los conciertos dados en la Sociedad Filarmónica de Oviedo, me corresponde hoy escribir sobre la de Gijón y la Sociedad de conciertos líricos Agal. Los ocho conciertos organizados por esta Sociedad no se han visto favorecidos por mucho público, a excepción de los del tenor Jesús Orsolich y del barítono Sergio de Salas, que por su intervención en Televisión Española eran ya «famosos» y conocidos de todos. (¡Qué gran labor podía realizar Televisión Española en favor de la Música!) Han actuado, además de los mencionados, las sopranos Carmen Torrico, Belén Genicio y Elvira Padín. Hay que destacar el concierto de la ovetense Belén Genicio sobre las pobres actuaciones de las demás. Estudiante todavía, es una magnífica promesa asturiana que no debe malograrse con programaciones tan ambiciosas como las de este recital. También ha cantado el gran tenor José Durán, gustando especialmente su versión del ciclo de Beethoven «A la amada ausente». El tenor Javier de Solaun ha obtenido también un gran éxito en un programa difícil. Junto con «lieder» de Schumann, arias de Mozart, Cilea y Bizet, aunque la **Carmen** no sea precisamente la música indicada a su voz de tenor ligero.

La última actuación hasta la fecha ha correspondido a otro tenor, Antonio de Marcos; una hermosa voz lírica, que si ha cantado extraordinariamente bien la ópera incluida en la segunda parte (Verdi, Meyerbeer y Bizet), para mí lo mejor del concierto, ha gustado también mucho en las canciones napolitanas y en páginas de Serrano (**Las hilanderas** y **Los de Aragón**).

● En la Sociedad Filarmónica de Gijón ha habido de todo. Como resumen diremos que hemos escuchado extraordinarios conciertos de solistas y conjuntos rumanos, por este orden: el gran violinista Cozighian (sensacional en la **Partita en Si menor**, de Bach), la Orquesta de Cámara del Conservatorio de Bucarest (con un gran contrabajista), Cuarteto «Akademika»; otro formidable violinista, Constantinescu, y la Agrupación «Concertino» (con el aliciente en el programa de la hermosa cantata del compositor castelloricense —1689, 1757— José Pradas, con la colaboración de la soprano Sanda Sandru).

● También hemos podido escuchar al Trío de Praga, Trío Foerster, Quinteto de Viento de Avignon, Orquesta de Cámara de Toulouse, el Bowling Green String Quartet, y un concierto memorable de la Agrupación Die Salzburger Mozartspieler, que ha de quedar en el recuerdo de todos como uno de los mejores de esta temporada. Sobre todo por la versión del quinteto **La trucha**, de Schubert, verdaderamente genial. Otro gran triunfo ha sido alcanzado por el Cuarteto búlgaro Dimov, con cuartetos de Haydn, Ravel y el hermosísimo, de Schubert, **La muerte y la doncella**, en unas interpretaciones sencillamente perfectas. También hay que destacar el concierto sensacional del dúo (trompeta y órgano) Bernard-Krapp, por lo infrecuente y por la enorme calidad

de ambos músicos. (Imposible detallar el programa y extenderse en más consideraciones, por razones de espacio.) Asimismo ha resultado de gran calidad el concierto del Dvorak Klaviertrio, en interpretaciones sensacionales del **Trío en Si bemol mayor**, de Dvorak, y **Archiduque**, de Beethoven.

En cambio, ha pasado sin pena ni gloria el concierto del Noneto de Rostock (Alemania Oriental), con un programa de gran vulgaridad, así como el de la Orquesta de Cámara de la Reinische Philharmonie.

Y dejo para el final las intervenciones de los artistas españoles; en cabeza, dos magníficos pianistas gijoneses, Jesús González Alonso y Luis Vázquez del Fresno (este último, reciente ganador en Barcelona del premio de la Fundación Española de la Vocación), que, en mi opinión, han estado por encima del resto. Porque las actuaciones de los concertistas correspondientes al «IV Ciclo de Intérpretes Españoles en España» no han estado a la altura a que estamos acostumbrados, ésa es la verdad. Ni el guitarrista José Luis Rodrigo, ni el dúo («cello»-piano) Ramos-Ferrer, ni los pianistas García Chornet y Lerma han acumulado méritos suficientes para codearse con el resto de artistas que están actuando esta temporada. Sinceramente, opino que este «IV Ciclo» de la Dirección General de Bellas Artes es menos interesante que sus anteriores ediciones. Quizá porque en él no están las primeras figuras nacionales.—**PEDRO LUIS MENENDEZ.**

BILBAO

SOCIEDAD FILARMONICA

El Trío de Trieste nos ha visitado por quinta vez y ha vuelto a maravillarnos por la compenetración de sus profesores y la pureza de su sonido, tanto del violín «Guarnieri», de Zanettoich, como del violoncello «Mara» Stradivarius, de Amadeo Baldovino. El pianista Darío de Rosa se acopla tan perfectamente—sonido y técnica—a sus compañeros, que se logran verdaderas filigranas. De tal forma, destacaremos las **Tres piezas para clavecín en concierto**, de Rameau, en una versión insólita por la claridad y la gracia. Después, la música de Schumann y Brahms, con esa pasión romántica de alto vuelo lírico, y, en definitiva, una agrupación de cámara excepcional, que gustó enormemente al público y éste ovacionó con entusiastas aplausos.

ORQUESTA SINFONICA

Dicha Orquesta ha clausurado la temporada con la interpretación de la obra, de Carl Orff, **Cármica Burana**, en la que han participado un trío de solistas vocales y la Sociedad Coral de Bilbao. Música de gran efecto, brillante, que da pie para lucimiento de un coro, pero que a su vez es superficial. La Sociedad Coral de Bilbao va ganando en muchos aspectos bajo la dirección de Urbano Ruiz, que luce entusiasmo y valentía; admiramos su dedicación y entrega a tan ingrata labor, y ya se va consiguiendo en parte su objetivo. Los solistas alcanzaron una notable

La Música en toda ESPAÑA

Crónicas
de nuestros
corresponsales
nacionales

valoración y el maestro Pirfano fue el hábil conductor al que se sometieron con disciplina y seguridad todos los colaboradores de la velada, solistas, coros y Orquesta.

A. B. A. O.

Organizado por esta Asociación Bilbaína de Amigos de la Opera, y como ya viene siendo habitual, el ilustre colega en la crónica musical de **A B C** y TVE, don Antonio Fernández-Cid, pronunció una aménísima charla, titulada «Crónica viajera de un crítico musical en 1973».

Durante más de una hora fue narrando sus impresiones viajeras tal como indica el título. Como infatigable viajero, conoce directamente los más importantes festivales europeos y las ciudades de más rancio abolengo musical. Por eso, su charla tuvo el interés de un testigo que relata con palabras muy expresivas lo que ha visto y oído en sus andanzas.

Hizo una panorámica rápida de la vida musical española, destacando festivales internacionales y pasando luego a las ciudades europeas.

Una conferencia, en suma, muy amena y que agradó mucho al numeroso público asistente.

CONCIERTOS ARRIAGA

Por esta Sociedad han pasado un buen lote de artistas, que han ofrecido unos conciertos interesantes y de relieve.

Juan Moll, pianista mallorquín, ha ofrecido un programa de **Las obras compuestas por Chopin en Mallorca**, y antes de la parte interpretativa, el joven pianista ofreció un detalle en torno a las páginas creadas por Chopin en Mallorca, señalando aspectos que destacan el influjo del ambiente, del paisaje, del medio, de los momentos afectivos o de salud por los que atravesó el artista. Fue muy felicitado.

- El dúo Eva Graubin (violín) y Roberto Bravo (piano) nos deleitaron con su arte en programa a base de Beethoven, Brahms, Ravel y Falla.

- El compositor Tomás Marco ofreció una amena e interesante conferencia sobre el tema «Imagen actual de la música histórica de España».

- Recital de canto a cargo de la soprano Pura M.^a Martínez, acompañada al piano por María Elena Barrientos. En la primera parte, «lieder» italianos y alemanes, con las deliciosas **Cinco melodías griegas populares**, de Ravel, haciendo gala de su bien timbrada voz; y la segunda, dedicada a la canción de concierto española, en la que demostró sensibilidad y musicalidad, logrando, en suma, un excelente recital. La pianista mejicana María Elena Barrientos fue una muy buena colaboradora.

- Interesante recital de guitarra a cargo del joven guitarrista vizcaíno Roberto Olabarrieta, al que vemos ya en un buen momento de su carrera. Interpretó un variado programa, desde Rameau hasta Rodrigo, pasando por Weiss, Bach, Ponce, Tárrega, Castelnuovo-Tedesco y Lauro. A lo largo del concierto mostró excelente musicalidad; fraseo y sonido fueron las características más señaladas y, en suma, resultó un concierto brillante, del que el público salió muy complacido, dedicando al artista largas ovaciones.—**JOSE DE URQUIJO.**

BURGOS

AGOSTO.—El Grupo burgalés «Antonio de Cabezón» asistió al X Curso Internacional de Dirección Coral que se celebra en tierras leridanas, dando conciertos en Tárrega y Bellpuig y participando en el Gran Concierto de Fin de Curso que viene ofreciéndose en la antigua Seo de Lérida, con obras castellanas del siglo XVI. Antes actuó en Galicia y Salamanca.

SEPTIEMBRE.—Dentro de los actos del IX Centenario de Santo Domingo de Silos, el Cuarteto Renacimiento dio un concierto en la sala capitular del Monasterio benedictino.

- El Quinteto «Antonio de Cabezón», dentro de las Jornadas musicales «San Mateo», de Oviedo, actuó en el claustro gótico del Museo Arqueológico a la misma hora en que comenzaba la temporada de ópera, lo que no impidió que el claustro rebosase de público.

OCTUBRE.—La Sociedad Filarmónica inauguró la temporada con el Quinteto de Viento de la Orquesta Sinfónica de TVE y obras de Mozart, Hindemith y Julio Gómez.

- El Grupo «Cabezón» ofreció conciertos en Miranda de Ebro, Córdoba y Jaén.

NOVIEMBRE.—En la Filarmónica, el matrimonio Cozighian (Varuja y Florinda) con Bach, Brahms, Constantinescu, Falla y Ravel.

- En Aranda de Duero, con motivo de conmemorarse el V Centenario del Concilio de Aranda (tiempos de Isabel la Católica), actuaron el Cuarteto Renacimiento, el Grupo Cabezoniano y la Coral San Esteban, con obras de aquella época.

- Con motivo de la festividad de Santa Cecilia, los mismos burgaleses rindie-

ron homenaje al veterano y prestigioso profesor don José Asensio Marquina, toda una vida—más de ochenta años—al servicio de la Música.

- El «Día del Maestro», la Coral Universitaria dio un Concierto en su Escuela de Formación del Profesorado de Educación General Básica, al que asistieron el Gobernador civil, don Jesús Gay; el Delegado de Educación y Ciencia, don José Luis Rivas, y otras personalidades.

DICIEMBRE.—Bowling Green String Quartet, americano, uno de los mejores que han pasado por la Filarmónica, con Walter Pistou, Mozart y Beethoven.

- Con motivo de la Navidad, la Schola Cantorum y el Orfeón Burgalés, así como la Coral Universitaria, dieron varios conciertos en sus dobles secciones de infantiles y mayores. El Grupo «Cabezón» actuó por segunda vez en Miranda.

ENERO.—En la Filarmónica, el Trío de Praga (piano, clarinete y violoncello) y Guillermo González, pianista.

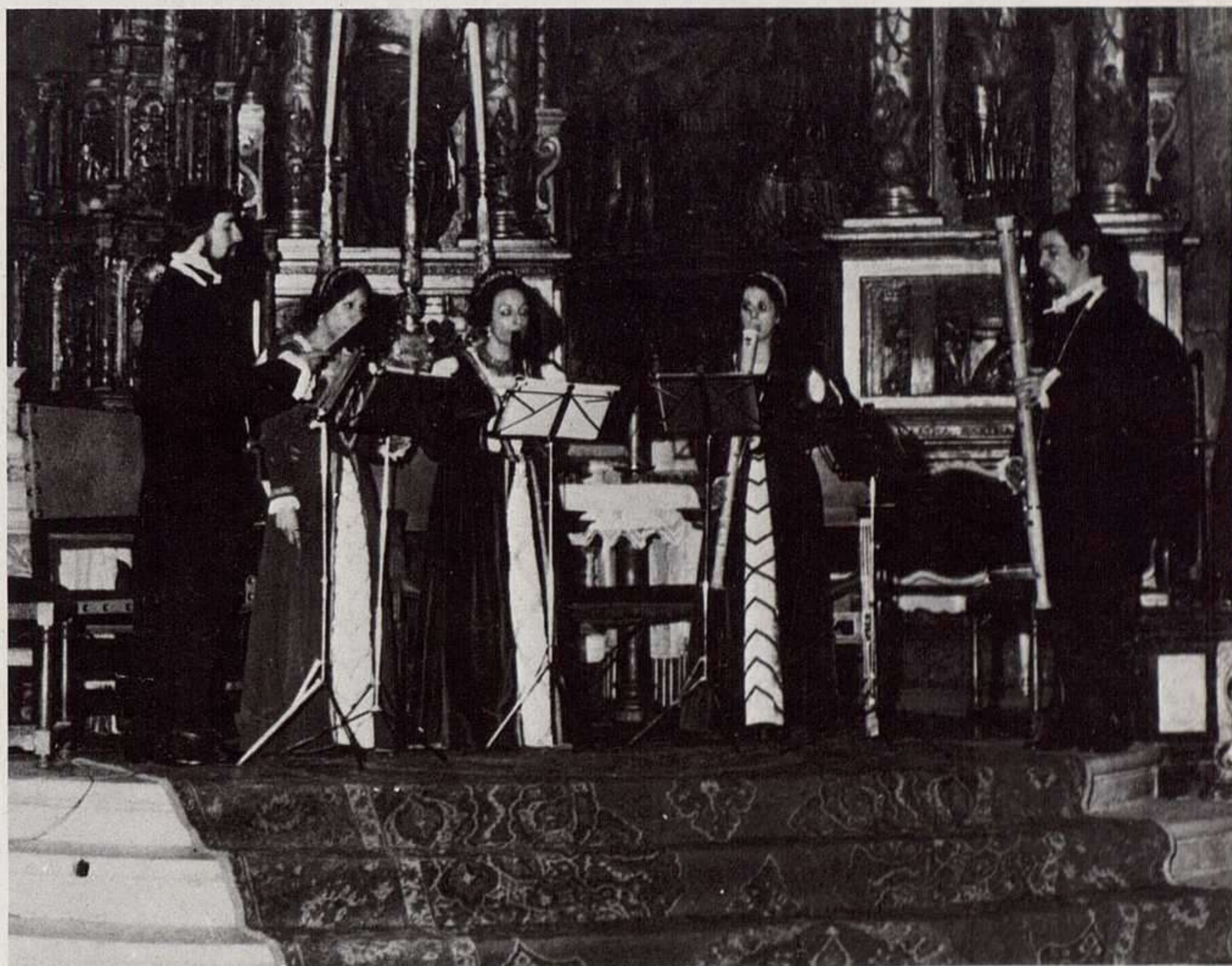
- En la Diputación, y con motivo de las Fiestas Patronales de San Lesmes, Abad, actuó el Grupo «Antonio de Cabezón» ante selecto auditorio.

- En Nuestra Señora de la Antigua, de Gamonal, hubo tres conciertos a cargo de su Coral y de las de San Pedro de la Fuente y San Esteban, así como del Grupo «Cabezón», que celebró su primer aniversario con el concierto número 30.

FEBRERO.—En la Filarmónica, Akademia—cuarteto de cuerda del Estado, Bucarest, Rumania—y Antonio R. Baciero.

- La Coral Universitaria de la Normal y el Grupo «Antonio de Cabezón» ofrecieron un concierto en la de Vitoria y otro en el Club Universitario. Merecieron una buena opinión de la Crítica vascongada, publicada en la **Gaceta del Norte.**

MARZO.—En la Filarmónica, la Orquesta de Cámara de Juventudes Musicales, el pianista Juan Moll, el vihuelista José



El Grupo burgalés «Antonio de Cabezón», que tanta intervención viene teniendo en la vida musical de su ciudad, durante el concierto celebrado en la Catedral de Burgos con ocasión del Pregón de la Semana Santa burgalesa.

Torres y la cantante María Luisa Mora, con Scarlatti y Ravel, Pedrell y H. Halffter.

● La Coral de la Normal dio un concierto en el Instituto «Machado», de Soria. También actuó la bailarina Magdalena de Vallejo y el Grupo «Antonio de Cabezón».

ABRIL.—Tras el Pregón de la Semana Santa Burgalesa, que pronunció el Director del Instituto de Cultura Hispánica, señor Tena, dio un concierto sacro en la nave mayor de la Catedral, ante todas las autoridades, el Grupo de Música Antigua «Antonio de Cabezón», que dirige M. J. García de la Mora, con **Cantigas del Rey Sabio** y obras de Guerrero, Morales y Victoria.

● Por su parte, el Orfeón Bungalés y la Schola Cantorum han dado importantes conciertos sacros bajo la batuta del maestro Vega y del Rvdo. Castañeda, respectivamente.

● La Coral infantil Si-Fa-Sol, de Barcelona, que dirige Teresa Llobet, y el Orfeón Infantil Bungalés, dirigido por Luis Corbí, han ofrecido tres conciertos en Silos, Covarrubias y Burgos capital. Algunas obras en conjunto, y las en lengua catalana, dirigidas por el director castellano, y viceversa. Detalle simpático.

● En Covarrubias, y en su Colegio, el Domingo de Resurrección ha ofrecido su primer concierto la Coral Mixta recientemente formada con gente del histórico pueblo por la maestra Amparo González Casado.

● El Grupo «Antonio de Cabezón» ha dado tres conciertos en Francia, en la Provenza: uno en Marsella, otro en la Facultad de Letras de la Universidad de Aix-en-Provence, y el último en la Catedral de la bella ciudad del Rey René, en la que abundan las fuentes y los jardines. De tal gira han surgido proposiciones para Sudamérica, Italia y otra vez Francia. También hay a la vista conciertos en Austria y Alemania para este joven grupo burgalés.—**Corresponsal.**

CADIZ

Llevamos ya varios años en que las Juventudes Musicales Gaditanas ofrecen en el oratorio de la Santa Cueva, el Viernes Santo, el concierto **Las Siete Palabras de Jesucristo en la Cruz**, de Joseph Haydn.

La interpretación este año estuvo a cargo del cuarteto de cuerda de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, que obtuvieron un rotundo éxito.

El 18 de abril celebraron las Juventudes Musicales su concierto número 2.238.

Ante un nutrido auditorio intervino la pianista peruana Sonia Nargas en un precioso, digno e interesante recital. Tiene «oficio» Sonia. Sabe expresar.

Continuando su apretada temporada de conciertos, las Juventudes Musicales nos depararon la singular ocasión de poder escuchar al notable pianista Jesús G. Alonso, cuya vida artística está jalonada por los mejores premios nacionales y extranjeros.

El programa que ofreció en el salón de actos del Conservatorio «Manuel de Falla», dentro del «Ciclo de Intérpretes Españoles en España», que organiza la Comisaría General de la Música, estuvo integrado por Albéniz en su **Albaicín**, la **Gran sonata en Si menor**, de Liszt, en la primera parte del concierto, y la segunda toda ella ocupada por la **Sonata opus 5** de Brahms.

Magnífico recital el de Jesús G. Alonso, lleno todo él de expresividad, de elegancia, de sensibilidad, que el público de Cádiz supo apreciar, colmándole de aplausos y parabienes.

● Las Juventudes Musicales nos brindaron otro recital de piano a cargo de Martín Berkowitz, músico norteamericano, en un acto patrocinado por la Asociación Cultural Hispano-Norteamericana, y teniendo como escenario el salón de actos del Conservatorio.

El programa estuvo compuesto por: dos **Impromptus**, de Schubert; **Cuadros de una exposición**, de Mussorgsky, esa obra que estuviera concebida para orquesta en su primicia, para ser desplazada por su versión pianística; **Música para tres pintores norteamericanos**, de John Calder; **Fantasia en Fa menor, opus 49**, de Chopin, y **Estudio trascendental número 4 («Mazeppa»)**, de Liszt.

La depurada técnica del pianista norteamericano prendió en el ánimo de los oyentes, muy numerosos, y dejó un gratísimo recuerdo.

● En el «II Ciclo de Jóvenes Intérpretes», organizado por la Comisaría General de la Música, para Juventudes Musicales, actuó la pianista María Consuelo Martín.

El repertorio estuvo basado en obras de Mozart, Beethoven, M. Castillo, Debussy, Liszt y Schumann.

El desarrollo del programa tuvo fases felicísimas, donde el auditorio supo corresponder con vivas muestras de entusiasmo.—**DIEGO NAVARRO MOTA.**

LERIDA

Muy variada ha sido la programación musical del último trimestre; tres conciertos de piano, dos conjuntos de cámara, una cantante, un guitarrista y dos audiciones de música coral son, en conjunto, las actuaciones habidas, cuatro de ellas gracias a la labor que realiza la Comisaría General de la Música de la Dirección General de Bellas Artes en su IV Ciclo de Intérpretes Españoles en España, que permite aumentar el número y la calidad de las audiciones que se dan en nuestras Sociedades musicales en beneficio del público.

Así, pudimos oír al grupo de cámara Estro, que obtuvo un señalado éxito; María Orán, igualmente muy aplaudida; el guitarrista Jesús Tutor, con un interesantísimo programa laudístico-guitarrístico, y Fernando Puchol, pianista; todos actuaron en la Asociación de Música. Dentro de la misma Sociedad actuó el Klavier Trio

Dvorak; muy conocidos por sus anteriores actuaciones, alcanzaron una vez más un éxito desbordante; sus cuidadísimas interpretaciones son muy apreciadas.

● El Círculo Medina nos ha deparado la audición de dos conciertos de piano; Miguel Valdés, joven pianista de origen cubano, presentó un denso programa, causando una excelente impresión. Rosa Capilla ha sido la última actuante en este círculo.

● Con motivo de la Semana Santa, las Corales Sícoris y el Orfeó Lleidatá ofrecieron sendos conciertos de música sacra. Las Corales mixta e infantil Sícoris repitieron el concierto, que fue un homenaje a Pablo Casals, en la vecina villa de Balaguer, consiguiendo despertar un gran entusiasmo. El Orfeó Lleidatá, en su actuación, contó con la colaboración de la Coral Cantiga, de Barcelona, y el grupo de cámara de flautas dulces Syrinx, también de Barcelona.

Se esperan para las próximas fiestas de la ciudad importantes acontecimientos musicales, sin confirmación todavía.

Lo que sí está ya en la calle es el anuncio del próximo X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela, a cargo del maestro don Emilio Pujol, asistido por el profesor norteamericano Héctor A. García; se celebrará próximamente en Cervera, del 8 al 30 de julio. Para cualquier información pueden dirigirse al Secretariado del Curso Internacional de Guitarra, Edificio de la Universidad Cervera (Lérida). Como es sabido, estos Cursos están patrocinados por la Excelentísima Diputación de Lérida y el Excelentísimo Ayuntamiento de Cervera. Esta es la noticia que por el momento cierra la actualidad musical leridana.—**ALICIA FONT.**

SAN SEBASTIAN

ASOCIACION DE CULTURA MUSICAL.

Al suspenderse, por enfermedad, el concierto de Wilhelm Kempf, le sustituyó el violinista Salvatore Accardo acompañado al piano por Ricardo Requejo. Así tuvimos ocasión de escuchar a este gran violinista, quizás hoy una de las primeras figuras mundiales. Salvatore Accardo electrizó al auditorio con un programa lleno de interés maravillosamente ejecutado. Muy bien acompañado por nuestro compatriota Ricardo Requejo, gran pianista, que estuvo a la altura de Salvatore Accardo. Ambos artistas escucharon muchos e intensos aplausos del público, muy numeroso.

● El Coro Ametsa, de Irún, cantó bajo la dirección del maestro Fernando Echepare, en la Basílica de Santa María del Coro, la **Misa breve a cuatro voces mixtas**, de Palestrina. Destacaremos al Coro en **Lamentaciones de Jeremías**, página difícil de lograr.

● Otro magnífico coro. La Coral de San Andrés, de Eibar. Bajo la dirección del maestro Ramón María de Sarasua. Este coro tiene una gran personalidad artística; bien nivelado y seguro en sus cuerdas. Interpretó, entre otras interesan-

Crónicas de nuestros corresponsales nacionales

tes obras, la **Misa a tres voces graves**, del inolvidable compositor Juan Guisasola. Acompañó al coro el maestro Luis Gárate Echeverría.

● Siguen con gran éxito los conciertos del ciclo organizado para la juventud. Destacaremos el concierto del Quinteto de cuerda Musica Novae, con comentarios de Carlos González de Lara y con un interesante y variado programa.

● En la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal pronunció una conferencia sobre el tema: «Opera, zarzuela y sinfonías en la España del siglo XIX» el ilustre catedrático del Real Conservatorio de Madrid y académico de Bellas Artes, Padre Federico Sopeña.

● En el Conservatorio, dentro del ciclo de Intérpretes españoles, organizado por la Comisaría General de Bellas Artes, dio un recital de canto el tenor Dalmacio González Albiel, acompañado al piano por Manuel García Morante. Un programa interesante, desde Brahms a Mompou. Fue muy aplaudido.

● También actuó el pianista Jesús González Alonso. Justificó una vez más su categoría artística y los innumerables premios que posee, nacionales e internacionales.

● Otro concierto en el Conservatorio. Esta vez, clarinete y piano. José María Puyana (clarinetista) y Alfredo Alonso Gil. Se presentaban por primera vez en San Sebastián con un programa muy interesante. Obras para clarinete, de Stravinsky y Sutermeister. Fueron muy aplaudidos.

● En el Ateneo Guipuzcoano actuó el Quinteto de Viento de Bilbao, formado por Teodoro Mz. de Lecea (flauta), Julio Tarin (oboe), Paulino Idoate (clarinete), Manuel Gómez de Edeta (trompa) y Esteban Lejonabeitia (fagot). El concierto gustó y fue muy aplaudido.

● La Coral Santa Cecilia ha obtenido grandes éxitos en sus actuaciones con su director, Iñaki Goñi. Conciertos patrocinados por la Caja de Ahorros Provincial.

● Magníficos han resultado los Conciertos Sacros en la Basílica de Santa María del Coro. Ha intervenido en los mismos la Orquesta de Cámara de Guipúzcoa, que con una intensa y entusiasta preparación, digna de elogio, ha hecho posible la audición de obras interesantes, muchas de ellas por primera vez. Para los elementos que componen esta pequeña, pero «gran orquesta», nuestro más cálido aplauso. Bajo la batuta del joven

maestro Sergio Acevedo figuraban en el programa canciones y danzas de Bela Bartok (estreno en España) y la **Misa breve en Re mayor**, de Mozart. El Coro Donosti Ereski estuvo magnífico. El maestro Acevedo consiguió un buen concierto, y al final del mismo recibió una calurosa ovación, juntamente con los solistas Tere Ceberio (soprano) y María Jesús Damborenea (contralto).

● Segundo concierto de la Orquesta de Cámara y la Coral Donosti Eresky. Concierto esperado con verdadero interés. Se ofrecería la sinfonía de cámara, op. 110, **Réquiem por las víctimas del fascismo y de la guerra (1967)**, de Schostakowitsch. También ofrecía interés la presentación del barítono Isidoro de Gavari. Todo el programa fue magníficamente interpretado bajo la dirección de José Luis de Salbide. Otro gran éxito de la Orquesta, con su director, coro y solistas. Felicitamos también a Juan Urteaga, director del Coro Donosti Eresky.

● Un gran concierto del Orfeón Donostiarra y de la organista Montserrat Torrent. En la primera parte, dedicada a obras de Bach, Montserrat Torrent hizo un verdadero alarde como artista y como ejecutante. En la segunda parte, acompañando al Orfeón Donostiarra en los **Corales** de Bach y Haendel. El Orfeón dio una gran sensación en este concierto. En varios de los **Corales** actuó espléndidamente la Escolanía del Corazón de María, que dirige el P. Sierra. El conjunto fue dirigido por el maestro Antonio Ayestarán, con dominio y dando a cada coral su verdadero sentido.

● Siguiendo los conciertos en la Basílica de Santa María del Coro, esta vez con la intervención de dos artistas locales, el organista Esteban Elizondo y el trompista José Manuel Gómez de Edeta. Ambos artistas hicieron gala de su buena preparación y de su musicalidad. Una combinación, la de trompa y órgano, francamente conseguida. Un recital magnífico de dos verdaderos artistas, que recibieron una calurosa ovación de un público muy numeroso.—**GLORIA VIGNAU.**

SANTANDER

ASOCIACION DE AMIGOS DEL FESTIVAL

El magnífico concierto escuchado a Paul Tortelier (violoncellista) y a su hija María de la Pau, feliz colaboradora al pia-

no, es de imperecedero recuerdo para los que hemos tenido la dicha de escucharles. Confieso que el primer contacto físico me hizo suponer que estábamos ante una «gloria gastada»... Me refiero a Paul; no así a María de la Pau.

Es Paul Tortelier un artista completo, regido por una entera formación musical, como lo demostró en todo el programa y en sus obras, que requieren una técnica virtuosista. El sonido es bellissimo..., humanizado por un «vibrato» adecuado al elemento musical en juego de la composición, detalle importantísimo y no siempre logrado por otros buenos ejecutantes... ¡Bravo!, Paul Tortelier; uno más de los muchos que oíste.

Poco espacio nos queda ya para María de la Pau, digno retoño de su progenitor, que sanciona nuestro refrán castellano, que ella confirmó en la audición, siempre sensible, musical y artista como su padre; con personalidad propia, bien demostrada en la **Sonata**, de Brahms, op. 99, y en todo el programa.

En el Ateneo escuchamos al pianista español Juan Padrosa, que posee una ficha técnica de ámbito internacional, que justificó plenamente en la audición.

Por mi condición de compositor y violinista no me gustó, y no gusta, con perdón de Busoni, la transcripción de la **Chacona**, de J. S. Bach, más que en el instrumento que él eligió y realizó, logrando la obra de arte plena de aciertos, y no hay por qué del cambio a instrumento de tecla. Seguía a la **Chacona**, en la primera parte, los **Estudios sinfónicos**, en forma de variaciones, op. 13, de Schumann, obra difícil y capital en la literatura pianística, que sin duda domina Padrosa; pero no me satisfizo la versión. Creo, sin duda, que fue por las malas condiciones artísticas de la sala y la «vejera» del piano... Afortunadamente, todo cambió en la segunda parte, y por ello oímos a Padrosa, sensible y dúctil en los planos sonoros, de Chopin, Granados y de seis u ocho «propinas», entre aplausos interminables.

La Asociación de Amigos del Festival nos ha tenido que suspender tres conciertos ya programados, entre ellos uno del Cuarteto de Roma. Por lo que a mí me llega, parece que el motivo fundamental es la suspensión del servicio del Aeropuerto con un plazo de más de un año. Esto es, sin duda, gran contrariedad para todos. Esperemos que se encuentre algún paliativo al caso.—**E. VELEZ CAMARERO.**

ROS-MARBA, PRINCIPAL DIRECTOR DE LA SINFONICA NACIONAL DE MEXICO

La Orquesta Sinfónica Nacional de México ha nombrado recientemente director artístico para la temporada 1975 al Director titular de la Orquesta Ciudad de Barcelona, Antoni Ros-Marbá, así como le ha sido concedido el título de Principal Director para la temporada 1975. Permanecerá en México dos períodos de un mes dirigiendo varios conciertos. La temporada que ha terminado fue invitado como director, consiguiendo un éxito muy brillante en sus actuaciones, que le han valido esta distinción.



El comienzo de una sección nueva parece necesitar siempre de un prólogo justificatorio. El de ésta será muy conciso, pues sus objetivos son extremadamente simples. En este «Repaso trimestral» se pretende proporcionar al lector una visión de conjunto del panorama discográfico español durante el período de tres meses comprendido en cada comentario. Dicha perspectiva global, que supera el escueto espacio de la crítica de discos, la entiendo, personalmente, como un complemento de ésta, y por ello las referencias y citas al apartado crítico de la Revista serán constantes. En última instancia, no se trata más que de adaptar al mercado del disco nacional la estructura seguida en mi antigua sección «Actualidad Internacional del Disco» (que, de acuerdo con múltiples indicaciones que he recibido al respecto, «resucitaré» en el próximo número, confiriéndola, como al presente «Repaso», una periodicidad trimestral). Pienso que nada nace en estado de perfección; toda crítica o sugerencia será eficaz para mejorar la labor que hoy se inicia en estas páginas.

BACH

La música del Barroco vive momentos de auténtico apogeo no sólo en España, sino en una corriente que domina integralmente Europa y América. La demanda inagotable de música del más arquetípico compositor del período, Johann Sebastián Bach, es un fenómeno que obliga a producir nuevas grabaciones y a reeditar otras. Los tres últimos meses han presenciado un formidable aluvión de registros de las más diversas firmas. Entre ellos llama la atención una nueva realización de **La Pasión según San Mateo** debida a Herbert von Karajan, rodeado de un grupo irreprochable de solistas vocales e instrumentales (DGG 1, ALB 416). Ya anteriormente había sentido Karajan la tentación de Bach, plasmada en su plúmbea e inaguantable grabación de los **Conciertos de Brandenburgo**. Sin que el planteamiento macro-romántico de Karajan haya variado en exceso, su actual travesía por la **Pasión** es mucho más satisfactoria como interpretación. Distante de las perspectivas musicológicas más recientes (Harnoncourt o Gönnerwein, en grabaciones ni editadas en España), Karajan utiliza una descomunal masa coral, casi de **Sinfonía de los Mil**, de Mahler, y una formación orquestal nutrida; pese a ello, el director salzburgués obtiene milagrosas claridades de texturas y pasajes de recogimiento confortante. Es de justicia resaltar los primorosos acompañamientos que Karajan brinda a sus cantantes, de entre los que destaca Fischer-

primoroso de la intérprete. Como generoso añadido a todo lo expuesto, Huguette Dreyfus completa la cuarta cara del registro con la lectura del **Capricho BWV 992**, página poco tocada y que constituye el único ejemplo de música categóricamente descriptiva escrito por Bach: el «Adagissimo» central es una de las piezas más insólitas de su autor, y sus vibrantes saltos de octava resultan de una llamativa modernidad (Archiv, 2533 138/139). La oferta de primavera de CBS incluyó una grabación integral de los **Conciertos para un clave solista y orquesta**, debida al estupendo intérprete americano Igor Kipnis y (una vez más) a Neville Marriner (CBS, S 77335). Comentando este álbum en el número de mayo de RITMO (Cfr. crítica), José Luis García del Busto escribió: «Se trata de una de esas grabaciones cuya calidad, a todos los niveles, invita a recomendar su audición sin la menor traba».

Alexis Weissenberg es uno de los intérpretes que en mayor número de ocasiones ha probado la altura y calidad de sus aproximaciones a Bach, verificadas siempre desde el piano. Su última producción, las **Variaciones «Goldberg»** (EMI, 2 C 165-11644/5), viene a demostrar, en una graduación de nivel muy superior al de sus trabajos precedentes, la maestría de su análisis. El registro, comentado en este mismo número de RITMO (Cfr. crítica), se agrupa al lado del de Antonio Bacierno dedicado a las **Suites inglesas 5.ª y 6.ª** (Ensayo, ENY 204). Bacierno es uno de los más sobrios y aristocráticos intérpretes europeos de música barroca, y cada una de sus grabaciones (desgraciadamente, escasas, a pesar de la notable labor desplegada por RCA y ahora por Ensayo) constituye acontecimiento. Mucho de lo que acerca de Weissenberg se dice en la crítica a las «Goldberg» es aplicable a Bacierno por la técnica, conocimiento, hondura y elegancia de sus traducciones sonoras. Es de esperar que Bacierno complete el ciclo de las seis «Suites» en un plano temporal lo más corto posible.

Finalmente, es necesario una sucinta glosa a la publicación de una nueva lectura de las cuatro **Suites para orquesta**, a cargo de Raymond Leppard y la English Chamber Orchestra (Philips, 6500 067/8); tras la defraudante versión de Klemperer, Leppard se nos presenta como el radical opositor del planteamiento del desaparecido maestro alemán: a la lentitud indefendible de Klemperer objeto Leppard «tempi» velocísimos, a la fuerte cohesión sinfónica presenta un festivo talante en permanente clima de viveza rítmica, a la compacta formación orquestal contraponen, en fin, un tratamiento camerístico. Leppard es un excelente intérprete-musicólogo, muy cercano en estilo e ideas a la figura de un «Marriner, y su

REPASO TRIMESTRAL del DISCO

Por José Luis Pérez de Arteaga

Dieskau, un «Jesús» inigualable. Versión, en fin, si no fiel en demasía a la estética barroca (Karajan tiene un desconocimiento casi absoluto de la técnica ornamental), agradabilísima de oír y particularmente lograda en el aspecto vocal.

La más famosa composición orquestal de Bach, los **Conciertos de Brandenburgo**, se publica también en alternativa doble: Karl Richter y su Orquesta Bach, de Munich (Archiv, 1198438), y Neville Marriner con la Academy-Of-St. Martin-in-the-Fields (Philips J, ALB 246), dos concepciones muy diferentes para estas obras. La de Marriner es una lectura casi revolucionaria, pues sus divergencias con las premisas habituales barajadas al respecto son enormes. Marriner sigue la edición del extraordinario musicólogo inglés Thurston Dart, fallecido durante la grabación, en la que el citado estudio trató de reflejar la forma original de los **Conciertos**, escritos en Köthen, siguiendo la copia de un alumno de Bach, Penzel, y no la llamada «Copia dedicada», presentada años después al Margrave de Brandenburgo. Los detalles diferenciadores se multiplican en lo instrumental: sustitución de la trompeta en el «soli» del segundo concierto por una trompa, supresión del «violino piccolo» en el primer concierto, adición de un movimiento central para viola en el tercero, cadencia distinta de la conocida para el solo de clave del quinto, etc. El resultado es profundamente original y atractivo. Richter, de otra parte, es un hombre que en la actualidad se halla a medio camino entre las aproximaciones románticas de un Karajan o un Boult y las reestructuristas de un Marriner o un Harnoncourt. No hay duda de que Richter se acerca a Bach con un criterio decididamente romántico, pero con una ventaja a su favor: la ingente cantidad de oportunidades en que ha tocado esta música desde una posición plural (organista, director o clavecinista). Si se aprecia su fuerte «vena musical» para el barroco, unida a su rigor y a su dominio rítmico (pocos intérpretes conocen tan a fondo la diversidad de aires de danza de esta música), se verá lo mucho que hay de admirable en sus lecturas de los brandenbúrgueses, de otra parte modélicos en lo que atañe a la grabación.

En el terreno del teclado, las ediciones son, si cabe, aún más abundantes. Como auténtico registro sorpresa debo citar en primer lugar los dos discos de Huguette Dreyfus consagrados a la grabación integral de las seis **Suites Francesas**. Nunca el disco había recogido con tanta perfección el timbre del cémbalo. Klaus Hieman, uno de los ingenieros «estrella» de la Polydor alemana, ha efectuado una labor soberbia, potenciando al máximo el trabajo

labor posee un entusiasmo contagioso, respaldado por la limpia, toma de sonido, característica de la tajante mejora experimentada por las grabaciones de Philips en los dos últimos años.

VOCAL Y CORAL

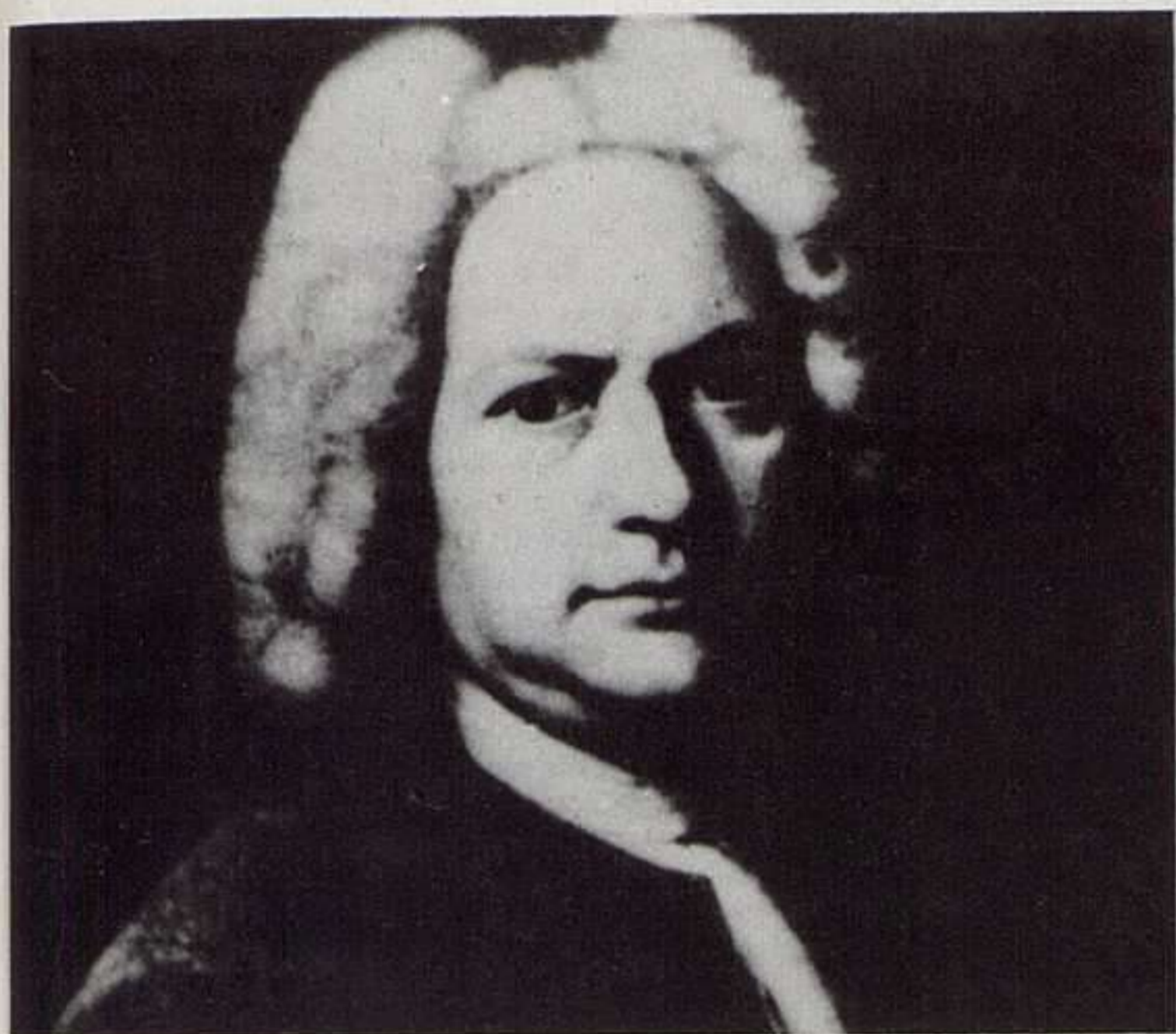
De tener que seleccionar, por su trascendencia, una única publicación en este apartado, ésta tendría que ser el **Pierrot Lunaire** (Hispanavox, HKS 540-07), de Schönberg, en versión de Arthur Weissenberg con Jan de Gaetani. En un análisis crítico, este disco podría reunir, al mismo tiempo, las calificaciones de magistral y desastroso. Magistral, por la oportunidad de su lanzamiento, la trágica laguna que viene a cubrir y la portentosa labor de los intérpretes (creo que es, a nivel mundial, la mejor lectura que hoy puede obtenerse de la trascendental partitura). Desastrosa, por el disparate de editar una obra de estas características sin los textos de la misma, no ya en su versión castellana (la comprensión de los versos de «Pierrot» me parece indispensable), sino prescindiendo del mismo texto alemán original. Muy pocas páginas en la historia de la Música presentan una mixtura tan indisoluble de música y palabras; bien, quienes de alguna manera puedan acceder al texto de «Pierrot», no deben desperdiciar la oportunidad de escuchar este registro.

En otro orden de cosas, la selección de la oferta más económica del trimestre habría de ser el pródigo álbum **Festival de ópera italiana** (Decca, GOS 625/7). Con un precio de 630 pesetas, se ofrecen tres discos con un total de tres horas y seis minutos de música (esto es, una media de treinta minutos por cara), generosidad poco corriente. Pese a la aglomeración de música, el sonido es globalmente espléndido, sin ningún tipo de distorsión en agudos o finales de cara. La selección, comentada por Ramón Ortiz en este número (Cfr. crítica), quizá adolezca de cierta falta de perspectiva en la inclusión de las obras, pero, en cualquier caso, se brindan en la misma interpretación de primer orden, algunas especialmente memorables («Septeto final» del acto primero de **L'italiana in Algeri**; la primera «escena de la locura» de **Lucía**, grabada por una joven Joan Sutherland en París; el hermoso dúo del acto tercero de **La forza del destino**, con Bastianini y Del Mónaco; el aria del «Mefistófeles» en el acto primero de la obra por Siepi, o una sugestiva muestra del «Scarpia» de George London).

En el último número de RITMO, Pedro Machado comentó con

entusiasmo (Cfr. crítica) la nueva edición de la **Misa de la Coronación**, de Mozart (Decca, SXL 29077), a cargo, ¡cómo no!, de Neville Marriner, la Academia y un distinguido cuarteto vocal. También con Marriner y la Academia, debe añadirse a éste otro disco particularmente admirable, el conjunto de piezas religiosas de Purcell recogido bajo el título **Música para la Capilla Real** (Decca, SXL 29054). Sólo los nombres asociados en el registro bastan para dar una idea de la categoría del mismo: Robert Tear, Christopher Keyte o Charles Brett, entre los solistas; Brian Runnet al órgano; George Guest en la dirección del St. John's College y, naturalmente, Neville Marriner y la Academia. Creo que ésta es una de las más bellas grabaciones de música religioso-coral editadas en España, de conocimiento casi obligado, aunque sólo sea para escuchar el motete **My beloved spake**, una de las obras maestras de Purcell.

También son ingleses los tres solistas de los **Madrigales de Virtuosisimo, de Monteverdi** (Archiv, 2533 087), una grabación muy atractiva en teoría por su contenido y sus intérpretes, pero insatisfactoria en el balance de la audición. Protagonista del disco es



BACH

un habitual colaborador de Nikolaus Harnoncourt, Jürgen Jürgens, con su Coro Monteverdi, de Hamburgo; apreciable director de coros, en esta oportunidad Jürgens imprime a sus interpretaciones tiempos descabelladamente rápidos, que desvirtúan muchas veces el sentido de las obras y obligan a los cantantes a desarrollar feroces ejercicios de ligereza vocal. La intervención de los coros en alguna de estas piezas es bastante discutible y el conjunto no produce la bondad de resultados previsible: sólo en «Ahi com's un vago sol» y «O mio bene» consigue Jürgens transmitir con acierto la espontaneidad de la estética vocal monteverdiana.

Muy superiores son los logros de Vittorio Negri en los dos volúmenes de **Vivaldi en San Marcos** (Philips, 6500, 683 y 6500 586), que agrupan la casi totalidad de la obra religiosa del veneciano: el sublime «Gloria», el dramático «Magnificat», el «Te Deum» y «Salve Regina». Grabación ésta realizada a mediados de los años 60, su edición en España demuestra que el registro no ha perdido nada de su vigencia conceptual ni de su fuerza interpretativa, por no hablar de la superlativa toma de sonido. Aunque, desgraciadamente, los textos no se incluyen (mal endémico de nuestra industria), las contraportadas se benefician de unos magníficos comentarios del propio Vittorio Negri, modélicos en su género.

El «lied», terreno yermo de nuestra discografía, va recuperándose lentamente de su ancestral abandono. Las publicaciones de **La bella Molinera**, por Peter Schreier (DGG, 2530 362), y de un recital de **Canciones** diversas del mismo Schubert a cargo de Fischer Dieskau (EMI 1 J 063-00.292) contribuyen a paliar un poco la orfandad de esta parcela; el importante libro de Federico Sopena debe actuar como reactivador de ideas para muchas Casas discográficas. Siendo muy buena la labor de Schreier, nada inferior a la del portentoso Dieskau, sí destacan las diferencias entre sus respectivos acompañantes, el competente (pero nada imaginativo) Walter Olbertz para el primero y el extraordinario, siempre joven, Gerald Moore para el segundo. Ambos discos han recibido crítica en RITMO: el de Schreier, en el número de mayo, y el de Dieskau, en el presente (Cfr. crítica).

Como última cita de este apartado debo dejar constancia de mi sorpresa ante el formidable esfuerzo de Rafael Frühbeck en su grabación del integral de la música escénica para **Un sueño de una noche de verano**, de Mendelssohn (Decca, SXL 6404); dos registros no editados en España son, desde hace años, mis favoritos: el de Kubelik en DGG y el de Haitink en Philips. Frühbeck, con un trabajo de majestuoso lirismo e insólita claridad, se sitúa en plano de perfecta competencia. En un punto, incluso posee mayor interés el registro del director español: Frühbeck ha incluido en el disco los seis deliciosos «melodramas» o fragmentos musicales superpuestos al diálogo hablado, no interpretados en las otras dos grabaciones citadas. Un trabajo maravilloso, en suma, que sorprenderá a muchos.

NUEVAS SERIES

En este mismo número de la Revista se comentan los primeros lanzamientos de dos nuevas series discográficas, Telefunken (distribuida por Decca-Columbia) y BASF-Harmonia Mundi. Los dos

sellos han dedicado un especial cultivo a la música antigua, y no deja de resultar apasionante el que coincidan en sus primeras publicaciones en España los dos grupos «historicistas» (por el empleo de instrumentos originales y reconstrucciones técnicas según la época de composición de las obras interpretadas) más famosos del mundo: el **Concentus Musicus**, de Viena, con Nikolaus Harnoncourt, y el **Collegium Aureum**, de Munich, con Franz-Joseph Maier.

Teniendo ambas series enorme calidad musical y sónica, se distinguen, como primeras figuras de las respectivas ediciones, el **Orfeo**, de Monteverdi, por el bando Telefunken, y los **Conciertos y Sonatas para instrumentos de cuerda**, de Vivaldi, por el lado BASF (Cfr. crítica en este número).

PUBLICACIONES FUTURAS

Las diversas fi mas fonográficas ultiman durante el verano la preparación del material que se pondrá a la venta durante los meses de otoño. Las siguientes son las principales novedades que las Casas de discos lanzarán al mercado en el período comprendido entre septiembre y diciembre.

EMI («Voz de su Amo») incluirá en su oferta de otoño el primer registro cuadrifónico de una ópera (**La flauta mágica**, de Mozart, por Sawallisch), **Mefistófeles**, de Boito, con Montserrat Caballé, Norman Treigle y Plácido Domingo; el integral de los **Conciertos para piano y orquesta**, de Rachmaninoff, por Agustín Anievas; un **Album Wagner** dirigido por Klemperer y la reedición de la **Missa solemnis**, de Beethoven, por Karajan. La programación fuera de oferta anota el nuevo registro de la **Sinfonía doméstica**, de Richard Strauss, por Karajan (en cuadrifonía); **Zarathustra** y **Don Juan** en lecturas de Kempe; el primer **Concierto para piano**, de Brahms, con Weissenbrg y Giulini; la **Séptima** de Mahler por Klemperer; la **Sinfonía fantástica**, por Martinon (otro registro en tetrafonía) y un nuevo refuerzo al campo del «lied»: **Die schöne Magelone**, de Brahms, con Fischer-Dieskau y Sviatoslav Richter.

Decca editará en oferta **The Fairy Queen**, de Purcell, en la realización de Britten; **Aida**, con Leontyne Price bajo la rectoría de Solti; el **Falstaff** verdiano por el mismo director; el ciclo sinfónico de **Brahms** del desaparecido Istvan Kerstesztz y el importantísimo **Romeo y Julieta**, de Prokofiev, en la grabación integral de Lorin Maazel al frente de la Orquesta de Cleveland, que debuta con este registro en Decca. En programación normal debe apuntarse el **Turandot** (Sutherland, Caballé, Domingo, Ghiaurov), dirigido por Mehta; el ciclo integral de los **Conciertos para clave**, de Bach, por Gustav Leonhardt (serie Telefunken), y, dentro de esta misma colección, las **Vísperas de la Beata Virgen**, de Monteverdi, por Harnoncourt.

Deutsche Grammophon anuncia la segunda parte de su ciclo **El mundo de la Sinfonía** con los álbumes dedicados a **Dvorak** (Kubelik), **Haydn** (Jochum), **Sibelius** (Karajan-Kamu), **Mahler** (Kubelik), **Tchaikowsky** (Mravinsky, Tilson-Thomas, Abbado y Atzmon) y **Men-**

Neville MARRINER

El famoso músico británico, fundador de la Academy-of-St. Martin-in-the-Fields, varias de cuyas grabaciones se comentan.



delssohn (Karajan). Otras publicaciones serán los últimos discos de la serie Richard Strauss grabados por Karajan (**Muerte y Transfiguración, Zarathustra, Conciertos, Till, Don Juan**, etc.); **Sonatas** de Beethoven por Emil Gilels; la transcripción beethoveniana del **Concierto de violín**; a piano con Barenboim y la English Chamber Orchestra; las **Obras para cuarteto de cuerda**, de Schönberg, Berg y Webern; las **Sinfonías 88 y 89** de Haydn, por la Filarmónica de Viena al mando de Karl Böhm, y las **Suites inglesas**, de Bach, por Huguette Dreyfus.

Finalmente, Philips publicará en oferta los tres «ballets» (**Petrouchka, Pájaro de fuego, Consagración de la Primavera**) de la primera etapa de Strawinsky, con Bernard Haitink; un álbum dedicado a la labor camerística de **Casals** y la reedición de la **Tetralogía wagneriana**, de Böhm. Bruckner estará muy presente en las ediciones posteriores con las grabaciones de las **Sinfonías 0, 4 y 9**, a cargo de Haitink. De este director se programan asimismo las **Sinfonías 2 y 3**, con que cierra su ciclo Brahms. Otras grabaciones de interés serán las **Misas**, de Mozart, por Colin Davis, y el **Concierto para piano número 1**, de Brahms, con Alfred Brendel, la Orquesta del Concertgebouw y Hans Schmidt-Isserstedt.

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.

MMO

music minus one
(música menos uno)

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



EL DISCO CLASICO



PEDRO MACHADO DE CASTRO, Coordinador

Colaboran en este número

Gonzalo Alonso Rivas, Manuel Chapa Brunet, José Luis García del Busto, Ramón Ortiz Ramis, Juan Ignacio de la Peña, José Luis Pérez de Arteaga, José Prieto Marugán y Joaquín Rubio Tovar

AUTORES DESCONOCIDOS **Carmina Burana** (20 canciones según el manuscrito original hallado en el monasterio de Beuren hacia 1300. Studio de Frühen Musik, de München. Telefunken, «stereo», SAWT 9455. **Carmina Burana**, volumen II (13 canciones adicionales). Los mismos intérpretes. Telefunken, «stereo», SAWT 9522.

La publicación de los dos volúmenes de los **Carmina Burana** «auténticos», realizados por el Studio de Música Antigua, de Munich, constituye un verdadero acierto de la firma Columbia, que ahora distribuye en España este importante y prestigioso sello alemán, llenando con ello el gran vacío que existía en nuestra cada vez más progresista discografía. Los volúmenes publicados recogen en total 33 canciones, que abarcan los siglos XII y la primera mitad del XIII. En los temas seleccionados se advierte aún la influencia palpable de la música y cultura árabes durante la Edad Media, influencia que no sólo se advierte en la línea melódica, sino también en el instrumental usado. Las obras que aparecen grabadas en estos dos volúmenes constituyen la más amplia e importante colección de cantos seculares que fueron hallados en la Biblioteca del Estado de Baviera, y se estima que estas obras no fueron realizadas por los goliardos, como hasta ahora se creía, sino por algún religioso que gustaba de la poesía. Se han hallado más de 200, y hoy en día se han dividido en cuatro grupos diferentes, de acuerdo con el sentido del texto, ya sea de carácter moral, satírico, etc. Para interpretarlos se cuenta con un grupo que a fines de los años sesenta constituyó el conjunto ideal para realizar este empeño, el Studio der Frühsik, de Munich, excelente cuarteto de voces y a la vez instrumentales destacados, aunque en algunas oportunidades el cuarteto fue aumentado en el sentido instrumental. Además de las voces poseen un instrumental de verdadero interés histó-

co, en que podemos escuchar instrumentos antiguos, como el organetto, la bombardina, el rabel, el darabukka, los címbalos, en fin, toda una gama sonora que aporta un mayor interés a la colección. Ambos volúmenes, que se pueden adquirir por separado, contienen un encarte con una excelente traducción del contenido de la versión original alemana, que además del texto nos invita a conocer la música, la cultura, la historia, el arte y la literatura de la época en que se realizan estas obras.

No puedo pasar por alto mi felicitación más sincera al sello Columbia, por presentar en España esta serie con la misma dignidad artística y técnica que en las versiones originales alemanas. No creo que será muy difícil que muy pronto el sello Telefunken conquiste, con su fabuloso repertorio, el mercado español, que ya desde hace años venía esperando la afición española este hecho, que marca un hito en la historia del disco clásico. La favorable acogida del público creo que ha sido tan contundente que nos hace albergar muy sanas esperanzas futuras.—P. M. C.

BACH, Johann Sebastián: Variaciones «Goldberg». Alexis Weissenberg (piano) (EMI «Voz de su Amo», 2 LP, C 165.11644/5, «estereo».

Weissenberg nos ha dado con este registro uno de sus mejores trabajos fonográficos, si no el mejor. De entre los intérpretes modernos que se han aproximado desde el piano a la música para teclado de Bach, entre los que se cuentan nombres tan solventes como Rosalyn Tureck, Backhaus, Gulda o nuestro excelente Antonio Bacierno, es seguramente Weissenberg el que lo ha hecho con mayor fortuna, tanto desde el punto de vista de la línea seguida como desde la perspectiva de los resultados. El actual álbum en dos discos de las **Variaciones «Goldberg»** supone una conquista difícil de mejorar.

Puede sorprender, en princi-

pio, la necesidad de dos microsurcos para abarcar la integridad de la interpretación de Weissenberg: la decisión de la Casa grabadora no responde al capricho; es incuestionable que la versión de Weissenberg tiene una duración casi doble a las de las restantes lecturas. Dos son las razones que justifican esta prolongación temporal. En primer lugar, los «tempi» propuestos por Weissenberg son bastante más lentos de los habitualmente escuchados; el «Aria» que da base al ciclo de variaciones, como buen ejemplo de este hecho, es tocada con una «maestrosidad» desusada. Asimismo Weissenberg procura, como regla general, eludir las demostraciones de virtuosismo digital, casi obligadas en el clave por la menor resonancia de las notas, pero no siempre necesarias en el piano, y en algunos momentos hasta perjudiciales por el peligro de emborronamiento de las líneas de contrapunto.

En segundo término, Alexis Weissenberg procede a una permanente obediencia de todas las indicaciones de repetición de pasajes anotadas en la partitura. Y ésta es una de sus bazas más logradas.

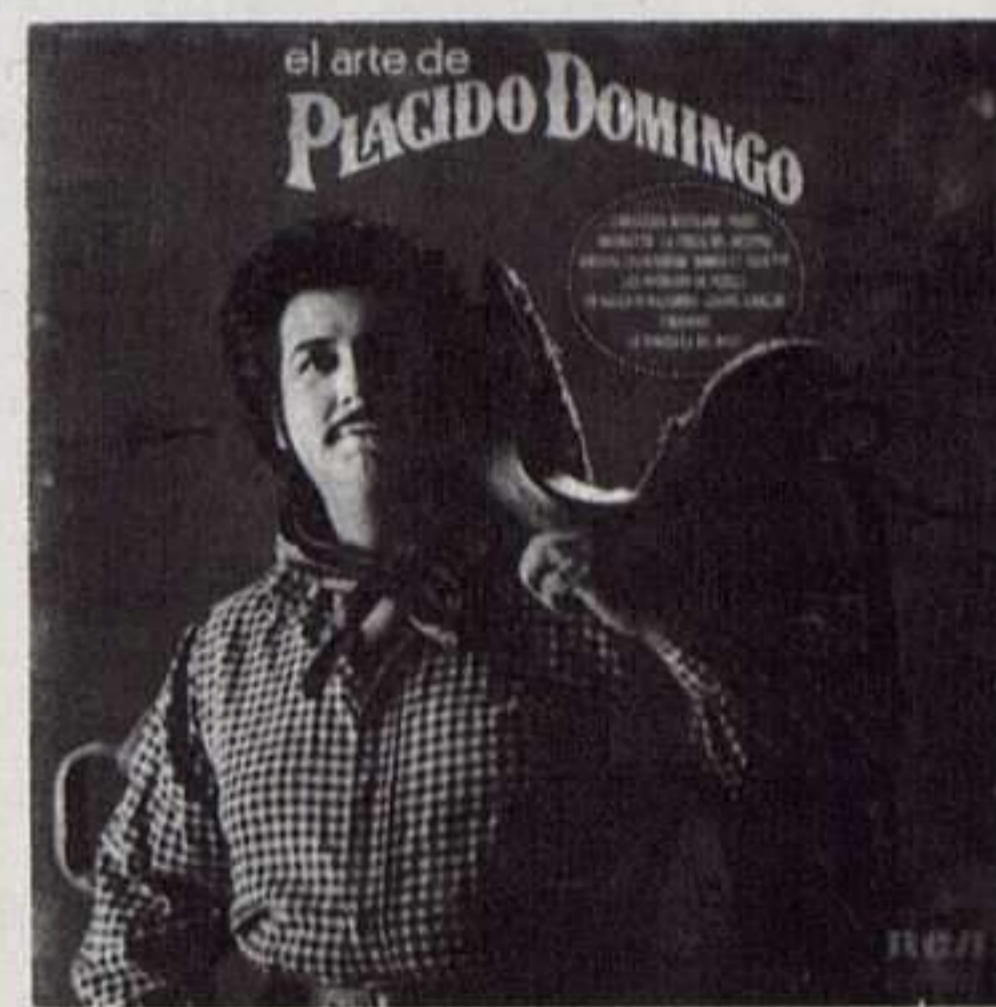
Weissenberg ofrece un curso auténtico de inventiva a lo largo de la hora y media larga que comprende su interpretación. Entre los recursos que Weissenberg emplea puede apuntarse la reducción o el aumento de intensidad sonora, según se trate de primera presentación o repetición, plasmando en esta corriente un mosaico asombroso de posibilidades fácticas, que van desde un mediano «forte» (apenas hay «fortísimos» detectables a través de la grabación) y tono «mezzo» con subdivisiones plurales hasta «pianísimos» inconcebibles. Otro medio conferido de variedad al conjunto aún más sutil que el precedente, es la alternancia de planos entre las secuencias del pentagrama, confiriendo, por ejemplo, grado de protagonista en una exposición al sujeto de la mano derecha, para pasarle este papel principal

RCA

2

fabulosas novedades operísticas

EL ARTE DE PLACIDO DOMINGO



Plácido Domingo canta arias de Mascagni, Gounod, Verdi, Cilea, Puccini, Bizet con la Orquesta New Philharmonia.

Director: Nello Santi
RCA, «Stereo», ARL1-0048

¡Uno de los discos más atractivos de la temporada!

¡DOMINGO dirige a MILNES, MILNES dirige a Domingo!

DOMINGO dirige a MILNES
MILNES dirige a DOMINGO



Intérpretes y directores: Plácido Domingo y Sherrill Milnes con la gran Orquesta New Philharmonia de Londres.

RCA, «Stereo», ARL1-0122



a la mano izquierda en la repetición.

Dentro del primer caso, en la **Variación número 15**, Weissenberg ejecuta la presentación del «Canone alla Quinta», en «mezzoforte» y su repetición es un sorpresivo «pianissimo» absoluto. En relación a lo segundo, Weissenberg concentra su atención (y la nuestra), en la **Variación número 25**, en una precisa y puntuada exposición del tema, relegando a plano secundario la peroración armónica que ofrece la mano izquierda; al producirse la repetición, la melancólica melodía aguda se diluye y Weissenberg da carta de entidad propia, sin variar el «mezzopiano» general, a la progresión en acordes de la región grave.

Añádase a todo lo dicho el increíble dominio que Alexis Weissenberg posee de la ornamentación barroca, con una perfecta capacidad para diferenciar entre sí trinos, «mordentes», cadencias o acentos. Es interesante señalar que Weissenberg, a la manera de Rosalyn Tureck, suele dejar fuera de «tempo» las notas de adorno, concediéndoles caracterización singularizada.

Ante trabajos como el de Weissenberg, los comentarios, por laudatorios que sean, han de quedar siempre empobrecidos ante la realidad apabullante de la interpretación. Quizá, si no supiésemos quién y cómo es ese gran pianista llamado Alexis Weissenberg, nos bastaría con tener en disco su lectura del «Aria» inicial de estas **Variaciones** para percibir el genio de un intérprete irremplazable.—**J. L. P. A.**

BERLIOZ: **Sinfonía Fantástica.**

Orquesta Sinfónica de Chicago. Dirección, Georg Solti. DECCA, SXL 6571, «estereo».

Dos **Fantásticas** eran esperadas con enorme expectación a comienzos de este año: la de Seiji Osawa, con Boston (DGG), y la de Solti con Chicago (Decca). En ambas coincidían varias características similares. Las dos se debían a batutas célebres no francesas, a formaciones orquestales americanas de gran prestigio, a Casas discográficas muy importantes, a ingenieros de sonido verdaderamente excepcionales. Eran, «a priori», dos «primeras versiones»; es decir, versiones que aspiraban a colocarse en el «top» de sus respectivos catálogos. En DGG, Osawa debería desbanchar a Karajan y Markewitch. En Decca, Solti debería imponerse a Argenta y Ansermet. Este «desbanque» no parecía especialmente problemático respecto de las versiones de Ansermet y Karajan, ambas decepcionantes,

aunque por razones diversas. En cambio, sí parecía difícil superar en lo estilístico las lecturas de Argenta y Markewitch. En todo caso, lo que se esperaba de Solti y de Osawa eran nuevas perspectivas, nuevas soluciones interpretativas de una obra evidentemente sobrecargada de lecturas discográficas.

Osawa fracasó estrepitosamente en su intento (ya dimos cuenta de su versión en estas mismas páginas hace un par de meses). El director nipón demostró ser uno de los mejores técnicos de batuta del momento, al tiempo que se mostraba absolutamente incapaz de acertar con una línea interpretativa globalmente coherente. En otras palabras: el enorme virtuosismo de Osawa se constituyó en fin de su trabajo directorial, en lugar de ser medio de una manera personal de ver y sentir la **Fantástica**. Por el contrario, Georg Solti no defrauda. Personalmente creo que el director húngaro no es un berloziano-tipo, un director arquetípico de la música del compositor francés, como lo fueron, o lo son, Charles Münch, Sir Thomas Beecham, Colin Davis o Pierre Boulez. Solti es director de la **Fantástica** y no del resto del catálogo berloziano. Pero esto no es óbice para que su **Fantástica** —aunque aislada— resulte una convincente muestra de una nueva manera de enfocar la sinfonía. Solti parte de una óptica netamente expresionista, que impregna toda su lectura. Como de costumbre, el director húngaro cuida cada detalle dentro de un contexto general; una vez más, Solti se muestra como un director objetivo: desprecia lo anecdótico, sostiene implacablemente los diversos «tempi», articula muy precisamente los diversos elementos. Pero por debajo de ese objetivismo subyace una clara intención por resaltar aquellos elementos constitutivos de la sinfonía que pudiéramos calificar como de expresionistas. Los contrastes nunca se diluyen, sino que se acusan; la gama de intensidades escogida es, decididamente, muy extensa, y los diversos instrumentos se individualizan al máximo, acentuando así las facetas grotescas y tenebristas de la partitura. El expresionismo de Solti es un expresionismo típicamente postromántico. Si en el Berlioz de Boulez escuchábamos ecos de Debussy y de la Segunda Escuela de Viena, en el de Solti presentimos a Gustav Mahler. Este mahlerianismo resulta especialmente patente en los tres últimos movimientos de la obra, en

los que Solti parece complacerse en buscar, encontrar y hacer patentes las posibles afinidades del romanticismo berloziano con el mahleriano.

El intento de Solti por «mahlerianizar» la **Fantástica** redundó en favor del interés que, indudablemente, despierta su versión. Estamos ante una «nueva vía» interpretativa, por supuesto discutible, pero en todo caso apasionante. De esta manera la versión de Solti se coloca al lado de las más importantes —Beecham, Markewitch, Argenta, Monteux, Paray y, últimamente, Lombard— aunque yo personalmente siga considerando como las dos más absolutamente irremplazables las de Boulez y Münch. Gran versión, en suma, bien grabada (pero en este aspecto ligeramente inferior a la de Osawa-DGG), bien prensada y correctamente presentada por la Decca española.—**M. Ch. B.**

BEETHOVEN, Ludwig van: **Sonata número 21 («Waldstein»)**. SCHUBERT, Franz: **Sonata en Si mayor, op. 147.** Joaquín Achúcarro (piano) (RCA SRL 1-2051, «estereo»).

He recibido el disco de Joaquín Achúcarro en las mismas fechas en que analizaba la lectura de la **Sonata «Waldstein»** de Daniel Barenboim. Contrariamente a lo que muchos podrían pensar, Achúcarro resiste perfectamente la comparación con el sensacional pianista argentino (del que dicha **Sonata** no es, con mucho, lo mejor de su excelente ciclo). El trabajo de Achúcarro es de una objetividad abrumadora, con apenas variaciones de «tempo»: mientras Barenboim reduce considerablemente su ritmo al acceder al tema secundario del primer movimiento, Achúcarro mantiene el rapidísimo «tempo» inicial sin vacilación alguna. Sí resulta curioso constatar, en cambio, que tanto Barenboim como Achúcarro hacen un monumental «ritenuto» en la segunda escala descendente de fusas que inicia la coda de este movimiento.

Por contraste, tiene el pianista español algunos problemas de pedal en el segundo movimiento, difícilísimo de tocar, y en el que sólo Wilhelm Kempff parece poder controlar con comodidad los imprevistos silencios de corchea. Más ajustado en el movimiento final, Achúcarro consigue aciertos enormes en la diferenciación de intensidades, así como una transparencia envidiable en el diabólico «prestissimo» en «piano» que abre la última sección de la obra.

Schubert recibe un tratamien-

to globalmente más perfecto. Si bien Joaquín Achúcarro parece tener ciertos temores a un excesivo despliegue dinámico en el primer movimiento de la **Sonata en Si**, el planteamiento de los otros tres tiempos es inmejorable, matizándose un verdadero carácter romántico, a la vez firme y reposado. Muy atento Achúcarro a la rítmica schubertiana, tan destacada por Brendel en sus últimas interpretaciones, en el delicioso «Scherzo» el pianista español obtiene momentos de prodigiosa naturalidad e ironía.

Como dato de buena presentación debe anotarse el estupendo comentario de carpeta de Enrique Franco, apuntador en lo literario de aquello que tan bien refleja Achúcarro en la interpretación: la diferencia entre los dos puntos de mira del romanticismo de Beethoven y Schubert.

Excelente la grabación, con algún ligero exceso en los graves, el prensado es impecable y complementa las virtudes de una acertada producción nacional.—**J. L. P. A.**

BRUCH, Max: **Conciertos para violín y orquesta números 1 y 2.** Yehudi Menuhin, violín. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Sir Adrian Boult. La Voz de su Amo, J 063-02.332, «estereo».

La inclusión junto al célebre **Concierto número 1** del **Concierto número 2**, prácticamente desconocido, era, junto con la aparición de Menuhin, el principal atractivo del disco.

En cuanto a Boult, su trabajo es magnífico, junto a la London Symphony, una auténtica garantía. Es más, consiguen elevar sustancialmente la académica y pobre orquestación de Bruch.

Menuhin, en cambio, vuelve a demostrar que no está en forma. El hecho de que sea un hombre relativamente joven y que su problema tenga un origen psicológico hace pensar que resurgirá a lo Milstein. Pero por el momento le falta confianza en el ataque, más cantidad de sonido en su violín, porque la calidad la conserva, como su talla de gran músico, de gran artista. Pero se comprende que su forma no es la más ideal para este tipo de obras, de carácter eminentemente virtuosístico y espectacular. A pesar de ello, Menuhin logra momentos bellísimos en los pasajes líricos (segundo movimiento del **Concierto número 1**, primer movimiento del **Concierto número 2**), y eleva un poco el contenido de obras muy meritorias como estudio del instrumento solista, pero un poco huecas en cuanto al aspecto mu-

Primera selección de discos de música del Renacimiento y Barroco, interpretada con Instrumentos Originales



SAWT 9432
Música Antigua
Inglaterra, Flandes
Alemania, España



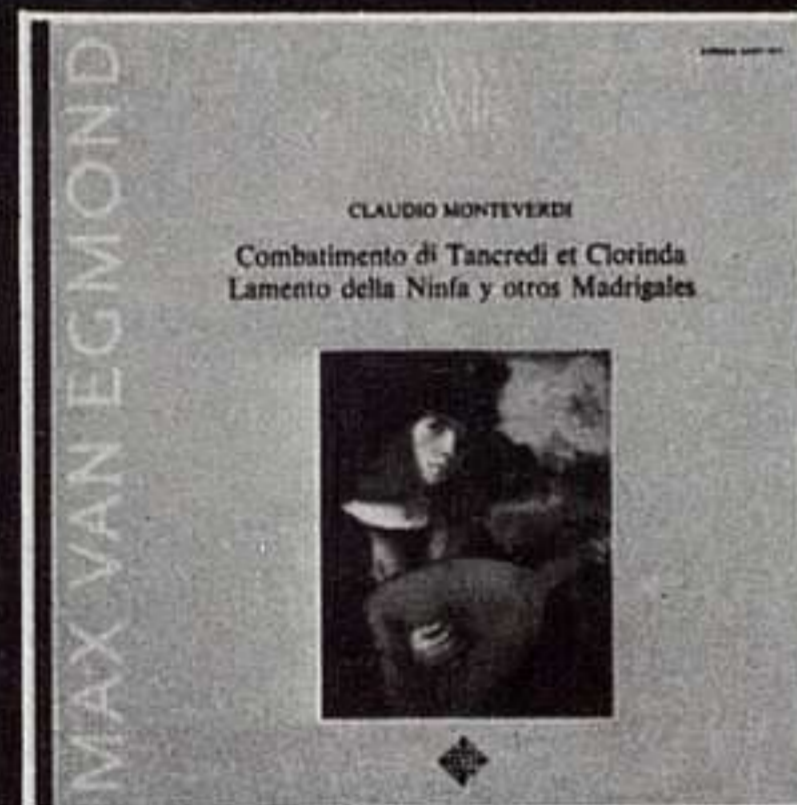
SAWT 9415
Sammartini/Pergolesi
Bonporti/Nardini
Maestros Italianos entre
el Barroco y el Clásico



SAWT 9467
Schütz (1585-1672)
Las Siete Últimas Palabras
Pasión según San Lucas



SAWT 9578
Rameau (1683-1764)
Pièces de clavecín
en Concerts (1741)



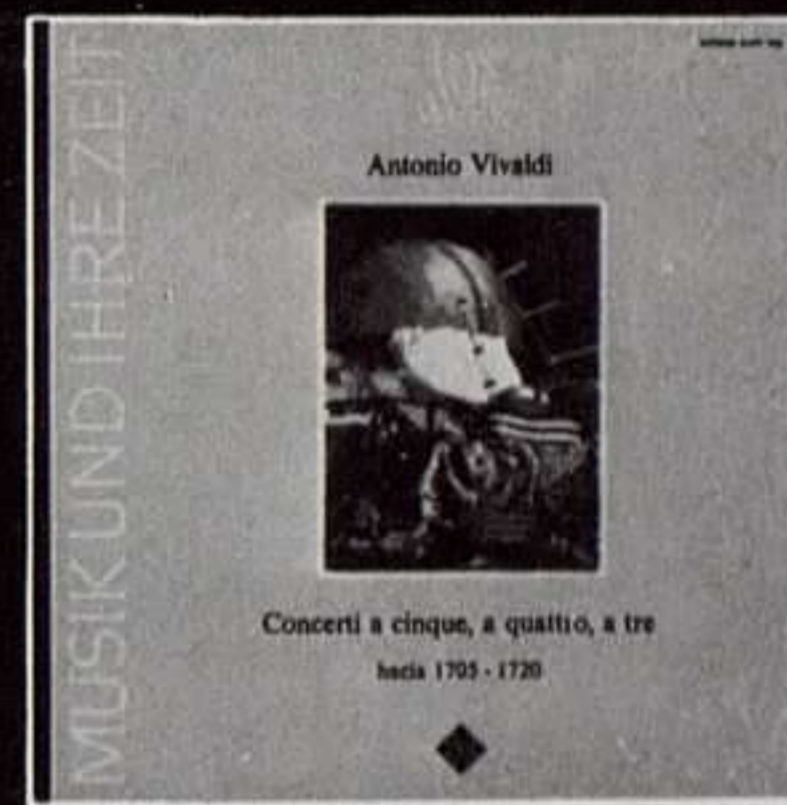
SAWT 9577
Monteverdi (1567-1643)
Combattimento di Tancredi
et Clorinda
Lamento della ninfa
y otros Madrigales



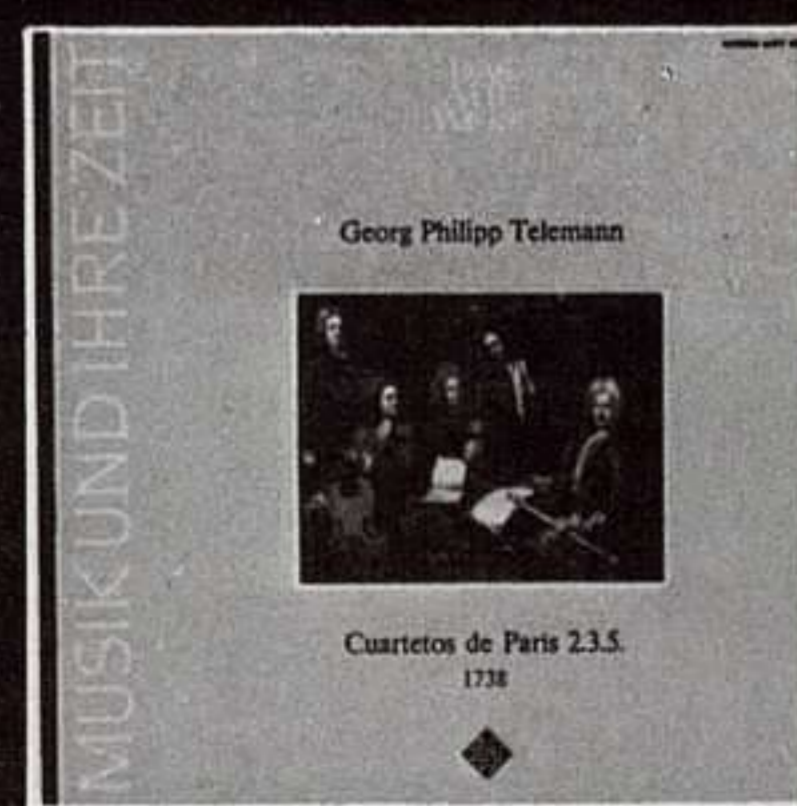
SKH 21/3
Monteverdi (1567-1643)
L'Orfeo



SAWT 9455
Carmina Burana (1300)
Transcripción y Adaptación:
Thomas Binkley



SAWT 9528
Vivaldi (hacia 1678-1741)
Concerti a Cinque,
a Quattro, a tre



SAWT 9523
Telemann (1681-1767)
Cuartetos de Paris 2-3-5 1738



SAWT 9522
Carmina Burana II (1300)
Transcripción y Adaptación:
Thomas Binkley



SAWT 9522
Carmina Burana II (1300)
Transcripción y Adaptación:
Thomas Binkley



SAWT 9522
Carmina Burana II (1300)
Transcripción y Adaptación:
Thomas Binkley

Distribución Columbia

OFERTA ESPECIAL LIMITADA HASTA EL 31 DE JULIO

Precio normal por disco 310 ptas. / Precio oferta por disco 250 ptas.



sical y artístico, en esos pasajes. Su trabajo global es, sin embargo, como queda demostrado, discutible. El disco presenta una grabación y un prensado francamente buenos.—J. I. P.

CANTO GREGORIANO: Semana Santa y Pascua. Escolanía y Schola de la Abadía de la Santa Cruz del Valle de los Caídos. Director, Laurentino Sáenz de Buruaga. Hispavox, HHS 10-424.

Nuevamente hemos de referirnos a lo poco que nos convence la alternancia en la entonación de las diversas frases entre el coro de hombres y el coro de niños. En su momento ya hicimos hincapié al respecto, por lo que no volveremos a reincidir sobre el tema.

En esta grabación se incluyen diversos cánticos y responsorios del ritual de Semana Santa y la Misa pascual. Todos ellos responden a un criterio selectivo que representa gran originalidad dentro del repertorio discográfico del Canto Gregoriano. Es un punto a favor. La grabación y el prensaje son estupendos.

Un disco, por tanto, que no faltará en las discotecas especializadas.—J. P. M.

CHAIKOWSKY, Peter I.: Sinfonía número 4, en Fa menor, op. 36. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Daniel Barenboim. C. B. S., S 72926.

Por cortesía de EMI, según reza la carpeta, Daniel Barenboim ha grabado el presente registro para la CBS, en el que podemos comprobar el valor interpretativo de este director, que está acaparando nuestro mercado discográfico en razón de sus numerosas interpretaciones de Mozart, Beethoven y otros tantos en labor de director como de pianista.

En este disco que comentamos podemos observar un Barenboim irregular. Frente a momentos de gran intensidad dramática opone otros de poquísima entidad, con cierta languidez en los «tempos», que dan como resultado una versión de esta **Cuarta** de no muy excesivo interés.

La elección de los «tempos», en general, para cada uno de los cuatro movimientos que componen la sinfonía se nos antoja poco convincente. De ello resulta que la obra, más que un discurso tenso, enérgico y trágico, nos parece decaído, sin garra. No es el Chaikowsky desesperado y clamante que estamos acostumbrados a oír, sino un Chaikowsky que se ha dejado vencer, que se

ha hundido, y que en lugar de convertirse en un paladín pasa a ser un hombre vencido. Naturalmente, esto es una opinión subjetiva, por lo cual a muchos puede parecerles esta versión como la mejor que hayan oído. Respeto su opinión—como espero que se respete la mía—y dejo a su criterio y a su conocimiento de la vida de Chaikowsky la responsabilidad de emitir un juicio categórico.

Lo que sí es apabullante es el sonido de la Filarmónica neoyorquina, a la que Barenboim sabe sacar gradaciones dinámicas exquisitas, al tiempo que equilibrio en los planos, y sobre todo una magistral exposición de la textura interna de la obra. No habíamos oído frecuentemente el trasfondo armónico—bello y bien acabado—de esta **Cuarta**. La grabación, que a través de una excelente toma de sonido y un no menos fabuloso prensaje puede considerarse dentro de ese grupo de las mejores que todos los aficionados soñamos, es lo menos discutible de este disco. Su calidad bien visible—debo decir audible—escapa a toda polémica. Los comentarios, documentados y ciertamente interesantes, incluyen una carta de Chaikowsky a su protectora, la señora von Meck, en la que se habla de esta **Sinfonía en Fa menor**.—J. P. M.

CHOPIN, Federico: Estudios, op. 10 y op. 25. Piano, Rafael Orozco. EMI, J. 063-11.679, «estereo».

Después que recientemente aparecieron los **Estudios** de Pollini no esperábamos, ni por lo más remoto, una nueva versión de estas veinticuatro obras, por cuanto habíamos pensado que no era posible llegar más allá de lo que había llegado el pianista italiano. Por eso, al contemplar este disco no pudimos reprimir una mueca de asombro.

Porque se da la circunstancia de que estos **Estudios** de Orozco son de gran categoría. Estableciendo comparaciones—cosa a la que no podemos sustraernos nadie, por mucho que recordemos aquello de que las «comparaciones son odiosas»—, hemos de confesar que el resultado general de esta grabación es, a nuestro juicio—que puede ser puesto en duda, pero que está lejos de cualquier intención premeditada, aunque se suponga lo contrario—, ligeramente inferior al obtenido por Pollini, aunque existan momentos de indiscutible igualdad entre ambas versiones.

De todas formas, voy a pres-

cindir del contraste riguroso entre cada uno de los veinticuatro estudios.

En fin, la versión de Rafael Orozco es estupenda, con momentos muy buenos y con otros en los que cabe apreciar una rapidez excesiva, que no me extrañaría fuera fruto de sus estudios con Alexis Weissenberg, gran intérprete que ahora parece haberse convertido en un veloz pianista. Si juzgamos por su última interpretación en el Teatro Real, debemos utilizar otro calificativo que nada tiene que ver con la música, pero que nos resistimos a emplearlo, porque necesitamos oírle en directo más veces para comprobar que, en efecto, está sufriendo de aceleraciones y que no se trata, por tanto, de un momento determinado.

Y hablando de Weissenberg, diremos que es quien firma las notas de la carpeta. Notas que son muy, pero que muy discutibles, por cuanto habla del significado de los **Estudios** y de la forma de tocarlos con una literatura que se aparta visiblemente de la forma y modo con que él toca Chopin.

El sonido del piano es bueno, y el prensaje igualmente normal.

En resumen, un disco que no faltará en las discotecas de los amantes de Chopin, aunque tengan la versión del italiano Pollini. En realidad y en líneas generales, es una buena, aunque no definitiva, interpretación.—J. P. M.

DEBUSSY: Los Preludios (volúmenes 1 y 2). Friedrich Gulda, pianista. BASF, 65 55 196. Dos discos.

La aparición del presente álbum constituye, sin duda, un importante acontecimiento discográfico. Los **Preludios**, de Debussy, no son solamente una obra maestra, de enorme belleza, sino un hito en la historia del piano moderno. Se trata de una partitura radicalmente genial, porque si por un lado no hace tabla rasa de los auténticos logros del gran piano romántico, por otro se proyecta con fuerza hacia músicas futuras, erigiéndose así en una obra-puente de gran significado estético.

A la hora de juzgar una interpretación de los **Preludios** es importante tener en cuenta ese detalle genial de modernidad que hace de ellos una obra «abierta», una obra en la que el pianista debe ser, más que nunca, coautor. Se trata de notas cuya concreción rigurosa en ritmos y armonías no mata en ningún momento lo que podríamos llamar

«místico». Para estar seguros de la existencia de ese más allá, basta con que alguna vez un intérprete haya acertado a transmitirlo; pues bien, he aquí una de estas versiones que convierten en exigencia crítica para el futuro todo esto que podría ser «literatura», de residir sólo en la imaginación del comentarista.

Gulda, con un planteamiento personalísimo, fruto sin duda de profundo estudio; con una pulsación impresionante, que parece ser distinta en cada **Preludio**, ofrece las páginas debussystas de manera prodigiosa. Precisión, sutilezas expresivas, matizaciones increíbles, dinámicas y hasta tímbricas, son características que recibimos gloriosamente fundidas desde el piano de Gulda. Igual fusión se percibe en lo estrictamente mecánico: no cabe hablar de la casi diabólica independencia de las manos o del perfecto uso de los pedales, porque sería diseccionar lo que nace inseparable y unitariamente de una inteligencia musical superdotada.

Así, pues, una versión redonda de una obra genial. Lástima que ni el sonido de los discos—un tanto opaco—ni la superficialidad de los comentarios de la carpeta estén a la altura que el contenido reclama.—J. L. G. B.

De PABLO: Comme d'habitude. Soledad interrumpida. Jorge Zulueta, piano. Estudio de electroacústica «Alea», de Madrid. Clave-Hispavox, 18-5009, «estereo».

Tanto **Soledad interrumpida**, composición electroacústica, como **Comme d'habitude** para dos pianos y un pianista, se insertan en esa línea de búsqueda constante que caracteriza a Luis de Pablo. La consecuencia más decisiva de esta actitud es, a mi juicio, la mayor accesibilidad que para el aficionado musical medio presenta una primera audición de una obra de De Pablo. Siempre he considerado la música de Luis de Pablo como «música difícil» en una primera aproximación. Esta dificultad venía reforzada por ese «ascetismo sonoro» propio del músico de Bilbao, que siempre rehuyó el truco como procedimiento para aproximar al auditor (cuando no para impresionarle, por las buenas) que escucha por primera vez una obra «de vanguardia». Luis de Pablo siempre se ciñó a lo estrictamente expresivo (en sentido amplio), sin importarle demasiado el detalle anecdótico y circunstancial que sirva para arrancar aplausos al final. Ahora De Pablo siente una necesidad de una



mayor inmediatez del resultado, y para ello procura una ordenación del discurso adecuada a sus objetivos. Tanto en su nueva aventura electrónica **Soledad interrumpida** como en la ordenación pianística exhaustiva de **Comme d'habitude** (una especie de singular homenaje a Arnold Schönberg) pueden comprobarse estos nuevos derroteros de la trayectoria de De Pablo.

Sé de sobra que este registro está destinado a la condena más absoluta—bien que educadamente expuesta en nuestra educada prensa musical—o a la aceptación sin reservas en los «escogidos» círculos en los que se mezclan la inteligencia y el papanatismo por partes iguales. Sin embargo, cualquier postura simplista perjudica a la larga, porque, a fin de cuentas, es radicalmente estéril. La ausencia de diálogo, de formación musical fuera de la muy limitada y de escaso «punch» social de los Conservatorios, es mal patológico de nuestro panorama musical cotidiano. El grupo Alea servía para remediar en parte esa situación, pero el grupo Alea desapareció, y santas Pascuas. Hoy el aficionado no sabe qué tiene que hacer para entender y conectar con la música que hoy se hace. De ahí que mucha gente, perfectamente capaz y aprovechable, rechace esta música

como «demasiado difícil» o como «excesivamente para entendididos» (ambas son expresiones recogidas en primeras audiciones de obras de Luis de Pablo), cuando en realidad ninguna de las dos composiciones casan con esas definiciones. En todo caso, se podrá estar de acuerdo o no con la música de De Pablo, pero también en todo caso la postura deberá ser razonada y razonable. El «No me gusta... porque no», puede aceptarse en niños pequeños, pero creo que no es argumento a tener en cuenta cuando el que lo esgrime es una persona hecha y derecha. Al fin y al cabo, ese «porque no» es tan sólo un subterfugio que tiende a ocultar bien la propia incapacidad, bien la falta de formación musical-humanística sería, bien un soterrado pero inequívoco sentido reaccionario de entender el arte y, probablemente, la misma existencia. Si este «porque no» se extiende, engloba a toda la música de vanguardia en lugar de ceñirse a parte de sus manifestaciones, se cae en el contrasentido de negar la misma esencia de la creación musical. Monteverdi, Mozart, Beethoven o Schönberg fueron vanguardia, pero su progresiva asimilación ha provocado su «canonización», su entrada en el «sancta Sanctorum» de las glorias musicales. Negar lo nuevo

hoy, es negar lo creativo y, por tanto, es negar la propia música. El contrasentido de esta postura es evidente, y no debemos olvidar que caer en contrasentidos es de irreflexivos o de estúpidos.

Resulta evidente que el disco comentado se sale de lo normal porque aporta un dato de auténtica creatividad, de creación de «primera mano». Es esto tan raro en nuestro anodino mercado discográfico que la calificación de «disco del mes» es algo tan lógico, tan inevitable, como la propia música de Luis de Pablo. El disco, además, ofrece la ventaja de su precio (casi la mitad del precio «standard»). Su grabación es satisfactoria. Su prensado es aceptable, pero como ocurre a menudo con los discos de la Casa Hispavox, su superficie sufre un deterioro mayor del normal tras numerosas audiciones, en este caso imprescindible para el estudio y profundización en ambas obras. La presentación, a cargo del propio De Pablo (**Soledad interrumpida**) y de Mario Bortolotto (**Comme d'habitude**), resulta justa y reveladora, presentándose en hoja aparte, lo que es muy de agradecer. Jorge Zulueta, más que intérprete, nos parece una especie de co-autor en **Comme d'habitude**, partitura que quizás sólo él pueda tocar así. No me gus-

tan ni las declaraciones de principios ni las afirmaciones lapidarias, pero si me pusieran en la tesitura de tener que escoger un disco sobre todos los que he escuchado últimamente, no me costaría demasiado esfuerzo decidirme por éste. El talento de Luis de Pablo como compositor, la talla de intérprete de Zulueta, y sobre todo la música recién creada, son bazas demasiado importantes como para ser desbancadas por otras de diferentes características y tipos.—
M. Ch. B.

DONIZETTI: Lucía de Lammermoor. Opera completa. Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Sherrill Milnes, Nicolai Ghiaurov. Coro y Orquesta de la Opera Real Covent Garden, dirigidos por Richard Bonynge. Album Decca, «estereo», SET 528/30. Con libreto en castellano.

Si hace relativamente poco tiempo comentábamos desde estas páginas una no muy afortunada versión de **Lucía**, ahora nos llega otra que sin lugar a dudas podemos calificar de soberbia.

Muchas «Lucías» afamadas hemos tenido en los últimos tiempos: Lily Pons, María Callas, Renata Scotta, Beverly Sills e incluso próximamente a Montserrat Caballé; pero si ha existido alguna gracias a cuya interpre-

JOYAS DE LA MUSICA CLASICA

al increíble precio de :

165 pts p.v.p

DISTRIBUIDO POR:



PROXIMOS LANZAMIENTOS

MUSICA DE «BALLET»:

El Barbero de Sevilla (Rossini). Rapsodia para Orquesta (Lalo). Música del «ballet» de «Aida» (Verdi). Música del «ballet» «Fausto» (Gounod).

Münchner Symphoniker, Orchestra,
Nürnberg Symphoniker Orchestra,
Mozarteum Orchester.
Directores: Alfred Scholz,
Urs Schneider,
Hanspeter Gmür.

ZOR-5.044

WOLFGANG A. MOZART:

Sinfonía número 35 en Re mayor, KV 385 («Haffner»). Sinfonía de Salzburgo, en Re mayor (Divertimento para orquesta de cuerda KV 136). Sinfonía de Salzburgo, en Fa mayor (Divertimento para orquesta de cuerda, KV 137).

Orquesta del Mozarteum.
Orquesta Pro Arte.
Directores: Alfred Scholz
y Kurt Redel.

ZOR-5.045

JOHANNES BRAHMS:

Concierto para piano y orquesta número 2, en Si bemol mayor, op. 83.
Münchner Symphoniker

Orchestra.

Director, Hanspeter Gmür.
Piano, Dieter Goldmann.

ZOR-5.046

FRANZ SCHUBERT:

Sinfonía número 4, en Do menor («Trágica»). Sinfonía número 6, en Do mayor.

Bamberger Kammerorchester,
Süddeutsche Philharmonie Orchestra...

Directores: Alfred Scholz y
Prof. Alexander von Pitamic.

ZOR-5.049

ANTON BRUCKNER:

Sinfonía número 6, en La mayor.

Süddeutsche Philharmonie Orchestra.

Director, Hans Zanotelli.

ZOR-5037



tación precisamente de este papel deba su nombre, ésa es Joan Sutherland, soprano de gran renombre, que está también experimentando ese fenómeno de extensión de voz hacia los graves (escúchese si no su reciente **Turandot**, aún no publicado en España).

Artista número 1 de su Casa grabadora, ya había incorporado anteriormente el personaje, en discos, en una versión en que ella lo era todo; ahora, un formidable reparto, el más completo de los existentes, viene a apoyarla. Su caracterización, quizás no tan elaborada como la de la Callas o la Sills, no posee, sin embargo, una mácula que empañe su labor, y se conjuga con una extensión de voz que —no permitiéndola el dramatismo de la primera ni los agudos de la segunda— en todo momento responde; quizás sea el sobreagudo final de la escena de la locura uno de esos aislados instantes en donde se observa el paso del tiempo desde su primera «Lucía».

Luciano Pavarotti, de quien venimos últimamente realizando grandes alabanzas, vuelve a admirarnos una vez más por su profesionalidad, facilidad de emisión, etc. En frases como «Sulla tomba che rinserra», «Maledetto sio l'istante» o cualquiera del agitado último acto son prueba de ello. Sherrill Milnes es el barítono de moda, poseedor de un sorprendente registro agudo y quizás por ello de una tendencia hacia el lucimiento personal. Su versión de «Enrico», plenamente convincente, y no podemos menos que añorar a un Gobbi o a un Cappucilli. Nicolai Ghiaurov es quizás el bajo de más nombre en todas las **Lucías** existentes; pero, a nuestro juicio, se muestra en esta grabación por debajo de sus increíbles posibilidades, perdiendo en redondez la voz en algunas ocasiones. Bonyngé, ¡cómo no!, había de ser el director, y es en **Lucía**, una de esas obras en donde menos reparos podemos señalarle.

Versión íntegra, con una perfecta toma de sonido y un buen libreto, que sólo admite en competencia dentro del mercado español el de Beverly Sills.—
G. A. R.

GRIEG, E.: **Sonata en Do menor**.
SCHUBERT, F.: **Sonata en La**.
BEETHOVEN, L. v.: **Sonata en Sol**, op. 30, número 3. F. Kreisler, violinista. S. Rajmaninov al piano. Grabación histórica R. C. A. Victrola, AVM1-9109.

Para nadie es un secreto que el gran dúo de violín y piano de los años veinte y treinta fueron

Fritz Kreisler y Sergio Rajmaninov. Sus apariciones, muy especialmente en el Carnegie Hall, de Nueva York, marcaron una época de oro en la música de cámara. Gracias al disco, hoy tenemos documentos históricos que perdurarán a través de los años como versiones definitivas, insuperables e inimitables.

Quizás pudiéramos pensar por qué ambos artistas no seleccionaron una sonata beethoveniana más popular, como la **Primavera** o la **Kreutzer**; pero la que aparece en la presente grabación es de aquellas, como señalaba Szeryng, en que el piano casi predomina sobre el violín, por lo que no es correcto llamarlas para violín y piano, sino todo lo contrario, para piano y violín. En la **Sonata** a «dúo», de Schubert, ocurre lo mismo; en ella hay un equilibrio muy logrado entre ambos instrumentos, sin que ninguno tape o sobresalga sobre el otro. La **Sonata** de Grieg fue grabada en Berlín, y en ella sucede lo mismo que en las anteriores, tal parece que el violín es un eco del piano o que el piano es un eco del violín. De factura postromántica, la obra posee una indescriptible belleza y el diálogo entre ambos instrumentos aporta momentos de gran fuerza lírica, muy especialmente en el segundo movimiento, un «allegretto» muy expresivo. Para los amantes del violín este disco constituye una recreación constante. El fraseo de Kreisler y la actuación de Rajmaninov al piano han dejado en este documento uno de esos momentos del pasado que el arte creativo de ambos ha-

rá necesariamente inmortales.—
P. M. C.

HAYDN, Franz Joseph: **Las seis últimas «Misas»**. Coros del St. John's College y del King's College, de Cambridge. Academy of St. Martin-in-the-Fields. London Symphony Orchestra. Directores: George Guest, David Willcocks. Decca, SDD 341/6, «estereo». (Seis discos.)

Estamos ante una de las grabaciones más importantes publicadas en España en los últimos tiempos, grabación que no debiera faltar en las discotecas de los buenos melómanos. Las obras que lo integran presentan el interés histórico que pueda tener una composición coral de Haydn, maestro de la música religiosa. Presentan la novedad que tienen obras rara vez escuchadas en vivo y pocas veces grabadas. Por último, presentan un interés estético y técnico como puedan tener las mejores partituras haydnianas. De hecho, estas seis últimas **Misas** se encuentran entre lo mejor del catálogo del músico de Rohrau, y sólo la popularidad de obras como **La Creación** o **Las Estaciones**, del mismo o parecido género, ha impedido que estas páginas sean igualmente conocidas, pese a su inmensa calidad arquitectónica, armónica, rítmica y contrapuntística; todo ello unido a un fervor religioso nada extraño al compositor y un tratamiento de las voces y los instrumentos que, basándose todavía en presupuestos clásicos, anuncian ya el genio de Beethoven.

Digamos que solamente esto

no hubiera justificado la elección, a no ser por un trabajo interpretativo de primera magnitud, en primer lugar por parte de los dos coros que intervienen en la grabación, por la enorme calidad de la Academia, la magnífica London Symphony, y el adecuado elenco de cantantes. Por último, el trabajo autorizado y solvente de dos especialistas como Guest y Willcocks. El primero dirige a la Academia y al St. John's College las siguientes **Misas**: «In tempori belli», «Cancti Bernardi de Offida», «Theresa», «De la Creación» y «Harmoniemesse». Willcocks sólo interviene en la **Misa** «In Angustis» («Nelson») al frente del King's College y la London Symphony. Es el pináculo del álbum, aun partiendo de la base de la calidad global. Nos encontramos además con la colaboración del gran Tom Krause y del organista Simon Preston.

Entiendo que es el pináculo por el magnífico trabajo concertante desarrollado por Willcocks, superior al efectuado por Guest, ya que la experiencia de éste al frente de conjuntos sinfónico-corales es mínima. Willcocks, tan extraordinario director de coros como Guest, concede además importancia decisiva a la complejidad sinfónica (ciertamente nutrida) de la obra, que la tiene indudablemente. Para ello dispone de la London Symphony, que le permite un mayor despliegue que la reducida Academia, aunque sin mengua alguna de la pulcritud, la claridad, el refinamiento; sin duda alguna, precisamente por ese trabajo minucioso del que hablaba antes refiriéndome a Willcocks. Cabe incluso subrayar que el King's College es aún superior (¡y se habla en grado superlativo!) a su hermano del St. John's College. Krause y Helen Watts son un lujo en la corta participación solista, aunque Krause también interviene en la **Misa** «Therese», y Helen Watts en otras varias. La colaboración de Preston al órgano es casi una concesión a la galería... que se agradece.

Guest es, en cambio, un director de coros nato, y su experiencia a nivel sinfónico es prácticamente nula. La dificultad de concertar este tipo de obras exige una experiencia que, al faltarle a Guest, asume «de facto» Neville Marriner, que figura en el folleto del álbum como primer violín, lo cual tampoco deja de ser significativo al no haber ningún solo de violín en las obras. Por ello afirmo que el trabajo directorial global no es tan bueno como en la **Misa** «Nelson». Estoy seguro que Marriner



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO
Calle Alta, 60 — Apartado, 348 — Teléf. 239766
SANTANDER (España)

Primera manufactura española de agujas fonográficas en zafiro y diamante, fonocápsulas cristal, cerámicas y magnéticas, microcápsulas, micrófonos, cassettes cinta virgen y limpiacabezas. Repuestos de agujas y fonocápsulas para tocadiscos de todas marcas siempre disponibles para entrega inmediata.

SOLICITE EL NUEVO CATALOGO GENERAL
FOX IN-DEL-SON



ha trabajado lo suyo con la Academia, en tanto Guest preparaba con su autorizada batuta el magnífico coro del St. John's College, de Cambridge. Todo ello se desprende del control exhaustivo de la pequeña masa coral (28 componentes), que logra una gama dinámica sólo reservada a las grandes agrupaciones corales. Es lo más destacable de la labor de Guest. La Academia da la sensación de seguir su propio ritmo, atenta a las indicaciones de Marriner, una sensación difícil de explicar, pero incuestionable, a pesar de lo cual, conste, no conlleva nunca una impresión de anarquía, sino todo lo contrario, y he ahí el mejor elogio para el entendimiento de ambos maestros. Una buena prueba de ello la tenemos en el **Ave Regina**, de Michel Haydn, que completa el disco de la **Misa de Timbales**. Es una obra para dos coros «a capella», en donde Guest logra lo mejor de sí mismo y del Coro.

De la Academia no es preciso hablar, pues todos conocemos su «modus faciendi», y se ha dicho frecuentemente que es la agrupación ideal para interpretar el clasicismo vienés o prerromanticismo. Su elegancia y finura proverbial son el mejor contrapunto que se ha podido elegir para un músico de las características de Guest, y su formación es ideal para como se han querido montar estas obras, con formaciones muy reducidas y extraordinarias cercanas a las de la época original. Willcocks, director que ya ha actuado con la Academia, ha preferido, sin embargo, la Sinfónica de Londres, como queda dicho ya, por razones de planteamiento, y pocas veces se habrá escuchado a la gloriosa agrupación londinense en una ejecución tan depurada y refinada.

Los dos Coros de Cambridge presentan formaciones muy reducidas, un poco más amplia la del King's College (algunos más de treinta cantores), y ambos se atienen a la antigua tradición de que sean niños los que formen las cuerdas de sopranos y contraltos, lo que da a las interpretaciones un aire muy cercano a la época en que nacieron estas obras. Interpretaciones que, partiendo de los presupuestos ya explicados, el lector comprenderá que son de factura totalmente clasicista en todos los aspectos. La misma grabación, efectuada en la capilla del St. John's College y del King's College, contribuye a una representación «exacta» de las obras. La calidad de ésta es magnífica (quizá de vez

en cuando presente una reverberación excesiva, sin mayor importancia), como lo es también el prensado. Es necesario destacar también la espléndida presentación del álbum, con un libretto más que suficiente. A la vista de todas estas explicaciones y de la destacada elección, el lector podrá juzgar por sí solo.
J. I. P.

HAENDEL, G. F.: Música de «ballet». (**Alcina. II pastor Fido. Ariodante.**) Academia de St. Martin in the Fields. Director, Neville Marriner. DECCA, «stereo», SXL 29075.

Antes de entrar en materia hemos de hacer público nuestro agradecimiento a la Casa Decca, que con tan buen criterio nos ha concedido la posibilidad de conocimiento de estos deliciosos «ballets» haendelianos.

Y refiriéndonos al trabajo de Marriner con su orquesta hemos de destacar la clara exposición de todos y cada uno de los diversos temas que posee la obra. No es en absoluto difícil comprobar, a través de estas interpretaciones, las líneas melódicas en los diversos planos, así como la transparente estructura armónica de que el autor ha dotado a estas maravillosas y desconocidas obras suyas.

La Orquesta de St. Martin, tan conocida, al fin, y admirada del público español, vuelve a demostrarnos su excelente categoría con un sonido lleno, compacto a la vez que ligero y delicado. Todos los solistas dan prueba de lo que debe ser una orquesta de cámara en nuestros días. En ellos se conjuntan la perfección técnica con el más alto espíritu receptivo para poder dar la imagen correcta de lo que eran y lo que son estas obras de cámara. Todo se debe en gran parte a su director titular, Neville Marriner, aunque, como hemos podido comprobar recientemente, la orquesta suena extraordinariamente aun cuando carezca del curso de este director.

El sonido y el prensaje son francamente buenos. No hay dificultades técnicas para saborear con toda intensidad el resultado sonoro de estos pentagramas, que sorprenderán a muchos aficionados y a no pocos «conocedores». Los comentarios—amplios y sustanciosos—aparecen firmados por Charles Cudworth, que con ellos pone punto final a esta grabación, que no debe faltar en una discoteca por cuanto representa de novedad, de originalidad y de buen hacer.—
J. P. M.

MAHLER, G.: **Sinfonía número 3, en Re menor**. Cristina Krooskos, contralto; Coro Femenino de la Universidad de Utah; Coro de niños de la Escuela de Grante; Orquesta Sinfónica de Utah. Director, Maurice Abravanel. Clave, 18-1298/99 S.

La **Tercera sinfonía** de Gustav Mahler podría muy bien tomarse como muestra representativa de su inmenso quehacer sinfónico. Como en alguna obra del mismo autor, en esta **Tercera** se diría que «todo Mahler» está presente: páginas geniales, sin paliativos, frente a otras de dudoso gusto; gigantismo orquestal y, al lado, pasajes prácticamente camerísticos; manifestaciones del más llano humanismo, seguidas de acercamientos a lo sobrenatural; expresiones buscadamente toscas, frente a exquisiteces cerca de lo sublime; inspiración en lo popular contrastando con pasajes de intelectualismo hondo. He aquí uno de los posibles esqueletos de esta obra contradictoria y genial, de este colosal monumento sinfónico estructurado en forma de tríptico: el primer movimiento, en su largo curso de treinta y cuatro minutos, sería la primera parte; en el centro, el «Scherzando» y la «Canción de media noche» (movimientos tercero y cuarto); finalmente, el grandioso «Adagio», himno emocionado y emocionante, que cierra la obra. Los «nexos», con el melodismo decadente del segundo movimiento y la excesiva ingenuidad del «Bin, bam» se me antojan dos serios lunares en el curso de la **Tercera sinfonía** mahleriana.

El comentario de la carpeta, puramente descriptiva, casa muy bien con el nivel interpretativo, que, aun siendo bueno, hay que concluir que se queda un tanto superficial. La **Tercera** de Mahler es obra para un gran director, claro, pero también para una gran orquesta, y el «tándem» Utah-Abravanel no puede entrar en competencia con las principales asociaciones interpretativas que han abordado esta composición. La Orquesta presenta desequilibrio—ignoro si ha influido en esto la grabación—a favor del viento sobre la cuerda, tanto cuantitativa como cualitativamente. Por su parte, Abravanel no acierta del todo en los momentos clave: falta ajuste en alguna de las violentas entradas en la primera sección del movimiento inicial; hay perceptibles desajustes en los pasajes que más arriba calificué de «camerísticos», sobre todo en el mágico movimiento de la con-



Últimas publicaciones

SCHUBERT:

«Sonata número 21, en Si bemol mayor», Op. posth. Svyatoslav Richter, piano. MELODIA, HMES 610-60 (LP, «estéreo»).

MOZART:

Concierto número 3 para violín.

MENDELSSOHN:

Concierto en Mi menor para violín.

Valeri Klimov, violín. Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS.

Director, M. Shostakovich.

MELODIA, HMES 610-61 (LP, «estéreo»).

TCHAIKOVSKY:

Sinfonía número 6 («Patética»).

Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS.

Director, V. Svetlanov.

MELODIA, HMES 610-62 (LP, «estéreo»).

RESPIGHI:

Las fuentes de Roma. Fiestas romanas.

Orquesta de la Academia Santa Cecilia, de Roma.

Director, F. Previtali.

RICORDI, HRIS 630-04 (LP., «estéreo»).

ANTIGUOS ORGANOS ITALIANOS

Obras de Frescobaldi,

por

L. F. TAGLIAVINI,

en el órgano de S. Bernardino de Carpi.

RICORDI, HRIS 630-05 (LP., «estéreo»).

CELEBRES CANCIONES NAPOLITANAS

por

GIUSEPPE DI STEFANO.

CLAVE (RICORDI), 18-1313 (LP., «estéreo»).



tralto, en el que la fusión de voz e instrumentos no alcanza la altura pretendida; la desintegración de la impresionante marcha del primer movimiento está llevada como sin fe, lejos de la identificación con la postura a la vez irónica y atormentada del autor; por fin, en el himno final la tensión no está mantenida: a veces parece que «sobra» música, y es evidente que no hay tal cosa.

La contralto, C. Krooskos, interpreta con bello timbre su maravillosa parte, pero no es siempre indiscutible su fraseo. Excelente el solo de cornetín, a cargo de William Sullivan, aunque se ha grabado con una quizá excesiva sensación de lejanía. En resumidas cuentas, puede desprenderse el calificativo de discreta para una valoración global de esta nueva grabación mahleriana. Su reducido coste es un punto no despreciable, que hay que mencionar.—**J. L. G. B.**

MONTEVERDI, Claudio: *Combattimento di Tancredi et Clorinda; Lamento della Ninfa*, y otros *Madrigales*. Conjunto Leonhardt Consort con instrumentos originales. Telefunken, SAWT 9577, «estereo».

Es indudable que Monteverdi es uno de los más grandes compositores de la Historia, y aunque no sea habitual su programación en nuestros conciertos, se puede disponer de una correcta discografía en nuestro país, existiendo grabaciones de sus obras más importantes en los catálogos de casi todas las firmas. Por ello, la grabación que ahora nos ocupa no podemos considerarla como novedad absoluta, pues todas las páginas que en ella se recogen figuraban ya en nuestros catálogos. El máximo interés se centra en la segunda cara, que recoge algunos de los madrigales más populares de Monteverdi, pero en versión para un reducido conjunto vocal soportado con agrupaciones instrumentales, mientras que lo habitual es oírlos en versión «a capella».

La primera cara recoge una de las obras más importantes del padre de la música europea: el célebre **Combattimento di Tancredi et Clorinda**, concertada labor de conjunto, en la que destaca sobre todo la concepción de Gustav Leonhardt, cargada de tensiones, y que se manifiesta desde los primeros compases en el excepcional acompañamiento de la cuerda y el cémbalo, aunque muchos opinarán que el «tempo» elegido resulta excesivamente lento. Magnífica la actuación del narrador, Max von Egmond,

con una bella voz de barítono y espléndido estilo recitativo.

Maravillosa toma de sonido, buen prensaje y presentación con texto italiano y español, aunque el comentario de contraportada resulta un poco pobre.—**R. O. R.**

MONTEVERDI, Claudio: *L'Orfeo*. Concentus Musicus Wien, Capilla Antigua de Munich, Rotraud Hansmann (la «Música» y «Eurídice»), Lajos Kozma («Orfeo»), Cathy Berberian («Mensajera» y «Esperanza»), Nikolaus Simkowsky («Caronte»), Eiko Katanosaka («Proserpina»), Jacques Villisech («Plutón»), Max von Egmond («Apolo»), Günther Theuring, Nigel Rogers, Kurt Equiluz, Max von Egmond («Pastores» y «Espíritus»). Director Capilla antigua de Munich, Konrad Ruhland; director, Nikolaus Harnoncourt. Telefunken, SKH 21-1/3, «stereo».

La publicación en nuestro país de la realización del **Orfeo** monteverdiano por Harnoncourt y el Concentus es un hecho destacadísimo. A mi juicio es superior, con mucho, a las versiones ya existentes en el mercado (una de ellas prácticamente inencontrable).

Harnoncourt se inscribe en la línea de Corboz, pero su versión es superior sin duda. También concibe un **Orfeo** lleno de esplendor, pero el conjunto con el que trabaja Harnoncourt es sensiblemente superior. Téngase además en cuenta que dado que la obra no está terminada en el sentido moderno, la mano del director o revisor tendrá que dejarse notar. La comprensión, y en ocasiones instrumentación, de Harnoncourt, son totalmente convincentes y muestran a un músico fuera de serie.

En **L'Orfeo**, la melodía se desplaza de palabra en palabra, cumpliendo las exigencias dramáticas del texto. Así, cuando la «Ninfa» comunica a «Orfeo» la muerte de «Eurídice», Monteverdi concretizará el cambio argumental mediante una modulación. Después toda una serie de alternancias de mayor a menor se encadenarán con gran fuerza. La música está al servicio del drama. En cuanto a la instrumentación, el autor está muy influido por los Gabrielli. Estos músicos venecianos perfeccionan los instrumentos, con lo que la música instrumental dejará de ser una transposición de obras vocales. Aparte del valor que dé al violín como idóneo acompañamiento concertante en la música dramática, Monteverdi se inventa la orquesta prácticamente,

juntando una cantidad grande de instrumentos agrupados en conjuntos tímbricos precisos.

La clave de la obra está, sin duda, cuando la música de «Orfeo» hace dormir a «Caronte».

Este es el momento cumbre del mito; el héroe músico traspasa los umbrales de la muerte para recuperar a su esposa, gracias a la música. En esta escena, Monteverdi da completamente de sí. Musicalmente, la ópera alcanza aquí uno de los momentos más elevados. Música y mito alcanzan la cumbre. **L'Orfeo** es fundamentalmente una exaltación de la música; y el mito potencia definitivamente esta intención.

De la interpretación de Harnoncourt destaco, para empezar, la idea de éste sobre la obra: renacentista y festiva, tal y como debía de representarse en la época. Después, el ajuste y la proporción entre las voces (asombrosos Kozma, Simkowsky y Rogers, entre los hombres, y Rotraud Hansmann, entre las voces femeninas). El Concentus Musicus, con instrumentos originales, posee un sonido monteverdiano fantástico. Coro, orquesta, solistas y director forman, pues, un conjunto sensacional. Las notas a la grabación son un auténtico modelo. Aparece además el libreto en italiano y español, y una relación detalladísima con fotografías de los instrumentos empleados en la grabación. Sin lugar a dudas, estamos ante uno de esos pocos dioses—cada vez menos—que por la obra interpretada y por la interpretación hay que conocer bien.—**J. R. T.**

MOZART, W. A.: *Concierto para clarinete*, K. 622. *Concierto para flauta, arpa y orquesta*, K. 299. Jack Brymer, clarinete; Hubert Barwahser, flauta; Osian Ellis, arpa. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Colin Davis. Philips, «stereo», 65 00 604.

Se han reunido en el presente disco dos de las obras más reconocidas por el público de Mozart. Estos dos **Conciertos** están considerados como piezas fundamentales dentro de la literatura particular de cada uno de los instrumentos. No vamos a referirnos a las cualidades y aspectos de cada una de las obras, por cuanto las notas que acompañan a la grabación nos parecen suficientes, y aunque sin firma, son dignas de elogio. La interpretación que Jack Brymer hace del de clarinete es francamente buena. Podemos oír todas las posibilidades y registros del instrumento sin ninguna clase de

dificultad. Gracias a una técnica de alta escuela puesta al servicio de un conocimiento de la obra profundo, completo y sin tópicos.

Igual sucede con los otros dos solistas en el **Concierto** que ocupa la cara dos del disco. Tanto Barwahser (flauta) como Osian Ellis (arpa) son dos grandes instrumentistas, que saben obtener todo el partido que hay en la obra, que tiene notable interés, aunque se mencione en la carpeta que Mozart desconocía el arpa y que en la época en que compuso la obra sentía aversión por la flauta. Lo verdaderamente cierto, sin que esto signifique poner en duda lo que se afirma en las notas mencionadas, es que el tratamiento de ambos instrumentos está totalmente conseguido. Igual que la interpretación.

Colin Davis, aunque no es un director de primerísima fila, hace un trabajo acompañante de gran categoría, dejando patente en todo momento el gran carácter sinfónico que poseen las partes orquestales de estas obras. Lo que unido a lo que se dijo antes respecto a los solistas, convierten a esta grabación en una buena adquisición para el aficionado medio, máxime si tenemos en cuenta su excelente aspecto técnico.—**J. P. M.**

PROKOFIEV, Serguei: *Cenicienta* (selección del «ballet»). Gran Orquesta Sinfónica de Radio Moscú. Director, Gennadi Rozhdestwensky (Melodía-Hispavox, HMES 610-48, «estereo»).

Cenicienta es una composición prácticamente desconocida en España, por lo que este disco viene a cubrir una laguna del catálogo. Obra de la última época del autor, es un «ballet» desigual, reminiscente en muchos momentos de **Romeo y Julieta**, plagado, como siempre en Prokofiev, de temas de melodismo inagotable y dotado de algunos hallazgos tímbricos espectaculares (v. gr.: el número 38, «Medianoche»).

La interpretación de Rozhdestwensky, experto traductor de Prokofiev, conjuga lirismo y potencia expresiva. La grabación es francamente buena, sin distorsión, y el prensado respalda las buenas cualidades del original.

Habida cuenta de la novedad de la música interpretada y de la bondad de su reproducción artística y técnica, la recomendabilidad es máxima... para todos aquellos que se interesen por conocer la producción de Prokofiev en extenso.—**J. L. P. A.**



PUCCHINI, G.: **Tosca** (ópera completa). Leontine Price, Plácido Domingo, Sherrill Milnes. Orquesta New Philharmonia, dirigida por Zubin Mehta. Album RCA, ARL2-0105, «stereo».

Muchas y excelentes **Toscas** existen en el catálogo internacional; la tradicionalmente más apreciada: Callas-Di Stéfano-Gobbi-De Sábata; la de Milanov-Bjoerling-Warren-Leinsdorf; la de la Nilsson-Corelli-Fischer Dieskau-Maazel; la de Price-Di Stéfano-Taddei-von Karajan, etc. Difícil es, por lo tanto, aportar algo nuevo a la obra, y en este sentido esta nueva **Tosca** sí lo trae, aun cuando será, sin duda alguna, una de las más polémicas.

El punto más discutible y sobre la cual descansa toda la grabación es la dirección de Zubin Mehta. Si alguna ópera se ha de calificar «dramática» ésa es **Tosca**. Von Karajan manifestó en cierta ocasión que todos los directores debían dirigirla por lo menos una vez al año para desahogarse y lanzar al exterior todo su temperamento reprimido. Pues bien, eso es lo que Mehta realiza aquí. Su dirección es la más tensa, dramática y violenta de las existentes. Para ello se vale de un gran instrumento, como es la New Philharmonia, y de unos intérpretes que han captado completamente su intención. Momentos tales como el «Te Deum», la escena de la tortura, la muerte de «Scarpia» o la escena final, no puede olvidarla quien escucha esta grabación.

Vocalmente, «Tosca» es uno de los personajes más difíciles y que más han atraído a las sopranos, sin que muchas de ellas lograran dar toda su fuerza al papel; Tebaldi resultaba demasiado lírica, la Nilsson era «Brunhilde» por lo menos durante el primer acto, etc. Leontine Price no está ya en sus años más brillantes, y ello se capta fácilmente con esta grabación, pues sus graves a veces resultan algo opacos, sus agudos no tan limpios como antes, etc. Realmente, hay una diferencia entre las dos versiones que Callas grabó y las dos de Price. Ambas comenzaron por buscar un equilibrio emocional en la cantante (y Callas lo logró mejor que nadie), y ambas, al ver más tarde sus recursos vocales en decadencia, acabaron por exagerar el lado dramático, recurriendo a efectos tímbricos especiales.

Price cuenta a su favor con la excusa de que realmente ninguna otra versión podría ir más

adecuada a la intención de Mehta. Sus gritos de odio en el asesinato de «Scarpia», seguidos del perdón en un «ritardando» orquestal no frecuente; sus lamentaciones ante el amado fusilado, son muestras de un patetismo difícil de encontrar. Milnes apoya también este lado recurriendo a su asombroso registro agudo y apartándose a veces de las notas originales (óigase el «Tosca, finalmente mía»), y siendo un buen «Scarpia», lo cierto es que el recuerdo de Gobbi no ha podido aún borrarse. Hemos dejado para el final el punto que consideramos más perfecto de la versión: el «Cavaradossi» de Plácido Domingo. Pocos papeles hay que a nuestro tenor le vayan más a la medida, y si en sus últimas grabaciones le habíamos señalado ciertos reparos, en ésta hemos de felicitarle muy sinceramente.

Perfecto su «Recondita armonía», elegantes los madrigales, expresivos sus desafíos o su «Victoria, victoria», y magistral su «E lucevan le stelle». Esperamos que la buena racha continúe.

Resumiendo, la nueva versión de **Tosca** tiene un auténtico interés, que eliminará cualquier indiferencia, provocando adhesiones o críticas. Nosotros le otorgamos un voto a favor.—**G. A. R.**

RAMEAU: **Pièces de clavecin en concerts**. Franz Brüggen, flauta travesera. Sigiswald Kuijken, violín barroco. Wieland Kuijken, viola de gamba. Gustav Leonhardt, cémbalo. TELEFUNKEN, SAWT 9578. «Das Alte Werk», «estereo».

La importancia de Rameau como compositor para cémbalo—dentro de un estilo rococó—queda patente en estos conciertos. La preferencia por este instrumento es evidente en todos ellos, siendo en numerosas ocasiones auténtico protagonista. El nivel interpretativo alcanzado por los cuatro músicos es extraordinario. Claridad y virtuosismo dan cuerpo a un Rameau impecable. Pero, sin duda, lo más impresionante del volumen es lo precisamente conjuntados que están los intérpretes. Si bien es inevitable que la personalidad de Leonhardt aparezca clara, en ningún momento sobresale sobre el violín y la viola y la flauta. Sensacionales también Brüggen—de quien esperamos más grabaciones—y Wieland y Sigismund Kuijken. La perfecta toma de sonido es un ingrediente más para que los instrumentos aparezcan perfectamente diferenciados, pero a su vez formando un

todo. Las notas de Christoph Wotbs son cortas, pero suficientes. Un disco precioso.—**J. R. T.**

SCHUBERT, Franz: **Schubertia-de**. Diversas obras de Schubert. Elly Ameling, soprano; Jörg Demus al piano. Hans Deinzer, clarinete. BASF, «estereo», 34 53 072.

Esta grabación contiene: **Der Hirt auf dem Felsen**, para voz clarinete y piano; **12 Ländler**, op. 171, para piano sólo, y finaliza la primera cara con el breve «lied» **Seligkeit**. En la segunda cara aparecen siete escogidos «lieder», entre los que sobresalen por su encanto interpretativo **Im Frühling**, **Die Vögel** y **Du liebst mich nicht**.

Positivamente tenemos que señalar que el acompañamiento pianístico no se realice con un piano actual, sino con un «Hammerflügel», piano de cola antiguo y predecesor del piano actual, pero que no tiene ninguna conexión con el clavicémbalo, ya que posee pedales y produce un sonido muy característico, muy parecido al del piano actual, pero cierto timbre que resulta sumamente atractivo en el acompañamiento. La voz de Elly Ameling, sin llegar a ser la ideal para el «lied», ya que a veces suena algo estridente y no íntima, como en el caso de **Im Frühling**, es una voz de un grato registro, que resulta la mayoría de las veces muy comunicativa. El piano de Jörg Demus es sensacional, tanto en su labor como acompañante, como en esos doce deliciosos **Ländler**, op. 171, quizá una de las joyas de la grabación. El clarinetista Deinzer es también un virtuoso en su instrumento. La agilidad y el timbre que logra en **Der Hirt auf dem Felsen** es notable.

Hacemos fervientes votos por que la Basf Española continúe por el buen camino iniciado en la selección de su repertorio, que debe estar ajustado precisamente a rellenar las amplias lagunas de que lamentablemente está muy poblada la discografía española.—**P. M. C.**

SCHUBERT, Franz: **Recital de «lieder»**. Diestrich Fischer-Dieskau, barítono; Gerald Moore, piano. La Voz de su Amo, EMJ, 1 J 063-00292, «estereo».

Este disco que ahora nos presenta La Voz de su Amo recoge algunas de las páginas más populares del extensísimo mundo de la canción de Schubert, en la voz más popular de estos años y en un campo en el que no tiene rival posible por su identificación con el «lied». Cualquiera

de las canciones grabadas justifica la adquisición de este disco, pero si debiéramos citar algún título, nos fijaríamos en la célebre **Du bist die Ruh**, verdadero milagro para la media voz, y en **Des Fischers Liebesglück**, con sus balanceos, o en la misma **Die Forelle**, la más popular y también la de más inmediato efecto sobre el oyente.

Nada nuevo podemos decir de los intérpretes: la voz de Dieskau es sobradamente conocida y de todos admirada. Al piano, Gerald Moore, a quien, como homenaje, podemos dedicar esta grabación, que nos demuestra una vez más cómo en las canciones de Schubert el piano es, al menos, tan importante como el cantante; pensemos al respecto en una fallida grabación moderna...

En un disco como el comentado son fundamentales prensa-je y grabación, y éstos están perfectamente logrados, no existiendo ningún ruido de fondo. Completa el álbum el texto íntegro en alemán y castellano y un acertado comentario de William Mann.—**R. O. R.**

SCHUMANN, Roberto: **Fantasia en Do mayor**, op. 17. **Sonata para piano número 1**, op. 11. Maurizio Pollini, piano. D. G., «estereo», 25 30 379.

Si nuestra memoria no falla, es el tercer disco que tenemos la oportunidad de comentar de este gran pianista italiano. Y como en los dos anteriores, nos descubrimos ante su interpretación. Todos los fogosos ímpetus y las suaves delicadezas de la música de Schumann—hombre síquicamente atormentado, como todos sabemos—están magistralmente retratados por las manos de este pianista que ha conseguido el Gran Premio del Disco de Montreux del pasado año por su inigualable versión de los **Estudios** de Chopin.

Cuando escucho esta grabación, he de confesarlo, no se me ocurren las palabras que evidencien la naturaleza de la interpretación. De modo que de acuerdo con el ánimo aperturista que disfrutamos, ruego al lector que sea él quien emplee los adjetivos necesarios para tan gran ocasión. Diré solamente que hay que comprarse este disco, porque cuando el público se entere puede agotarse.

La grabación y le prensa-je son de D. G. Creo que es suficiente. **J. P. M.**

SCHÜTZ, Heinrich: **Las siete últimas palabras. Pasión según San Lucas**. Max von Egmond,



Peter Christof Runge, Jacques Villisech, Bert van t'Hoff, Irmgard Jacobelt. Das Leonhardt Consort (con instrumentos originales), Gustav Leonhardt (órgano), Coro Monteverdi, de Hamburgo. Director, Jürgen Jürgens Telefunken, S A W T 9467, «Das Alte Werks», «estereo».

No podía faltar en este primer lanzamiento importante de Telefunken un volumen dedicado a Heinrich Schütz. Las obras que recoge la grabación son **Las Siete últimas palabras** y la **Pasión según San Lucas** (en la portada sólo se anuncia una de ellas y mal). La primera es, a mi juicio, la principal atracción del disco. El tratamiento del «Evangelista» (cantado por tenor, soprano, contralto, individualmente y formando cuarteto con el bajo) en esta obrita muestra por encima de todo la imaginación del genio alemán. La **Pasión según San Lucas** es la menos impresionante de la **Pasiones** de Schütz, pero de todas formas sorprende que un compositor de obras de tal entidad haya sufrido un vacío tan prolongado en el mundo musical español.

La presentación literaria es magnífica; el autor se sitúa en el mundo histórico-artístico-cultural de Europa en ese momento, y la explicación de las obras es totalmente satisfactoria. Resulta criticable, por el contrario, que el texto no aparezca en alemán y sí en español. Hubiera sido preferible al revés. La interpretación es soberbia en todo momento. Nada podemos discutir a conocedores como Jürgens o Leonhardt. Su realización de las partituras es absolutamente convincente y particularmente hermosa en las **Siete palabras**. Todo es perfecto: voces, instrumentos, concepto de la obra... La tónica se mantiene también en la **Pasión de Lucas**, con la única salvedad del barítono con funciones de tenor («Evangelista»), Christoph Runge, que no acaba de convencer. Como fondo a todo esto, el disco se corona con una buena grabación y prensado.—**J. R. T.**

SIBELIUS, Jean: Finlandia. Vals triste. El cisne de Tuonela. Tapiola. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. D. G., «stereo», 11 39 016.

Todos los movimientos nacionalistas que se despertaron en el pasado siglo tienen un nombre que va unido al de un país determinado con la mayor interdependencia que pueda pensarse. ¿Quién debe más a quién?

¿Sibelius a Finlandia, o viceversa? Creemos que la relación es tan íntima, que tanto monta.

En esta grabación se encuentran incluidos cuatro poemas sinfónicos que son un claro ejemplo del trabajo del músico que nos ocupa. Estas obras, que son tratadas por Karajan al frente de su Filarmónica con toda la rigurosidad que acostumbra, deben figurar entre los discos del aficionado medio, en cuanto que representan un concepto del lejano país que ha trascendido las fronteras.

El trabajo de Karajan, que para su forma de hacer puede parecer normal, sería genial en manos de otro director de menor talla. Y éste es el problema. Estamos tan acostumbrados al alto nivel «standard» de las interpretaciones del maestro, que no nos sorprenden a primera vista. Claro que si profundizamos en la audición podremos comprobar esos retazos de genialidad que están repartidos por los surcos del disco. Quizá estos retazos, que pueden pasar inadvertidos, sean los culpables de la vigencia de Karajan. Porque ocurre con estas cosas que aunque a veces no se oigan, se sienten; y en el caso de Karajan se presienten. Prensaje y toma de sonido, excelentes.—**J. P. M.**

STRAUSS, Johann (padre e hijo) y Joseph: Valses y polcas. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. D. G., «estereo», 25 30 316.

No es la primera vez que desde esta sección nos hemos referido a la dignificación de las partituras, ni será la última. Al menos mientras queden manos maestras como las de Karl Böhm, que ha sido capaz de arrollar todos los prejuicios que los «grandes conocedores» tenían contra estas obras que si bien adolecen —como decíamos en otras ocasiones— de la fuerza e obtención dramática de las grandes producciones sinfónicas, no por eso han de ser consideradas como saldo de la música, como partituras sin entidad.

Así lo ha comprendido Karl Böhm, que al frente de esa gran orquesta que es la Filarmónica de Viena ha grabado, entre otros, los vales **El Danubio azul**, **El vals del Emperador**, **Rosas del Sur** y las polcas **Tris-Tras** y **Bajo truenos y relámpagos** (me es más conocida como **Truenos y relámpagos** «a secas»), de Strauss padre, y la **Polca de Ana** y el **Movimiento perpetuo**, de Strauss hijo.

Con un sonido típico de las grabaciones D. G., tenemos mucho gusto en presentarles EL

VALS. Ni más ni menos.—**J. P. M.**

VIVALDI, A.: Las cuatro estaciones. Orquesta Inglesa de Cámara. Solista y director, Pinchas Zukerman. C. B. S., «estereo», S 73097.

Las cuatro estaciones es una obra fácil y difícil. Me explicaré: fácil de oír, pero muy difícil de interpretar; yo diría que hacen falta muchas «horas de vuelo» para obtener el certificado de dirección de esta obra. Otros grandes violinistas no han triunfado en su doble aspecto de directores e intérpretes, y no tenemos muy lejos las grabaciones realizadas por Szeryng y por Accardo (para Philips y RCA, respectivamente). Ambos son excelentes intérpretes, pero a la hora de dirigir no podemos olvidar las definitivas versiones de Fassano o de I Musici para La Voz de su Amo y Philips, respectivamente. Hasta las de Münchinger para la Decca o la de Karajan para la Grammophon no han salido muy bien paradas por la crítica mundial. Y ése es el caso de la nueva versión que ha lanzado la CBS con la excelente Orquesta de Cámara Inglesa, la misma orquesta que había usado Szeryng para grabar la misma obra. Su interpretación violinística es de primera, a la altura de su prestigio actual; pero Zukerman no es director, y esto salta «al oído» desde los lentos y pesantes primeros compases del «Allegro» inicial del **Concierto en Mi mayor** («La Primavera»). Le falta esa gracia, ligereza, levedad, transparencia, que logran los de I Musici o los Virtuosi di Roma, en mi modesto concepto las mejores que he escuchado en discos y personalmente. La lectura de Zukerman es lírica y a la vez lenta, como si algún temor le impidiera llevar un tiempo más vivo; no siempre, pero así sucede en varias ocasiones. Yo soy de los que opinan que sobre gustos no hay nada escrito, y lo que para mí es verde, puede ser azul para otro; de ahí lo subjetivo de esto que llamamos crítica. Por ello invito a mis lectores a hacer la prueba, pues también puede suceder que la verdad esté de parte de Zukerman y no de Fasano o de Félix Ayo. «Para gustos se han hecho los colores», y para los miles de aficionados a la música de Vivaldi ya tenemos también en el mercado varias versiones donde escoger. No he señalado en este comentario la versión de mi admirado Stokowsky, pues tampoco ha corrido la mejor suerte, a pesar de esas «horas» de vuelo que por derecho propio se ha ganado el

nonagenario y excéntrico director. Repito la invitación: escuchad a Zukerman como solista y director en las **Cuatro estaciones**, de Vivaldi, y luego decidan... ¿dónde está la verdad...?—**P. M. C.**

VIVALDI, Antonio: Conciertos y Sonatas venecianos. Intérpretes: Collegium aureum. Director, Franzjosef Maier. BASF, 65 53 206, «estereo».

Una nueva Compañía discográfica acaba de aparecer en nuestro mercado. Se trata de la prestigiosa firma BASF, que entre otras cosas se presenta con estos **Conciertos y Sonatas venecianos** salidos de la pluma de Vivaldi. Las obras incluidas en esta grabación son: **Concierto en Mi bemol mayor para dos violines y orquesta**, **Concierto en Sol menor para dos violines y orquesta**, **Concierto en Re mayor para viola de amor y orquesta**, **Concierto en Sol menor para violonchelo, instrumentos de cuerda y bajo continuo**; **Sonata en Do mayor para dos violines y bajo continuo** y **Sonata en Sol menor para violonchelo y bajo continuo**.

El Collegium Aureum, conjunto prácticamente desconocido entre la gran mayoría de los aficionados españoles, hace gala de un profundo conocimiento del estilo italiano que tan de moda estuvo en épocas pasadas y que hoy sigue deleitando a los melómanos por su carácter sincero, claro; bello, sin más adjetivos.

La interpretación puede ser, sin lugar a dudas, catalogada como excepcional. Es posible escuchar —gracias a una excelente grabación técnica— todas las diferentes melodías, todos los distintos contrapuntos acompañantes y todas y cada una de las intervenciones de cada instrumento.

Sin lugar a dudas, esta grabación va a constituir una de las piezas fundamentales de las discotecas vivaldianas. Y lo merece.

Los comentarios —en tres idiomas— están redactados con profundo conocimiento. Lástima que estén sin firmar.—**J. P. M.**

VIVALDI, Antonio: Concerti a cinque, a quattro, a tre. Miembros del Concentus Musicus, de Viena (Nikolaus Harnoncourt). Telefunken, S A W T 9528, «estereo».

Entre el primer lanzamiento de la serie Das Alte Werk, de Telefunken, sólo este registro presenta un acercamiento al apogeo del barroco italiano. Es doblemente interesante, además, porque se produce a través de



la figura inmensa de Vivaldi, presentándose obras, en cambio, totalmente ignotas. En ellas Vivaldi utiliza una flauta de pico, un oboe, un fagot, dos violines, un violoncello y el cémbalo como bajo continuo. Estos instrumentos no intervienen juntos siempre, y en cada obra cambia la instrumentación, acoplándose diferentes instrumentos. Es auténtica música de cámara, pues se trata de formaciones de tres, cuatro o cinco ejecutantes tan sólo. Yo les llamaría mejor sonatas, atendiendo a la instrumentación, aunque la construcción sea, en cambio, más concertística.

La interpretación es, naturalmente, asombrosa. Todos los músicos disponen de instrumentos originales, siendo esta medida de gran importancia al trabajar sobre obras de este tipo. A pesar de la dificultad que ello entraña, la ejecución es de una pulcritud poco común, mientras que la interpretación es magnífica, principalmente por el estilo y el carácter, lo cual es muy lógico en músicos formados especialmente para interpretar música antigua. La grabación es también magnífica (de 1968) y enormemente veraz por cuanto está efectuada en un antiguo palacio vienés, marco ideal para traducir estos pentagramas, que fueron creados para estos marcos, perdiendo mucho en las modernas salas de conciertos. Prensado y presentación son extraordinarios. Máxima recomendabilidad. **J. I. P.**

WAGNER, Richard: El buque fantasma. Opera completa. George London, Leonie Rysanek, Giorgio Tozzi, Rosalind Elias. Orquesta y Coro de la Opera Real Covent Garden, dirigidos por Antal Dorati. Decca, «stereo», 2BB-109/11.

Desde la obertura, el oyente capta en seguida que está ante una versión infrecuente, apasionada, equilibradamente romántica. Ya entrando en detalles, la balada de «Senta» de la Rysanek marca una cota difícil de superar por su sobrecogedora dramaticidad. La voz firme, varonil y grave de London aporta a la pareja protagonista otro motivo de admiración, muy especialmente en el dúo final del segundo acto entre «Senta» y el «Holandés». Las partes corales constituyen aún otro aliciente, pues el gustoso coro femenino de las «Hilanderas», con el que se inicia el segundo acto, posee el lejano sonido de las ruelas, que añade un motivo sonoro muy agradable y que en ninguna otra grabación se ha explotado. Por su

parte, el coro de los marinos noruegos con que se inicia el tercer acto, «Steuermann! Lass die Wacht» (¡Timonel, abandona tu guardia!), es otro motivo de verdadero regocijo, por el alegre desenfadado con que es interpretado. Sería cruel pasar por alto la labor de Tozzi como «Daland», o de Liebl como «Erik»; tampoco la «Mary» de Rosalind Elias o el «Timonel» de Lewis; pero, como antes señalábamos, los triunfadores de esta jornada lo forman el triángulo Rysanek, London y Dorati.

Esta ópera ha aparecido en España con el nombre de **El Holandés errante** y no **El buque fantasma**.

Antal Dorati ha tenido a bien realizar los tres actos sin intervalos y tal como lo señalara su autor, por lo que no encontramos «playas» divisorias entre un acto y otro. La medida es justa, y por ello lo señalamos. Se incluye un libreto, traducido en español, con una síntesis del argumento.—**P. M. C.**

WEBER, Carl María von: Oberturas (Der Freischütz, Euryanthe, Oberón, etc...). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. D. G. 25 30 315, «estereo».

He aquí un gran disco: primero, porque incluye obras modeladas en su género y lastimosamente relegadas con frecuencia. Segundo, porque se trata de una interpretación soberbia, exultante diría yo, muy cercana al contrastado mundo weberiano. Se comprende, escuchando el registro, que la Filarmónica de Berlín está tomando con verdaderas ganas, casi con rabia; que los músicos se encuentran enormemente satisfechos de tocar lo que están tocando y de hacerlo como lo están haciendo. Esta inequívoca impresión del oyente es tremendamente significativa y no se produce, por desgracia, con excesiva frecuencia. Ello se advierte en esta grabación de manera principalísima por el soberbio planteamiento constructivo, tímbrico, dinámico y metronómico de Karajan, capaz de transmitirnos a través de su Filarmónica la inquietud o el misterio como la alegría más contagiosa. Destacaba Karajan también extraordinariamente la importancia de Weber en la historia de la Música a través de acentuar el vigor sinfónico y la fuerte textura rítmica de las obras, descubriéndonos igualmente los magníficos hallazgos de la orquestación weberiana. De esta manera es fácil entender al autor de **Der Freischütz** como un auténtico nexo entre Beethoven y

Wagner, y un auténtico predecesor de este último. Grabación y prensado cumplen satisfactoriamente, logrando un nivel global del registro francamente recomendable.—**J. I. P.**

VARIOS AUTORES: Oberturas del siglo XVIII: Obras de Kraus, Gassman, Boieldieu, Paër, Grétry, Sacchini, Haydn y Salieri. Orquesta de Cámara Inglesa. Director, Richard Bonyngé. (Decca, SXL 6531, «estereo».)

Richard Bonyngé es un admirable director de pequeños conjuntos orquestales, aparte de ser un experto intérprete del barroco, cuyas técnicas ornamentales y acentuaciones domina con estupenda elegancia. Si hace pocos meses su interpretación del **Mesías**, de Händel, me daba la oportunidad de poner de relieve estas cualidades, su actual registro de **Oberturas** casi desconocidas del XVIII vuelve a confirmar las características enunciadas.

Del ciclo de páginas propuesto por el director australiano destacan la insólita obertura de **Le Magnifique**, de Grétry, en la que se emplean con peculiar ingenio estereofónico dos tambores militares, y el vibrante **Orlando Paladino**, de Haydn; en la sección central de la obertura de Grétry, un delicado «Minueto para cuerda y clave», Bonyngé alcanza cimas notorias de sutileza y precisión rítmica.

Magníficamente grabado y prensado, el disco presenta unos útiles comentarios de contraportada, en los que se ha escamoteado la firma del propio Bonyngé, autor de los mismos.—**J. I. P. A.**

VARIOS AUTORES: Plácido Domingo dirige a Milnes. Milnes dirige a Plácido Domingo. Arias de ópera para tenor y barítono. Cantantes y directores: Plácido Domingo y Sherrill Milnes. Orquesta New Philharmonia. Coro John Alldis. RCA, «estereo», ARLI-0122.

Esta curiosa grabación de fragmentos operísticos recoge cinco arias cantadas por Plácido Domingo con acompañamiento de la Orquesta Nueva Philharmonia dirigida por el barítono Sherrill Milnes, y cinco arias cantadas por este último con la propia Orquesta dirigida por Plácido Domingo. Para los amantes de la ópera en general no es un secreto la afición de Plácido Domingo a la dirección orquestal.

La idea tiene gracia y además arte, pues quizá sorprenda a muchos el arte de dirigir, tanto en Milnes como en Domingo. En ningún momento se puede ad-

vertir algún «crescendo», alguna frase, algún acento que esté fuera de lugar; se diría que parece que la Nueva Philharmonia está dirigida por veteranos en la dirección. Y señalaba que la grabación tenía gracia, pues en la cara primera Milnes canta «¡Viva, viva el torero», de **Carmen**, y en la siguiente playa, Domingo canta el «Aria de la flor», también de **Carmen**, de Bizet.

En mi modesto parecer, estimo que Plácido Domingo alcanza la más alta cota de la grabación en su insuperable «Come un bel di di maggio», de **Andrea Chenier**, y en el «Ella mi fu rapita!», del acto tercero de **Rigoletto**, así como Milnes se luce de veras en el «¡Viva, viva el torero!», de **Carmen**, con el Coro de John Alldis; en el aria «Avant de quitter ces lieux», de **Fausto**, y, lo mejor de todo, el «Nemico della Patria», también de **Andrea Chenier**, de Giordano.

Milnes seleccionó tres fragmentos de ópera francesa y dos sacadas del más acentuado verismo italiano, mientras que Domingo se muestra partidario de Verdi en sus fragmentos de **Rigoletto** y **Traviata**, así como por Giordano y Bizet en el campo de la ópera francesa, y finaliza con «De mici bollenti spiriti», de **La Traviata**.

Una grabación cuyo interés no sólo reside en dos cantantes famosos en su doble aspecto artístico, la dirección y la actuación, sino también un documento que recoge a dos grandes cantantes de la actualidad quizá en uno de sus mejores momentos vocales.—**P. M. C.**

VARIOS AUTORES: «Lieder» de Purcell, Schubert, Brahms, Fauré y Lutoslawski. Montserrat Alavedra, soprano. Angel Soler al piano. Discophon, «estereo», S-4170.

Nuevamente el sello Discophon nos presenta una grabación que contiene «lieder» de Purcell, Schubert (quizá de los más populares, como **El rey de los alisos, La Trucha**, etc.), de Brahms, de Gabriel Fauré y del polaco Lutoslawski. Se destaca esta grabación por incluir «lieder» que en su mayoría gozan del favor del público (en la cara primera), junto a otros menos conocidos de Gabriel Fauré y del polaco Witold Lutoslawski. Trátase de cinco canciones sobre poemas de Illakowicz.

La carpeta viene acompañada por un encarte con la traducción integral de las 17 canciones que integran el disco. La joven, fresca y bien timbrada voz de Montserrat Alavedra nos deleita nuevamente, aunque quizá en



CRITICA

esta grabación no alcance tan elevada cota como en la precedente de los dúos. En alguna oportunidad cierta velada tendencia «belcantista» le resta intimidad al mensaje, tan característico en el «lied», especialmente en las canciones de Schubert y Brahms. Mucho mejor logradas son las de Purcell y Faure. Como confesamos desconocer las de Lutoslawski, no nos atrevemos a señalar aciertos o no. Baste decir que las mismas son de factura moderna, como era de esperar, utilizando en algunas un «quasi parlado» al estilo de Berg. La grabación, desde el punto de vista técnico, es muy buena, y la participación del pianista Angel Soler es verdaderamente sensible y de tener en consideración. Soler es un gran artista.—P. M. C.

VARIOS AUTORES: Música antigua: Inglaterra, Flandes, Inglaterra, España. Andrea von Ramm (contralto / órgano portátil), Nigel Rogers (tenor / dulzaina), Sterling Jones (viola / viola da gamba), Thomas Binkley (laúd / flauta / dulzaina). Telefunken, SAWT 9432.

Se vuelve a publicar este interesantísimo volumen de «Música Antigua» de varios países. El disco se reedita en un momento en el que ha crecido mucho el interés por esta música, que en apariencia puede parecerse extraña. El contenido de la grabación puede dividirse en dos bloques: el primero, formado por música inglesa del siglo XVIII y música alemana de los siglos XIV y XV, que pertenecerían a un período llamado «gótico», y el segundo formado por música flamenca y española del Renacimiento. La realización instrumental y vocal de las obras es manífica. La grabación revelará para muchos de lo que es capaz la música europea en estos siglos. Especialmente interesante es el **Samson dux fortissimae**. La obra muestra una estructura musical y dramática

verdaderamente sorprendente. También destaca por especialmente interesante y por la interpretación que se realiza la instrumentación de **lc draghe de mutze clutze**. Un nivel altísimo se alcanza en el Fata la parte de Encina, que junto con Rodrigo Martínez son quizá lo más conocido para el aficionado español. Se echa de menos el texto, que siempre ayuda a la audición. La grabación y el prensado son buenos. En resumen, un disco excelente.—J. R. T.

VARIOS AUTORES: Cantos y danzas de Chescolovaquia. Orquesta del Ballet Nacional Checoslovaco. Director, Vladimir Jelinek. Hispavox, Clave. 18-1320, «stereo».

Dieciséis números componen este ejemplo de la música popular checa que tan pocas producciones discográficas tiene en el mercado hispano. De ellos puede obtenerse una visión escueta de lo que es el folklore checo. Hay ejemplos de profunda melancolía al estilo eslavo, al mismo tiempo que números que evocan el ambiente festivo típico de esos países.

Las canciones incluidas están interpretadas a veces por orquesta sólo, en ocasiones por coro «a capella», y hay incluso ejemplos para coro y orquesta con intervención de solistas. A saber: Julius Skoda, tenor, y Vera Prikazska, «mezzosoprano». Ambos solistas muestran una voz cuidada, grata y con calidad interpretativa. La orquesta no tiene, naturalmente, carácter sinfónico, sino más bien un aspecto de «charanga», en el mejor sentido, como corresponde a una manifestación popular que, como es lógico, no posee toda la serie de conocimientos que la pondrían en la posibilidad de modificar el sonido original de sus instrumentos. Claro que si así ocurriera, el folklore perdería gran parte de su sabor. El disco, en resumen, nos parece altamente interesante.—J. P. M.

BARTOK: El mandarín milagroso. «Suite» de danza. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Pierre Boulez. CBS, S 73031, «estereo».

Obras: De enorme interés. Interpretación: Milagrosamente reveladora en el **Mandarín**; algo abstracta y falta de idiomatismo en la **Suite**.

Grabación: Muy buena.

Prensado: Bueno, pero con algunos ruidos de superficie.

Valoración global: Se trata de un disco profundamente interesante tanto por sus obras como por el enfoque interpretativo que reciben.—M. Ch. B.

BEETHOVEN: Octeto en Mi bemol. Sexteto en Mi bemol. Rondino en Mi bemol. Marcha en Si bemol. Miembros del Conjunto Melos, de Londres. Director, Gervase de Peyer. EMI, 1 J 063-02.

Obras: Menores en la línea camerística de su autor.

Interpretación: Cerebral, correctísima (7).

Grabación y prensado: Buenos.

Recomendabilidad: B.—J. L. G. B.

BEETHOVEN: Ludwig van: Sinfonía número 9, en Re menor. Pilar Lorengar, Yvonne Minton, Stuart Burrows, Martti Talvela. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Georg Solti. Decca, 6B B 121/2, «stereo». (Dos discos.)

Obra: De repertorio.

Interpretación: Tradicional, tremendamente violenta. No añade nada nuevo a la extensa discografía de la obra (7).

Grabación: Magnífica. Efectuada en el Krannert Center (Universidad Illinois), en 1972 (9).

Prensado: Muy bueno (8). Recomendabilidad: B.

Observaciones: Brillantísima ejecución de la Orquesta de Chicago. Buen trabajo coral y relevante participación de Talvela. Bien Lorengar e inadecuados Minton y Burrows. En cualquier caso, la interpretación de Solti es un tanto neutra.—J. I. P.

CHARPENTIER: Te Deum. Gran Magnificat. Orquesta J. F. Pail-

lard. Coros de las Juventudes Musicales de Francia. Director, Louis Marini, ERATO, HES 60-149, «estereo».

Obras: Muy propias del solemne y prosopopéyico XVII francés. Interesantes en conjunto por ser muy poco conocidas en general. De validez musical discutible.

Interpretación: Desigual, con detalles extraordinarias y fallos ostensibles. En todo caso, mejorable.

Grabación: No se han resuelto todas las dificultades que estas obras plantean.

Prensado: No demasiado satisfactorio. Distorsión a final de cara.

Valoración global: Se trata de un intento no del todo conseguido por sacar a flote un repertorio sinfónico-coral casi olvidado. M. Ch. B.

DEBUSSY: Preludios, libro II. Dino Ciani, pianista. D. G., 2530 305.

Obras: Obra maestra del piano moderno.

Interpretación: Más ceñida a la «letra» que al espíritu (5).

Grabación y prensado: Excelentes.

Recomendabilidad: B.—J. L. G. B.

IPPOLITOV IVANOV: Bocetos del Cáucaso, op. 10. GLAZUNOV: Fantasía finlandesa, op. 88; Danza característica, op. 68; Cortejo nupcial, op. 21. Orquestas Filarmónico-Sinfónica de Moscú (Director, G. Rozhdestvensky) para Ippolitov, y Sinfónica de la Radio de Moscú (con Svetlanov, para la **Fantasía**, op. 88, y A. Gauk en el resto) para Glazunov. HMES, 610-52.

Obras: Nacionalismo ruso, con incursión a otros folklores.

Interpretación: Soberbia la dirección de Rozhdestvensky, destacándose de colegas.

Grabación y prensado.—Correctos, sin más.

Recomendabilidad: C.—J. L. G. B.

MAHLER, Gustav: Kindertotenlieder, Lieder eines fahrenden Gesellen. Kirsten Flagstadat.

Primer contacto oficial de la Industria del Disco y el ministro de Información y Turismo

El primer contacto oficial del Ministro Pío Cabanillas con la discografía española se tuvo el día 19 de junio, en presencia del Subsecretaría y varios directores generales del mismo Ministerio. Durante el almuerzo se revisaron cuestiones de principios, atención que la Administración desea prestar al sector de los discos, y quedó consolidada la Bienal de Valladolid como acontecimiento fonográfico, patrocinado por el Ministerio, junto a otras manifestaciones en Pontevedra y Palma de Mallorca.



AS SINTETIZADAS

Cuadro general crítico de las novedades últimamente publicadas, que pretende hacer compatibles el rigor crítico con la concisión extrema. Recordamos a nuestros lectores que el apartado final de cada crítica, titulado «Recomendabilidad», es susceptible de cuatro valoraciones:

Valoración A: Disco cuyos componentes (obras, interpretación, aspectos técnicos del registro, etc.) rayan a gran altura, siendo, además, alguno de ellos auténticamente excepcional.

Valoración B: Disco homogéneo y acertado, cuya publicación supone un hecho de indudable signo positivo dentro de nuestra discografía.

Valoración C: Disco de discutible balance general, cuya existencia en nuestro mercado no se juzga particularmente relevante ni necesaria.

Valoración D: Producción que los críticos no recomiendan.

Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Sir Adrian Boult. (Decca «Ace of Diamonds», SDD 215, «estereo».)

Reedición de un registro de valor histórico.

Obras: De relativa habitualidad en nuestro repertorio. En competencia con versiones más modernas de Fischer-Dieskau (*Lieder eines fahrenden Gesellen*) y Marilyn Horne (*Kindertotenlieder*), así como de Herman Prey para los dos ciclos.

Interpretación: Muy aceptable, aunque Kirsten Flagstad tendiera a una dramatización escénica de estos «lieder» casi inevitable en una artista de su proyección teatral. Excelente trabajo de acompañamiento de Boult y la Filarmónica de Viena (8). Grabación: Plenamente satisfactoria, a pesar de su antigüedad (8).

Prensado: Sin defectos de superficie, con un ligero soplido de fondo (7).

Recomendabilidad: B.—**J. L. P. A.**

MOZART, Wolfgang Amadeus: Serenata número 7 («Haffner»). English Chamber Orchestra. Director y violinista, Pinchas Zukerman. La Voz de su Amo, J 063-02364, «estereo».

Obra: Infrecuente en España.

Interpretación: Clásica. Dirección un poco plana de Zukerman, aunque de buena factura mozartiana, y estupenda respuesta de la English Chamber Orchestra (8).

Grabación: Reciente. Buena (8).

Prensado: Bueno (8).

Recomendabilidad: B.

Observaciones: Ejecución muy pulcra y clara, muy de acuerdo con el estilo mozartiano. Zukerman es-

tá magnífico en los solos de violín que propone la partitura, siendo éste uno de los aspectos más destacables del registro.—**J. I. P.**

MOZART: Cuartetos número 17 y número 19. Cuarteto Collegium Aureum. BASF, 34 53 080, «estereo».

Obras: Dos magníficos ejemplos del camerismo mozartiano.

Interpretación: Sensible, muy meditada, particularmente bella en los tiempos lentos.

Grabación: Muy buena.

Prensado: Muy bueno.

Valoración global: Se trata de una perfecta muestra de un gran disco mozartiano.—**M. Ch. B.**

TELEMANN: Cuartetos de París números 2, 3, 5. Cuarteto Amsterdam. TEL., SAWT 9523, «estereo».

Obras: Típicas de G. F. Telemann. Da la impresión de que el músico alemán pudo escribir seiscientos millones de *Cuartetos de París* y quedarse tan ancho.

Interpretación: Buena.

Grabación: Muy destacada.

Prensado: El mejor nivel europeo.

Valoración global: Es un buen disco, pero si no se hubiese editado... daría lo mismo. Das Alte Werk tiene obras mucho más decisivas en su fantástico catálogo. A destacar la espléndida presentación literaria del ejemplar.—**M. Ch. B.**

VARIOS AUTORES: Concerto para flauta de pico, orquesta de cuerdas y bajo continuo (Giuseppe SAMMARTIN); **Concertino en Fa menor para orquesta de cuerdas y bajo continuo** (atribuido a PERGOLESSI); **Concerto a Quattro para violín, orquesta de cuerdas y bajo continuo, en Re menor** (Fran-

cesco Antonio BONPORTI); **Concerto en La mayor para violín, orquesta de cuerdas y bajo continuo** (NARDINI). Frans Brüggen, flauta de pico; Gustav Leonhardt, clavicémbalo; Steven Starkyn y Herman Krebbers, violines; Orquesta de Cámara de Amsterdam. Director, André Rieu. TFK, SAWT 9415.

Obras: Preciosas e infrecuentes muestras de un período creador desequilibradamente tratado en nuestra discografía.

Interpretación: Impecable, deliciosa (9).

Grabación y prensado: Excelentes.

Recomendabilidad: A.—**J. L. G. B.**

VARIOS AUTORES: Festival de ópera italiana. Joan Sutherland, Renata Tebaldi, Teresa Berganza, Zinka Milanov, Giulietta Simionato, Luciano Pavarotti, Carlo Berganzi, Mario del Mónaco, Renato Cioni, Giuseppe Di Stéfano, Bruno Prevedi, Ettore Bastianini, Fernando Corena, Geraint Evans, George London y Cesare Siepi. Decca, Ace of Diamonds, «estereo», GOS 625/7. (Caja-álbum con tres discos.)

En estos tres discos se recogen actuaciones de las más renombradas voces de los últimos veinte años del teatro lírico italiano. Por ello es grande el valor histórico de la grabación, así como el interés didáctico, por recopilarse en ella prácticamente todas las páginas más populares de la ópera italiana del XIX. Lástima que no se haya incluido otro disco con óperas del siglo XVII, anteriores y de otras escuelas, lo que habría convertido el álbum en una maravillosa guía de acercamiento a la ópera.

Buena grabación y prensaje, con folleto explicativo de cada fragmento, faltando sólo un esquema que facilite la localización de cada página.—**R. O. R.**

VARIOS AUTORES: Recital Dietrich Fischer-Dieskau, Jean Pierre Rampal, Robert Veyron Lacroix, Jacques Neilsz. Obras de Haendel, Telemann, Bach, Rameau. La voz de su Amo,

EMI, 1 J 063-02.328, «estereo».

Tres monstruos de la interpretación ante una serie de páginas prácticamente desconocidas; éstas son las que dan un mayor interés al disco y a la vez, por su falta de unidad, lo limitan a mera curiosidad. La falta de comentario es grave al tratarse de páginas nuevas, aunque se nos ofrecen con texto original y castellano, y unas breves palabras de presentación. Servido por un buen sonido; prensaje, exento de ruidos, con excelente interpretación.—**R. O. R.**

VARIOS AUTORES: Recital Plácido Domingo: El arte de Plácido Domingo. Páginas de *Cavalleria rusticana*, *Fausto*, *Rigoletto*, *La forza del Destino*, *Adriana Lacouivreur*, *Turandot*, *La Fanciulla del West*, *Gianni Schicchi*, *Les pecheurs de perles*, *Un ballo in maschera*, *Romeo et Juliette*. Con la Orquesta New Philharmonia. Director, Nello Santi. RCA, ARL 1-0048, «estereo».

Buena la labor de Plácido Domingo en esta colección de las más populares arias del repertorio lírico y «spinto», siendo de destacar en *Pescadores de perlas*, servido discretamente por la batuta de Nello Santi. Buen sonido de la voz, oscuro en la orquesta y prensaje correcto, hacen de esta grabación un disco de gran interés para los aficionados a las grandes voces. Sin texto, pero con un original comentario.—**R. O. R.**

WAGNER: Oberturas de La prohibición de amar y Las Hadas, Marcha Homenaje, Marcha del Emperador, Gran marcha festiva. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Marek Janowski. EMI, J 063-02.319.

Obras: Insólitas: desde la obra «de circunstancias» hasta lo tajantemente malo.

Interpretación: Desenfadada.

Grabación: Buena.

Prensado: Discreto.

Recomendabilidad: La singularidad del disco pide la B.—**J. L. G. B.**

ALTA FIDELIDAD

Una sección a cargo de **FERNANDO V. DE IRIBARREN**,
Redactor-jefe de la revista **TRANSISTOR**
con la asesoría técnico-musical de **RAMON ORTIZ RAMIS**

CONCEPTOS EN HI-FI

En el mundo en que vivimos, la Música —toda la música— se ha convertido en un refugio: clásica o moderna, pretexto para soñar o bailar, ésta se hace cada día un poco más imprescindible en nuestros mejores instantes de descanso.

Y a medida que nos acostumbramos a ella, educamos nuestro oído. Entonces nos volvemos más exigentes tanto en su elección como en la calidad de la reproducción: ambas forman partes inseparables.

He aquí la explicación de que la Alta Fidelidad atraiga cada día mayor número de aficionados. Este fenómeno es tan real, que la palabra alta fidelidad, empleada injustamente por los fabricantes de material sonoro, se ha visto asociada a numerosas producciones sin la más mínima relación con la música.

Era necesario que el verdadero sentido de la palabra fuese restablecido, que la "Alta Fidelidad" quedase en la mente de todos los musicómanos como lo que nunca debió dejar de ser: el arte riguroso de restituir la totalidad de la música, sin la más mínima adición ni sustracción parásita.

AMPLIFICADOR

Armónicas

Toda emisión de sonido musical de un instrumento o una voz posee un timbre muy particular: dos notas idénticas tocadas por un violín y un violoncelo son fácilmente discernibles al oído. Esto es debido a que cualquier emisión sonora provoca resonancias en el instrumento; ellas mismas producen sonidos dichos armónicos, y la mezcla de dichos sonidos armónicos con el sonido de base crea el timbre particular de un instrumento. Las "armónicas" tienen la propiedad de repercutirse en eco hasta frecuencias muy elevadas, de forma que un buen amplificador debe tener una amplia banda pasante en los agudos, con el fin de no escamotear ciertas armónicas, lo que ocasionaría una modificación en el timbre exacto del instrumento.

Dinámica

Todo fragmento de música —especialmente de música clásica— es anotado con esmero por el compositor, de forma que la orquesta armonice los períodos de fuerte intensidad sonora y los períodos de poca intensidad con todos los intervalos de matices posibles en la potencia. De "pianissimo" al "fortissimo", pasando por el "andante" y "crescendo", estas variaciones representan la dinámica emocional de una obra. Está claro que la alta fidelidad se debe a serle fiel tanto al timbre de los instrumentos como a la altura de las notas. Así, un amplificador de alta fidelidad debe poseer una amplia reserva de potencia para no "nivelar" la obra, y restituir lo más fielmente posible la plenitud de la música tanto en los pasajes más fuertes como en los más bajos. (Véase tabla de intensidades sonoras.)

Distorsión

La distorsión es la enemiga del aficionado a la alta fidelidad, dado que ésta designa todo lo

que desfigura el sonido original, sea por añadidura parásita, sea por reducción de ciertas frecuencias altas y bajas (distorsión armónica), sea por no respeto a las intensidades sonoras relativas (véase dinámica), y es entonces la distorsión de amplitud..

Ella se produce con mucha frecuencia a fuerte potencia, por lo que toda mención de índice de distorsión debe acompañarse de la indicación de la potencia a la que ha sido medido dicho índice, así como de la frecuencia sobre la cual ha sido medido éste. Los discos actuales incluyen menos del 10 por 100 de distorsión. Un ejemplo clásico de distorsión es la que experimenta la voz humana por teléfono, dada la reducida banda pasante del procedimiento. Se descubre inmediatamente, ya que conocemos perfectamente la verdadera voz del interlocutor. Pero lo que podemos menos bien "oír" es la distorsión, al menos igual, sufrida por la música con la mayoría de los tocadiscos corrientes de banda pasante limitada (célula piezo, zafiro, amplificador rudimentario, altavoces simples).

Entradas

Llamamos entradas las diferentes fuentes de información que pueden ser recibidas por el amplificador. Un buen amplificador debe tener: una entrada de tocadiscos, una entrada magnetófono, una entrada túner y una entrada micro. Son fácilmente localizables en el lado de atrás de los aparatos, donde son designadas por un código gráfico internacional:

BANDA PASANTE,
CURVA DE RESPUESTAS
GAMA DE FRECUENCIAS.

Estos tres términos designan, de hecho, lo mismo: una característica primordial en alta fidelidad, a la vez para un buen túner; una célula de lectura, o un amplificador, o un altavoz.

Cualquier sonido es producido por una vibración, al principio propagada por el aire que nos rodea. De la rapidez de estas vi-

Precisar cómo se puede alcanzar esta meta, cuántas exigencias supone, tal es el propósito de este pequeño artículo. El permitirá a toda persona con algunos conocimientos básicos previos evolucionar firmemente en el dédalo de fichas técnicas y características propuestas por cada material, y separar definitivamente la alta fidelidad de lo demás. En resumen, elegir un material de gran valor sin exponerse a decepciones ulteriores.

En el cuadro siguiente hemos esquematizado las etapas recorridas por el sonido entre la sala de concierto o estudio de grabación y su salón. Ello le permitirá familiarizarse con los diferentes elementos que componen una cadena de alta fidelidad, cada uno de ellos formando distintamente la división entre las mallas profesionales de producción (grabación de discos o emisiones) y las mallas domésticas de la reproducción: las que componen su cadena. Según este cuadro, se desarrolla este breve diccionario.

braciones depende la altura del sonido. Se calcula el número de vibraciones por segundo, representando de esta manera cierta frecuencia de vibraciones. Así, pues, el sonido producido por los últimos tubos de un gran órgano producen alrededor de 20 vibraciones (o ciclo o período) por segundo. Es el sonido muy grave. Mientras que en el sonido de un vaso de cristal, al ser golpeado, las vibraciones se retransmiten por miles y dan un sonido muy agudo (estas vibraciones se producen por segundo, o kilociclos).

La banda pasante de un aparato de reproducción sonora es, pues, la gama sonora de frecuencia que éste pueda reproducir. Vemos inmediatamente la importancia de conocer esta característica, generalmente expresada en ciclos, kilociclos o independientemente en Hertz (Hz) y kilohertz (KHz).

La banda pasante de recepción del oído humano va de 30 Hz a 18.000 en un hombre joven. Este extremo máximo baja a 15.000 alrededor de los treinta años, luego a 13.000 sobre los cuarenta. La banda pasante del teléfono oscila entre 300 y 3.000 Hz; se comprende cómo la supresión de frecuencia grave produce el sonido gangoso, tan conocido.

Un órgano produce frecuencias comprendidas entre 20 y 3.000 Hz. Un piano, entre 30 y 4.100; la voz humana, entre 85 y 1.100 (véase tabla de comparación).

El amplificador

Es la malla central de una cadena de alta fidelidad. Su misión es recibir las señales eléctricas débiles, que provienen de una célula de lectura de disco, por ejemplo, y de aplicarlas y ampliarlas lo suficiente como para que la energía eléctrica producida pueda ser transformada en energía acústica por los altavoces. Se entiende inmediatamente que un buen amplificador deberá ser sensible a las señales de entrada muy débiles y poder amplificar la totalidad de información dada sin alterar o disminuir

cualquier interferencia en las señales.

La importancia de la potencia del amplificador deberá ser constante y rigurosamente proporcional a la intensidad de la señal de entrada.

Potencia

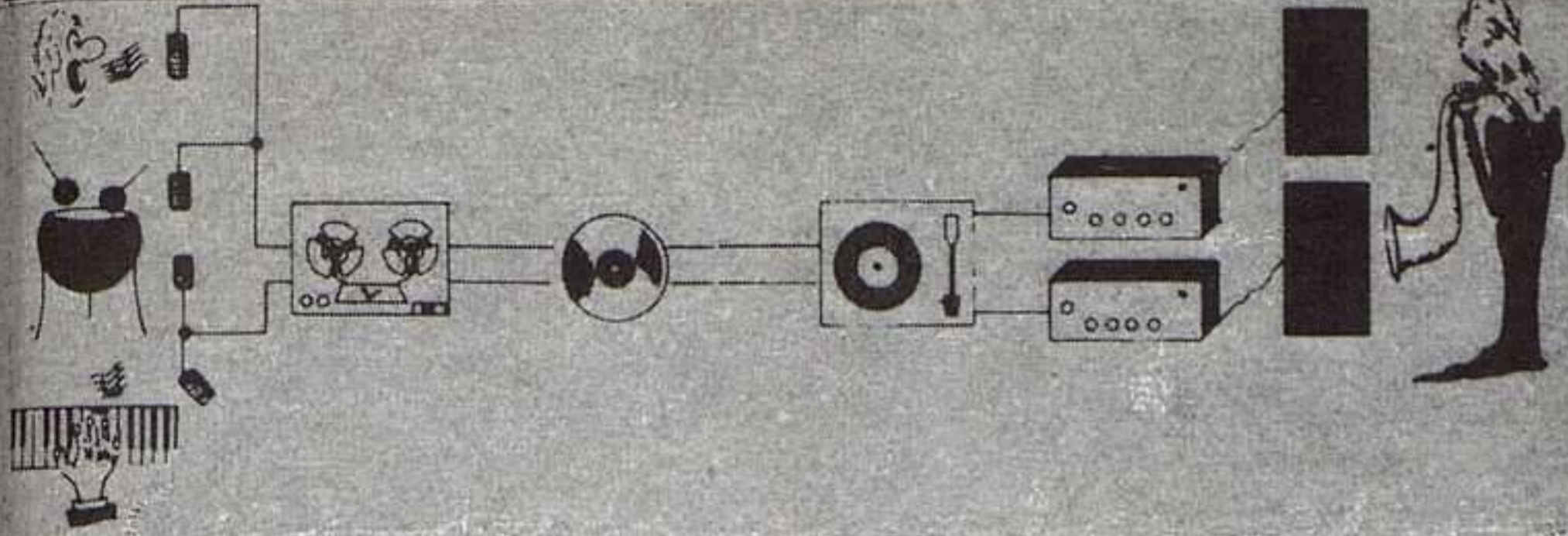
La potencia de un amplificador se expresa en vatios. Se pueden distinguir dos formas de evaluar esta potencia, que se traduce en un mismo material por cifras muy distintas, lo cual es fuente de numerosos errores. Se distingue, en efecto, la potencia continua, potencia eficaz o R. M. S., a veces cifradas en vatios franceses. Es el valor medio de la potencia real de utilización de un amplificador, el que podríamos comparar en materia de automóvil a la velocidad de crucero. La otra es la potencia musical o potencia cumbre; es el valor máximo de la potencia de salida en el momento cumbre y con una alimentación estabilizada de laboratorio. Esta se puede comparar a los puntos de velocidad de un coche. Ella autoriza evidentemente a citar cifras mucho más fuertes. Así, pues, conviene hacer la diferencia entre las distintas terminologías utilizadas por los productores para la redacción de sus fichas técnicas.

Relación señal-ruido

Es un dato importante en la alta fidelidad: todo equipo electrónico, bajo tensión y en contacto con altavoces, emite "un ruido de fondo" imposible de evitar, ya que está producido por la agitación molecular bajo influencia de la electricidad.

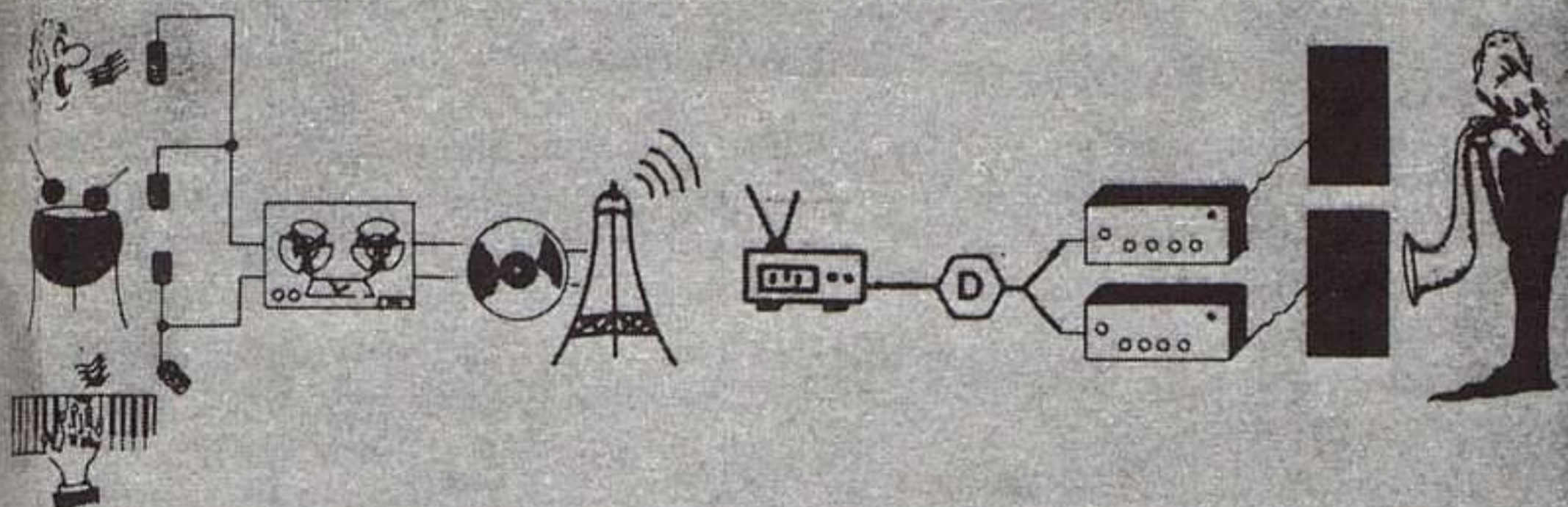
El ruido de fondo citado, siendo inadmisibles en la alta fidelidad, su paso de audiobilidad deberá encontrarse francamente por debajo del paso de audiobilidad de la señal sonora musical más baja. La diferencia se expresa en decibelios y constituye la relación señal-ruido. Mientras más elevada sea la cifra citada, de mayor calidad será el amplificador y todo riesgo de ruido de fondo. La música más pura, liberada de

ALTA FIDELIDAD POR DISCOS ESTEREOS



En estéreo se reproduce el relieve sonoro grabando dos señales distintas, encaminadas a lo largo de dos canales distintos hasta sus dos cajas acústicas: existen dos pistas diferentes en los magnetófonos de grabación y dos impresiones diferentes en los surcos de los discos estéreo.

ALTA FIDELIDAD POR MEDIO DE EMISORES M.F. ESTEREO



La emisión estéreo utiliza dos frecuencias diferentes para retransmitir, en directo o en diferido, cada una de las señales sonoras varias recogidas por dos grupos de micrófonos distintos. Un decodificador especial en el sintonizador de recepción sustituye a cada uno de los amplificadores los dos mensajes emitidos.

CAJAS ACUSTICAS

Altavoz

Un altavoz es un aparato capaz de transformar cierta energía eléctrica en energía acústica: los impulsos eléctricos proporcionados provocan el desplazamiento mecánico de una membrana; transmitiendo los impulsos a la misma velocidad de la vibración original (o frecuencia) producida por el instrumento de música, restituye el sonido original.

Curva de respuesta

Un altavoz no debe favorecer ciertas frecuencias más que otras. A potencia igual, su respuesta debe ser igual a todas las frecuencias que éste pueda reproducir. Se dice entonces que su curva de respuesta es plana. Al igual, la curva de respuesta de una caja acústica que comprenda varios altavoces debe ser plana. Con este fin, cada altavoz de una buena caja acústica irá provisto de un filtro separador que seleccione la banda de frecuencia oportuna.

Coloración

Un cromo de la bahía de Nápoles no es la bahía de Nápoles. La representación es fiel en los detalles, mas cada detalle es exaltado en detrimento de la representación del conjunto. Al igual que algunos materiales de reproducción sonora, "colorean" la música, adicionando a la misma efectos de contraste y acentuando las diferencias. Es curioso constatar que en Alemania, por ejemplo, el público siente predilección hacia los graves que "salen" bien, mientras que en Estados Unidos ocurre al revés: se observa una tendencia a buscar los agudos. Francia, país de la moderación y delicadeza musical (Debussy, Ravel, Fauré), posee un gusto musical muy equilibrado.

La banda sonora de una emisión de radio en modulación de amplitud está comprendida en-

tre 100 y 4.500 Hz solamente; esto corresponde en la gama de las sonoridades percibidas por el oído humano a la clase de frecuencias más frecuentes en la vida cotidiana.

En alta fidelidad la banda pasante debe situarse como mínimo alrededor de los 50 a 15.000 Hz, tanto para la célula de lectura (los discos modernos tienen una banda pasante de 20 a 18.000 Hz) como para el amplificador. No podemos comparar las cifras dadas por los constructores si no es a potencia (véase esa palabra) de salida igual, generalmente a más o menos dos decibelios y a dos tercios de potencia máxima. En el caso contrario sería un poco como dar la consumación de un vehículo sin precisar su velocidad media.

Medio

Altavoz de diámetro mediano, cuya gama de frecuencias cubre el centro de la banda pasante. Es el más frecuente utilizado para los tocadiscos corrientes. En la alta fidelidad deben ser completados en la parte superior e inferior.

Resonancia

Una caja, al igual que cualquier sólido, entra en vibraciones al funcionar los altavoces. Es muy importante que su resonancia propia, traducida por una frecuencia, se sitúe por debajo de las frecuencias más bajas de las cuales sean capaces los altavoces, a fin de evitar todo ruido parásito sordo.

"Tweeter"

Altavoz de escaso diámetro cuya gama de frecuencias se extiende del altomedio a los agudos.

"Woofers" o "Boomers"

Altavoz de gran diámetro cuya gama de frecuencias se extiende de los graves al medio.

(Continuará.)



QUIERE
EDUCAR
EL OIDO
MUSICAL
DE SU
HIJO ?



FLAUTA
DULCE
AULOS

Su hijo empieza a familiarizarse con la música.

Necesita un buen instrumento. Sencillo.

Fácil de tocar. Que reproduzca las notas con fidelidad.

Aquí lo tiene. Es la flauta dulce AULOS. En plástico pulido lavable. Higiénico.

Solicite folleto e información al comercio local o a

ENRIQUE KELLER, S.A.

Apartado, 15 - ZARAUZ (Guipúzcoa)

Nuestras fémininas «pop»



Mari Trini.



Donna Hightower.



Rosa León.

Ana María Drack



No se puede decir que el nivel de la música española sea excesivamente alto. Sin caer en derrotismos ni críticas negativas, hay que reconocer que es difícil encontrar en el mundo discográfico español casos positivos, con plena personalidad, a los que se pueda conceder un elevado tanto por ciento de calidad.

Si este pesimismo es claro hablando en general, refiriéndonos a las intérpretes femeninas en particular, el panorama, desgraciadamente, es más desalentador.

Recientemente, hice un sondeo entre diversos profesionales del disco, cada uno con características diferentes entre sí. La pregunta era: «¿Qué intérpretes femeninas destacarías en el mercado español?».

Casi todos ellos coincidieron. Nombraron todos a Mari Trini. Un tanto por ciento muy elevado—casi todos—mencionaron a Cecilia, María del Mar Bonet y Rosa León. En un tono inferior se situaron María Dolores Pradera, Donna Hightower, Ana María Drack y Ana Belén.

Hay que decir que este sondeo se refería a preferencias de los encuestados, no a popularidad de las cantantes. Pero no cabe duda de que los resultados responden a un realidad existente.

En nuestro país el número de intérpretes femeninas con calidad, que arrastran tras sí a las masas, es muy pequeño. Si exceptuamos a Mari Trini, no podríamos nombrar a nadie.

¿Porqué este bajo nivel? Por un lado, hay que destacar la ausencia total de grandes voces. No hay en España ninguna mujer que posea las facultades de una Mina, Iva Zanicchi, Roberta Flack, Barbra Streisand o tantas otras que llegan allende nuestras fronteras.

Es sintomático ver cómo las principales voces femeninas de nuestro país interpretan esencialmente sus propias canciones. Esto significa, en parte, que a la ausencia de voces se suma la ausencia de autores, de compositores capacitados para hacer una música enfocada a la interpretación femenina.

Existe también una opinión generalizada, demostrable además por la práctica: que la cantante femenina es un «producto» difícil de vender. Las figuras, casi míticas, de la canción española son Raphael, Camilo Sesto, Julio Iglesias... Internacionalmente, las grandes figuras también son hombres: Tom Jones, Elvis Presley, Frank Sinatra y los Gilbert O'Sullivan, Elton John o Cat Stevens, de ahora mismo.

Pero en otros países hay una serie de figuras femeninas de primera línea que se pueden oponer a los grandes divos. Esto

no sucede en España, salvo en el ya nombrado caso de Mari Trini.

Ya que menciono a Mari Trini, digamos que es, sin lugar a dudas, la número uno, por popularidad, clase y veteranía. No obstante, en mis preferencias particulares, la mejor es Donna Hightower. Sin embargo, esta cantante española, nacida en Estados Unidos, sigue sin triunfar plenamente en su país de adopción. Mientras tanto, se pasea de éxito en éxito por distintos mercados europeos, aunque ella no desespera de llegar a la cumbre en España. Yo me alegraría de que lo consiguiera.

Rosa León, Cecilia y Ana María Drack son productos salidos de una gran promoción, en los que los resultados quizá no hayan respondido a la inversión efectuada. Pienso que ocupan un lugar importante, pero—no nos engañemos—su calidad no es lo único que influye en ello.

María Dolores Pradera y Ana Belén son dos casos contrapuestos. La primera es un fenómeno aparte dentro de la música española, pues su figura escapa a todo tipo de baremos de popularidad, listas de venta o clasificaciones de cualquier tipo. No obstante, su categoría está ahí desde hace muchos años y no podemos olvidarla. Con respecto a Ana Belén, hay que mostrar esperanza en sus cualidades, pues no ha hecho más que empezar. Su primer disco, así como su presentación en directo, no han podido ser más prometedores, principalmente por la reacción de la crítica; pero todavía hay que esperar un tiempo para ver cómo reacciona el público. De momento, la popularidad de Ana Belén no se debe a su faceta como cantante.

Nadie duda de la gran calidad de María del Mar Bonet, pero su tipo de música y el cantar en catalán le impiden llegar a gran masa de público. Calidad aparte, María del Mar Bonet no es, hoy por hoy, primera figura.

Hay otros nombres que destacar por la popularidad que poseen: Karina, Massiel, Salomé, María Ostiz... Pero su momento, mientras no nos demuestren lo contrario, ha pasado a mejor vida. Así, al menos, parece pensar el público, que, al fin y al cabo, es quien marca la pauta.

La legión restante de intérpretes femeninas es cuantitativamente importante, pero escuchar su música no emociona a casi nadie. Y las Lolos Flores, Rosas Morenas, Rocíos Jurados y demás pseudo folklóricas, populares ellas, «tías buenas» y demás adjetivos al uso, son necesarias para un sector del mercado, pero no cualifican ni tipifican la música de nuestro país.

JAVIER CASTRO REY

hemos visto

Premiata Forneria Marconi

Hemos visto actuar a Premiata Forneria Marconi. Segunda actuación en Madrid de Premiata Forneria Marconi, grupo italiano acogido en el sello discográfico de Greg Lake y P. Sinfield, y de quien es primera figura Emerson Lake and Palmer, y que se fundó con la idea de promocionar y dar vida a grupos con ideas musicales fuera de la línea más puramente inglesa. Premiata Forneria Marconi está en esa línea, y su popularidad es ya considerable en Europa; así, en esta ocasión no hizo falta anunciar a Peter Sinfield ni a Mel Collins como acompañantes para llevar gente al Monumental; tan sólo el gran recuerdo dejado en su anterior visita de hace un año aproximadamente les ha creado gran fama aquí.

Este concierto nos dio a conocer algunos temas de su próximo álbum, según explicó Pagani en su largo prólogo, y se desarrolló en un clima de total entusiasmo por parte del público, y aunque el sonido resultó algo deficiente en algunos momentos, a diferencia de lo visto y oído a Procol Harum días antes, la música, tal vez por ser más alegre y espontánea que la de los ingleses, fue totalmente aceptada y vivida por todos.

De todas formas, quien tuvo la fortuna de disfrutar de su presentación habrá notado algunas diferencias tanto en ideas como en sonido; y así, el joven Premoli—tan solo veinte años—estuvo algo falto de ideas o de la genialidad que todo buen músico, y Premoli lo es, tiene cuando el público está completamente entregado; pero quizás se enfriara con tantas idas y venidas del escenario, y resultó ser el más flojo, sin que por ello estuviera mal. Tampoco Pagani brilló como cabe en él y, pese a su buen «solo» de violín, no llegó a la altura alcanzada con la flauta. El tercer hombre importante de la banda, Mussida, sí dio la talla y nos hizo disfrutar de deliciosos pasajes con la guitarra clásica. Con ellos la base rítmica estuvo acertada y hasta ha ganado en sonido con el cambio de bajista.

Junto a las canciones del nuevo LP interpretaron tres canciones del ya editado en España, sobresaliendo Celebration, que fue coreada y muy aplaudida. Resultó muy acertada también la versión de Il banchetto, pieza profunda y bella, y que hizo las delicias del público, que, excepto algunas butacas, llenaba el recinto. Al final, Premiata fue llamada de nuevo para dar «propina», que concluyó con un extenso «solo» de batería y la entrada de toda la banda, y fin...; pero no, el joven público quería más, y por segunda vez la excelente banda italiana apareció en el escenario para repetir Celebration, entre el público puesto en pie, y ya sí acabó todo.

Bien seguro estoy de que todos hemos celebrado este preciosismo musical de Premiata Forneria Marconi, idea que empezó Mauro Pagani, perfeccionó Peter Sinfield y está siendo llevada a la práctica por cinco excelentes músicos que no son ingleses. ANTONIO ALVAREZ RODIL.

actuar a

● Eduardo Rodrigo y su espectáculo de folklore sudamericano. Este cantante, al que conocíamos más a través de las revistas llamadas «del corazón» que a través de sus obras, demostró en el Teatro Español que es capaz de mantener un recital a base de facultades y bien hacer, ofreciendo una serie de temas de gran calidad.

En este recital, salpicado de danza, le acompañaron, entre otros, el dúo Mate Amargo, de quien ya hemos hablado aquí, que causaron una gran impresión.

● Mari Trini, en su presentación en una conocida sala madrileña. Mari Trini se nos está convirtiendo en una gran artista. Sabe utilizar no sólo la voz, sino también el cuerpo, con elegancia, sin aspavientos ni divismos. Su escuela francesa (es casi tópico referirse a la influencia de la Piaf en ella, tópico, pero cierto de cualquier manera), su figura pequeña, sus canciones, su magnífica versión del tema de Brel Ne me quite pas; la entrega que le hicieron de un disco de oro por parte de su Casa de discos, en homenaje a los cinco años transcurridos desde que comenzara con ella, son «flashes» de una noche de triunfo para esta cantante española (a quien en tiempos de Fernando VII hubieran llamado afrancesada; hoy, afortunadamente, eso ya no se estilaba), que lleva camino de convertirse en una clásica de nuestra música, dicho esto en sentido admirativo, naturalmente.

● Mungo Jerry, en otra conocida discoteca, con su nueva imagen de grupo «rock». A nosotros, que sólo le conocíamos a través de sus discos y que íbamos un tanto predisuestos para mal, nos sorprendieron estos muchachos del «summertime» con un «rock» mucho más sólido que en sus registros (y es que hay que convencerse: en vivo todo suena mucho mejor). La personalidad de su cantante da el tono del grupo, en el que sobresale el pianista, en cuanto a la instrumentación. Pero el grupo no pasa de ser uno más, distraído y bueno para pasar el rato, siempre que no se busque trascendencia.—
ANTONIO CORDON PORTILLO.

● Ultimamente, en el Teatro Monumental de Madrid, se presentó el esperado guitarrista irlandés Rory Gallagher, acompañado por la banda habitual, tanto en sus últimas grabaciones, como en sus giras, y que está compuesta por Gerry McVoy (bajo), Rod De'Ath (percusión) y Lou Mar-



Rory Gallagher

tin (teclados). La expectación que había obtenido esta actuación en España —y particularmente en Madrid— de Rory Gallagher se acentuó aún más cuando su visita se retrasaba desde su prometida llegada a finales del año pasado.

El ambiente que reinaba en el Teatro Monumental antes del comienzo de la actuación era de predisposición hacia lo que se esperaba oír y contemplar, cosas que después no defraudarían en absoluto.

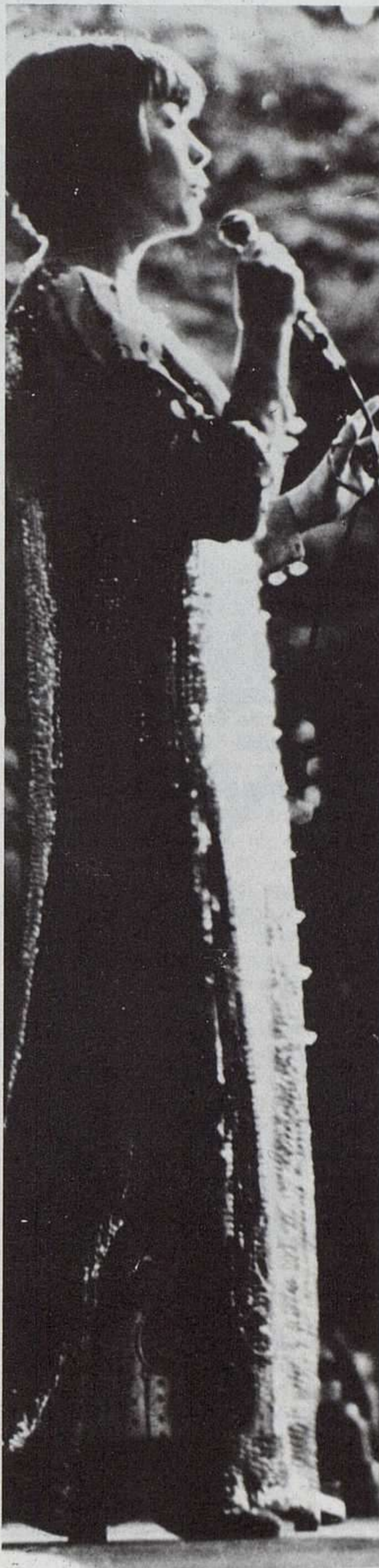
Refiriéndonos a la actuación en concreto, os podemos decir que fue de una total explosión de fuerza, calidad y sonido, donde la guitarra de Rory brilló a las más altas cotas de perfección, no limitándose esta afirmación a la guitarra eléctrica, sino a una serie de instrumentos de cuerda que difícilmente se ven empleados por guitarristas actuales de «rock».

Su música —que osciló desde el más puro «rock and roll» al más excitante blues —fue un maravilloso a la vez que increíble paseo por la música de todos los estilos y formas, y en el cual destacaron como elementos básicos la guitarra, el bajo y la batería, teniendo estos dos últimos una serie de contrapuntos geniales, y, por fin, envolviendo todo el sonido, un teclista que empezó un poco flojo, pero que, poco a poco, se fue acoplando al contexto músico-sonoro, llegándose a realizar a la perfección y consiguiendo unos «clímax» de fondo verdaderamente fuertes y de una calidad bastante aceptable.

En resumen, una actuación, dirigida por el gran guitarrista Rory Gallagher, que reunió a cuatro músicos de excepción y que agradaron ostensiblemente al público asistente, dejando un ambiente, al final, de fuerza y virtuosismo como para que no se olvide su paso por Madrid. Esperemos que las próximas visitas sean de la calidad y tan del agrado del público como la presenciada. Más vale tarde que nunca, y en este caso, afortunadamente para todos los jóvenes españoles, ha valido la pena esperar.

RV. COLLADO

Mireille Mathieu en España



A Mireille Mathieu le gusta el color rojo y no tiene coche. Mireille Mathieu llegó a Madrid para grabar con Valerio Lazarov un «Señoras y Señores» para la noche del sábado. Su estancia no alcanzó los dos días completos. Mireille Mathieu —su Casa discográfica— reunió a los informadores en un salón de su hotel:

—No soy una mujer de negocios.

Mireille, que afirmó que se siente feliz teniendo cada día la posibilidad de conocer nuevas gentes y nuevas cosas, expresó la convicción de abarcar en su público a todas las edades.

—Becaud, Aznavour, Brel son mis cantantes franceses favoritos.

A Mireille, que es superticiosa, que detesta el verde (la mesa de la reunión estaba cubierta por un mantel de tal color), le gusta el cine. Le pregunté cómo no le había tentado hasta ahora la aventura cinematográfica:

—Tengo una proposición de Robert Aldrich para hacer una película con Paul Newan.

Mireille, que confesó decir «merde» de tanto en cuanto, que reconoció su desconocimiento de los cantantes españoles a excepción de Raphael, destacó como sus composiciones preferidas, de las por ella cantadas, La paloma, Love Story, Cuando tú te vayas y En qué piensas, entre otras.

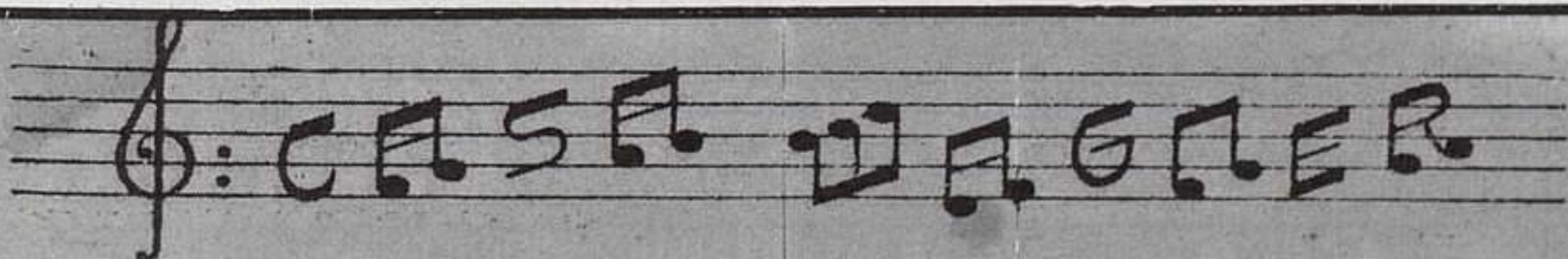
—¿Y la que menos le gusta?

—Me gustan todas; si no, no las cantaré.

Mireille, a quien agrada el sobrenombre de «el ruiseñor de Avignon», que se mostró más preocupada por ampliar a través de la pequeña pantalla el conocimiento de su manera de hacer la canción entre el público español que por la venta de sus discos, que se negó a revelar por quién había votado en las recientes elecciones francesas, me contestó así cuando le pedí que, con una sola palabra, me definiera su forma de cantar:

—Amour.

JOSE-ANGEL GARCIA GARCIA



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

ENVIAMOS CONTRA REEMBOLSO DE SU IMPORTE, SIN GASTOS DE ENVIO, TODOS LOS DISCOS QUE NOS SOLICITEN

Cursos de idiomas por discos y «musicassetes», «cassettes», cartuchos, etcétera
Clásico, moderno, música antigua, etcétera

ARIOLA

KRIS KRISTOFFERSON & RITA COO-LIDGE: **Full Moon**. AM-ARIOLA. LP 12 temas. Para los que hemos seguido de cerca el «folk» y la balada americana, este LP es ciertamente decepcionante. Y digo que es decepcionante no porque sea malo, sino porque Kris Kristofferson es toda una institución en este tipo de música y de él se puede esperar mucho más. **Full Moon** (luna cenicienta) es uno de esos discos que se graban cuando dos cantantes se enamoran, y nada más. Disco muy meloso y acaramelado, cosa que, a decir verdad, nunca nos hubiéramos esperado de Kristofferson.

Full Moon es un disco hecho por Kris y Rita para Kris y Rita, y esto va en perjuicio de los posibles oyentes del disco.

El disco también falla porque ni Kris ni Rita son unas grandes voces, sino unos cantantes correctos y simpáticos que cuando tienen algo que decir lo hacen muy bien y con la música apropiada. A pesar de todo, hay grandes canciones en este disco como **I'm Down, But I Keep Falling**, pero el disco nos deja bastante insatisfechos.—L. M. E. B.

KING CRIMSON: **Starless and bible black**. ISLAND. ARIOLA. LP. Ocho temas. King Crimson suma una nueva maravilla a la historia de la música con este nuevo álbum, quizás demasiado entroncado en la línea de su anterior producción **Lark's tongues in aspic**; pero esto no disminuye la grandiosa labor de Fripp, que dicho sea de paso, en esta ocasión no lo compuso todo, sino que todos los temas, a excepción de **Fracture**, vienen firmados por los cuatro Crimson. Todas las letras del álbum —letras siempre importantes en King Crimson— están a cargo de Palmer James. Cabe destacar en el álbum la labor del percusionista de Yes William Bruford, que indudablemente se muestra como uno de los más grandes, o mejor dicho, como el más grande batería actual, con un gusto especialmente avanzado en la teoría del contrapunto y los ritmos cambiados. Echamos un poco de menos en este álbum la labor del violinista David Cross, que se ha limitado a reforzar las melodías de Fripp. En resumen, un excelente disco este **Starless and bible black**, en el cual nos encontramos en la continuación del trabajo de este genial Fripp, trabajo que suponemos irá alcanzando cotas inimaginables de perfección quizás con esta misma banda, o bien, como es costumbre en él, cambiará músicos y formas para sus próximas creaciones.—J. L. S.

FONOGRAM

GENESIS: **70'S Pop Sound**. Siete temas. Cuando apenas ha transcurrido un mes desde la edición del

último LP de Génesis (**Selling England by the pound**), la casa Fonogram nos ofrece ahora, y dentro de la serie «70'S Pop Sound», una recopilación de los mejores temas de sus anteriores discos. Para aquellos que hayan seguido regularmente la trayectoria de este singular grupo, esta producción no supone ninguna novedad, pero, en cambio, tiene un indudable valor para hacerse una idea global de la música depurada dentro del «folk-rock». El virtuosismo y la genialidad interpretativa de todos los componentes de Génesis han hecho que actualmente no haya ningún grupo que pueda arrebatárselos la posición de primacía que hoy ocupan. A pesar de ello, Génesis sigue trabajando incansablemente y continúa en una creciente progresión de calidad y perfección. En este LP retrospectivo —que puede considerarse como un balance de lo hasta ahora realizado— nos encontramos con temas como **Harrol the barrel, Looking for someone** y **White mountain**, todos ellos excelentes y en los que, como dije anteriormente, el dominio instrumental de Peter Gabriel, Steve Hackwood, Mike Rutherford, Tony Banks y, sobre todo, de Phil Collins como vocalista y batería, hacen de este álbum uno de los más completos del momento.—J. A. L. F.

STATUS QUO: **Quo**. Ocho temas. Tras la aparición de un sencillo con los temas **Break the rules** y **Just take me**, surge ahora un LP de Status Quo que supone un nuevo avance del grupo en particular y del «rock» en general.

Status Quo ha sido desde su aparición en 1968 un grupo que se ha caracterizado por su irregular desarrollo y por los altibajos de su carrera. Tras **Messages from the Status Quo**, vinieron cuatro años de casi anonimato, hasta que con **Pildriver**, publicado en 1972, dio comienzo la proyección masiva de este grupo especializado y surgido del «rock» británico.

Quo, el álbum que ahora nos ocupa, es sin duda la mejor obra desde el punto interpretativo de este grupo, continuando, en lo que se refiere a las composiciones, con su característico estilo duro y potente, pero atemperado asimismo por cierta carga poética. Alan Lancaster y Francis Rossi destacan en esta labor compositora, pues instrumentalmente el grupo forma un tono compacto en el que no brillan las individualidades. Hay que destacar entre todos los temas **Backwater, Drifting away** y **Lonely man**.—J. A. L. F.

CLIFFORD T. WARD: **Mantle Pieces**. Charisma - Fonogram. Diez temas. LP. Clifford T. Ward es un cantante de baladas con un modo de hacer y de entender la música, y aun de escribirla, muy británico. Sus temas y sus modos dan la imagen de un joven que si bien tiene ideas propias, no se sale de madre. Un muchacho tranquilo.

Sus canciones son agradables. Sencillas, pero inteligentemente elaboradas por los medios de grabación que existen hoy en día; poseen unos estribillos pegadizos y a la vez cálidos siempre dotados de una suavidad algo melancólica.

La voz de este inglés de Kidderminster, recuerda, en ocasiones, a la de su compatriota Gilbert O'Sullivan, si bien no es tan aguda y metálica, estando de cualquier forma en la línea que marcara la escuela Beatles y seguidores del sonido Liverpool.

Mantle Pieces es un álbum bien hecho, anclado en la más tradicional música «pop» británica, que aunque un tanto desfasada en nuestros días, mantiene su vigencia cara a un cierto público.—A. C. P.

HISPAVOX

FREDERIC FRANÇOIS: **Lo mejor de Frederic François**. Doce temas. Aparece ahora en España este disco compuesto de temas escogidos y que quiere ser una vía de promoción a gran escala de la producción de este joven cantante siciliano. Desde 1970 Frederic François ha conseguido vender en Argentina, Francia e Italia un total de cinco millones de discos, cifra que no nos debe extrañar si consideramos que su estilo, semejante en muchos aspectos al de Adamo, posee un corte melódico y sentimental que le encuadra dentro de las tendencias francomediterráneas y le hace ser muy apreciado por un gran sector de público demasiado sensible y poco exigente. Dentro del conjunto del disco es difícil destacar ningún tema concreto, pues si bien hay que admitir que instrumentalmente están bien compuestos, en lo que se refiere a las letras de las canciones éstas no pueden ser menos originales. Así, tenemos un **Mi vida eres tú, Mi dicha es tu amor, Sólo contigo y Por ti**, canciones todas ellas hechas a la medida de las posibilidades vocales de François, que, todo sea dicho, no son escasas. Es, pues, en definitiva, un intérprete que con este álbum, y probablemente con otros posteriores, conseguirá un gran éxito entre el público femenino español, para el cual va dedicada, dentro de la carpeta del disco, una foto de François en «pose» romántica que hará suspirar de ternura y melancolía a un gran número de adolescentes.—J. A. L. F.

JOHNNY RIVERS: **Last boogie in Paris**. Ocho temas. Atlantic. HISPAVOX. Johnny Rivers es un excelente rocker de la música americana, un hombre que alcanzó notable éxito con la famosa **Oda a John Lee Hooker**, y que ha pasado por unos momentos algo difíciles y hasta llegó a retirarse por unos meses para autotranquilizarse. Su vuelta ha sido sonada y su «rock del cocodrilo» ha sido superventas en muchos países. Este

álbum **Last boogie in Paris** nos trae la música de uno de los conciertos de su último «tour» por Europa y que, por cierto, va a repetirse próximamente, haciéndolo extensivo a España. Para este concierto, que resultó ser de un explosivo y brillante «rock and roll», hizo una banda con Jim Gordon (ex-Traffic), Parks (guitarra), Conrad (bajo), Horn (saxo, melvoin-piano y órgano) y Pederesen (acústico, guitarra y cantante).

De esta espléndida banda salió un sonido magnífico como muy bien queda impreso en una grabación absolutamente «in live».

«Rock» fuerte y brillante, sin tanta comercialización como el europeo, y con ese toque fantástico que el músico negro sabe darle, y entre el que Rivers se hizo con la batuta para deleite de los asistentes en el mítico ya Olimpia parisino. Con un sonido y una música nada nueva, que ya hizo muy famosos a los Jerry Lee Lewis o Chuck Berry, por ejemplo, Johnny Rivers y su «boogie band» nos demuestran una vez más que la música no sabe de tiempo ni años, la buena música es eterna.

Muy destacables todas las canciones y, sobre todo, su versión sobre la **Oda**, que aquí titula **John Lee Hooker '74**, y que resulta de gran brillantez por parte de cada uno de los siete músicos y la voz de Rivers, que dentro del mismo tema nos sorprende cantando **Satisfaction**, ante un público entregado y que entiende el mensaje del excelente músico neoyorquino, al que deseamos ver en España con músicos y música tan excelente como la de este buen álbum.—A. A. R.

UNPON CHILD-SEALS & CROFTS-LP 12 Temas. Hispavox.—Buen LP éste que nos presenta Seals & Crofts con la gran carga de melosidad y musicalidad que les han hecho acreedores de uno de los primeros puestos entre los dúos de cantautores jóvenes más importantes de estos dos últimos años.

Refiriéndonos al LP en concreto, diremos que la musicalidad que posee es debida, en gran parte, a una perfecta conjunción de voces y a una composición un tanto extraña, con temas que contienen exotismo y dulzura a la vez que realismo y fuerza. De este modo Seals & Crofts reflejan exactamente lo que quieren decir y sin caer en la temática de muchos otros autores a la hora de componer.

La buena instrumentación, basada en el sonido electro-acústico, y la variedad de contextura sónica en cada uno de los cortes del LP, hacen de éste una verdadera obra de sencillez y dulzura.

En resumen, podemos decir que es un LP que garantiza una buena sobredosis de espiritualidad y pureza a la hora de componer, que complacerá sobradamente a todos los seguidores de la buena música, en general, y a los de este dúo de los setenta, en particular.—RV. COLLADO.



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas
La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA



el poder
musical de un
sólo dedo

PARTNER 15

E FARFISA

¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo

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

Partner 15 de FARFISA tiene dos hallazgos técnicos: El «Bravo» y el «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