

RITMO

AÑO XLV · NUM. 453 · JULIO-AGOSTO 1975 · PRECIO: 50 PTAS.



NEVILLE MARRINER

**ACADEMY OF
ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS**

en discos

DECCA



HAZEN

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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

Juan Bravo, 33

MADRID-6

AÑO XLV • JULIO-AGOSTO 1975 • NUMERO 453

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

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

Dirección telegráfica: RITMO - Madrid

Redacción para Cataluña:
Vía Layetana, 40. Barcelona-3. Teléfono 310 29 64

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 450 ptas. Número suel-
to, 50 ptas. Atrasado, 60 ptas. EXTRANJERO: 10 dólares USA.

Depósito legal: TO. 2 - 1958

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

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.
Impreso en España por Grefol. Av. Pedro Díez, 16. Madrid-19.

Director: F. Rodríguez del Río.
Subdirector: Antonio Rodríguez Moreno.
Redactores-Jefes: Manuel Chapa Brunet (M. Ch. B.) y Fernando
Rodríguez Polo (F. R. P.).

SECCIONES:

Informaciones y reportajes: José Miguel López (J. M. L.).
Estudios: José Luis García del Busto (J. L. G. B.).
Crítica: José Luis Pérez de Arteaga (J. L. P. A.).

REDACTORES Y COLABORADORES:

Roberto Andrade Malde (R. A. M.), Gonzalo Alonso Rivas (G. A. R.),
Angel Carrascosa (A. C.), Rafael Gavino Sansegundo, Santiago
Herrero, Fernando López y Lerdo de Tejada, Ramón Ortiz Ramis
(R. O. R.), Juan Ignacio de la Peña, Juan Ramón Pérez Garraleta,
Arturo Reverter (A. R.), Joaquín Rubio Tovar (J. R. T.) Fer-
nando Varela Iglesias, María Dolores Vega Muñoz.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Gal-
mes (Balears), Rosa Beatriz Pérez Arés (Barcelona), María Jesús García de
la Mora (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Cas-
tellón), Julio Andrade Malde (La Coruña), José Angel García García (Cuenca),
Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida),
J. Luis Rouret Tejada (Logroño), Salvador Betés (Málaga), Evencio Baños Ro-
dríguez (Orense), Gloria Vignau (San Sebastián), Dámaso García Fraile (Sa-
lamanca), Esteban Vélez (Santander), M.ª del Carmen Gruber (Segovia), Luis
Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Miguel Fre-
chilla del Rey (Valladolid), Alberto Gatoó Gómez (Zamora).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín y Rosario Marciano (Europa), Célida Villalón (Estados Uni-
dos), Néstor Echevarría, Leticia Pagano, Sergio Curia (Sudamérica).
Equipos Gráficos: Barahona y J. Azurmendi. Diagramación: Polo. Rótulos: Ma-
nuel Pliego. Diseño Portada: J. Azurmendi.

EDITORIAL

POLITICA MUSICAL: Consideraciones

En estos últimos años, y sobre todo en la época estival, sal-
tan a la luz gran número de festivales y actos musicales, unos
de gran renombre e importancia y otros pequeños y locales.
En todos ellos hemos realizado una valoración de su fondo, de
su forma y de su fin. Valoración que unas veces hemos podido
publicar en nuestras páginas, y otras, por falta de espacio, se
ha quedado en la redacción. Mas todo esto nos ha ido sumi-
nistrando paulatinamente cantidad de datos, que hemos acumu-
lado en nuestros registros de tal forma que hoy, cuando nos
decidimos a analizar globalmente la información en ellos con-
tenida, observamos que a medida que los examinamos empe-
zamos a ver muy claros varios aspectos de la política musical
del país. Aspectos que son motivo de este editorial.

En primer lugar, observamos una parcela, digamos bonita y
llena de rosas, formada por los actos oficiales de música en
España: Festivales, Decenas y Semanas Musicales, Seminarios,
Cursos y Concursos, Conciertos ordinarios y extraordinarios, etc.
Todo este jardín de actividad musical creará al esporádico ob-
servador de ella una imagen de cultura, organización e interés
oficial paralela a la que existe en cualquier otro país amante
de las Artes; pero de lo que no se da cuenta ese buen obser-
vador es que lo que él ve son como oasis de cultura musical
dentro de un desierto casi inhóspito. Oasis en los que sólo
está permitida la asistencia a un «status» «elitista», ya sea por
su nivel intelectual o económico, y dentro de los cuales sus
propios habitantes tratan de convencerse a sí mismos de que
todo va bien y de que ese ambiente musical que ellos respi-
ran «clasiestamente» se esparce por igual por todo el desierto.

Toda esta estructuración montada en lo que concierne a la
música por nuestra base ejecutiva oficial nos parece en un ele-
vado porcentaje sin fundamento y desacertada, y nos recuerda
ese viejo refrán español que dice: «Los hijos de don Crispín, en
zapatillas y con bombín». Y es verdad: se consumen elevados pre-

supuestos en Festivales rimbombantes y «elitistas», en actos
de un total e inoportuno intelectualismo...

Nosotros pensamos que no sería tan descabellado redistri-
buir esos presupuestos de una forma más razonable, olvidán-
dose del todo de la fachada internacional, del genio y figura...
del célebre y siempre de moda en nuestro país «clasiismo» so-
cial y de otras muchas cosas, invirtiendo esas cantidades en
gabinetes para investigación de mejores métodos de enseñanza
musical; en modernizar nuestros centros de enseñanza musi-
cal oficial, algunos por ya imperiosa necesidad; en mantener
un cuadro de profesores competente y numeroso, que no viva
pendiente del hilo de la peseta; en proteger docente y profesio-
nalmente al alumnado de estos centros con la creación de
orquestas provinciales cuyas plazas fueron ocupadas por los
jóvenes titulados de las promociones salientes de los Conser-
vatorios, preparando en los propios Conservatorios a los profes-
ores de Música de Educación General Básica; fomentando las
giras por toda España de nuestras principales orquestas —léase
Nacional, RTVE, Ciudad de Barcelona, etc.—, para llevar al pú-
blico de provincias buena música, y puedan así disfrutar de
este privilegio no sólo los vecinos de Madrid, de Barcelona y
visitantes de bolsillo bien provisto. La música clásica no debe
ser privilegio de adinerados y de gente bien vista en los círcu-
los culturales. Ella está por encima de todo eso: es sentimien-
to, técnica y humanidades expresados con un lenguaje que debe
ser asequible a todos y no solamente a los críticos, a los bur-
gueses de turno, a los eminentes musicólogos y... a una silen-
ciosa y sacrificada minoría.

En resumen, queridas autoridades musicales, abogamos por
una más consecuente política musical, que trate de equilibrar
esos engañosos oasis musicales con el máximo apoyo a ese
resto del desierto musical español, que está sediento de oír,
aprender, asimilar la buena música, que, si quisiéramos, esta-
mos seguros podríamos darles.

ENCUENTRO EN GRANADA CON LA ACADEMY OF ST. MARTIN · IN · THE · FIELDS

Tradicionalmente, el nombre «Academia» ha venido a significar escuela o centro de instrucción. En Nápoles, por ejemplo, ya en el siglo XVIII existía un Conservatorio; en Roma, un lugar de características parejas se denominaba «Academia». En el Reino Unido, sin embargo, el término acuña otros significados: se habla de asociación de músicos, becarios y profesionales para estudiar, escuchar e interpretar obras de los grandes maestros. Este propósito, que data del siglo XVIII, se ha mantenido en esencia hasta nuestros días.

La Academia de San Martín de los Campos, castellanizando el nombre sajón de la entidad, se creó como un instituto vinculado a la iglesia del mismo nombre que se halla emplazada en la famosa plaza de Trafalgar londinense; sus fines eran idénticos a los de la Academia tradicional. Precisamente por eso, su repertorio estaba formado en un principio por obras de los «maestros»: Händel, Bach, Haydn y Mozart, unidos a los músicos barrocos más importantes.

Posteriormente, este repertorio se fue ampliando sin abandonar esa línea eminentemente «clásica». Se producen así sus interpretaciones de las importantes **Sonatas para cuerda**, de Rossini, o de la misma **Suite Hollberg**, de Grieg. En los últimos años, el campo operativo se abre aún más para acoger diversas producciones de Bartok (**Divertimento, Música para cuerdas, percusión y celesta**), Berg (**Suite lírica**), Webern (**Bagatelas**), y mayoritariamente Schönberg, del que recientemente han grabado la **Noche transfigurada** en su versión para orquesta de cuerdas.

La Academia ha tenido en su trayectoria un hombre decisivo: Neville Marriner. Violinista en un tiempo de la London Symphony, cofundador más tarde del Jacobean Consort junto a Thurston Dart, este director británico ha sabido fundir en una sola personalidad las vertientes del musicólogo y del intérprete. Desde hace algunos años, Marriner ha compaginado su actividad como director musical de la Academia con la titularidad de la Orquesta de Cámara de Los Angeles; acaso por un compromiso con esta otra agrupación, en la reciente visita que el conjunto inglés hizo a nuestro país no figuraba titular alguno en la dirección. A pesar de ello, la presencia de Marriner, que se nos ha hecho familiar a los españoles a través de la cuantiosa discografía del conjunto, no se echó en falta en exceso debido a la labor de la excelente concertino Iona Brown. Esta

violinista fue alumna de Henryk Szeryng y actuó como miembro de la Orquesta Nueva Filarmonía durante dos años.

Iona Brown es una de los mejores concertinos que he tenido ocasión de ver. En ocasiones sus planteamientos pueden parecer algo distintos a los de Marriner; muy sobria en Mozart, por ejemplo, y más desenfadada en Händel. Es una mujer resuelta, activa y que impone fácilmente su actividad en el escenario. El tiempo que nos concede («**Sólo cuatro minutos**») es mínimo para una entrevista que podría durar media hora.

La primera pregunta se refirió a la relación que la Academia guarda con otros grupos de cámara similares, tales como el *Centus Musicus*, *I Musici* o el *Collegium Aureum*.

—**Desafortunadamente**—nos contesta—, **no guardamos ningún tipo de relación ni musical ni personal; a mí me gustaría mucho tratar con ellos, conocerlos y hablar de una serie de problemas que creo nos son comunes. Pero estamos muy ocupados, tenemos muchas giras, muchas actuaciones, grabaciones de discos y programas de televisión, y no disponemos de tiempo para establecer un contacto provechoso.**

—Se dice que la marcha de Marriner a Los Angeles, compartiendo responsabilidades entre aquella orquesta y ustedes, trajo como consecuencia una época mala para la Academia, un gran bajón en la calidad del grupo. ¿Qué piensa de esto?

—**Yo he sido concertino de la Academia antes y después del contrato de Marriner con Los Angeles, y no he observado ningún descenso en la calidad de la Academia. El conjunto yo creo ha estado y está perfectamente bien. Además, tampoco Marriner está tan alejado de nosotros: concretamente, dentro de muy pocas semanas tiene que dirigirnos en varios programas del Festival de Música de Cámara que organiza todos los años el South Bank, en Londres.**

Tras estas preguntas de urgencia, entre felicitaciones y regalos, Iona Brown nos dijo que creía eran suficientes y, en consecuencia, nos dejó con las ganas de formularle las preguntas más interesantes relativas a la interpretación, problemas de afinación, instrumentos, investigación musicológica... En busca de una opinión autorizada sobre estas cuestiones nos dirigimos hacia John Gray, contrabajista del grupo, miembro fundador, muy querido en Inglaterra, considerado como un magnífico instrumentista (¡qué «solo» en una de



NEVILLE MARRINER



ACADEMY OF ST. MARTIN-IN-THE FIELDS

Ahora bien, la idea de Marriner unas veces ha coincidido con lo propuesto por Dart y otras no: de cualquier manera, el criterio fundamental que nosotros seguimos siempre es el de Marriner.

En cuanto a los «tempos», los elegimos democráticamente entre nosotros, discutiendo todos. Cada uno aporta su idea al respecto y el director actúa como catalizador de las tendencias. Esto es lo que diferencia mucho a la Academia de otras orquestas de cámara, la flexibilidad estilística que supone dar voz y voto a todos los miembros.

—¿Su trabajo tiene alguna validez creativa en el momento actual o es parecido a una búsqueda antropológica y arqueológica del estilo del pasado?

—La música necesita siempre un intérprete. Al contrario de la pintura, que está permanentemente ante nosotros, la música ha de ser ofrecida al público a través de un intérprete. De ahí la responsabilidad de éste, que no puede seguir su capricho, sino que ha de ajustarse en la forma más fiel que le sea posible en lo relativo a afinación, «tempo» o medida a lo que el compositor hizo y creó.

El intérprete no tiene posibilidad de creación, y si la tiene es muy distinta de la del compositor. La música precisa de compositor, intérprete, público y críticos. En este esquema el intérprete se halla sujeto al compositor, así como el público a intérprete y compositor, y el crítico a los tres estratos anteriores.

Pienso que no podemos crear un «shock» en el oyente, dándole siempre algo nuevo y distinto; tenemos que ser fieles, en la medida de lo posible, a la obra creada por el compositor y que nosotros sólo interpretamos.

En la Academia lo único que pretendemos es tocar de forma fiel al texto, cuidando mucho la afinación, potenciando los detalles de la partitura, buscando, incluso, una meticulosidad refinada; pero desde luego tratamos de hacerlo con gusto, de manera equilibrada, manteniendo una actuación viva e interesante. En esto puede estar nuestro sentido creativo.

Para concluir, anotamos una intervención final de Iona Brown:

—Sí, pienso que hemos creado un nuevo estilo de interpretar este tipo de música, y creo que, por lo tanto, hemos podido crear escuela, una nueva forma; pero la línea que seguimos, esté él o no presente, es la marcada por Neville Marriner, aunque todos aportemos nuestras ideas personales.

JOSE MIGUEL LOPEZ

las **Sonatas** rossinianas!) y como un gran investigador de la música que interpreta la Academia. Con él tuvimos la oportunidad de hablar algo más dilatadamente.

—¿Qué criterios eligen a la hora de interpretar una partitura: fidelidad total al estilo de la época o una visión más subjetiva desde nuestro punto de vista actual?

—En primer lugar —responde Gray— damos una interpretación personal. Prescindimos un poco de las normas rígidas de los musicólogos y buscamos un resultado sonoro grato. Nadie duda de que hay diferencia entre Händel y Tchaikowsky: nosotros buscamos esa diferencia y dejamos luego que la música suene sola y bien; es una cuestión de gusto.

Consecuentemente con su respuesta, se me ocurre una pregunta un poco comprometida:

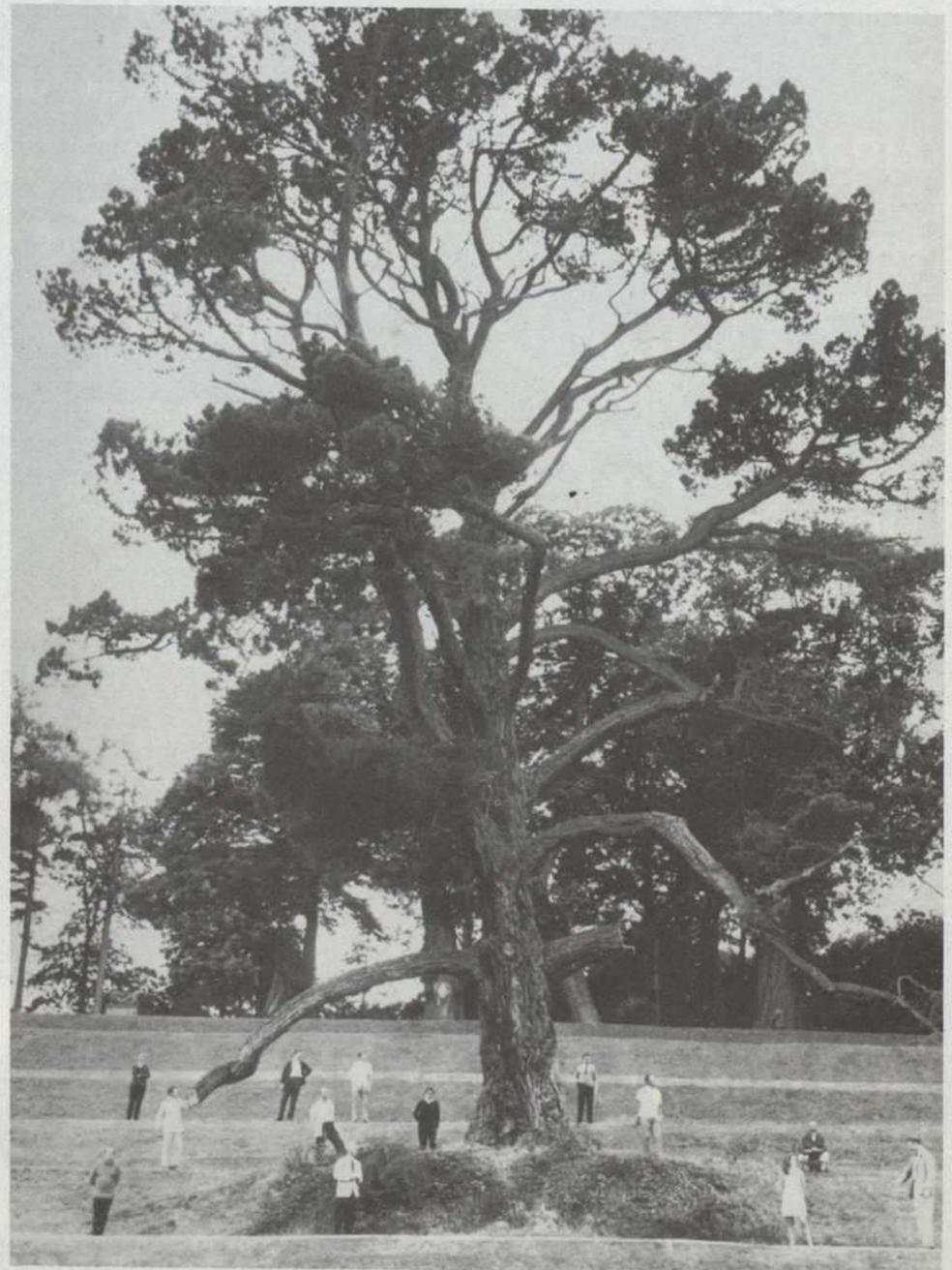
—¿Cree que su forma de tocar Händel o Mozart es la más correcta?

—Quizá la forma en que tocamos nosotros la música de Händel o Mozart sea idéntica a como la interpretaban sus contemporáneos; pero pienso que al ser distintos los instrumentos utilizados, al haber cambiado su construcción, técnica e incluso afinación, el resultado tiene que ser, casi obligatoriamente, diferente.

En Händel, concretamente, lo que nosotros buscamos es un compromiso entre el estilo victoriano y la forma romántica de interpretación: o sea, buscamos un equilibrio entre estas dos formas. Son dos posturas muy distintas y pretendemos hallar una solución intermedia. Incluso hablando de la relación instrumental los términos varían mucho; entonces, a lo mejor se utilizaban tres violines, una viola, un «cello» y un cémbalo. Hoy nosotros tocamos las mismas obras con diez violines, dos violas, dos violonchelos y el clave.

—¿Y entrando en problemas más técnicos de «tempos» y cadencias?

—La forma de las cadencias en Händel, tal y como nosotros las tocamos, son una idea de Marriner que nosotros respetamos. Asimismo seguimos las orientaciones relativas al tema contenidas en los estudios del fallecido musicólogo y cembalista Thurston Dart, amigo y colaborador de Marriner. Los Conciertos de Brandenburgo o las Suites para orquesta los interpretamos de acuerdo con las ediciones de Dart, e incluso él mismo, poco antes de morir, hizo la parte del continuo en nuestra grabación de los Brandenburgo.



Academy of St. Martin in the Fields en discos



BACH

Conciertos de Brandenburgo.
(Edición Dart)

Director: Neville Marriner.
68 33 122.

BEETHOVEN

Sinfonías números 1 y 2.

Director: Neville Marriner.
65 00 113.

HAYDN

Sinfonías números 52 y 53.

Director: Neville Marriner.
65 00 114.

MOZART

Conciertos para trompa.

Alan Civil, trompa.
Director: Neville Marriner.
65 00 325.

MOZART

Concierto para flauta y arpa.

Claude Monteux, flauta.
Ossian Ellis, arpa.
Director: Neville Marriner
(con la **Sinfonía Concertante**, K. 297).
65 00 380.

MOZART

Concierto para oboe.
Neil Black, oboe.

Concierto para flauta número 1.
Claude Monteux, flauta.
Director: Neville Marriner.
65 00 379.

MOZART

Concierto para clarinete.
Jack Brymer, clarinete.

Concierto para fagot.
Michael Chapman, fagot.
Director: Neville Marriner.
65 00 378.

MOZART

Conciertos para piano números 12 y 17.
Alfred Brendel, piano.
Director: Neville Marriner.
65 00 140.

MOZART

Conciertos para piano números 19 y 23.
Alfred Brendel, piano.
Director: Neville Marriner.
65 00 283.

MOZART

Conciertos para piano números 20 y 24.
Alfred Brendel, piano.
Director: Neville Marriner.
65 00 119.

MOZART

Sinfonías números 35 y 40.
Marcha número 16.
Director: Neville Marriner.
65 00 162.

PURCELL

Dido y Eneas.
Opera completa.
Director: Colin Davis.
65 00 131.

LA TROMPETA BARROCA

Don Smithers, trompeta.
Obras de Jacchini, Bononcini, Telemann,
Purcell, Torelli, Schmelzer, Vevjanowsky.
Director: Neville Marriner.
65 00 110.

ACADEMY

«A la Carta»:

Obras de Clarke, Händel, Purcell, Rossini,
Mozart, Schubert, Tchaikovsky, Mendels-
sohn, Haydn y Boccherini.
Director: Neville Marriner.
65 80 066.

MOZART EN CHELSEA

Transcripciones de piezas juveniles para
teclado.
Director: Neville Marriner.
65 00 367.

fonogram
s.a.



Entre los músicos de actualidad, hay uno que, personalmente, creo tiene un valor extraordinario, por cuanto el instrumento que eligió siempre ha estado marginado de la literatura musical en forma de «solista», y por cuanto él ha logrado con su increíble técnica y buen hacer que músicos de los más representativos de la vanguardia escribieran obras especialmente para él y para su forma de interpretar.

Este hombre es un sajón, no muy alto, grueso, tremendamente amable y cordial, y que ha logrado llevar el violoncelo a un lugar donde hasta ahora nunca, en toda la historia musical, había estado. Su nombre: Siegfried Palm.

—¿Por qué cree que compositores tan importantes como Penderecki, Zimmerman, Ligeti o C. Halffter han compuesto conciertos, más que para violoncelo, para la forma de tocar el violoncelo de Palm?

—Es posible que, en primer lugar, haya sido por una simpatía personal, y eso es muy importante. Además, ya sabe usted el papel que la «actitud» tiene en la llamada música de vanguardia. Y luego, en segundo lugar, porque, como usted ha dicho muy bien, los compositores que han escrito obras para mí son en verdad muy importantes y trabajadores, y entonces yo sólo puse humildemente mi violoncelo al servicio de su creación y al de toda la música contemporánea.

Algunas personas creen al ver una partitura que lo que hay allí escrito no se puede tocar; yo pienso que todo lo que se escribe se puede tocar. Ya sabe lo que me ocurrió con el Concierto de Zimmerman; pues desde entonces pienso que todo se puede tocar. Cada compositor tiene una forma particular de ver las posibilidades del instrumento; yo me limito a poner mi saber en sus manos. Pongo mi disciplina a disposición de sus nuevas ideas, y desde luego nunca me opongo a lo que el compositor crea libremente.

(El caso del Concierto de Zimmerman, al que Siegfried Palm se refería líneas más arriba, fue el siguiente: el músico alemán escribió en 1953 un Concierto para violoncelo, que cuando los instrumentistas lo vieron dijeron que era intocable; posteriormente, en 1957, B. A. Zimmerman lo transformó en una cantata, bajo el nombre de *Canto di speranza*, en la que la parte del solista no está escrita, sino indicada, siendo la interpretación tan sumamente difícil que nadie se atrevía a tocarlo, hasta que la partitura cayó en manos de Palm, y éste no sólo lo tocó perfectamente, sino que además supo darle la emotividad necesaria para dejar asombrado a todo el mundo.)

—¿Puede decirnos algo más de los Conciertos que han escrito para usted?

—Sí, cómo no. A veces, estos Conciertos no me los han escrito para mí, sino que yo me he ofrecido a tocarlos; el caso de Zimmerman, por ejemplo: nadie lo quería tocar y yo me ofrecí. Desde entonces, jamás he podido decir: «Esto no se puede tocar»; quizás cuando sea mayor tenga que decirlo, pero entonces seguro que vendrá gente más joven que podrá hacerlo.

Del Concierto que Cristóbal ha escrito puedo decirle que me ha maravillado a la vez que sorprendido, y esto es un gran valor en la música de vanguardia, siendo tan difícil hacer algo nuevo ahora mismo y con la suficiente calidad como para que te resulte interesante. Este compositor español tiene un valor, que admiro mucho,

de los músicos de vanguardia: que siendo internacionales no renuncian a su propia personalidad nacional, pero sin caer en ese ridículo nacionalismo pseudo folklórico, que tan en boga estuvo hace poco tiempo. Consigue traspasar el puro nacionalismo y llega a la universalidad. Turina, por ejemplo, es un falso folklorista. Falla, sin embargo, es otra cosa. Ve usted, así se distingue un compositor bueno de otro que no lo es: un solo compás de Falla anula toda la obra de Turina. No sé si está usted de acuerdo conmigo.

—Quizás su juicio sea un poco exagerado; pero estoy plenamente de acuerdo en la esencia de su opinión.

—Sí, mire; he puesto el ejemplo de Falla y Turina por estar aquí, en España; pero le voy a poner otro ejemplo. En Hungría están Bartok y Kodaly. El primero, basándose en el folklore de su país de origen, fue más allá de él, y creó una obra auténticamente importante, mientras el segundo no hizo nada más que falso folklore. Los músicos de vanguardia buenos también van más allá de la escuela nacional y se adentran en un universalismo, aunque cada uno conserva puntos subjetivos.

Y hablando de esto, y ya que estamos en Granada, aprovechando que el próximo año se cumple el centenario del nacimiento de Falla, espero que ustedes los españoles no olviden lo que Falla supuso para la Música española y lo importante de su figura. Es como un coloso, algo inmenso, fantástico.

—¿Qué papel tiene el violoncelo en la música contemporánea?

—El papel es más, mucho más importante que el que tenía en la música de antaño. Por poner una comparación, el «cello» es ahora lo que el piano era hace un siglo. La comparación es un poco atrevida, sobre todo en el ambiente español; pero pienso que estudiándola un poco se me daría la razón. Voy a matizar esto un poco. En el clasicismo el papel del piano fue muy importante, pero sufrió una transformación constante. El «cello», sin embargo, no es muy distinto hoy en día a como fue hace un siglo; lo que ha mejorado es la técnica con que se toca, pero su construcción es igual a la de antes.

También hay que tener en cuenta el papel de los compositores. Mozart, por ejemplo, tenía un amigo que tocaba el fagot, y le hizo un Concierto para fagot; tenía otro amigo clarinetista, y le hizo un Concierto para clarinete, y lo mismo con la trompa, violín, etcétera. Pero como no tenía ningún amigo que tocara el violoncelo, pues no hizo ningún Concierto para este instrumento. Esto me hace estar un poco furioso con Mozart. Si en la otra vida me encontrara con Mozart, lo primero que le iba a preguntar era por qué no escribió un Concierto para «chelo».

Hoy en día la cosa es algo parecida. Yo conozco a compositores que hacen obras para mí, pero lo mismo hacen con Holliger para el oboe, o la mujer de Berio Cathy Berberion, en el canto; conocemos a gente, estamos todos en contacto y sabemos nuestras posibilidades. Y no me quiero olvidar de Caskel en la percusión, o los hermanos Kontarsky en el piano. Lamento no poder decir lo mismo de los violinistas contemporáneos, pues no ha habido ninguno capaz de ver la música de vanguardia de forma distinta. Estos no dejan de pensar en Brahms, por ejemplo, y lo único innovador que hacen es darte otra forma de tocar Brahms, pero nada nuevo, en definitiva. Quizás esto sea una cosa comprensible, pues hay tanta literatura

para violín en el romanticismo, el repertorio es tan inmenso que los violinistas miran hacia atrás, los compositores de ahora buscan otra cosa distinta al violín: el «cello», por ejemplo; los violoncelistas quieren, queremos hacernos valer ahora, pues hasta ahora no hemos podido.

—Creo que usted es de la opinión de que la música contemporánea vuelve hacia atrás, digamos hacia la tonalidad; al menos, esto deduzco de sus declaraciones de Darmstadt del año pasado. ¿Es esto correcto?

—Sí, sin duda alguna, pienso que se vuelve a la tonalidad; pero entendiendo esto no como algo contrapuesto a la atonalidad, sino como algo complementario. El momento actual es muy interesante, pues el compositor no se siente obligado a ser músico de vanguardia; ésta es una etiqueta que ya está superada; cada cual coge lo que buenamente cree que es interesante para él, todo coexiste. No hay cosa más maravillosa que una atonalidad llevada a sus últimas consecuencias. Tenemos reciente la obra de Halffter, donde hay fragmentos tonales que por una combinación o aleación con el tiempo y otros elementos crean cosas muy interesantes. No hay ninguna dictadura, ni tonal ni atonal. Hay otra forma distinta de ver las cosas. No es un asunto de volver a descubrir otra vez el acorde de Do-Mi-Sol-Do, no; es cuestión de cogerlo si crees que te va a ser útil para la expresión de las ideas. En este sentido hemos avanzado un gran trecho; lo malo es que los conservadores creerán que tienen razón, y lo que pasa es que no se han enterado en absoluto de la evolución que ha seguido la música contemporánea.

El momento es muy importante, créame. Yo tengo cerca de los cincuenta años, y me doy cuenta de que he hecho mucha música tonal; pero los jóvenes como usted y aquellos que rondan los veinticinco o treinta años, ustedes no han pasado por la evolución: tonalidad ampliada, dodecafonismo, serialismo y la otra línea atonal. Ustedes han empezado por el dodecafonismo como forma más antigua, y entonces el fenómeno es interesante por la experiencia que puede traer.

—¿Con qué tipos de obras se siente más identificado?

—Mire, lo que me parece más importante es el dar un estreno mundial de una obra nueva, que el dar una segunda o vigesimoquinta versión de una obra ya clásica y archiconocida.

—Para terminar, en España tenemos recientes unas declaraciones de Mauricio Kagel, en torno al posible contenido político de la música. ¿Qué piensa usted de la relación Música-Política?

—Pues que una cosa no tiene nada que ver con la otra. Cada cosa en su sitio. La Música es el único lugar donde la Política no tendrá nunca cabida. Ahora mismo pienso en un pintor político, Goya: en Música esto no se puede dar; por lo menos, yo no quisiera que se diese. Voy a aclarar, y además me supongo que se referirá usted a algo parecido a lo que pretende hacer C. Halffter con su famosa Cantata, ¿no?

—Relativamente.

—Pienso que la Cantata en sí es una buena obra; pero, desde luego, no ayuda nada a cambiar el mundo; tampoco lo pretende. Hay otras personas que sí han intentado hacer música política; pero la música es eso: sólo música; el texto sí puede ser político, pero la música en sí, nunca.

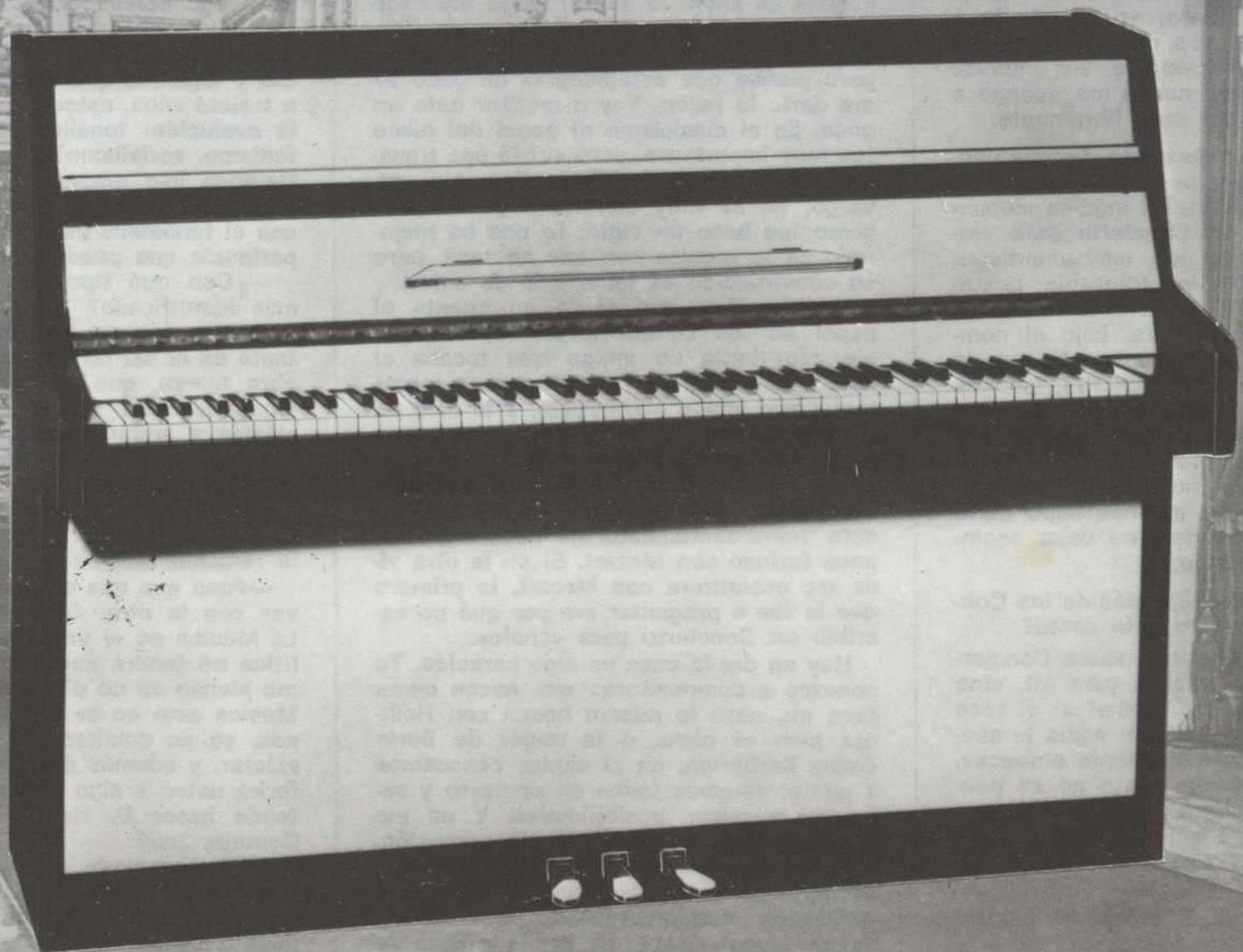
JOSE MIGUEL LOPEZ

CUANDO LA CALIDAD SUPERA AL PRECIO

PIANO
FURSTEIN



FARFISA



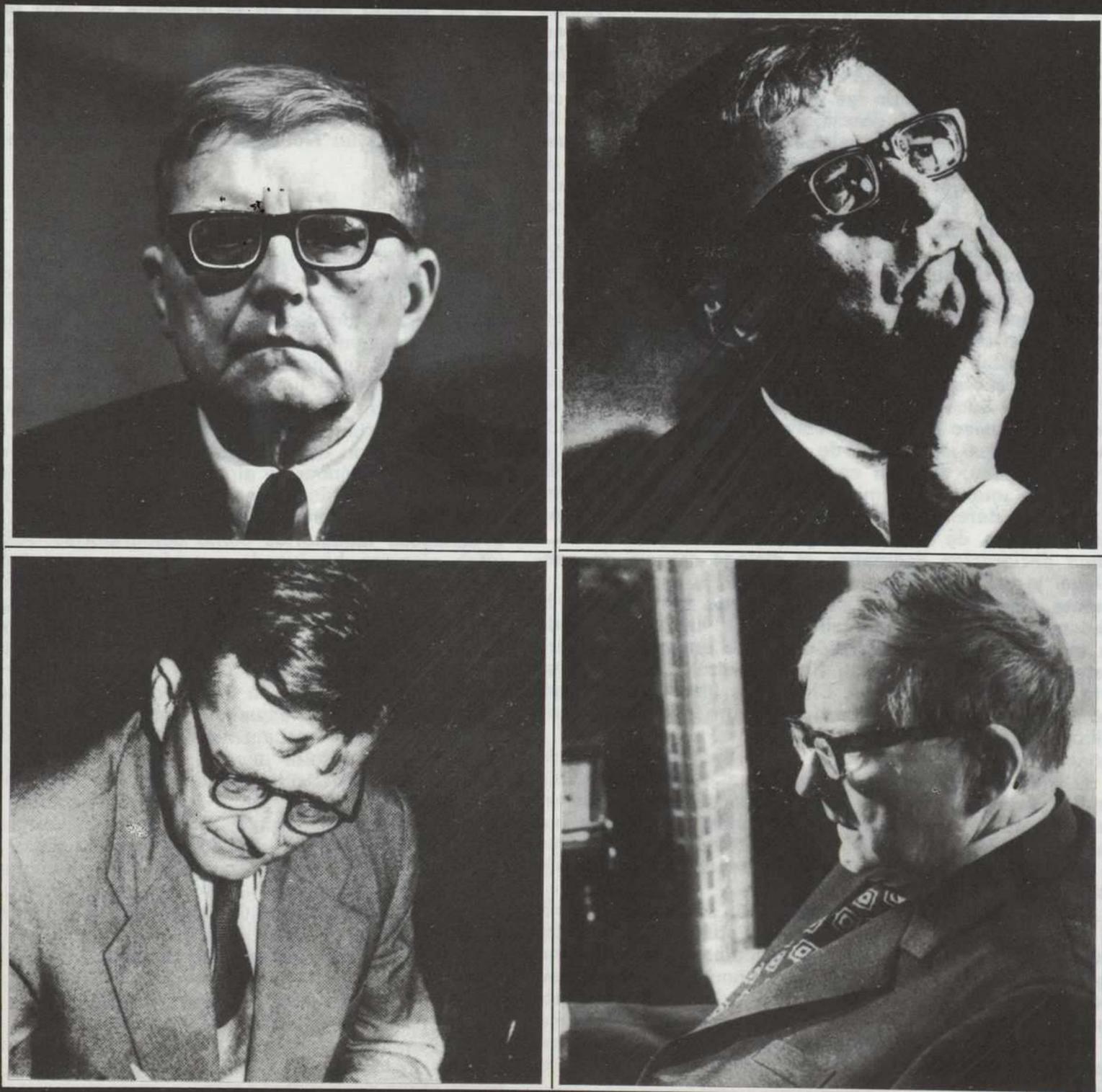
Solicite información y catálogo a:

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

A LA BUSQUEDA DEL SINFONISMO PERDIDO (III)

**ASI QUE QUIERE USTED ESCRIBIR DE
SHOSTAKOVITCH...**

(Primera parte)



Por **JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA**

Salzburg, 9 de agosto de 1975.

La radio acaba de transmitir la noticia del fallecimiento en Moscú, a la edad de sesenta y ocho años, de Dimitri Shostakovitch. Terminado un artículo sobre la figura y la obra del compositor, que por sus dimensiones habrá de publicarse en dos números sucesivos, pienso en la conveniencia, ante este triste acontecimiento, de alterar lo ya escrito. Pero, no. Mi trabajo lo he redactado pensando en un músico vivo, cuyo ciclo sinfónico estaba aún abierto a nuevas manifestaciones, y es mejor no corregirlo, pues mucha de la obra más reciente del artista nos es desconocida: se habla, además, de dos movimientos completos de una inconclusa *Sinfonía número 16* que han quedado aislados sobre la mesa de trabajo del compositor.

Rendir homenaje póstumo a Shostakovitch es tarea a la que no me adapto: ¡parece tan increíble, a pesar de su quebrantada salud, que este vitalista extremo haya podido morir! Quizá sea bueno recordar aquí unas palabras que, sólo hace diez días, me decía de Shostakovitch alguien que le conoció en persona: «Cordial, sencillo, asustado de su éxito...» Ahora que ha muerto, suenan como un murmullo esos versos de Konstantin Vanshenkin que él tanto admiraba:

Vida, yo te amo,
y pienso que también tú me correspondes.

J. L. P. A.

Este estudio me ha supuesto varios meses de trabajo, siempre entremezclado con otras requisitorias más urgentes en su momento; ahora, al verlo terminado, pienso en la utilidad que acaso pudiera suponer explicar un poco sus orígenes, es decir, justificar por qué he escrito un artículo sobre Dimitri Shostakovitch.

En el pasado otoño asistí en la Sala Fénix, de Madrid, a un concierto dedicado a la conmemoración del centenario de Arnold Schönberg, aniversario tan trascendental en su significado histórico como ignorado, y hasta despreciado, por los rectores de nuestra vida musical. A la salida, tras la interpretación de la *Kammersymphonie*, op. 9, y de la *Suite*, op. 29, comentaba con Manuel Chapa, nuestro más importante estudioso joven de la segunda Escuela de Viena, el trabajo del Ensemble Kontrapunkte; coincidimos con un grupo de amigos, verdaderos «ratones de las salas de concierto», que comentaban entusiasmados el casi descubrimiento de Schönberg. Se produjeron entonces ese fenómeno tan celtibérico de exaltación de una personalidad por la vía de la crítica comparativo-destructiva de otras. Oímos así frases como: «¡Claro, sí es que ésta es la verdadera música del siglo XX y vamos a dejarnos de Hindemith y tonterías!» o «Sí, sí, mucho hablar del *Wozzeck*, pero lo de hoy Berg ni olerlo» (sic). Siguiendo la pendiente polémica de Schönberg «versus» resto de los compositores habidos y por haber, alguien apuntó: «Y mientras Schönberg componía esto, el señor Rachmaninoff se dedicaba a sus Conciertos para piano. ¡Y el público encantado!» (Esta frase casi la podría haber suscrito yo también.) Y aquí uno de los participantes en la tertulia pontificó: «Sí, atacad a Rachmaninoff, ¡pero al lado de las bazofias de Shostakovitch, Rachmaninoff es como Bach!» Yo, que hasta este momento me había limitado a ser un pasivo oyente del coro, intervine manifestando mi disconformidad; Chapa se mostró de acuerdo conmigo, pero no conseguimos nada. Bueno, sí, algo conseguimos, una frase antológica que nos espetó uno de los miembros del cenáculo: «Lo que pasa es que vosotros defendéis al tipejo ese (Shostakovitch) porque así decís que sois de izquierdas y quedáis muy puestos...» Amén. Tras esta declaración dogmática el diálogo carecía de sentido por irracional y nos alejamos discretamente.

Posteriormente, Chapa, que no es especialmente admirador de la música de Shostakovitch, me comentaba que se había puesto de mi lado en la tan poca positiva discusión porque entendía que era «de locos meter a Rachmaninoff y a Shostakovitch en la misma bolsa». Todavía antes de despedirnos, Chapa me hizo una sugerencia: «¿Por qué no escribes un día un artículo sobre el tema? ¡Sí es que en castellano no hay nada!»

Desde entonces, la idea de un estudio sobre Shostakovitch, y de rebote sobre la vida musical soviética, me fue persiguiendo, me obligó a recopilar datos, a volver a estudiar partituras y a poner al día todas mis notas de años sobre el particular. Pero no se me presentaba la oportunidad de trasladar el contenido al papel. No sabía de qué forma abordar el tema, cómo «provocar» un artículo tan específico.

Hace dos meses este problema se resolvió. José Luis García del Busto se hacía cargo de la sección de Estudios de nuestra revista y concebía la idea de un ciclo de artículos bajo el epígrafe «A la búsqueda del sinfonismo perdido»; conociendo mis dimes y diretes sobre el asunto Shostakovitch, José Luis me ofreció dedicar el segundo capítulo de la serie al músico soviético, centrándome en una panorámica de su dilatado periplo sinfónico. Esta era la solución: contemplar a Shostakovitch a través de sus Quince sinfonías (por el momento).

Aun así, el tema seguía ocasionándome quebraderos de cabeza. ¿Se podía excluir de una perspectiva global sobre el compositor obras tan relevantes como el Concierto para violonchelo, número 1, la Sonata para violín y piano, *Lady Macbeth de Mzensk* o, sobre todo, la serie de los 14 Cuartetos para cuerda? «Rebus sic stantibus», mis dudas obligaron a García del Busto a adelantar su proyectado tercer capítulo en el ciclo de sinfonistas, dedicado a Scriabin, y que siguió a su formidable trabajo sobre Carl Nielsen.

En fin, hace sólo unos días Shostakovitch quedaba «visto para sentencia», pero como primera parte. Me explico: en el presente estudio he trazado un diagrama general sobre el artista, referido fundamentalmente a sus Sinfonías, agrupando dentro de esta cate-

goría algunas obras «sinfónicas» que determinan en más de una ocasión la evolución del compositor (así, los Conciertos para instrumentos de cuerda); he incluido, porque es inseparable de Shostakovitch, un análisis paralelo a la obra de la situación musical rusa en los períodos anterior y posterior a la revolución de 1917. He dejado, y ya lo anticipo, como base de un estudio posterior el ciclo de los Cuartetos, agrupando a éste las muy significativas obras de cámara (Trío, Sonatas, Quinteto); confío en poder tener a punto este segundo trabajo para la próxima primavera. Lo que no he podido evitar en el presente ha sido la mención aislada o de conjunto de algunas de estas páginas: Shostakovitch es un compositor «in toto», cuya música unas veces es buena y otras mala, pero que ha rehuido siempre la especialización y ha pretendido que su obra sea un conjunto, no unas sinfonías o unos cuartetos. Por ello las obras se entremezclan e influyen incesantemente, como un río cuyos afluentes regresasen siempre al cauce primario.

VORGEFÜHLE

«Así que quiere usted...» Sí, escribir de Shostakovitch, y tengo varias razones para hacerlo. La más fundamental, desde luego, es la ausencia en nuestro idioma de cualquier trabajo serio sobre el particular. Y todavía si ese silencio bibliográfico fuera acompañado por un anonimato periodístico paralelo, yo podría no sentirme impulsado a quebrantar esa situación. Pero es que desgraciadamente la siempre jugosa crítica española no se ha callado sobre Shostakovitch, sino que ha dicho de este autor tonterías increíbles, que harían sonrojar a más de un simple aficionado medianamente instruido de más allá de los Pirineos. Creo que en este aspecto sólo Schönberg y algunos músicos posteriores (Boulez, Stockhausen o De Pablo) han alcanzado en las páginas de nuestra prensa parejo coeficiente estadístico de disparates. Y me refiero tanto a sandeces laudatorias como denigratorias. Además, en Shostakovitch siempre ha jugado muchísimo como factor apreciatorio la muy precisa situación política de España en los últimos treinta y cinco años, dando lugar a «cambios de chaqueta» deliciosos: el comentario que un crítico hiciera tras la interpretación de una obra de Shostakovitch en una sala de conciertos española podría ser radicalmente distinto según el hecho se produjera tras las invasiones de Budapest, o Praga, o después de que un ministro de Asuntos Exteriores español (concretamente, el señor López Bravo) realizara una «escala técnica» en el aeropuerto de Moscú. Soy el primero en admitir que las coordenadas político-sociales de una persona influyen decisivamente en sus criterios, incluidos los artísticos; ahora bien, juzgar (como aquí se ha hecho más de una vez) la calidad de un compositor ruso en función de las relaciones, o no relaciones, España-URSS me parece poco serio.

De todo este «palo» conjunto a la crítica nacional quisiera salvar a una persona a la que, me imagino, no le gusta excesivamente la música de Shostakovitch, pero que, al menos, se ha tomado en serio la tarea de escribir sobre la misma. Me refiero a Enrique Franco, que en las pocas oportunidades que se le han planteado de referirse al «tema Shostakovitch» ha demostrado siempre saber dónde pisaba, conocer el engranaje de la música rusa en nuestro siglo y juzgar al artista en base casi exclusiva a sus merecimientos musicales. En este sentido han sido admirables sus notas a los conciertos de la Orquesta Sinfónica de la RTVE en que se han programado obras de Shostakovitch, y unas muy especialmente, las dedicadas a la *Sexta sinfonía*, a las que habré de referirme más adelante, al interpretarse esta pieza bajo la dirección de Yuri Termitkanov, en 1972.

«Pero escribir de Shostakovitch... ¿Por qué no investigar un poco más en Mahler o Bruckner, que además son más importantes?» No, lo siento; es que también quiero hacer otra cosa distinta de Mahler o de Bruckner. Y al mismo tiempo hay un dato a mi favor: es muy útil que un mahleriano escriba de Shostakovitch, porque la veneración que éste ha tributado al compositor austríaco es casi evangélica y se constituye, sobre todo en el ciclo sinfónico, en vector de influencia esencial. Es un dato un poco anecdótico, pero significativo, que sean precisamente especialistas en

Mahler los musicólogos extranjeros que más a fondo han estudiado la obra de Shostakovich; tales los nombres de Deryck Cooke, Robert Layton, Antoine Golea, Harry Halbreich, Stuckensmidt o Royal S. Brown. Enrique Franco, antes aludido, es mahleriano declarado y ha señalado con frecuencia las conexiones entre ambos artistas. ¡Qué pena que nuestro primer mahleriano, Federico Sopena, al que no le gusta (razonadamente) la música del soviético, no haya tratado este punto, porque sus comentarios podrían haber sido utilísimos y esclarecedores!

En cuanto a lo de la importancia... No, no voy a decir ahora gratuitamente que Shostakovich sea más importante, por ejemplo, que Mahler; posturas claras: para mí, desde luego, no lo es. Pero aquí hemos llegado a nuestro punto de partida: Dimitri Shostakovich sí es lo suficientemente importante en la música de nuestro siglo como para escribir más de un estudio sobre su figura. ¿Empezamos por probar esto?

Vamos a arrancar de una hipótesis de trabajo muy sencilla. En general se acepta que Shostakovich es el más significativo creador entre los compositores rusos actuales: la cantidad de la obra, la diversidad de géneros abordados, la misma sustancia musical comparada con la antisustancia portada por las «obras» de Katchaturian, Sviridov, Galynin, Kabalevsky o Khrennikov colocan a Shostakovich en una posición de jerarquía con respecto a sus compañeros cronológicos. Bien; si admitimos entonces que Shostakovich es más importante, o más interesante, o simplemente «menos malo» que Katchaturian y compañía yo me atrevería a preguntar: ¿se puede ignorar categóricamente al músico más representativo de una nación cuya población está formada por más de 210 millones de personas, esto es, siete veces el total del censo español?

Naturalmente, este primer argumento es meramente estadístico. Se puede argüir que estos 210 millones de seres carecen por entero de sentido artístico, y que el caso de Shostakovich sería una moderna aplicación del viejo «En el país de los ciegos...» Claro, convendría recordar que esos 210 millones de personas han producido a un Rostropovitch, a un Gilels, a un Oistrakh, a un Kogan, a un Richter, a un Ashkenazy, a un Mravinsky, Svetlanov, Gauk Barshai, Kondrashin, etc., artistas todos a los que sólo muy pocos se atreverían a calificar de «segundones» y que han tocado, y tocan, la música de Shostakovich más que la de ningún otro compositor de su propia nación. Sí se podría hablar (y habremos de verlo) de la radical desconexión que estos 210 millones de personas han venido manteniendo tradicionalmente con Occidente, y más

específicamente con lo que en cada momento era «avant-garde» en Occidente. Pero, en las palabras del «Seremis Zeitblom», de Thomas Mann, no adelantemos temas de la sinfonía.

«Pero en este mismo siglo ha habido un compositor soviético más importante que Shostakovich: Prokofiev.» ¡Menos mal! Pensé que no iba a salir nunca. Tendré que volver a aludir al secular despiste de la crítica ibérica: a más de uno de los detractores de Shostakovich le ha de entusiasmar la producción de Prokofiev; no ataco esto, se trata de una cuestión de gustos en la que cada sujeto es autoridad única. Ahora bien, ¿cuántos críticos se han preocupado de comparar a Prokofiev con Shostakovich? Ambos son rusos, viven en el mismo período temporal, coinciden en su condición de soviéticos (es decir, tienen un compromiso político definido en la Rusia post-zarista) y hasta manifiestan características musicales comunes, cuales son la prolijidad de la producción, el cultivo de la forma sinfónica y la maestría instrumental. ¿No habría de resultar provechosa la comparación entre ambas personalidades?

«Sí, y desde luego la comparación resulta favorable a Prokofiev en todo». Pues no, no estoy de acuerdo. Y presiento que éste va a ser el primer punto polémico de mi argumentación.

Prokofiev (1891-1953) es un caso singular dentro de la historia de la Música en Rusia. Como Stravinsky, al triunfar la revolución bolchevique abandona su patria y se instala en París, para más tarde ir recorriendo en peregrinaje la mayor parte de Europa y América; al empezar la década de los 30, sin embargo, retorna a la Unión Soviética y se encuadra, con carácter definitivo, en el armazón de la música que podríamos llamar «staliniana». En más de una ocasión se le compara con Stravinsky, pero tiendo a creer que este tratamiento paralelo no es acertado, sobre todo por una cuestión semántica: Stravinsky es un autor ruso (y el más importante de este siglo), mientras que Prokofiev, como Shostakovich, es un músico soviético, y estas dos palabras, desde 1917, no pueden entenderse como equivalentes. Mucho más coherente es medirle en relación a aquellos artistas que, como él, se sitúan voluntariamente en lo que podría denominarse como «dinámica de Partido». Es aquí donde se da la paradoja: Prokofiev ha vivido una buena parte de su existencia (un tercio, en concreto, ya que sus salidas al extranjero son frecuentísimas desde 1909) en contacto asiduo con la cultura occidental, y su equipaje de experiencias va desde Schönberg hasta el «jazz» americano; sin embargo, Prokofiev es, desde nuestra perspectiva, un músico académico. Lo que quiero decir es esto: el «scope» de Serge Prokofiev es terriblemente limitado en relación a lo que sus vivencias artísticas podrían presuponer. Robert Layton, en su trabajo sobre Shostakovich que cito en la bibliografía final (publicado en la misma serie en la que ha editado asimismo otro estudio sobre Prokofiev), expone esta idea en frase afortunada: «... pues Prokofiev explora un mundo de fronteras perfectamente delimitadas que nunca intenta abatir». El ciclo sinfónico revela esta característica maravillosamente; Prokofiev jamás se arriesga en sus **Sinfonías**, sus supuestas sorpresas nunca lo son tanto, siempre juega sobre seguro. Sólo la **Tercera** de sus páginas sinfónicas va un poco más allá del esquema de la sinfonía clásica (¿o de la **Sinfonía clásica**, precisamente de 1917?).

Shostakovich, en cambio, apenas ha salido en toda su vida de la URSS. Su formación musical íntegra se desarrolla en territorio ruso y los viajes que ha realizado por Europa (sólo ha ido a América en dos ocasiones: 1959 y 1973) desde 1927 hasta el día de hoy, un espacio de casi cuarenta años, apenas rebasan la docena. Pero el contraste es absoluto: este hombre, que apenas conoce otras experiencias musicales que las debidas al régimen comunista en el que ha vivido desde su infancia (nace en 1906 y tiene, por tanto, once años al producirse la revolución), concibe la sinfonía en una estética totalmente mahleriana; la sinfonía puede serlo **todo**. Dentro de un lenguaje común, ninguna de sus páginas en este género se parece entre sí. El «scope», el horizonte de Shostakovich, en comparación con el de Prokofiev, es enorme, hasta desmesurado. Y en esto hallamos ya un extremismo que es típico del compositor: Shostakovich es capaz de lo mejor y de lo peor. Ciertamente, Prokofiev jamás habría podido escribir música tan descabelladamente mala como la del «Finale» de la **Quinta** de Shostakovich, uno de esos momentos (partes de la **Séptima**, casi toda la **Undécima**) en los que uno se pregunta si el autor de la **Sinfonía Leningrado** ha pasado alguna vez por un Conservatorio. Pero, a la vez, jamás Prokofiev podría haber escrito esa litúrgica meditación sobre la muerte que es la **Sinfonía 14**, ni habría alcanzado la descarnada grandeza solitaria que domina el curso de la **Octava**, o accedido a la hondura meramente sinfónica «in abstractu» del «Adagio» que abre la **Décima**. Es decir, Shostakovich es un sinfonista (y un músico, en general) que se arriesga en cada obra, que duda, que se contradice, que se equivoca o acierta, cuyo espectro compositivo va desde la aberración a la genialidad. Lo cual, en relación a Prokofiev, cuyo ciclo sinfónico también será objeto de futuro estudio en la presente serie, le hace poseer un atractivo superior, al darse una mayor profundidad y, por ende, una banalidad mayor en su música. Estamos, pues, ante una cuestión de dimensionalidad: si el campo operativo de un Prokofiev abarca, en términos numerales, del 4 al 8, el de Shostakovich comprende desde -7 hasta +12. El resultado de esta elasticidad creativa provoca en Shos-

Dimitri Shostakovich, al piano.





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

takovitch una evolución fascinante, en muchos momentos disparatada (Brown se pregunta en un ensayo sobre la **Sinfonía número 15** si «a veces Shostakovitch no se comporta como una versión marxista de Charles Ives»), que en Prokofiev no se da nunca. Quizá, por este academicismo subyacente, a Prokofiev le «sienta» de maravilla la «música condicionada»: la de cine (**Alexander Newsky, Iván el Terrible**) o la de «ballet» (**Suite Escita, El hijo pródigo**), género éste en el que se engloba la que considero su obra maestra, **Romeo y Julieta**, o incluso la misma ópera, a la que ha dado una muy apreciable partitura, **Guerra y Paz**. Shostakovitch, músico más amplio, más denso, también más contradictorio, encuentra su vehículo expresivo ideal en las dos formas más abstractas de la música europea, la sinfonía, desde luego (aunque dando a ésta una dimensión «pánica» derivada de Mahler), y el cuarteto, en ciclo que en la actualidad es parejo en importancia al de las obras sinfónicas; como apéndice significativo, no debe olvidarse el cariño que Shostakovitch profesa a otra forma igualmente pura, la fuga.

«De todas formas, los temas de Prokofiev son mucho mejores que los de Shostakovitch». Naturalmente, y mejores que los de cualquier compositor de este siglo, porque la vena melódica de Prokofiev sólo puede parangonarse a la de Tchaikovsky y, a más distancia, a la de Mozart. Ahora bien, ¿hará falta recurrir al ya clásico ensayo de Alfred Einstein acerca de la vulgaridad de muchos de los motivos que engendran movimientos completos en las **Sinfonías** de Beethoven, al margen de la majestad de la estructura en que se albergan o que, en muchos casos, originan?

En este intento de justificar la necesidad de un estudio sobre Shostakovitch, es claro que si ampliamos el círculo de acción y de la comparación con Prokofiev pasamos a contrastar a nuestro autor con el resto de los compositores **soviéticos**, la figura del autor de **Babi-Yar** se nos engrandece aún más. La equiparación de la (buena o mala) música de Shostakovitch con la «para-música» de Tikhon Khrennikov, Vissarion Shebalin, Georgii Sviridov o Dimitri Kabalevsky es confortadora y refrescante; aún más ante la «anti-música» o «no-música» del varias veces laureado Aram Katchaturian: aunque tal vez yo sea excesivamente injusto con el padre de **Espartaco**, pues Katchaturian, en obras como su **Concierto para piano** o las **Sinfonías segunda («La Campana») o Tercera**, ha probado ir más lejos que muchos de sus contemporáneos en el descubrimiento y perfeccionamiento de una corriente estética novísima, la que acaso pudiera llamarse «nada-música».

Bastante más dignos de aprecio resultan los nombres de Reinhold Gliere y de Nikolai Miaskovsky, en la generación anterior a la de Shostakovitch; Gliere es un post-wagneriano, explorador colorista del timbre y en ocasiones estupendo pintor de armonías difuminadas, mientras que Miaskovsky, personaje pintoresco e individualista, genera un ciclo enorme de **Sinfonías** (27) de todos los estilos y tamaños, aptas para las más llamativas combinaciones instrumentales, desde la banda de vientos y platillos hasta la orquesta de **Le Sacre**. Ambos son, eso sí, compositores menores, pero sus obras merecen, al lado de la difusión de piezas como **Los Payasos**, de Kabalevsky, bastante más que el anonimato en que actualmente se encuentran. En la generación de Shostakovitch, aparte de Prokofiev (que es quince años mayor que aquél), merecen un cierto interés los nombres de Iuri Shaporin, especializado en el género operístico y autor de una larga pieza dramática no exenta de momentos afortunados, **Los Decembristas**, y de Rodion Shchedrin, que posee un talento orquestal desusado y que domina la técnica instrumental moderna con una habitualidad digna de Rimsky: su **Concierto para orquesta** pone de manifiesto, en el curso de veinte minutos, en qué medida su espectacular «nomos» como instrumentador no está compensado a la par con una riqueza de ideas. De los autores más jóvenes, aunque nuestro conocimiento de la vida musical soviética sigue siendo fraccionario e incompleto, el nombre más atrayente es el de Boris Titschenko, que es, por otra parte, un alumno de Shostakovitch: la **Sinfonía número 2** de Titschenko, en la que se introducen elementos aleatorios en el esquema formal de la obra, puede ser, sin problemas, la composición más vanguardista escrita en la URSS hasta el momento presente.

Si ampliamos todavía más el círculo de acción que estamos manejando y sacamos a Shostakovitch del sector de la música soviética para ponerlo en contacto con otros compositores de nuestro siglo, cualquiera que sea su origen, ¿qué resultados obtenemos? Bien; habría que adoptar aquí una postura de equilibrio. Para mí, es evidente que, citando a compositores de su generación, Shostakovitch es más interesante que un Britten, un Martin, un Walton, un Auric e incluso un Honnegger, a la vez que lo es menos que un Messiaen. Yo creo que el casi perfecto contrapunto occidental de una figura como Shostakovitch sería no un Britten, como tantas veces ha pretendido la crítica inglesa, sino otro autor inglés, para mí mucho más merecedor de estudio que el creador del **War Requiem**, Michael Tippett, un artista que tiene con su colega ruso un punto común: la evolución, larga, extraña y prolongada, que deviene lentamente en la creación de un lenguaje propio inconfundible y que va enriqueciendo la obra total a medida que su protagonista envejece; la **Sinfonía número 3** de Tippett y la **Decimocuarta** de Shostakovitch, pese a las diferencias estilísticas, tendrían mucho más de vecindad que de contradicción. Aún hay otro dato: Tippett, como Shostakovitch, ha sido siempre un humanista, preocupado (y hasta angustiado) por los problemas del hombre actual en forma mucho más

seria que su compatriota Britten, tantas veces melifluido y pretencioso en este tema; sus dos oratorios, **A child of our Time** y **La visión de San Agustín**, podrían ser válidamente la contrapartida occidental a **La ejecución de Stepan Razin** o **Babi-Yar**, de Shostakovitch.

Y llega el momento de formular la pregunta que para muchos será decisiva: ¿se puede estudiar seriamente la obra de un compositor que todavía hoy sigue escribiendo **dentro del sistema tonal**? Si hasta este momento toda mi argumentación era inevitablemente personalista en no poca medida, la respuesta a este interrogante ha de serlo del todo: **yo creo que sí**, siempre que haya una dignidad mínima a la hora de componer, y sobre todo siempre que la música escrita: tonal, serial, modal, concreta, aleatoria, electrónica, lo que se quiera signifique al momento histórico del hombre que la crea. Es decir, que «sea de su tiempo». En este sentido, pienso que la obra de Shostakovitch será, para cualquier auditor futuro, música del siglo XX de manera inconfundible; o, precisando aún más, música del siglo XX **en Rusia**. Quizá sea éste el momento adecuado para empezar a hablar de la Música en la historia más reciente de Rusia. ¿Puedo contarla?

VERGANGENES

Algún día sería necesario reconstruir detalladamente la historia de las relaciones artísticas entre Rusia y Europa, sobre todo en sus aspectos dinámicos; tal vez esa «historia secreta» confirmase la tesis de Gerald Abraham, según la cual, antes del «telón de acero» ha habido una cortina mucho más antigua entre la música eslava y el mundo occidental». Rusia fue evangelizada por Bizancio, en parte directamente, en parte gracias a la acción de los misioneros búlgaros: de esta incorporación al cristianismo se derivan un alfabeto peculiar, el cirílico, y una liturgia propia distinta de la europea. Durante dos siglos, en la Baja Edad Media, las tierras rusas padecieron sucesivas infiltraciones tártaras, procedentes de las regiones asiáticas; los Príncipes de Moscú fueron, por decenios, meros tributarios de los Khanes mongoles. La unificación del magno espacio territorial fue una tarea lenta y difícil, y la figura de Iván el Terrible sólo surge tras un largo proceso de insatisfactoria cristalización.

Si el desarrollo político de la nueva nación fue labrado trabajosamente, no menos lo fue la constitución de su patrimonio cultural. Ciñéndonos a la música, puede apuntarse que el pentagrama sólo llega a Ucrania en el siglo XVII y a Rusia en el XVIII. Una polifonía primitivísima, llamada «troestochnoe», de no más de tres voces anotadas en tres líneas de pneumas, hace su aparición mediado el siglo XVI: el «cantus firmus» de la línea central está meramente doblado al unísono o en octavas por las voces grave y aguda, que se alejan o acercan a la voz media a la manera del «podgoloski» folklórico. La primera manifestación de polifonía a cuatro voces no se detecta hasta ¡mediados del siglo XVII! Por esta época, Polonia o Checoslovaquia habían rebasado ya su «edad de oro de la polifonía». De todos los países de la zona eslava, Rusia es, sin duda, el más atrasado. Aún más, países como Polonia han influido directamente en la práctica musical europea anterior al siglo XVII: los libros de **Tablaturas para órgano**, de Newsidler, en 1544, contienen «danzas y ritmos polacos». El **Thesaurus**, de Jan de Lublin, de 1603, contiene diversas obras de los polacos Wojciech Dlugoraj y Diomedes Cato. En fin, llegando ya al XIX, el sinfonismo inicia corriente en Checoslovaquia dos lustros antes que en Rusia: la formidable **Sinfonía en re mayor** (1821), de Jan Václav Vorísek, pregona el nacionalismo eslavo mucho antes que las primeras obras orquestales de Glinka o que la hoy apenas tocada **Sinfonía en mi menor**, de Alyabiev, que data de 1830.

La historia de la música rusa en la segunda mitad del XIX es sobradamente conocida, y creo innecesario detenerme en los Tchaikovsky, Mussorgsky, Borodin o el primer Scriabin. Entremos en el siglo XX: el primer lustro del mismo concluye trágicamente, con la humillante derrota zarista en la guerra ruso-japonesa y con el abortado estallido revolucionario de 1905. Este último suceso es particularmente importante no sólo por su relevancia profética de cara a 1917, sino porque es la primera oportunidad en que el secular imperio zarista conoce una demostración masiva de oposición desde la sublevación decembrista de 1825. Casi desde sus mismos orígenes, la situación del campesinado es el gran drama de la Rusia de los zares: Alejandro II, en 1861, tras la derrota rusa en la guerra de Crimea, había decretado la abolición en el territorio nacional de la condición de siervo, pero la inadecuación de la estructura económica del país había llevado a la mayor parte de la población rural a tener que acogerse al viejo estatuto de esclavitud. Alejandro III dedicó enormes esfuerzos a la industrialización del país: multitudes ingentes de campesinos se trasladaron desde las granjas a las factorías próximas a las ciudades, creando una nueva clase industrial sujeta a leoninas condiciones de trabajo, horarios exagerados, salarios insuficientes y condiciones de vida insanas; prohibido el derecho de huelga, los primeros paros en las fábricas fueron reprimidos con dureza.

Al empezar el siglo, el terrorismo se había convertido en un drama cotidiano en la vida de las grandes urbes. En menos de un año los ministros de Educación y del Interior fueron asesinados; los



Las continuas derrotas de las tropas rusas en los campos de batalla quebrantaron su fidelidad al zar Nicolás II, a quien en este documento gráfico vemos bendiciéndolas, antes de partir, según tenía por costumbre.

campesinos incendiaban las granjas y volaban las líneas férreas; las huelgas iban adquiriendo de día en día carácter gigantesco, y en ocasiones la vida de una ciudad podía quedar detenida durante horas. Subsistía, sin embargo, sobre todo en los grupos intelectuales y los círculos de profesionales libres, una esperanza de solución centrada en la figura del joven zar Nicolás II Romanov, que había accedido al trono en 1896.

La derrota frente al Japón en 1904 sólo vino a fermentar la situación de descontento. En concreto, los trabajadores iniciaron una serie de huelgas en la capital, San Petersburgo, alentadas por un clérigo de treinta y cinco años, el ortodoxo Georgii Apollonovich Gapon; lo cierto es que la misma policía no tuvo inconveniente en autorizar las reuniones organizadas por Gapon en base a su prestigio personal entre los obreros y al carácter pacifista de su orientación. Gapon creía firmemente en la teoría paternalista del zarismo y aseguraba a sus seguidores que en cuanto el joven Nicolás conociese su situación y sus demandas no vacilaría en satisfacerles: esta idea se concretó en un proyecto, según el cual Gapon conduciría a una multitud de trabajadores acompañados de sus familias hasta la plaza del Palacio de Invierno, residencia del Zar, para implorar personalmente ante Nicolás la resolución de sus problemas. El planteamiento, fanático e ingenuo en dosis paralelas, fue comunicado por escrito a Nicolás II en una carta que Gapon le dirigiera, anunciándole la fecha del 9 de enero como «día de la concentración de amor y de súplica»: la reacción de Nicolás fue inmediata, y la víspera del día citado marchó con su familia al palacio de Tsarskoe Selo.

El 9 de enero de 1905 más de cien mil obreros, sus mujeres e hijos, estudiantes e intelectuales simpatizantes, avanzaron pacíficamente hacia el Palacio de Invierno portando iconos, medallas y retratos de Nicolás, al tiempo que entonaban a coro la vieja canción «Dios salve al Zar». Al llegar a la plaza, la guardia del Palacio les ordenó dispersarse. Nicolás había ordenado que la gigantesca circunferencia de la plaza fuera cubierta por escuadrones de la Policía y cosacos a caballo. Cuando la mayor parte de la multitud había penetrado en la plaza, desobedeciendo la orden inicial de la guardia, los contingentes armados abrieron fuego, sin previo aviso, desde todas las esquinas: en menos de media hora se consumaba una «masacre» sin precedentes en la historia de Rusia.

El clérigo Gapon escapó con vida de la matanza, y refugiado en Finlandia escribió a Nicolás II una amarga carta, que terminaba con estas palabras:

«La sangre de aquellos inocentes trabajadores, sus mujeres y sus niños, te separa para siempre, ¡oh aniquilador del espíritu!, del pueblo de Rusia. ¡Que toda esa sangre sea vengada, asesino, y caiga su reguero sobre ti y los de tu estirpe!»

En esta ocasión, las esperanzas del desilusionado sacerdote no habían de quedar defraudadas.

Pocos meses después de los trágicos acontecimientos de la plaza de Palacio la tripulación del acorado «Potemkim» se amotinaba frente al puerto de Odessa.

* * *

La participación de varios músicos, no siempre probada, en los actos revolucionarios de 1905, inició una cadena de expulsiones y abandonos voluntarios en el Conservatorio de San Petersburgo. Rimsky fue obligado a dejar vacantes sus clases de Composición y Orquestación, y Glauzunov presentó voluntariamente su renuncia; otras víctimas de esta escalada represiva fueron el entonces estudiante Gnessin y el profesor de Contrapunto, Taneyev. El triunfo de la revolución en 1917 redimió a varios de estos artistas, sobre todo a Glauzunov, que permaneció en la Dirección del Conservatorio hasta 1928.

Los incidentes del primer lustro del siglo no impidieron, sin embargo, que la ciudad de Pedro I continuase su fructífera vida cultural, la más liberal y relacionada con Occidente de toda Rusia. Las famosas «Soirées de Música Contemporánea», iniciadas en 1901 por Kryzhanovsky y Karatagyn, y la joven revista de arte *Mir Iskustva*, que dirigía el emprendedor Diaghilev, eran las más significativas manifestaciones del ambiente estético que respiraba Petersburgo. La publicación de Diaghilev, en concreto, solicitaba abiertamente un mayor intercambio con Europa como única salida a un nacionalismo que sus redactores consideraban caduco: las conexiones que a través de *Mir Iskustva* establece Diaghilev con París serán decisivas cuando el singular mecenas dé vida a sus más íntimas ideas artísticas por medio de los «Ballets Rusos».

En estas fechas, Prokofiev y Miaskovsky cursan estudios en el Conservatorio (hasta 1909 y 1911, respectivamente), bajo la dirección de Anatol Liadov. Al llegar 1910, Stravinsky, el último alumno de Rimsky, trabaja ya con Diaghilev; Prokofiev y Gnessin comenzarán a hacerlo dos años después. En esos nueve años de existencia, las «Soirées» petersburguesas habían llevado hasta sus auditores obras de Ravel, Richard Strauss, Schönberg o Reger; Mahler y Debussy dirigieron personalmente sus composiciones en algunas de estas veladas. Años más tarde, Máximo Gorki afirmaría que «el período comprendido entre 1907 y 1917 fue la más vergonzosa y miserable década en la historia de la 'intelligentsia' rusa»; Gorki entendía la actividad de esos años como una reacción, después de los sucesos de 1905, contra las ideas revolucionarias: es éste uno de esos momentos en los que Gorki, como otros intelectuales soviéticos, distorsiona la verdad en aras de sus ideales. Sin que pueda llegar a hablarse de una «Edad de Oro» en la vida rusa, como hace Krebs, los años anteriores a la revolución del 17 pertenecen a lo más granado dentro de la secuencia cultural de una nación que en las artes avanzaba siempre a tropicónes. Lo que sí es significativo (y, por supuesto, nada grato para el posterior régimen soviético) es el absoluto descompromiso político de los hombres que construyen esa línea de progreso en el arte ruso: Diaghilev, Stravinsky, Bakst, Prokofiev, Roerich o Benois se comportan como apolíticos indubitados y, acaecido el 17, la primera reacción de todos ellos (con excepción de Roerich) será contraria al nuevo régimen revolucionario.

Todavía en 1917 Petersburgo, cambiado su nombre por el de Petrogrado, sigue siendo el vértice de la vida cultural rusa. Desde la revolución hasta el final de la segunda guerra mundial se persigue, en cambio, un progresivo desplazamiento del eje artístico hacia Moscú. Shostakovitch se instalará definitivamente en la ca-

pital, en 1943; de entre los directores, Samousud, Gauk y Kondrashin provienen de Petrogrado. Entre 1917 y 1945, el progresista Conservatorio de Leningrado es transplantado íntegro a Moscú, y sus profesores posteriores a la revolución (Gnessin, Miaskovsky, Shaporin, el mismo Shostakovitch) acaban formando parte de la plantilla del Centro moscovita. La famosa escuela violinística rusa, centrada en la personalidad de Leopold Auer, pasa también a Moscú a través de su alumno Oistrakh, tras la partida a Occidente de Milstein y Heifetz.

Al producirse la revolución, tres nombres resultaron ser fundamentales en la formación del nuevo entorno cultural: León Trotsky, Mihail Prokovsky y —el más importante de los tres desde un punto de vista práctico— Anatol Lunacharsky, primer Comisario de Educación de la nueva República.

Las preguntas que el nuevo Estado se formulaba en torno al artista y al líder revolucionario podían sintetizarse así: ¿cuál debía ser la actitud del comunismo hacia la superestructura cultural del Pasado? El «arte nuevo del pueblo», ¿debía asumir un papel militante, bélico incluso, en busca de un nuevo peldaño histórico, o tenía que adoptar una actitud más «de retaguardia», reflejando y constatando el desarrollo de la lucha? En suma: ¿era preciso crear un concepto nuevo del arte, destruyendo sistemáticamente cualquier vestigio del pasado, o había en el ayer algo valioso que mereciera ser preservado? La mayor parte del grupo bolchevique optaba por la primera alternativa; Trotsky, sin embargo, se mostró en desacuerdo. Tanto él como Lunacharsky propugnaban una posición de **cambio paulatino**, no violento, en la estructura cultural preterita. Su postura, en última instancia, fue la ganadora, bajo la aprobación de Lenin. Lunacharsky fue así el hombre que no sólo propulsó la constitución de un arte soviético diferenciado, sino que salvó para la posteridad la gigantesca herencia cultural de la Rusia imperial custodiada en archivos, museos y bibliotecas, todo ello gracias a su influyente posición en la jerarquía del partido y a la protección de Trotsky.

La estrella de este último, empero, fue apagándose a velocidad vertiginosa desde 1925. En enero de ese año fue cesado como Comisario de Guerra; en octubre de 1926 se le forzaba a salir del «Politburó»; en octubre del 27, del Comité Central del Partido; en noviembre se le expulsaba del seno del mismo. Exiliado a Alma-Ata, en enero de 1929 fue desterrado de la Unión Soviética.

Hasta la muerte de Wladimir Ilich Ulianov, compartió Lunacharsky con la esposa de Lenin, Nadezja Krupskaja, la administración de la política del Partido en el sector cultural. Hombre de vastísima formación, educado en Suiza, experto en Filosofía, lenguas y Religión, Anatol Lunacharsky era un prototípico hombre del Renacimiento: antes de la revolución había llegado a redactar un gigantesco intento de síntesis entre marxismo y cristianismo, que Lenin rechazaría, no sin solicitarle su colaboración para editar la revista **Vpered** («Adelante»). Poeta, escritor, pedagogo y hasta cineasta, Lunacharsky también era músico, y hasta su muerte (1933) publicó periódicos trabajos sobre esta materia. Uno de ellos, **Tchaikovsky y el presente**, plantea puntos de vista tan expresivos como éste:

«Los nuevos tiempos deben traer consigo nuevas canciones, nuevos temas, y Tchaikovsky en nuestro tiempo suena, a menudo, afeminado, como un pequeño petimetre, demasiado «fino», demasiado afectado, demasiado «ensalado», demasiado perfumado.»

Cuando se piensa en la deificación que el régimen staliniano habría de hacer de la figura y la música de Tchaikowsky, no se puede por menos de sentir una cierta simpatía hacia la espontaneidad de juicio del inteligente Lunacharsky:

¡Rusia campesina, basta de arrastrarse
con viejos arados por todos los campos!
Cuando te contemplan olmos y abedules,
al verte tan pobre, se ahogan en llanto.

Serguei Essenin (1895-1925)

Abríamos de Marx cada tomo
como en la casa propia los postigos;
pero sin libros, nosotros comprendíamos
a qué bando ir y en qué bando luchar.

Wladimir Maiakovsky (1893-1930)

¿Cuál fue la reacción de los músicos rusos ante los acontecimientos revolucionarios de 1917? Hay amplia evidencia de que la mayoría de la «intelligentsia» rusa, músicos incluidos, no aceptó la Revolución de Octubre. Sólo algunos músicos, muy de segunda fila, eran de hecho revolucionarios: las historias del Partido citan a Iván Palantai, Karl Rautio, Vasillii Smekalin y Peter Triodin. Por otra parte, los primeros años de la recién nacida república fueron extremadamente duros. La situación engendrada por la guerra europea, la revolución y la inmediata guerra civil era caótica: incapaz la economía, deshecha la industria pesada, rotas las comunicaciones, escasos los suministros, aisladas zonas enteras del país, la esperanza de una inmediata redención del campesinado en el Estado comunista se alejaba irremisiblemente. Fueron aquellos años de silencio en lo musical. Glauzunov redujo sus composiciones al mínimo durante sus doce años postrevolucionarios (emigró a París en 1929, para morir poco después): el poema sinfónico **Leyenda de Karelia**, el **Segundo concierto para piano** y su **Sexto cuarteto** son

toda su obra «soviética». En Moscú, Ippolitov-Ivanov, director del Conservatorio de la capital, había dejado de escribir. Casi lo mismo le ocurría a Gliere, que permaneció como director del Conservatorio de Kiev hasta 1920: su única obra importante desde esa fecha, aparte de sus muy flojos «ballets» **Cleopatra** y **La amapola roja**, es su ópera **Shakh-Semen**. Quien se mostró más activo fue Nikolai Miaskovsky, que trabajaba en 1917 en su **Sinfonía número 4** y aún escribiría ocho más antes de la reorganización de las artes, al principio de la década de los 30. Shaporin colaboraba activamente en los círculos «vanguardistas» de Petrogrado-Leningrado. En el Conservatorio de esta ciudad seguía ostentando la cátedra de Composición el veterano Maximilian Steinberg (1883-1946): al empezar el curso 1919-1920 entró a formar parte de su grupo de alumnos un chaval de trece años apellidado Shostakovitch.

El mundo de los intérpretes registraba, aquí sí, una desbandada radical. Rachmaninoff y Horowitz habían abandonado Rusia a poco de producirse la revolución. Chaliapin y la Nezhdanova resistieron algunos años bajo el régimen bolchevique: aquél dominó totalmente la escuela de Canto del Conservatorio moscovita; ésta, tras muchas dudas, marchó definitivamente al extranjero, en 1922. Serge Koussevitzky esperó hasta 1920 para refugiarse en América, vía París. Diaghilev y los componentes de sus «Ballets Rusos» (Nijinsky, Karsavina, Bakst) no volverían a pisar tierra rusa en sus vidas.

Pero al empezar la década de los 20 la política de Lunacharsky comienza a dar sus primeros frutos. Por primera vez en toda su historia, Rusia abre sus fronteras a Europa y una corriente ininterrumpida de plasma artístico empieza a emanar desde los vértices culturales de Italia, Francia, y sobre todo Alemania, hasta llegar al corazón de la nación. Estamos, naturalmente, ante el resultado de un proceso laborioso; las famosas palabras de Lenin a Clara Tsetkin habían funcionado como un «slogan»:

«El arte pertenece al pueblo. Debe echar raíces en lo más hondo de las masas trabajadoras. Debe ser entendido por éstas, amado por ellas. Debe crear y desarrollar artistas provenientes de ese pueblo.»

El Gobierno soviético había procedido a nacionalizar progresivamente todos los bienes y servicios del país (los Bancos, en 1917; la Marina Mercante, en 1918; las Minas, en 1919), y entre ellos se incluían los Conservatorios y los teatros. Los dos grandes centros de enseñanza musical, Moscú y Petrogrado, habían sido nacionalizados el 12 de julio de 1918. Desde enero de ese mismo año, el Bolshoi y el Stanislavsky, de Moscú, así como el Marinsky, de Petrogrado, eran propiedad del Estado. Las mismas editoras pasaron a contabilizarse como patrimonio estatal: la famosa firma Jurgenson se convirtió en Muzgiz el 18 de julio de 1917. ¡Hasta la «Capella Vocal», de Petrogrado, y el «Coro de las Escuelas Sino-dales», de Moscú, fueron nacionalizados! Todavía en marzo de 1921 la sublevación de los marinos en Kronstadt estuvo a punto de provocar una nueva revolución; pero la inauguración de la Nueva Política Económica (NEP) despejó todos los obstáculos: el Estado provocaba una dosificada vuelta al sistema de economía capitalista como medio de salvación de la política agraria e industrial de la devastada nación.

Comenzó así una verdadera edad de oro. La pintura y la literatura futurista dominaron exposiciones y revistas. El teatro constructivista se adueñó de los escenarios y de las escuelas de arte dramático; la figura de Meyerhold se erigió como fénix de la estética teatral soviética. La arquitectura funcional inició sus primeras demostraciones urbanas. ¡El mismo atonalismo llegó a la Unión Soviética a través de las «Noches de la Nueva Música Occidental», de Petrogrado, y de la potentísima «Asociación de Músicos Contemporáneos», en cuya revista llegarían a colaborar Arnold Schönberg, Darius Milhaud, Alois Haba y Paul Pisk! Block y Miaskovsky se transformaron en ídolos literarios de multitudes; Kandinsky se imponía en la pintura, Pevsner y Gabo en la escultura. Los «renegados» Stravinsky y Prokofiev eran interpretados con entusiasmo, a pesar de su desertión, y el «ambiguo» Scriabin era unánimemente aplaudido. Pero es que además se tocaba la música más nueva de Hindemith, Krenek, Schönberg, Milhaud o Alban Berg. Entre 1923 y 1925 se estrenan en Rusia **Johny spielt auf** (Krenek), **El sonido lejano** (Schreker) y, por encima de todo y con éxito tumultuario, **Wozzeck**. En esos mismos años, Otto Klemperer, Bruno Walter y Stokowsky son visitantes asiduos como directores de las orquestas rusas.

Lunacharsky no ha olvidado, por otra parte, el arte de nuestro siglo, el cine, cuyo poder de captación sobre las masas ha sido valorado por el mismo Lenin. Lentamente, los nombres de Pudovkin, Dovjenko, Dziga Vertov o Tissé empiezan a consolidar una primigenia cinematografía nacional; aunque aún falta un nombre.

Gnessin, Shaporin, el joven Shebalin, Asafiev y Vasilenko son los primeros miembros de una escuela musical: de todas formas, todos ellos pertenecen por educación a la «generación previa», no son «hijos de la revolución» en sentido estricto; aunque aún falta un nombre.

En 1925 Serguei Mijajlovich Eisenstein realiza su película **El acoirazado «Potemkim»**.

En 1925 Dimitri Dimitrievich Shostakovitch compone su **Sinfonía número 1**: tiene diecinueve años.

(Concluirá.)

GRANADA: EXOTICA Y «ELITISTA»

LA VERDADERA CARA DE UNA «FOGATA»

Llegué a Granada el domingo 22 de junio, a primeras horas de la mañana. Iba pensionado por el VI Curso Manuel de Falla, para asistir a las clases de Composición que impartiría el maestro Rodolfo Halffter.

Para mí, Granada no fue exclusivamente ni el Curso Manuel de Falla ni el XXIV Festival Internacional de Música y Danza. Fue mucho más. Fue conocer muy de primera mano lo que piensa una gente de ese Festival; saber si cuentan con ellos o no; ver que a un pueblo le marginan su cante por ser «inferior»; tratar con más de una centena de compañeros, todos ellos músicos; contrastar nuestras opiniones con las de los «críticos» expuestas en un periódico de gran tirada, y muchas cosas más. En realidad, creo que todos los asistentes fuimos al curso por dos motivos: estudiar lo que se nos ofrecía con buenos profesores y, a la vez, gozar de unas vacaciones pagadas en un lugar realmente maravilloso.

Pero dejémonos de «rollo» y vamos al «guiso», que lo hubo, y muy picante, en las tres semanas que duró el Curso (dos el Festival).

Nota al margen: considero ingenuo y aburrido narrar o «criticar» una por una todas las actuaciones del Festival, dado que esto ya está hecho (aunque de forma muy «sui géneris»), prefiriendo narrar y describir el ambiente de Granada, lo que pensaba la opinión pública y lo que de verdad se decía allí. A veces, un festival como éste es más importante por lo que le rodea que por lo que pasa en las actuaciones.

¿QUIEN CORTA EL BACALAO?

Juan Alfonso García, músico y cura, hizo de Comisario del Festival; pero, como se verá por sus declaraciones, de un Comisario muy especial. Esto declaró a A. Cañete, el 23 de junio, en la **Hoja del Lunes**: «La figura del Comisario, desde el punto de vista jurídico, tal y como está contemplada en la Orden ministerial, está desprovista de derechos como tal, y no tiene responsabilidad concreta respecto al Festival... El Comisario es una figura de enlace». A la pregunta de cuál era su participación en la confección del programa, respondió una cosa muy, pero que muy sabrosa: «Este se proyecta con un año de anticipación, al menos en sus líneas básicas. El Comisario del Festival puede sugerir o asistir al Subcomisario de la Música, que es, en realidad, la persona que proyecta el avance, lleva y confecciona el programa».

Así que ya sabemos quién corta el bacalao.

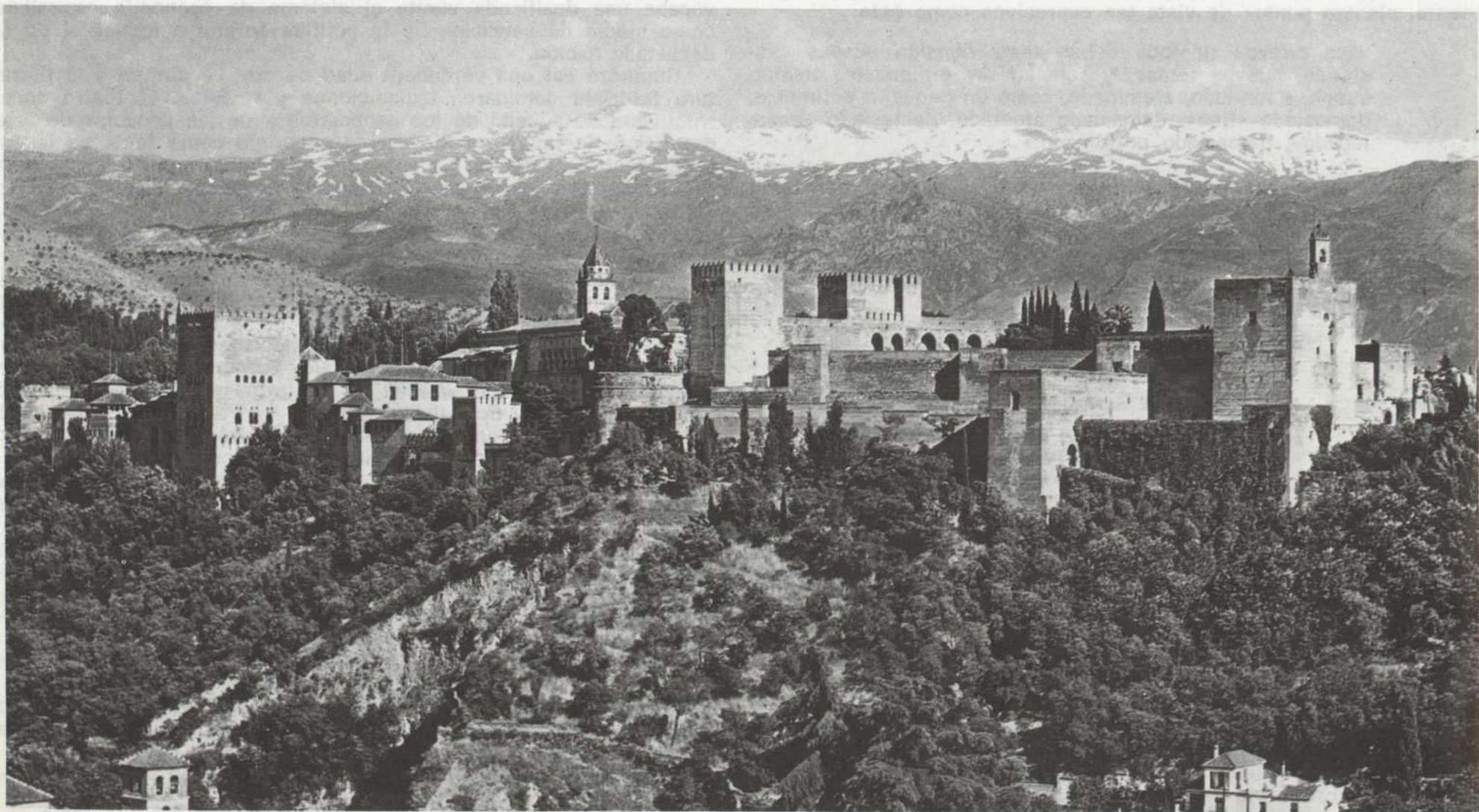
¿ES «ELITISTA» EL FESTIVAL?

El periodista, en este artículo, quiere opinar lo menos posible y relatar lo que opinaba la gente de Granada. Aun así, hay que dar unas cifras objetivas: la butaca para una actuación costaba 1.000 pesetas; sí, señores, mil pesetas. Fueron dieciséis conciertos, luego haga usted cuentas. Aun así, el periódico **Granada Semanal** decía en su número del 20 de junio: «El Festival es "elitista", es de y para una minoría. Cierto. Sin embargo, las razones

aducidas, lo elevado de los precios, por ejemplo, nos parecen superficiales. Hoy, cuando ver un buen partido de fútbol o una corrida de toros es objetivamente caro, asistir a un concierto de una orquesta o un cuarteto de renombre mundial más bien resulta barato.

«Ocurre que la música clásica es, dentro de una sociedad en la que los valores culturales no tienen la debida primacía, la gran soslayada. Para que la ciudad y no sólo cierta burguesía o núcleos intelectuales, siempre minoritarios, vibre con el Festival hay que comenzar desde abajo, explicando música en la escuela, inculcando el gusto por Mozart o Ravel junto con los conocimientos de historia o de ciencias naturales, enseñando a distinguir una sinfonía de una obertura, y a apreciarlas y valorarlas por encima de la música de consumo. Mientras no sea así, el Festival será la fiesta de los grupos que toman churros en Bib-Rambla en las madrugadas veraniegas y seguirá resultando ajeno por completo al granadino que a las nueve de la mañana abre su comercio o entra en su oficina.»

El mismo periódico, en su número de una semana más tarde y en un artículo firmado por E. Rioja y J. Castellanos, que llevaba por título «Elitismo en los Festivales», analizaba la participación de la gente de Granada en los Festivales: «Pero, claro, el público de Granada es el que menos pinta en este cotarro. El auténtico hombre de la calle granadino no tiene nada que ver con esto, porque ni organiza los Festivales, ni los programa, ni creo yo que asista siquiera; cómo va a ir a



una cosa tan extraña para él, tan ajena! Y es que a él ni le importa ni tiene que importarle. Los Festivales son una cosa para gentes muy cultas, y muy entendidas, y muy «finolis», que en su mayoría vienen de fuera y que se enchaquetan y se encorbatan muchísimo para ir todos muy tiesos a verlos. Y digo verlos porque creo que les importa más ver que oír; sirva de ejemplo el señor que mientras veía a Karajan oía en su transistor de bolsillo la final futbolera de la Copa. Y es que el granadino no interviene en el Festival casi para nada; bueno, sí, para acomodar a los señores en sus butacas y vender las cocacolas en la puerta.

... Y es que, convézanse ustedes, los Festivales Internacionales de Granada son más internacionales que de Granada. Granada sirve de marco, de marco original y un poquito exótico; ya saben: la Alhambra, el Generalife...; de maniquí guapa a la que se emperifolla para que pase unos modelitos».

LO QUE DIO DE SI UN FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y «BALLET»

El Festival comenzó el lunes 23 de junio, y en su faceta musical duró hasta el jueves 3 de julio, amén de un recital de órgano, dado el domingo 6. El «ballet» —siempre el académico Tokyo Ballet— actuó los días 4, 5 y 6.

Musicalmente, hubo cosas muy interesantes: Alexis Weissenberg, el Coro y la Orquesta Filarmónica Checa y la Academy of St. Martin in the Fields fueron las atracciones foráneas más interesantes. Entre las tres ocuparon el cincuenta por ciento de los conciertos del Festival: participaron en ocho de los dieciséis totales. (Solamente los checos dieron cinco recitales; para los curiosos, hay que decir que el presupuesto de los checos era de —más o menos— un millón por sesión.) De los extranjeros que faltaron destaca la Filarmónica de Chicago. (Presupuesto: ocho millones por sesión.)

De los otros ocho conciertos, tres se dedicaron al Ballet de Tokio, que, a mi modo personal de ver, sólo hizo una cosa bien, pese a las buenas reseñas que le fueron otorgadas a todos los niveles; la obra a la que aludo es el **Oriente y Occidente**, de Xenakis, cuya música electrónica se repitió dos veces íntegramente, supongo que con el permiso de su autor. (Este detalle pasó absolutamente inadvertido. ¿Por qué? Porque la gente no conoce la obra.)

El Ballet de Tokio —y aquí sí que doy opinión— es un «ballet» que ha conseguido imitar a la perfección fórmulas europeas que nosotros tenemos superadas desde hace bastante tiempo, creo. Son pura imitación, pero imitación decadente, mecánica, anticuada y perfecta, eso sí. ¿Pero, para qué? En Japón pueden tener éxito; pero aquí sólo son uno más, y además trasnochados.

Nos quedan cinco conciertos: otro checo, de un organista, y cuatro —¡por fin!— nacionales. (Obsérvese el predominio checo; treinta por ciento del total; seis de

dieciocho funciones. No, no se asusten. Esto no corresponde a una socialización de nuestra Comisaría Nacional, sino que es solamente cuestión de dinero y de presupuestos.)

Bien; de los cuatro conciertos nacionales, dos los brindó la Nacional de España, uno el Grupo de metales de la Radiotelevisión y el otro el dúo E. Santiago (viola) y M. Gallig (piano). Aquí hay que matizar que Santiago reside habitualmente en Alemania y que junto a la Filarmónica Checa actuó como solista Rosa Sabater.

LO MAS DESTACADO

Indudablemente, lo más destacado, a nivel de obras, fue la obra-encargo, encomendada a Cristóbal Halffter, **Concierto para violonchelo y orquesta**, con Siegfried Palm como solista y Frühbeck de director, pero de director cara a la galería, pues los primeros y más numerosos ensayos los hizo el propio compositor. (En otros espacios de este número incluimos entrevistas con Palm, Halffter y un análisis del **Concierto**.)

El otro concierto de la Nacional lo dirigió el granadino Miguel Angel Gómez Martínez, que dejó una temporada su puesto de titular en la Opera de Berlín y vino a su tierra natal —¡ya era hora!— a demostrarnos que hoy en día, y pese a su juventud, es un magnífico director que tenemos en España. Y el recuperarlo debe ser uno de nuestros mayores intentos en pro de la verdadera cultura musical. (En otro número también incluiremos entrevista con él.)

Y para terminar con lo destacado, si hemos empezado con los pro, vamos ahora con los contra, que en realidad se reducen a uno: la segunda parte del concierto dado por el Grupo de metales de la Radiotelevisión, con obras de Arteaga, Peris y Bonet.

Irradiaciones, de Angel Arteaga, es una obra que se recibió sin pena ni gloria, que tiene ciertos hallazgos, pero que te deja muy frío. **Divertimento para conjunto de metal**, hecha en 1933 por Narciso Bonet, es una obra que trata de imitar el clasicismo, pero que lo hace tan mal y de forma tan decadente, que la paciencia de uno llega al paroxismo ante tan burdo plagio. Para el final he dejado la obra polémica, **Diaphonias para instrumentos de metal**, de José Peris, obra que tiene hallazgos muy interesantes, pero que, como está hecha en tres días, presenta aspectos solucionados «a la torera», cuando no fórmulas muy sencillas —demasiado—. Personalmente, fue la que más me gustó. Era estreno mundial, y provocó pitidos, aplausos y silbidos artificiales, hechos con un pito. De todas formas, allí estaban los «Peris boys» de la Autónoma, pensionados esta vez por no sé quién, que sacaron al maestro del apuro.

Lo demás fue como se esperaba: discutido, muy discutido Weissenberg (quien tuvo un saludo para los lectores de RITMO); genial la Academia y magníficos los checos.

LAS NOCHES DEL FESTIVAL

Los conciertos empezaban a las diez y media; terminaban, pues, sobre la una. Los escenarios, maravillosos, fueron: Patio de los Arrayanes, Palacio de Carlos V, Jardines del Generalife y Catedral. Bien; pues tras el concierto seguía el «show». Esta vez en Bib-Rambla, donde por doscientas pesetas te servían una rueda completa de tejerinos, especie de churros, pero malos. Allí se reunía la flor y nata de la «élite» festivalera. ¿Te imaginas a un ejecutivo con frac comiendo churros, mientras al lado su estupenda señora, toda enjoyada, discute de la autenticidad o falsedad de las «poses» de Weissenberg, o de lo gordo que era S. Palm, o lo presumida que estuvo Ionna Brown? Bueno, pues no había uno, sino ciento.

LA AUSENCIA DEL FLAMENCO

Claro, así te explicas luego el que no haya flamenco en el Festival..., eso es chabacano y del bajo pueblo, ¡bah!

De las veinticuatro versiones del Festival, el flamenco ha participado sólo en dos. Solamente en dos. Una hace tres años, en 1972, conmemorando el cincuentenario del Primer Concurso de Cante Flamenco que, entre otros, instituyera con pleno derecho nuestro mejor músico nacional: Manuel de Falla. Y la otra vez, el año pasado. Pero, claro, «Lo que haga Falla no lo haré yo, por si acaso», se ha debido decir el confeccionador de los programas (ver comienzo), quien a su vez se ha debido de asustar por si acaso alguien quería traer a los flamencos protestones y buenos «cantaos», como Menese o Gerena.

Ladrón de Guevara (José G.) decía en **Granada Semanal** del 4 de julio: «El Festival granadino es una cosa muy seria. (Maestro, por favor, la **Marcha fúnebre**, de Chopin.) El cante no encaja. Eso sí, que vengan los japoneses, o los alemanes, o los checos a bailarnos lo suyo. Pero lo nuestro, no. Se prohíbe el baile flamenco. Se prohíbe el cante. Lo nuestro no vale la pena. Son cosas del pueblo. Y ya se sabe. ¿Cultura? Sí, pero inferior. La expresión cultural de la clase baja. El cante —¡joj!, se prohíbe el cante—, en las tabernas. Allí. Para las juergas del sábado. Y en los patios de las casas de vecinos».

EL PROXIMO AÑO

El año 1975 es el del centenario del nacimiento de Falla y el de las bodas de plata del Festival. Parece ser que se va a dedicar especial atención a la obra de Falla. (¿Hay que esperar a estar muerto y que cumpla el centenario para que la obra de uno se llegue a dar ampliamente cara al público?)

¿Y EL CURSO MANUEL DE FALLA?

Pues bien. Hemos asistido a él más de cien alumnos de todo el mundo. (El idio-

DECCA**ACADEMY OF SAINT-MARTIN-IN-THE-FIELDS****J. S. BACH**Suites núms. 1, 2, 3 y 4 para Orquesta.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SXL 29057/8**BEETHOVEN**Misa en do mayor
Director: **George Guest.**DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SXL 29086**GABRIELI/VIVALDI/VEJVANOVSKY****Cuerdas y Metal**Canzon primi toni, núms. 1 al 8/Canzon prima, a 4 «La spiritata»/Giovanni Gabrieli/Concerto para dos trompetas/Vivaldi/Canzon, a 8/Canzon prima, a 5/Giovanni Gabrieli/Sonata natalis - La posta - Harmonía romana/Sonata tribus - Balleti pro tabula/Vejvanovsky.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
SXL 29055**GLUCK****Don Juan**
Clavicordio: Simon Preston.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
SXL 6339**HAENDEL****Doce Grandes Conciertos, Op. 6 (Volumen I).**
Conciertos núms. 1 al 4.
Clavicordio continuo: Thuston Dart.
Organo: Andrew Davis.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
SXL 6369**Doce Grandes Conciertos, Op. 6 (Volumen II).**
Conciertos núms. 5 al 8.
Clavicordio continuo: Thuston Dart.
Organo: Andrew Davis.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
SXL 6370**Doce Grandes Conciertos, Op. 6 (Volumen III).**
Conciertos núms. 9 al 12.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
SXL 6371**HAENDEL****Concerti Grossi, Op. 3.**
Núms. 1 al 6.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SXL 29040**HAENDEL**Música de Ballet.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SXL 29075**HAYDN**Harmoniemesse/Misa Theresa/Helligmesse/Paukenmesse/Misa de la Creación/Misa Nelson.
Directores: **George Guest/David Willcocks.**DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SDD 341/6**HAYDN/BACH, J. C.**Obertura en re mayor (1777)/Haydn/Concierto para clavicordio en re mayor (1784)/Haydn/Concierto para clavicordio en la mayor/J. C. Bach.
Clavicordio: George Malcolm.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
SXL 6385**HAYDN**Concierto para trompa núm. 1 en re/Seis danzas alemanas/Obertura «Acide e Galatea»/Concierto para trompa núm. 2 en re.
Trompa: Barry Tuckwell.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SXL 29037**MENDELSSOHN**Sinfonías para cuerda núms. 9, 10 y 12.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SXL 29042**MENDELSSOHN/BOCCHERINI**Octeto, Op. 20/Mendelssohn/Quinteto para Cello, Op. 37, núm. 7/Boccherini.
Cello: Kenneth Heat.DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SXL 29044**MONTEVERDI**Misa en cuatro partes (1651)/Laudate pueri/Ut quant laxis/Misa en cuatro partes (1640).
Cuerdas de The Academy of St. Martin-in-the-Fields.
Coro de St. John's College de Cambridge.
Director: **George Guest.**DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SXL 29038**MOZART**Exultate Jubilate/Et incarnatus est/L'ameró/Se il Padre/Padre Germani Addio.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
(AS DE DIAMANTES)
SDD 335**MOZART**Cuatro Sinfonías de juventud.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SXL 29076**MOZART**Misa de la Coronación/Litaniae Lauretanae.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SXL 29077**PURCELL**Música para la Capilla Real.
Director: **George Guest.**DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SXL 29054**ROSSINI**Sonatas para cuerda.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
SXL 29029**STRAUSS-WAGNER**Metamorfosis (Strauss)/Idilio de Sigfrido (Wagner).
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SXL 29066**TELEMANN-ALBINONI
HERTEL-FASCH**Conciertos barrocos para trompeta.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SXL 29074**VIVALDI/PERGOLES**Gloria/Vivaldi/Magnificat/Pergolesi.
Coro del King's College de Cambridge.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SXL 29048**VIVALDI**Las Cuatro Estaciones.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SXL 29073**VIVALDI**L'estro Armónico/Doce Conciertos Op. 3.
Director: **Neville Marriner.**DECCA/ESTEREO
(DIVISION ARGO)
SXL 29079/80

ma, oficial allí era el francés, seguido del español e inglés.) Los españoles éramos pocos más de setenta. Hubo once asignaturas, con profesores todos, menos dos —Puyana y Streicher—, españoles, pero muchos de ellos viviendo asiduamente en el extranjero: R. Halffter (México), León Ara (Bélgica), E. Santiago (Alemania), Del Pueyo (Bélgica). Luego estaban los que sí viven aquí: Corostola, Martorell, Querol, González de Amezúa, y el caso de Sainz de la Maza.

Tuve ocasión de contactar con todos los profesores, ir a sus clases y preguntar a los compañeros músicos. Y, desde luego, todos estaban contentos: ésa es la verdad. Todo el mundo sabía a lo que iba, y casi todo el mundo hizo lo que, más o menos, esperaba. Personalmente, estuve con Rodolfo Halffter, en clase de Composición (sólo se nos pensionaba por una asignatura), y pienso que si no la mejor, la clase de Composición ha sido de las mejores: hemos analizado en quince clases obras de Webern, Schoenberg, Falla, R. Halffter, Schuman, Beethoven..., y lo hemos hecho tranquilamente, acorde por acorde, oyendo la partitura, con seis personas en clase. Las demás clases han sido similares, pero en línea más tradicional. Sólo sé de una clase en la que los alumnos estuviesen a disgusto: de la de Guitarra, impartida por Regino Sáinz de la Maza, el cual estaba encaprichado en de-

cir que su técnica era la mejor, y, consecuentemente, en obligar a alumnos de cuarto y quinto año de Conservatorio a empezar por el principio, a hacer escalas de Do mayor. Las protestas en este sentido fueron obvias.

OTRAS MANIFESTACIONES

Hubo dos conciertos dados por alumnos, en los que se siguió la misma táctica que en el Festival oficial: mucho internacionalismo, muy poco nacional. Y esta vez no era cuestión de presupuestos. De los trece alumnos participantes, sólo uno era español y actuaba dentro de un conjunto de siete. ¿Sacamos tantos por ciento? Para qué. Realmente, hubo trampa, y gorda: los extranjeros —excelentes compañeros— traían ya sus obras de concierto preparadas desde su lugar de origen. A los alumnos de Composición, por ejemplo, no se nos preguntó si teníamos alguna obra preparada. Y por calidad de los nacionales no era, pues había gente pero que muy buena allí. Este hecho ha sido uno de los más vergonzosos del Festival, y ya está bien de tantas palabras bonitas si luego a los músicos nacionales no se nos deja actuar en un festival como el de Granada.

Aparte de este hecho, hubo una conferencia de Fernández-Cid, con muy buen discurso, pero poca cosa de interés para

un músico, y un concierto-clausura a cargo del Coro, improvisado con alumnos del Curso, en el que O. Martorell tuvo la brillante idea de hacer participar a todos los alumnos en un canon improvisado, tras dos largas horas de discursos oficiales.

¿OTRA «FOGATA»?

El caso es que el Festival ha sido discutido, ha tenido interés, ha movido la opinión pública, y si nuestros «mandamases» musicales oficiales quisieran —que no querrán— aprovecharían muchas cosas de estas críticas positivas y constructivas que la gente de Granada ha hecho al Festival. Son comentarios que nunca se oirán en el marco oficial, pero que se dicen y se oyen en el marco real; que tienen sus partidarios, que, al fin y al cabo, son el pueblo de Granada.

¡Ah!, se me olvidaba decir que si a los alumnos no se nos hizo oír en el Curso, sí se nos permitió manifestar nuestras opiniones en los periódicos y la radio de allí. Desde actuaciones improvisadas en pocos minutos en un minúsculo estudio radiofónico hasta mesas redondas, de gran duración, e incluso entrevistas personales. Gracias por todo ello a aquellos que nos brindaron su apoyo en pro del arte y de la expresión cultural.

JOSE MIGUEL LOPEZ



EXCELENTISIMA DIPUTACION PROVINCIAL DE ALICANTE Instituto de Estudios Alicantinos - Sección de Música y Folklore

CONCURSO DE COMPOSICION DE OBRAS PARA BANDA

La Música de un pueblo representa uno de los aspectos más destacados de la cultura del mismo. Por ello, el Instituto de Estudios Alicantinos de la Excelentísima Diputación Provincial, a propuesta de su Sección de Música y Folklore, convoca un Concurso de Composición de **Obras para Banda, obras que, basándose en el folklore musical de la provincia de Alicante**, resulten susceptibles de formar parte del repertorio de las Bandas de Música de categoría media.

Dicho Concurso está dotado con un premio, que se concederá a la obra que resulte más meritoria, y teniendo en cuenta las siguientes

B A S E S

- 1.º El Premio estará dotado con setenta y cinco mil pesetas.
- 2.º Podrán participar en dicho Concurso todos los compositores que lo deseen, pudiendo presentar cada uno una o varias obras, con la condición de que sean inéditas.
- 3.º La forma de las obras presentadas será la de poema sinfónico, de una duración de entre diez y veinte minutos.

4.º Los concursantes enviarán bajo un lema, al Instituto de Estudios Alicantinos, Sección de Música y Folklore (Palacio de la Excelentísima Diputación Provincial, avenida General Mola, número 6, Alicante):

a) De cada obra presentada, un guión bandístico y dos fotocopias del mismo, con el máximo número de indicaciones instrumentales.

b) En sobre cerrado, aparte, que estará reseñado con dicho lema, los datos referentes a su filiación personal: nombre, apellidos, domicilio, nacionalidad y todos los demás que consideren convenientes.

5.º El plazo para la admisión de concursantes finalizará el día 31 de diciembre del presente año.

6.º El concursante, por el solo hecho de presentarse a este Certamen, acepta íntegramente las presentes Bases y la decisión del Jurado, que tendrá carácter inapelable.

7.º El Jurado, que presidirá el Director del Instituto, estará compuesto por un representante del Instituto de Estudios Alicantinos y tres músicos de reconocido

prestigio. Actuará de Secretario el Secretario Técnico del I. E. A.

8.º Una vez expirado el plazo de admisión de concursantes se reunirá el Jurado, quien procederá a escoger el guión bandístico que merezca el premio fijado, debiendo hacer público el fallo antes del 28 de febrero de 1976.

9.º El autor premiado vendrá obligado a presentar, dentro del plazo de treinta días hábiles, a contar desde el día en que se emita el fallo, material bandístico completo, con partitura.

10. La plantilla de la Banda a la que se refiere la Base anterior es la siguiente:

Flauta-flautín, Oboe, Requinto, Clarinete principal, Clarinetes primeros, Clarinetes segundos, Clarinetes terceros, Sax. altos primero, Sax. altos segundo. Sax. tenores primero, Sax. tenores segundo, Sax. barítono, Trompas Mi b primera, Trompas Mi b segunda, Trompetas Si b primera, Trompetas Si b segunda, Trombones Do primero, Trombones Do segundo, Trombones Do tercero, Fliscornio primero, Fliscornio segundo, Bombardino Do primero, Bombardino Do segundo, Bajos, Timbales y Percusión.

11. El premio fijado se entre-

gará al concursante seleccionado, una vez cumplidos todos los requisitos establecidos en las presentes Bases.

12. Si, a juicio del Jurado, no existiese ninguna obra con méritos suficientes, se declarará desierta la presente convocatoria.

13. La propiedad de la obra premiada pertenecerá al autor, quien no podrá publicarla total o parcialmente sin hacer constar de modo expreso el premio concedido por el Instituto de Estudios Alicantinos.

14. El Instituto de Estudios Alicantinos se reserva el derecho de su primera edición durante el plazo máximo de un año, sin que el autor devengue derechos económicos sobre la misma, pero sí cincuenta ejemplares gratuitamente.

15. Todas las incidencias que ocurran en torno a este Concurso serán resueltas, sin ulterior recurso, por el Jurado, cuya resolución o fallo será siempre inapelable.

Alicante, julio de 1975.—La Presidente de la Sección de Música y Folklore, Amparo Ferrándiz Morales.—Visto bueno: El Director del Instituto de Estudios Alicantinos, Juan Orts Serrano.

Munich, un festival para una ciudad

Por nuestro Redactor-jefe y enviado especial: **MANUEL CHAPA BRUNET**

MUNICH O EL RENACIMIENTO DE UNA CIUDAD

Munich, capital del Estado libre de Baviera, 1.350.000 habitantes, tercera población de Alemania en censo, primera en número de visitantes. En su pasado se insertan un largo y poblado racimo de acontecimientos políticos, sociales, culturales, musicales... que han configurado la historia de una de las ciudades más decisivas en el ámbito centroeuropeo. El último suceso fundamental para la vida y la muerte de Munich fue la segunda guerra mundial, con su secuela de terribles bombardeos que arrasaron prácticamente la totalidad del casco urbano. La difícil reconstrucción también es historia, y hoy Munich ofrece al que lo visita un semblante que no deja traslucir para nada el desastre del fin de la guerra. Los grandes edificios monumentales han sido reedificados con un rigor extremo. A su lado se ha ido levantando y extendiendo una ciudad grande, una ciudad bien planeada, en la que a cada paso se pueden encontrar jardines, parques, zonas verdes; en la que ha primado un urbanismo de ciudad-habitable sobre la especulación, el gigantismo y los rascacielos. Además, la ciudad en la que naciera hace ciento once años Richard Strauss es capital y plataforma de toda una inmensa región europea. Desde Munich se abarcan toda una serie de excursiones cuyo interés ciudadano (Salzburg, Innsbruck, Nüremberg, Ulm, Augsburg...), sus bellezas alpinas (Königsee, Garmisch-Partenkirchen, Lermoos...) o artísticas (Linderhof, Neuschwanstein, Ettal, Wies...) hacen de la capital bávara un punto de partida ideal para su conocimiento. Hoy Munich olvida guerras, bombardeos, ruinas y desastre; prefiere recordar —y así lo hacen todas las guías, «vademecums» y folletos turísticos de la ciudad— que ha sido la sede de la manifestación deportiva más importante del orbe —las Olimpiadas—, centro del último campeonato del mundo de fútbol, y que actualmente cuenta con el mayor número de museos, el mayor número de hoteles, la temporada de ópera más larga, el mayor número de exposiciones estacionales... de toda la Alemania Federal. A todo esto se añade el buen talante de los bávaros, su excelente renta «percapita», una progresiva aceleración del volumen de transacciones comerciales. De alguna manera, al recalcar todas estas cualidades, los muniqueses sienten que su capital es asimismo la capital de la República Federal en muchos aspectos, y que fue la capital del mundo, aunque sólo por un plazo olímpico, durante algunos días. Y nunca como aquí cobró sentido la frase de que «bien mereció la pena». Porque la pena —tapada, amordazada tras cada fachada reconstruida, tras cada torre restañada, tras cada adorno repuesto— fue un pena inmensa, profunda, inconsolable, desolada.

MUNICH Y SU UNIVERSIDAD ARTISTICA

La capital bávara, durante su reconstrucción, no ha olvidado al arte, sino que más bien lo ha convertido en eje de la misma. Partida Alemania en dos, es ahora Munich la ciudad que ostenta la primacía en cuanto a número y calidad de manifestaciones artísticas de todo tipo. Música y pintura son las dos ramas más sobresalientes de este «risorgimento» artístico; pero ello no excluye para nada que arquitectura, escultura, danza, teatro o cine tengan también mucho que ver. Munich, quede esto bien claro, no es ciudad ceñida a una determinada actividad artística, y esa labor de complementariedad entre las diversas artes le otorgan un interés y una versatilidad de la que carecen otras ciudades. Salzburg o Bayreuth son sólo música. Venecia o incluso Florencia son sólo artes plásticas. Cannes es sólo cine. Munich, como Londres, como París, como Viena, como Berlín, apunta una marcada vocación de «ciudad universal», en la que las manifestaciones culturales y artísticas son generales, panabarcativas, no estacionales, sino mantenidas a lo largo de todo el año. Ello le hace más variada, más completa, más interesante para todos aquellos que crean en la interdependencia de los fenómenos artísticos.

De esta manera, el visitante puede escuchar un concierto al caer la tarde, mientras que por la mañana se ha maravillado en el Planetarium del Museo Alemán o en las galerías de la Antigua Pinacoteca. Además, podrá encontrar en los comercios de la capital un poco de todo: en Munich hay fenomenales tiendas, y en ellas cabe complementar adecuadamente cualquier objetivo, cultural o no, que dicho visitante persiga. Desde este punto de vista, Munich es lo que comúnmente se entiende por «una gran ciudad».

VOCACION OPERISTICA Y FESTIVAL DE VERANO

El Teatro Nacional es el teatro de mayor capacidad (por encima de las 2.050 plazas), y lo que es más importante, de mayor acti-

vidad de la ciudad de Munich. En él se programan toda una temporada de conciertos, recitales instrumentales, música de cámara y «ballet». Pero es la ópera el género que ocupa un lugar de preferencia. El repertorio de la Opera de Munich es uno de los más extensos del mundo, perfectamente equiparable a los de París, Covent Garden, Scala, Viena o Carnegie Hall. Munich figura por derecho propio entre las cinco o seis Operas más importantes del globo. El citado repertorio abarca 36 óperas completas. No es de extrañar la preferencia de Munich por Richard Wagner, quien estrenara obras tan decisivas en este teatro, al que dedica siete óperas de esas 36. Tras él, Verdi (seis óperas), Mozart (cuatro), Puccini (cuatro) y, naturalmente, Richard Strauss (**Salomé, Elektra, Rosenkavalier y Ariadna**) conforman el nervio de una programación habitual, que asimismo incluye **Wozzeck, Lulú**, de Alban Berg, y **Antígona**, de Carl Orff, como repertorio del siglo XX.

El Altes Residenz Cuvilliès Theater es un maravilloso y reducido teatro barroco (el teatro más bello y mejor conservado en estilo barroco del mundo, según rezan las guías turísticas, un tanto enfáticamente), en el que todo se conserva tal como se estrenara. Su capacidad apenas sobrepasa las 300 plazas, y quien asiste en él a una representación se ve trasladado a pleno siglo XVIII, en cuanto a ambiente y decoración se refiere. Es el teatro de las pequeñas óperas, y su repertorio va desde Mozart (**Idomeneo**) a Richard Strauss (**Capriccio**) pasando por Cimarosa, Donizetti y Benjamin Britten.

Ambos teatros se constituyen en centro, escenario y eje permanentes de la vida musical muniquesa. Dentro de la temporada destaca con fulgor propio el «Festival» de verano, organizado anualmente a lo largo del mes de julio. Este Festival se ha constituido en polo de atracción de todos los aficionados a la ópera europeos y americanos. El Festival trasciende los muros de los dos teatros para alcanzar a hoteles, bancos y tiendas de todo tipo, en cuyos escaparates una foto de Fischer-Dieskau, de Sawallisch o de alguna «mis-en-scène» concreta recuerdan la celebración del mismo. La

EL NATIONAL THEATER, DE MUNICH



presencia extramuros del Festival no es tan profusa ni tan agobian- te como en Salzburg, donde cada rincón está ocupado por un panel de propaganda de la D. G., de la Philips, de la EMI, de la Decca. Se trata de una presencia más discreta, a menudo no propagandística y en ningún caso excesiva. Las tiendas de discos —verdaderamente soberbias algunas— se suman al Festival y ofrecen muy rebajados múltiples álbumes, con preferencia aquellos que coinciden en títulos o artistas con las sesiones programadas a lo largo del Festival. **Este año llevamos vendidos dieciocho álbumes del Don Carlos, de Verdi** —me confesaba un simpático encargado de un almacén de venta de discos clásicos—; **pero lo que resulta más curioso es que dieciséis de esos dieciocho son la versión de Giulini, doce marcos más cara que la de Solti.** Esto nos sorprendió mucho, y al final hemos decidido preguntar a los clientes la razón de su preferencia. Todos nos han respondido lo mismo: en la versión de Giulini canta Ruggiero Raimondi (que asimismo canta el «rôle» de «Felipe II» en el Festival); es decir, que la mayoría eran asistentes al Festival entusiasmados por «Don Carlos» en primer lugar y por la labor de Raimondi en segundo.

Las tiendas de discos de Munich mantienen sus saldos todo el verano. La razón es, según nos dijo el propietario de una pequeña, pero espléndida tienda discográfica del centro, **que en el Festival de Salzburg mucha gente desea adquirir múltiples registros que no pueden encontrar en las tiendas de Salzburg.** Otros desean mejores precios, y en Salzburg, durante el verano, nadie rebaja ni un chelín, lo que a nosotros nos beneficia, porque mucha gente viene de Salzburg a Munich (sólo son 140 kilómetros) a comprar discos. El año pasado, un grupo de estudiantes estadounidenses becados en el Festival salzburgoés me compró treinta y seis Bodas de Fígaro, treinta y seis Così fan tutte, treinta y seis Flauta mágica, treinta y seis Mujer sin sombra. La razón era muy simple. A pesar de que pensaban comprar todo multiplicado por treinta y seis, ningún dis- quero salzburgoés quiso hacerles más del quince por ciento de des- cuenta. Vinieron a Munich y vieron en mi escaparate tres de las óperas en oferta. No tuve inconveniente en ampliarles dicha oferta, y la operación comercial fue altamente beneficiosa para todos.

En efecto, las diferencias de precios entre Munich y Salzburgo es palpable, saltan a la vista en cualquier momento. El día 30 de julio nos ocurre en Salzburgo la siguiente anécdota, muy significativa, por cierto: entramos en un estanco a comprar sellos para cuatro postales que ya habíamos escrito. La encargada de la tienda nos dice muy sonriente: **Imposible venderles cuatro sellos sueltos. Por cada sello tienen que adquirir una postal.** Esta actitud de «ex- primir» al turista de verano hasta el último céntimo es caracterís- tica de la bella ciudad austríaca. Algunas cifras comparativas al canto. La mejor butaca para asistir a una representación de ópera en el Grosses Festpielhaus vale 1.500 chelines austríacos, unas 4.500 pesetas. En el Festival de Munich el tope se sitúa normal- mente en 90 DM, es decir, unas 2.250 pesetas, llegando en las ocasiones más destacadas a valer la mejor butaca 110 DM, unas 2.750 pesetas. El programa de mano (bastante birrioso, por cierto) del Festival salzburgoés cuesta sobre las cincuenta pesetas largas. El programa muniqués (muy superior en texto, fotos y presenta- ción) vale unas treinta y cinco pesetas. Ambos programas son to- talmente diferentes, porque los del Festival austríaco no incluyen fotos de las representaciones y los alemanes sí, y algunos, como el de Parsifal, muchas y de gran calidad. Por otra parte, en los primeros siete páginas están dedicadas a la publicidad, mientras que el Festival de Munich no introduce publicidad alguna en sus programas.

Volvamos un momento a las tiendas de discos y sus ofertas. Deambular por Munich es siempre un placer, pero para el discó- filo este placer se ve acrecentado hasta límites insospechados por la cantidad de discos raros, aparentemente agotados, olvidados o desconocidos que pueden encontrarse con calma, paciencia y un poco de suerte. Así, por ejemplo, una colección completa de gra- baciones de música de Richard Strauss (cuatro LP) dirigidas por el propio Richard Strauss, alguna de ellas durante la segunda gue- rra mundial; el documento de Las bodas de Fígaro, del Festival de Salzburgo de 1953, con Willhelm Furtwängler al frente de un magní- fico elenco. El Don Juan, de Mozart, por Bruno Walter, del año 42. Tercera y Novena, de Beethoven, por Mengelberg. La Serenata para trece instrumentos de viento, de Mozart, por Furtwängler. El Otello, de Toscanini...

Entre las ofertas destacan por su calidad y oportunidad La flauta mágica, por Karajan (1950), a unas 200 pesetas disco. Tannhauser, Lohengrin y Parsifal, en 14 discos, por Sawallisch y Knappersbusch, a 185 pesetas disco. Los dos primeros álbumes de la integral Schu- bert por Fischer-Dieskau y G. Moore (25 discos) al increíble precio de 195 DM, unas 195 pesetas disco. Esto supone un ahorro respecto del precio francés ¡en oferta! de estos dos álbumes del orden de unas 4.400 pesetas largas. Si París bien vale una misa, Munich bien vale un viaje..., aunque sólo sea para comprar discos.

FESTIVAL 75. OBJETIVOS Y COORDENADAS FUNDAMENTALES

Los organizadores del Festival muniqués quieren para su ciudad un festival «de primera fila». ¿Qué camino seguir? Por una parte, saben que una excesiva generalización de actividades no sería so-



EL ALTES RESIDENZ-CUVILLIES THEATER

lución. Salzburgo y su festival —festival-rey entre los europeos— están demasiado próximos. Munich no pretende ser un segundo Salzburgo y opta por una cierta especialización. Renuncia a los grandes conciertos, a los destacados recitales y se concreta en una rama musical determinada: la ópera. Dentro de esta perspec- tiva, Munich rechaza una posible «superespecialización», que no podría ser otra que la wagneriana. De esta manera sólo llegaría a ser un segundo Bayreuth. Encuadrado bajo estos dos pilares, el Festival de Munich se configura como el primer festival de ópera (en general) de Europa. Este es su objetivo, y a él responden los medios y la organización puestos en juego.

Esta organización del Festival reposa sobre dos coordenadas fundamentales. Una es el «staff» músico-dramático estable del National Theater; es decir, el integrado por su director musical, elenco vocal, orquesta y coros titulares, amén del equipo técnico y de escena, con su director teatral al frente. Wolfgang Sawallisch y Gunther Rennert figuran al frente de la parte musical y la parte dramática, respectivamente. El segundo punto básico a cubrir es la contratación de diferentes artistas y técnicos para el montaje de una programación cuidadosamente prevista de antemano. En este apartado, Munich sigue la hábil y acertada política del «direc- tor especialista»; es decir, ese director que por las circunstancias que sean esté especialmente vinculado a determinada ópera, que domina singularmente bien. En el cuadro que se cita a continuación se puede comprobar que, en efecto, los directores invitados dirigen óperas «a su medida»:

FESTIVAL 1975, DIRECTORES DE ORQUESTA Y OPERAS RESPECTIVAS

Sawallisch: **Idomeneo, Don Juan, Falstaff, La Walkyria, Parsifal, Antigona.**
 Böhm: **Elektra.**
 Giovaninetti: **Pelleas et Melisande.**
 Kleiber: **Rosenkavalier.**
 Leitner: **Capriccio.**
 Prêtre: **Don Carlos (*).**
 Varviso: **Barbero de Sevilla.**

Todas las óperas citadas se representaron en el Teatro Nacional, excepto **Idomeneo y Capriccio**, cuya escenificación tuvo lugar en el Cuvillies Theater de la Antigua Residencia.

Como se desprende de este cuadro, un criterio ecléctico ha primado sobre el de una excesiva especialización. Sin embargo, es

(*) Para el Don Carlos estaba en principio contratado Claudio Abbado. El «forfait» del director italiano sirvió para demostrar una vez más la política de «director especialista» que sigue el Festival, pues inmediatamente se contrató a Prêtre, director que ha montado repetidas veces la obra en la Opera de París a lo largo de esta última temporada.



«PARSIFAL»: PERSPECTIVA ESCENICA DESDE EL ART NOUVEAU

asimismo perceptible una cierta preferencia hacia la ópera alemana y un marcado rechazo por el «bel canto» puro (ausencia total de Bellini, Donizetti...). Puccini es el gran ausente (a pesar de su indudable «gancho» popular) en una lista lógicamente estructurada sobre la coordenada histórica básica establecida por la línea Mozart (XVIII), Wagner, Verdi (XIX), R. Strauss (XX). Una programación sólida, honesta, que evita sistemáticamente las óperas «de una sola figura» y, por tanto, fáciles de montar. En conjunto existe una marcada preferencia por la «gran ópera», lo que es especialmente meritorio, pues son las pertenecientes a este grupo las obras que más dificultades musicales, estilísticas y dramáticas plantean.

RESEÑA DE ALGUNAS REPRESENTACIONES: MOZART, DE «IDOMENEO» A «DON JUAN».

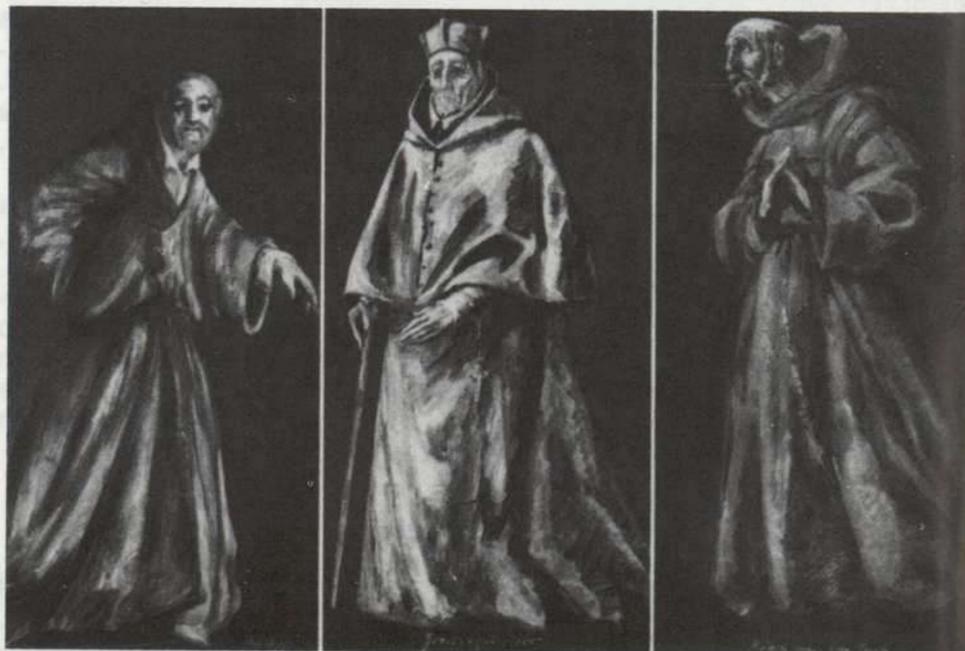
Idomeneo se representó en el Cuvillies Theater. Bastaría esta circunstancia para que la representación mereciera la pena. El teatro de la Antigua Residencia es un marco ideal para una representación mozartiana, marco singularmente vinculado con **Idomeneo re di Creta**, puesto que el compositor salzburgués finalizó su obra no lejos del mismo y la destinó para que fuera representada en este teatro con motivo de las fiestas del Carnaval de 1781. Casi doscientos años después asistimos en el mismo escenario a un nuevo montaje de la obra. Sawallisch escogió la versión abreviada de **Idomeneo**; es decir, la que podemos considerar normal. En el disco Colin Davis también se decidió por esta versión, mientras que Schmidt-Isserstedt dirigía lo que podríamos considerar versión exhaustiva de la obra. Claro está que el microscurco es mundo bien diferente y con diversas exigencias de las de una representación en vivo. Creo que la elección de Sawallisch fue acertada, y dramáticamente salió ganando de manera palpable, bien que musicalmente se echaran de menos determinados pasajes, especialmente el aria de «Arbaces», quizá la más importante de toda la obra en cuanto a magnitud vocal se refiere. Hermann Winkler fue un buen «Idomeneo» y Claes H. Anslo un aceptable «Idamante». El dúo femenino tuvo en «Ilia» —Lilian Sukis— una correcta soprano, y en «Elektra» a una Julia Varady que fue muy a más a lo largo de su papel, hasta convertirse en triunfadora vocal de la noche. Sin embargo, lo mejor provino de un Sawallisch muy en forma, que al frente de un clavecín dirigió espléndidamente a la orquesta del Teatro Nacional, y, sobre todo, de una soberbia puesta en escena de Peter Brenner, la más imaginativa y originalmente resuelta de cuantas presenciáramos en el Festival. Brenner, a sabiendas de que se enfrentaba con un pésimo libreto, aceptó el reto, y en ningún momento claudicó ante la pobreza dramática del mismo. Utilizó magistralmente el escenario rotativo para llenar dramáticamente las numerosas lagunas de acción que la ópera presenta, y rehusó sistemáticamente a bajar el telón durante las transiciones, para las que encontró soluciones plásticas verdaderamente espléndidas. El intermedio orquestal de la tormenta marítima (normalmente, a telón bajado) fue resuelto a base de un cambio tan rápido como radical de los elementos escénicos; en unos segundos la escena se convirtió en la cubierta de un navío con palos, velamen e incluso olas figuradas, que sirvieron para conferir a estos tres minutos de música un dramatismo verdaderamente sorprendente. El vestuario asimismo evitó cualquier contacto con lo habitual en estos casos. No especialmente significativo en el elenco masculino, destacable, sin embargo, en el caso de «Ilia» y de «Elektra», con trajes perfectamente adecuados a la luminotecnia empleada, basada en el contraste de tonalidades para cada una de estas dos figuras. Se-

ñalemos, por último, la nunca escondida preferencia de Brenner y su equipo por la figura de «Elektra», personaje que consiguieron transfigurar en una figura profunda y humanamente angustiada, verdadera y única «víctima» del desarrollo de los acontecimientos.

Don Giovanni era, sin duda alguna y a pesar de su veteranía en el Festival, una de las representaciones de mayor demanda había despertado. Dos horas antes de la de comienzo de la ópera, una larga cola de expectantes aficionados esperaba en vano la devolución de alguna entrada. Al frente de este **Don Juan** figuraban dos titulares del National Theater, Sawallisch y Rennert. La labor de Sawallisch fue segurísima siempre, a menudo brillante. Quizá marcara demasiado rápido en ciertas ocasiones, lo que se dejaba notar en algún cantante que se fatigó, más de la cuenta. Pero, en conjunto, la dirección de Sawallisch resultó de calidad muy alta. En cambio, la escenografía de Rennert no me pareció nada del otro mundo. Su **Don Giovanni** tiende a evitar los cauces de la escenografía tradicional, pero sólo tiende, ya que este antitradicionalismo atañe tan sólo a detalles sin importancia. En conjunto, faltó variedad, el movimiento escénico no resultó nunca especialmente imaginativo y el dramatismo de los momentos cumbres —escena del «Comendador», condenación de «Don Juan»— apenas si se logró, por la absoluta falta de fantasía de Rennert a la hora de resolverlos escénicamente. Los decorados y el vestuario de Jürgen Rose tampoco destacaron en este tono de excesiva simplicidad impuesto por Rennert. Resultó, en suma, una «mis-en-scène» demasiado lineal.

Vocalmente, el trío femenino cumplió en conjunto. «Donna Anna» fue encarnada por una aceptable Eva Marton, y «Donna Elvira» por Leonore Kirschstein, que nunca pudo con su papel. Lucía Popp interpretó con gracia y sensibilidad la parte de «Zerlina», a la que prestó su indudable saber estar escénico. Fue una «Zerlina» más elegante que pícara, más suave de lo normal, con un encanto quizá un poco sofisticado para lo que se espera de una aldeana. Pero donde verdaderamente la representación adquirió caracteres de acontecimiento fue en la intervención de sus voces masculinas. Excepto «Leporello», interpretado por Stafford Dean de manera correcta, pero no especialmente relevante, los personajes restantes consiguieron un nivel interpretativo difícilmente igualable. Ruggero Raimondi, en una forma fantástica, fue un «Don Juan» sensacional, tanto vocalmente como dramáticamente. Voz, dominio de la escena y penetración psicológica del personaje fueron las notas más destacadas de una interpretación que siempre fue acompañada de un intenso entusiasmo por parte del público, que con su insistencia en los aplausos logró que se repitiera un aria, hecho insólito en este teatro. Peter Schreier encarnó a «Don Ottavio». Schreier es hoy por hoy el «Don Ottavio» ideal. Su línea vocal, su perfecta escuela y una expresividad absolutamente mozartiana hacen del tenor alemán el cantante más deseable para este «rôle». Además, Schreier se entregó a fondo, y su «Dalla sua pace» fue históricamente pronunciada, sentida y cantada. Al final del aria se armó un verdadero tumulto de entusiasmo. El «Comendador» es un papel secundario por lo general, pero, a mi juicio, decisivo en el desarrollo de la acción. Si, como es costumbre en la escena, es cantado por un telonero, la escena más dramática de toda la ópera, la que resuelve todo el meollo argumental, se resiente inevitablemente. «Don Juan» necesita un auténtico oponente que cause su definitiva condenación. En Munich lo tuvo, puesto que Franz Crass dio una perfecta medida como convidado de piedra. Su voz, profunda y grave, cuadra a la perfección con lo requerido por el personaje, que exige un auténtico bajo y no un barítono más o menos «adecuado» al «rôle», como es costumbre en las escenificaciones de medio pelo. Al final del segundo acto, Raimondi, Schreier y Sawallisch fueron los que recolectaron los bravos más estentóreos y los aplausos más cerrados.

«Don Carlos»: Bocetos para «Felipe II», el «Gran Inquisidor» y un «Monje».



OFERTA Serie Angel ESPECIAL

OTOÑO 75
Primeras Grabaciones Mundiales



EL PARAISO Y LA PERI Schumann

MOSER, GEDDA, FASSBAENDER - CZYZ
En 2 discos **Precio normal: 890 Ptas.**
y 2 cassettes **EN OFERTA: 700 Ptas.**
☎ ☎ 165-30.187/88 Q(02)
☎ ☎ 245-30.187/88(02)



EL SITIO DE CORINTO Rossini

SILLS, VERRETT, DIAZ - SCHIPPERS
En 3 discos **Precio normal: 1.330 Ptas.**
y 3 cassettes **EN OFERTA: 1.045 Ptas.**
☎ ☎ ☎ 165-02.571/75(03)
☎ ☎ ☎ 245-02.571/75(05)

ESTEREO

Obras Inmortales



LAS NUEVE SINFONIAS Beethoven
RUDOLF KEMPE

En 8 discos **Precio normal: 3.320 Ptas.**
y 5 cassettes **Precio normal: 3.100 Ptas.**
EN OFERTA: 2.560 Ptas.
☎ ☎ ☎ ☎ ☎ ☎ ☎ ☎ ☎ ☎ 165-02.506/13 Q
☎ ☎ ☎ ☎ ☎ ☎ ☎ ☎ ☎ ☎ 285-02.682/6



LA BOHEME Puccini

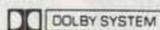
V. DE LOS ANGELES, J. BJORLING - BEECHAM
En 2 discos **Precio normal: 830 Ptas.**
y 2 cassettes **EN OFERTA: 700 Ptas.**
☎ ☎ 165-00.126/27(02)
☎ ☎ 245-00.126/27(02)

ESTEREO

Más información en el folleto: "Disconoticias"

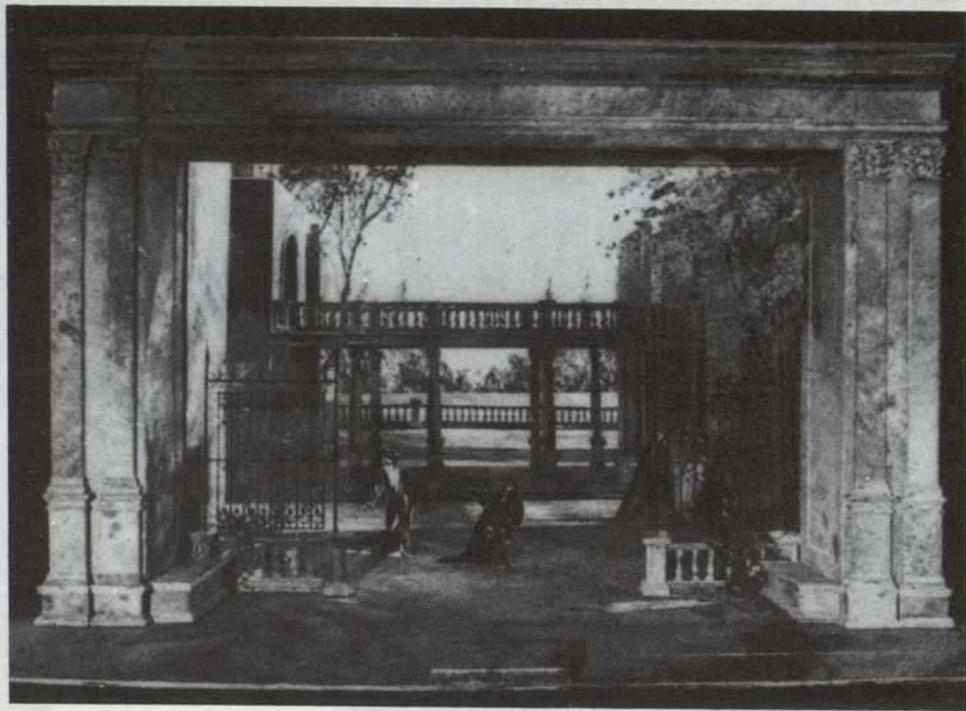


Este símbolo indica que se trata de un disco CUADRAFONICO, grabado según las técnicas más avanzadas del sistema SQ, para producir una sensación de volumen y realismo sin precedentes, incluso cuando se reproducen los discos en un equipo simplemente ESTEREO.



Todas las musicassettes de La Voz de su Amo, son presentadas en el nuevo y sensacional EMITAPE X 1000 (dando resultados de verdadera fidelidad en musicassettes) y están grabadas conforme al sistema DOLBY, que suprime radicalmente el ruido de fondo.

Oferta valedera hasta el 31 de enero 1976



«DON JUAN»: DECORADO DE JÜRGEN ROSE

UN «DON CARLOS» DERROTADO DE ANTEMANO

Salzburgo y Munich están demasiado cerca como para ignorarse. La programación del Festival alemán tiene prudentemente en cuenta la programación del Festival austríaco a la hora de confeccionar su cartel. No es casualidad que este año fueran **Idomeneo** y **Don Giovanni** las óperas mozartianas escogidas. En Salzburgo representan **Figaro y Così**. De esta manera se evita una competencia en la que alguien (Munich, presumiblemente) saldría perdiendo. Las comparaciones no perdonan a nadie y son instrumento predilecto de unos críticos que, en este caso, bien pueden asistir a las representaciones de uno y otro festivales. Sin embargo, y en contra de la política seguida respecto a Mozart, Munich se ha arriesgado este año a montar **Don Carlos**, cuando de todos es sabido que la ópera-estrella (y única de nuevo montaje) en Salzburgo 75 es precisamente **Don Carlos**. La presencia en el podio de Claudio Abbado ofrecía «a priori» un dato de interés importante a la hora de establecer inevitables comparaciones. Un «match» Abbado «versus» Karajan tenía sus alicientes, pero aun así era excesivamente arriesgado. Desde el momento del «forfait» del director italiano el **Don Carlos** muniqués se autoderrotaba. Prêtre es un buen director, un eficaz, atento y experto director de esta ópera, pero nada más. El «match» se había convertido en un Prêtre «versus» Karajan. Y, naturalmente, ésta es una confrontación sin color. El director francés llevó a cabo una eficiente labor. Conoce la ópera casi de memoria, no omite una sola entrada, marca «tempi» lógicos, deja respirar a los cantantes y matiza perfectamente los diversos volúmenes. Técnicamente, su labor fue muy buena. Sin embargo, estilísticamente dejó bastante que desear. Prêtre nunca se preocupó por modificar el timbre de la Filarmónica de Munich, indudablemente inadecuado al auténtico sonido verdiano. Tampoco acentuó la articulación de la frase verdiana, con lo que a menudo «aquello» más parecía Wagner que otra cosa. Articulación y timbre son los dos caballos de batalla que todo director tiene que trabajar al máximo cuando se trata de dirigir música de Verdi. Incluso se recomienda sacarlos un poco de quicio en los ensayos, para que luego, durante la representación, adquieran la dureza y claridad requeridas. Este es el sistema seguido por directores que no conocen a Verdi por ciencia infusa y que se acercan a su música con ciertas reservas, como Mehta, Karajan o, ahora, Levine. Prêtre obtuvo un sonido blando, bonito, redondo y suave. Sus frases respiraban tranquilamente, ampliamente. Su Verdi estaba relleno de terciopelo.

El reparto fue homogéneo y correcto. Por encima de todos, un Ruggero Raimondi extraordinariamente perspicaz en su personalización de «Felipe II», auténtico protagonista de la obra. Carlo Cossutta es uno de esos tenores infalibles, con una seguridad total en lo dramático y en lo musical. Nunca podrá ser considerado un genio de su cuerda, pero su oficio y su buen hacer serán siempre una garantía de éxito. Eberhard Wächter encarnó excelentemente en lo gestual y regularmente en lo vocal a «Rodrigo». Isabel de Valois fue interpretada por Katia Ricciarelli. Ningún fallo ostensible, ninguna falta de gusto, un buen fraseo verdiano..., pero una voz que apenas dice nada. Katia Ricciarelli no hizo vibrar nunca en sus intervenciones. En esta ocasión, su oponente, la «Princesa de Eboli», le ganó la partida, gracias a una magnífica encarnación de Brigitte Fassbaender, algo ligera en lo dramático, perfecta de voz y con una escuela de canto realmente soberana.

La escenografía, un poco cansina, y decorados y vestuario cumplieron holgadamente la pretensión que pareció presidir el montaje de este **Don Carlos**: ser una buena representación de la ópera de Verdi. Una representación sin fallos, sin genios. Sólo Raimondi aportó un dato de fuera de serie. Todo lo demás estuvo, simple y llanamente, bien. Al final, grandes ovaciones para Raimondi—las

mismas que acompañaron a Fassbaender tras sus arias—y protestas mezcladas con una mayoría de aplausos a Prêtre. Era el síntoma inequívoco de la derrota de este **Don Carlos** frente al futuro **Don Carlos** salzburgués.

«PARSIFAL», ART NOUVEAU Y HOMENAJE A GAUDI

La faceta escenográfica del **Parsifal** muniqués bien merecería un estudio aparte. Günther Schneider-Siemssen a la hora de la elaboración de los decorados, ha huido tanto del naturalismo realista como de la mera abstracción. Schneider-Siemssen se ha ceñido a los cánones del Art Nouveau como si se tratara de un encargo para la Exposición Universal de París, de 1900, en la que, como se sabe, estalló este movimiento estético y decorativo, adquiriendo un eco generalizado. El Art Nouveau hunde parte de sus raíces en la predilección por lo curvo irregular y los motivos ornamentales de inspiración vegetal propias del Jugendstil, estableciendo un puente, un nexo de unión entre el romanticismo alemán y el modernismo francés. Todo ello queda patente en la escenografía decorativa de Schneider-Siemssen, que además rinde homenaje—homenaje expreso, palpable y probablemente emocionado—a Gaudí, el arquitecto quizá más importante y original con que contó entre sus filas el Art Nouveau. En el primer decorado, una inmensa transparencia de la catedral de la Sagrada Familia, de Barcelona, cubre todo el fondo de la escena. Lejos de constituir un elemento incongruente, este telón de fondo sirve para refrendar aún más si cabe el propósito del decorador por encuadrar la escena dentro de la peculiar perspectiva del Art Nouveau.

Por lo demás, este «espíritu de 1900» impregnó ambientalmente toda la representación, sobre todo a base de una espléndida luminotecnia en verdes y cremas oscuros y velados, como tonos predominantes. Vestuario y dirección escénica a cargo, respectivamente de Bernd Müller y Dietrich Haugk, sirvieron fielmente a estos derroteros. El conjunto, muy bien resuelto mecánicamente, resultó de un barroquismo intencionadamente remarcado, a veces agobiante (escena de la morada de Klingsor), a veces irreal (escena de las doncellas-flor), a veces decadente y derrotista (primera escena), a veces ritual, solemne, casi eclesiástico (escena final). La puesta en escena podrá gustar o no, pero lo que nadie puede discutir es su complejidad y su trascendencia dentro de la historia escenográfica de **Parsifal**. A mí, personalmente, me fascinó y me pareció uno de los trabajos de ambientación más completos que nunca haya presenciado.

Sawallisch dirigió, como de costumbre, con una seguridad prácticamente infalible. Muy bien la orquesta titular bajo su batuta, alcanzó momentos de auténtica excelencia. Cierto que algunos aficionados echan de menos el **Parsifal** de Knappersbusch, tan vinculado a este teatro al final de su vida. Sawallisch, menos amplio, mucho menos solemne que su ilustre antecesor, plantea muy objetivamente la interpretación, que así resulta más tensa, más clara, más incisiva que en el caso de Knappersbusch. En todo caso, el **Parsifal** de Sawallisch no exala ese emocionante e indefinible halo de ceremonia religiosa que hacía del **Parsifal** de Knappersbusch un acontecimiento sin par en la trayectoria de la interpretación wagneriana.

Vocalmente se alcanzó un nivel muy alto. Dietrich Fischer-Dieskau fue un «Amfortas» de lujo, Kurt Moll confirmó todas las alabanzas que se habían hecho sobre su voz y talante interpretativo. Su «Gurnemanz» resultó soberbio. Sven Olof Eliasson encarnó un «Parsifal» sin excesivo brillo, pero en todo caso adecuado (sigo pensando que «Parsifal» es el personaje menos convincente de la ópera y, por lo tanto, el más difícil de interpretar vocal y escénicamente). Heinz Imdall personalizó un demoníaco «Klingsor», y Karl Helm un buen «Titel». Janis Martin, correcta en lo vocal, no alcanzó nunca a dar la impresión de ser un personaje esclavizado brutalmente por una dualidad existencial que le consta, pero que no se explica, y de la que le es imposible escapar. Su «Kundry» mereció, a mi juicio, ciertas reservas. En conjunto resultó una función muy difícil de olvidar, y sin duda la más elaborada escénicamente de cuantas presenciamos.

DESPEDIDA Y PROYECTOS

Al despedir el Festival 75 los organizadores del mismo anuncian su gran proyecto para el Festival 76: montar la Tetralogía completa con Sawallisch y Rennert de principales responsables. En un Munich veraniego, vacío de muniqueses y lleno de foráneos, el Festival de junio volverá a abrir sus puertas dentro de once meses para volver a llenar el teatro en cada representación, para ofrecer frambuesas con helado en los intermedios, para influir decisivamente en los saldos y ofertas de las tiendas de discos de la ciudad, para servir de antesala, de tránsito y quizá de jalón comparativo del Festival de Salzburgo. En el largo, poblado, denso y extenso panorama de los festivales europeos de música, Munich seguirá ocupando su plaza de primera fila. Con ello se contribuye a esa confabulación general de la ciudad por olvidar un pasado aún peligrosamente cercano. Que es, al fin y al cabo, de lo que se trata.

Munich, 1 de agosto de 1975.

MANUEL CHAPA BRUNET

AYUNTAMIENTO DE MADRID

DELEGACION DE EDUCACION



PREMIO VILLA DE MADRID 1975

«MAESTRO VILLA»

B A S E S :

Primera. El objeto de este concurso, además de enaltecer la figura del Director-fundador de la Banda Municipal de Madrid, Maestro Ricardo Villa, es premiar la mejor partitura originariamente escrita para banda.

Segunda. Toda obra presentada a concurso habrá de pertenecer al género sinfónico, y puede adoptar una cualquiera de las formas siguientes: Sinfonía, «Suite», Poema sinfónico, incluso de las formas compositivas actuales. Quedan excluidas aquellas en las que intervengan voces, bien a coro o solistas. No se establece limitación ni preferencia alguna respecto a las distintas escuelas de composición musical que puedan ser empleadas por el concursante. La manifestación artística es personal y libre.

Tercera. La duración de la composición se enmarcará en un mínimo de quince minutos y un máximo de veinticinco.

Cuarta. El Jurado, a la hora de estimar los méritos que concurren en las obras presentadas, tales como contenido expresivo, corrección técnica, estética empleada, tendencias de escuelas, etc., tendrá muy en cuenta la característica de la banda, así como la instrumentación adecuada a la misma.

Quinta. Las composiciones deberán ser originales e inéditas. Si alguna de las obras hubiera sido ejecutada en público, sería rechazada. Lo mismo ocurrirá a toda obra que haya sido confiada para su estreno a una orquesta sinfónica o a banda de música. Resuelto el concurso, si se comprobare alguno de los casos citados en el párrafo anterior, se anularía la adjudicación del premio, quedando el Jurado autorizado para concederlo a la obra designada en segundo lugar.

No serán admitidas al concurso las obras que utilicen temas empleados en otras composiciones del autor, ni el empleo directo de cantos populares, si bien se permite el uso en cuanto a contenido modal, armónico y cadencial característicos de los mismos.

Sexta. El premio está dotado con 200.000 pesetas. El Jurado podrá declarar desierto el concurso si considera que ninguna de las obras presentadas es merecedora del premio o no se ajusta a las bases.

Séptima. Las obras deberán estar instrumentadas para la plantilla de la Banda Municipal de Madrid, que es la siguiente:

1. Flautín y Flauta 3.^a
2. Flautas 1.^a y 2.^a
3. Oboes 1.^o y 2.^o
4. Corno Inglés (Fa b).
5. «Sax» Sopranos (Si b) 1.^o y 2.^o
6. Fliscornito (Mi b).
7. Fliscornios (Si b) 1.^o y 2.^o
8. Onóvenes (Mi b), dos.
9. Barítonos (Si b), dos.
10. Bombardinos (Si b o Do) 1.^o y 2.^o
11. Fagotes, dos.
12. Contrafagot.
13. Trompas (Fa) 1.^a, 2.^a, 3.^a y 4.^a
14. Trompetas (Do) 1.^a, 2.^a y 3.^a, seis.
15. Trombones (Do) 1.^o, 2.^o y 3.^o, seis.
16. Tuba (Mi b).
17. Timbales cromáticos, cuatro.
18. Requintos (Mi b) 1.^o, 2.^o 3.^o
19. Clarinetes principales (Si b), cuatro.
20. Clarinetes 1.^o (Si b), cuatro.
21. Clarinetes 2.^o (Si b), cuatro.
22. Clarinetes 3.^o (Si b), cuatro.
23. Clarinetes altos (Mi b), dos.
24. «Sax» altos (Mi b) 1.^o y 2.^o
25. «Sax» tenores (Si b) 1.^o y 2.^o
26. «Sax» barítonos (M b), dos.
27. Arpas 1.^a y 2.^a
28. Clarinetes bajos (Si b), dos.
29. Violoncellos, cuatro.
30. «Sax» bajo (Si b).
31. Tubas (Si b o Do) cuatro.
32. Contrabajos de cuerda, cuatro.
33. Percusión. (Cajas, dos; Platos, dos; Bombo, Celesta, Tam-Tam, Campanólogo, Triángulo, Xilofón, etcétera.) Quedan excluidos los instrumentos eléctricos y las cintas magnetofónicas.

Octava. Es obligatoria la presentación de las composiciones totalmente instrumentales según la plantilla anteriormente reseñada. Asimismo el autor está obligado a presentar un guión íntegro de la obra, anotado en tres, cuatro o cinco pautas.

Novena. Las partituras —como los guiones— no deben ser firmadas ni presentar signo alguno que pudiera sugerir la personalidad del autor. Llevarán en la cubierta el título y un lema. Este se reproducirá en una plica, que debe presentarse juntamente con la obra, conteniendo el nombre y dirección del autor.

Décima. Las composiciones deben presentarse en la Sección de Cultura del

Ayuntamiento, antes de la una de la tarde del día 15 de diciembre de 1975. También pueden ser remitidas por correo certificado; en este caso habrán de ser depositadas en la oficina de origen antes de la hora y día ya citados. La Sección de Cultura expedirá recibo justificativo de recepción de las obras, que será exigido para retirar los originales no premiados. En las obras remitidas por correo servirá de justificante el resguardo del certificado.

Decimoprimera. El Jurado estará presidido por el excelentísimo señor Alcalde, o Teniente de Alcalde en quien delegue, y de él formarán parte el Presidente de la Comisión Informativa de Enseñanza, Actividades Culturales, Turísticas y Deportivas; el Delegado de los Servicios de Educación, un Académico de la Real Academia de Bellas Artes (compositor), el Catedrático de Composición del Real Conservatorio de Música de Madrid, un representante de la Comisaría Nacional de Música, designado por el Comisario; un Crítico musical, designado por la Asociación de la Prensa, y el Director de la Banda Municipal de Madrid. Actuará como Secretario el de la Corporación, o un funcionario en quien delegue.

Decimosegunda. Los derechos de autor de la obra premiada los conservará el autor, pero es obligatorio mencionar en los programas de los conciertos en que esas obras figuren, como en las ediciones impresas, en las discográficas, emisiones radiofónicas y televisivas, la siguiente leyenda: «Premio de Música Maestro Villa, instituido por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, año...»

Decimotercera. El autor de la obra premiada dispondrá de cuarenta días a partir de aquel en que se le comunique el fallo, a fin de tener preparados los materiales para los ensayos, perfectamente revisados y corregidos.

Decimocuarta. La primera audición de la obra premiada se efectuará en Madrid, en concierto público extraordinario a cargo de la Banda Municipal. La obra premiada no podrá ser ejecutada ni en España ni en el extranjero antes de su estreno en Madrid por la Banda Municipal; y

Decimoquinta. Se entiende que los compositores, por el solo hecho de optar a este concurso, aceptan las bases en él establecidas.

NOTICIA

NOTICIA

NOTICIA

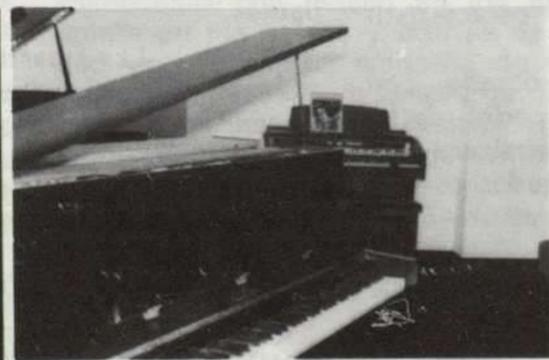
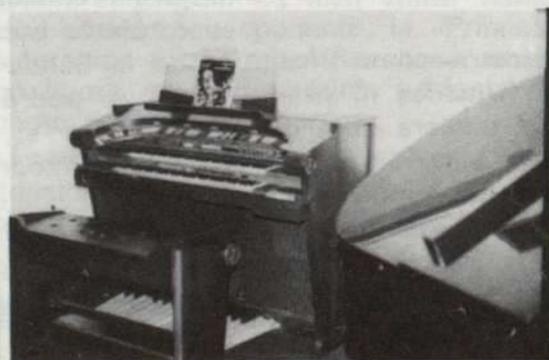
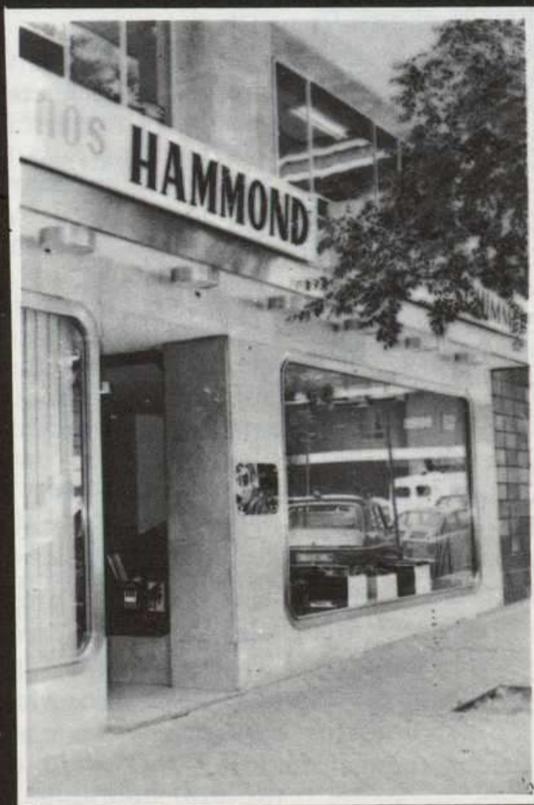
NOTICIA

NOTICIA

En Madrid, en el número 6 de la calle Caracas, se ha inaugurado un nuevo establecimiento de venta de material musical. Es distribuidor oficial de los pianos Schimmel, Pleyel, Gaveau, Kawai y Zender, y también actúa como distribuidor oficial de los órganos electrónicos Hammond.

Saludamos desde estas páginas a este dinámico establecimiento y deseamos que su instalación redunde en favor de un mayor incremento del mercado musical y de un mayor servicio a los profesionales y aficionados a la música.

Datos de la empresa: POLIMUSICA, S.A. Caracas,6. Madrid-4. Teléfs. 4100344-4199450.



ENTREVISTA con «REGOLÍ»

Enrique Llácer Soler, percusionista de la Orquesta Nacional. «Regolí», nombre bien conocido para quienes seguimos el «jazz» en nuestro país. Y, sin embargo, estoy hablando de una misma persona. Que además es profesor encargado de curso en la cátedra de Percusión del Conservatorio de Madrid. Llegué una mañana a este Centro con la intención de concertar una cita para una entrevista; pero en «Regolí» se cumple el axioma de Martín Porras, su compañero y amigo: «El que estudia y es bueno, no para de trabajar.» Y por esa falta de tiempo, allí mismo se desarrolló la conversación (más que entrevista) que a continuación intento transcribir. Empecé apuntando ese tema de la dualidad «jazz»-Conservatorio o «jazz»-clásico, que he citado más arriba.

—No creo en una diferenciación entre músicos de «jazz» y músicos sinfónicos o de cualquier otro tipo. Para mí sólo existe el músico, el profesional sin más. Lo que pasa es que por gustos personales o por circunstancias de la vida (no siempre puede uno hacer lo que quiere) unos hacemos un tipo de música y otros, otro. Pero el músico de verdad puede hacer cualquier cosa. A los músicos de «jazz» (lo he sido, y a mucha honra) se nos ha mirado un poco por encima del hombro, achacándonos que no sabíamos medir (!) por esa elasticidad natural que el «jazz» tiene. Y por ser nuestra técnica también más elástica, menos «pulcra» si quieres. Todo por el problema de sentimientos que va unido al hacer música de «jazz». Pero hemos demostrado que esto era falso. Hay algún músico de «jazz» dando clase en este Conservatorio (José Chenol, profesor de trombón, por ejemplo) o tocando en una orquesta sinfónica. David Thomas es contrabajista en la Orquesta de la Radiotelevisión Española y hace «jazz». Cuando se necesita para algún concierto ocasional se llama a Iturralde o a Wladí Bas. Y viene, y como los demás, las da todas». Es decir, el que es músico de verdad y toca «jazz» (y eso es lo que yo entiendo al decir músico de «jazz») puede leer cualquier partitura, y bien. Pero no ocurre lo mismo al revés. Porque para hacer «jazz» hace falta algo más que lo escrito, algo que se siente dentro de uno. Y eso es, precisamente, lo que nos hace descuidar un poco la precisión; por ejemplo, no me preocupó demasiado de la total exactitud de unos tresillos. En cambio, toco el Bolero, de Ravel, y me limito al papel, con todos sus detalles. Y nadie puede decir que el resultado no es bueno. Y en el extranjero te podría citar muchos músicos que están o han estado en los dos campos: Benny Goodman, Friedrich Gulda y muchos otros. Y algunos instrumentos deben el máximo desarrollo en su técnica a músicos de «jazz».

—En otros países (pongo por ejemplo los nórdicos) el «jazz» está mucho más unido al Conservatorio o su equivalente. Se hacen obras de este tipo, igual que de música contemporánea, como fin de carrera y en otras ocasiones. ¿Puede llegarse a esto en España?

—Creo que el caso de Escandinavia es muy especial. Son países muy abiertos, y, creo, con un folklore no tan definitorio como España, Italia, etcétera. Si a esto unimos la expansión norteamericana, la exportación de su folklore (el «jazz» en origen es el folklore de una raza dentro de un país) igual que la de otras muchas cosas, podemos ver el carácter internacional del «jazz», su aceptación en todo el mundo. Los músicos americanos tienen más oportunidades que ningún otro. Según sus leyes, cada año de trabajo tienen

derecho a un mes de vacaciones pagadas, que aprovechan para venir a trabajar a Europa, por ejemplo. Esto ayuda a aumentar el conocimiento de la música de «jazz» por todo el mundo. Ahora bien; yo me pregunto: ¿por qué sólo estudiar el «jazz»? Es más internacional por lo que te he dicho; pero, ¿acaso no es igualmente interesante toda la música latinoamericana? Tenemos sobre todo, rítmicamente hablando, una gran riqueza en Cuba, Brasil, Puerto Rico y toda Sudamérica en general.

—Pero, ¿no es cierto que estos tipos de música se han conocido, se han «intellectualizado» al unirse con el «jazz», al tocar los músicos de «jazz» «samba» o «bossa»?

—Es posible, pero en cualquier caso la aportación de éstos al «jazz» ha sido mayor que al revés. Observa sólo los cambios rítmicos que ha habido en el «jazz» desde que han entrado en él elementos latinos, la gran riqueza que éstos han aportado. También habría que estudiar esta música, no sólo el «jazz». Y puesto que estamos en España, habría que estudiar lo nuestro en toda su variedad. Que es mucha. Empezando por el flamenco, que tiene bastantes posibilidades de contacto con el «jazz». Se han hecho en este sentido experiencias muy interesantes (Coltrane, Beck-Sabicas, Iturralde). Habría que estudiar todo esto muy en serio.

—Entonces podríamos hablar de unos estudios serios de Música Popular dentro del Conservatorio. De estudio de los folklores, en el buen sentido de la palabra.

—Exactamente. Yo he hablado sobre esto, pero comprendo y estoy totalmente de acuerdo en que el Conservatorio tiene otros problemas más agobiantes. Lo ideal sería que a uno o varios señores se les pagasen unos viajes de investigación por España y por todo el mundo, y después se aprovechara esa investigación en cursos. Pero para esto es necesario mucho dinero. Y ése es el problema. Hay músicas interesantísimas que deberían estudiarse. Latinoamérica, los ritmos africanos (como hizo Art Blakey), la música árabe, que hoy influye en el «jazz» como todo lo anterior... Incluso sin necesidad de salir de España, el campo de investigación es enorme.

—Pero esto, de momento, no es factible...

—No a nivel de cursos; pero creo que podría hacerse como cursillos. Concretamente, en el campo del «jazz» hay en España gente preparada para darlos. Estoy hablando, por ejemplo, de Tete Montoliú, de Iturralde y otros. Iturralde ha estudiado en los Estados Unidos todos estos problemas, y podría dar cursillos que se aprovecharían más que las conferencias, que es lo único que podemos hacer ahora. Con alguien que sumase la parte rítmica que él conoce, pero no puede demostrar prácticamente (como lo hace con lo melódico o lo armónico), podría montarse perfectamente uno de estos cursillos. Creo que se debería exigir una preparación a los participantes, para evitar el problema que Iturralde tiene en sus conferencias, cuando habla, ante un público que no tiene una preparación real, de conceptos que la requieren, como los acordes en el «jazz», o las escalas de «bluess», o cualquier otro concepto que, aun siendo básico como éstos, necesita unas bases previas. Por eso yo hago mis conferencias más asequibles y ciñéndome al problema rítmico, para que todo el mundo se entere. En un cursillo, con gente que trabajase, sería de otra forma.

—Volviendo a la dualidad «jazz»-Conservatorio, ¿se interesan los profesores «clá-

sicos» por el «jazz», siguen su evolución?

—Siempre hay excepciones; pero a un nivel generalizado creo que no se sigue esa evolución en absoluto.

—¿Qué le parecen las últimas tendencias de los músicos de «jazz» influidos por el «rock», con amplificación eléctrica, sintetizadores y demás, como Chick Corea, Weather Report, Mahavishnu, etcétera?

—Bien. Tan buenas, si se hace bien, como cualquier otra.

—¿No cree que hay tantos motivos comerciales como artísticos?

—Evidentemente, el tocar en sitios grandes donde el día anterior ha tocado un grupo de «rock» con toda su amplificación, condiciona. El tamaño del local y el público acostumbrado a un volumen. También se ha producido un cambio en la técnica. Al no preocuparse tanto de los matices, de los fuertes sobre todo, se puede desarrollar una mayor rapidez en cualquier instrumento. Aunque haya un peligro evidente de subir y subir para oírse... En general, creo que es un intento de revitalizar el «jazz», de volver un poco a unas fuentes y una búsqueda ante la especie de «callejón sin salida» que ha llegado a constituir, en ocasiones, el «free». En éste se ha llegado a admitir por el público cosas sin valor. Al tener una idea como único elemento aglutinante, huyendo de tonalidades, armonías establecidas y demás, ha habido «músicos» que se han aprovechado de esto, y lo único que han hecho ha sido dar palos o soplidos sin orden ni concierto. No es lo mismo oír a Elvin Jones, que siempre guarda una base bajo toda la cantidad de golpes que puedes oír, que a muchos otros que sin haber pasado una evolución pretenden «empezar la casa por el tejado». Por este motivo muchos músicos que tocan «jazz» huyen del «free». Personalmente, he conocido algún caso, y el mismo Elvin Jones, por ejemplo, se reúne de vez en cuando con sus hermanos «para tocar a gusto» y huir de lo que la gente le exige.

Un alumno de percusión, presente en la entrevista, apunta que el mismo riesgo sucede con el uso de los sintetizadores. Muchos abusan de sus posibilidades, sin hacer realmente música. Todos de acuerdo, aunque hay que tener en cuenta la diferencia funcional de su uso en la música vanguardista-«rock» europea... Y la conversación tiende hacia el «jazz», los estilos...

—Ya va siendo hora de que aquí nos dejemos de esnobismos y se sepa ver que si un señor tiene su estilo no tiene por qué «seguir la moda o quedar anticuado». Armstrong tocó toda la vida igual. Era su estilo. Y lo mismo pasa con muchos más.

—O la cuestión de que sólo los negros pueden tocar «jazz»...

—Todo es cuestión de ambiente. Ha habido estupendos músicos de «jazz» blancos. En Norteamérica, el «jazz» es algo que está en el aire, lo que se oye. Cualquiera de nosotros sabe llevar un ritmo de palmas con una cierta gracia, pero un sueco, no. Es lo mismo; todo es problema de ambiente y de sentimiento. Y además el ambiente puede crearse. Y existe el estudio. Hay guitarristas y «bailaoras» de flamenco japoneses que lo hacen muy bien, porque han estudiado...

Y con estas palabras sobre el estudio dejamos a Enrique Llácer Soler, «Regolí», tal como lo encontramos: estudiando, como él recomienda a sus alumnos. Estudio permanente. Aunque esta mañana de mayo haya perdido más de hora y media de estudio por hablar para RITMO. Gracias.

SANTIAGO HERRERO VILLA

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 1 DE JUNIO Y EL 1 DE AGOSTO

ORQUESTAL

- ARRIAGA: **Sinfonía. Nonetto.** Obertura de **Los esclavos felices.** Orquesta de Conciertos de Madrid. Director, J. Arámbarrí. Clave, 18-1346 S. 240 ptas.
- BRITTEN **Conciertos para piano y violín.** S. Richter, piano. M. Lubotsky, violín. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, B. Britten. Decca, SXL 6512. 335 ptas.
- DEBUSSY: **Imágenes para orquesta. Printemps,** «suite» sinfónica. Orquesta de la Suisse Romande. Director, E. Ansermet. Decca, SDD 373. 225 ptas.
- ELGAR: **Falstaff,** estudio sinfónico. Obertura **Cockaigne.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, D. Barenboim. CBS, S 73.284. 380 ptas.
- KHATCHATURIAN: **Concierto para violín.** PROKOFIEFF: **Concierto para violín número 1.** D. Oistrakh, Orquesta Filarmónica Nacional de Moscú. Directores, A. Khatchaturian y S. Prokofieff. Classical Records, LC 4001. 225 ptas.
- LISZT: **La batalla de los Hunos. Orfeo. Mazeppa.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6535. 335 ptas.
- LISZT: **Fantasia húngara. Vals Mefisto. Concierto para piano número 1.** J. Bolet, Orquesta Sinfónica del Aire. Director, R. Irving. Classical Records, LC 4002. 225 ptas.
- LISZT: **Los preludios. Rapsodia española. Rapsodias húngaras números 2 y 9.** Orquesta Nacional Húngara. Director, G. Németh. Hungaroton, HUNS 660-02. 360 ptas.
- MAGNARD: **Sinfonía número 3. Scherzo.** Orquesta de la Suisse Romande. Director, E. Ansermet. Decca, SXL 6395. 335 ptas.
- MAHLER: **Sinfonía número 5. Kindertotenlieder.** Ch. Ludwig, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2530 541-42, dos discos. 800 ptas.
- MOZART: **Sinfonías número 35 («Haffner») y Número 41 («Júpiter»).** Orquesta Filarmónica de Israel. Director, J. Krips. Decca, SDD 178. 225 ptas.
- OFFENBACH: **Le Papillon,** «ballet». Orquesta Sinfónica de Londres. Director, R. Bonyngé. Decca, SXL 6588. 335 ptas.
- RIMSKY-KORSAKOFF: **Scheherezade.** Orquesta de París. Director, M. Rostropowitsch. EMI, 065-02.527 Q, cuadrafónico. 380 ptas.
- SHOSTAKOVICH: **Concierto para violoncelo número 1.** WALTON: **Concierto para violoncelo.** P. Tortelier. Orquesta Sinfónica de Bournemouth. Director, P. Berglund. EMI, 063-05424. 355 ptas.
- SIBELIUS: **Finlandia. Cabalgata nocturna y amanecer. La hija de Pohjola. En Saga.** Orquesta

de la Suisse Romande. Director, H. Stein. Decca, SXL 6542. 335 ptas.

TCHAIKOWSKY: **Sinfonía número 3 («Polaca»).** Orquesta Sinfónica de Viena. Director, M. Atzmon. Deutsche Grammophon, 2530 401. 400 ptas.

TCHAIKOWSKY: **Concierto para violín.** SAINT-SAËNS: **Introducción y «rondó» caprichoso.** E. Fodor. Orquesta New Philharmonia. Director, E. Leinsdorf. RCA, ARL 1-0781. 360 ptas.

CAMARA:

DELIUS: **Sonata para violoncelo y piano. Cinco piezas para piano.** PROKOFIEFF: **Sonata para violoncelo y piano.** G. Isaac, «cello». M. Jones, piano. Decca, SXL 29082. 335 ptas.

INSTRUMENTAL

COUPERIN: **La reine des coeurs:** órdenes 8, 14 y 21. G. Malcolm, clave. Decca, SXL 29067. 335 ptas.

GRIEG: **Sonata en Mi menor, op. 7. BIZET: Nocturno número 1. Variaciones cromáticas.** G. Gould, piano. CBS, S 73 401. 380 ptas.

LISZT: **Grandes obras para piano, I.** Antal. Hungaroton, HUNS 660-03. 360 ptas.

LISZT: **Rapsodias húngaras números 2, 5, 9, 14, 15 y 19.** R. Szidon. Deutsche Grammophon, 2530 441. 400 ptas.

VOCAL Y CORAL

BACH: **Piezas del Pequeño Libro de Ana Magdalena Bach.** E. Ameling, H. M. Linde, Coro de jóvenes de Tolz, G. Leonhardt, R. Ewerhart. Basf, 35 53 535. 350 ptas.

HALFFTER, C.: **Misa Ducal. Dos movimientos para timbal y orquesta. Antífona pascual a la Virgen.** Cuarteto de Madrigalistas de España. Orfeón Pamplonés. Orquesta Nacional. Director, C. Halffter. Clave, 18-5011. 240 ptas.

HAENDEL: **Arias de Julio César.** J. Sutherland, M. Elkins, M. Sinclair, M. Horne, R. Conrad. Nueva Orquesta Sinfónica de Londres. Director, R. Bonyngé. Decca, SDD 213. 225 ptas.

LISZT: **Sinfonía Dante.** M. Laszlo, soprano. Coro de la Radio Húngara. Orquesta Filarmónica de Budapest. Director, G. Lehel. Hungaroton, HUNS 660-06. 360 ptas.

MESSIAEN: **Poèmes pour mi. Chants de terre et ciel.** N. Barker, soprano. R. Sherlaw Johnson, piano. Decca, SXL 29070. 335 ptas.

ORFF: **Trionfi («Carmina Burana», «Catulli carmina», «El triunfo de Afrodita»).** Solistas, Coro y Orquesta de la Radio de Colonia. Director, F. Leitner. Basf, 1053 412. Tres discos. 1.050 ptas.

PUCCINI: **Misa de gloria.** W. Johns, Ph. Huttenlocher. Coro y Orquesta de la Fundación Gulbenkian, Lisboa. Director, M. Corboz. Erato-Hispavox, HES 60-169. 360 ptas.

OPERA

PUCCINI: **Madama Butterfly.** M. Freni, L. Pavarotti, Ch. Dudwig, R. Kerns. Coro de la Opera del Estado, de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. von Karajan. Decca, SET 584-6, tres discos. 1.080 ptas.

PUCCINI: **Suor Angélica.** K. Ricciarelli, F. Cossotto, M. G. Allegri, A. di Stasio. Coro Polifónico de Roma. Orquesta de la Academia Santa Cecilia, Roma. Director, B. Bartoletti. RCA, SRL 1-9124. 360 ptas.

VERDI: **La Traviata.** M. Freni, F. Bonisoli, S. Bruscantini. Coro y Orquesta de la Opera del Estado, de Berlín. Director, L. Gardelli. Basf, 10 53 456, tres discos. 1.050 ptas.

RECITALES

CONCHITA BADIA, homenaje a: Obras de Granados, Falla, Vives, etc. C. Badía, soprano. D. O. Colacelli, piano. EMI, 063-20.996 M, monoaural. 335 ptas.

BARROCO, los sonidos del: **Schönnbrunn.** M. HAYDN: **Sinfonía en Re mayor.** J. HAYDN: Obertura de **L'infedeltá delusa.** DITTERS VON DITTERSDORF: **Concierto para oboe en Sol mayor.** M. Kautzky, oboe. Orquesta de Cámara de Viena. Director, C. Zecchi. Hispavox, HAMS 250-56. 360 ptas.

ANTONIO NICOLAU, Homenaje al maestro: Obras corales. Orfeo Catalá. Director, L. M. Millet. Columbia, C 7575. 225 ptas.

PAVAROTTI, Luciano: Rey del do agudo. Arias de **La fille du régiment. La favorita, Il Trovatore, Der Rosenkavalier, Guglielmo Tell, I Puritani, La Bohème.** Diversas Orquestas y directores. Decca, SXL 6658. 335 ptas.

RESNIK, Refina: arias de Bizet, Tchaikowsky, Saint-Saëns, Wagner y Verdi. Orquesta del Covent Garden. Director, E. Downes. Decca, SDD 222. 225 ptas.

SUTHERLAND, Joan: arias de **Lucia de Lammermor, Ernani, I Vespri Siciliani, Linda de Chamonix.** Orquesta del Conservatorio de París. Director, N. Santi. Decca, SDD 146. 225 ptas.

MUSICA PARA TROMPETA Y CORNETO. Varias obras y autores. D. Smithers y solistas. Decca, SXL 29081.

UNA NOCHE EN VIENA: Música de Josef y Johann Strauss II. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, C. Krauss. Decca, Eclipse, ECS 2058. 150 ptas.

Preselección española para la VIII edición del PREMIO MUNDIAL DEL DISCO (MONTREUX)

Realizada por nuestro equipo crítico

Álbumes (anotados por orden de preferencia):

1. La Segunda Escuela de Viena (Schönberg, Berg, Webern).—Herbert von Karajan, Orquesta Filarmónica de Berlín. (Deutsche Grammophon.)
2. Verdi: **Aída.**—Caballé, Domingo, Cosotto, New Philharmonia, Riccardo Mutti. (EMI.)
3. Los tres grandes «ballets» de Strawinsky.—Bernard Haitink, Orquesta Filarmónica de Londres. (Philips.)
4. Debussy-Ravel: Obras para piano a cuatro manos.—Alfons y Aloys Kontarsky. (Deutsche Grammophon.)
5. Bach: «Partitas» para cémbalo.—Gustav Leonhardt. (BASF.)
6. Prokofiev: Los cinco **Conciertos para piano y orquesta.**—Michel Beroff, Orquesta de la Gewandhaus, de Leipzig; Kurt Masur. (EMI.)
7. Puccini: **La Bohème.**—Caballé, Domingo,

Orquesta Filarmónica de Londres, Georg Solti. (RCA.)

8. Bach: Cuatro **Cantatas profanas.**—Amelyng, Nimsgern, English, Collegium Aureum. (BASF.)
9. Boito: **Mefistófeles.**—Treigle, Caballé, Domingo, Orquesta Sinfónica de Londres, Julius Rudel. (EMI.)
10. Mozart: **Cosí fan tutte.**—Berganza, Lorenagar, Bacquier, Krause, Orquesta Filarmónica de Londres, Georg Solti. (Decca.)

LPs (anotados por orden de preferencia):

1. Vivaldi: **Salmo 126, Dos motetes.**—Teresa Berganza, English Chamber Orchestra, Antoni Ros-Marbá. (Ensayo.)
2. Brahms: **Concierto número 1 para piano y orquesta.**—Alfred Brendel, Orquesta del Concertgebouw, Hans Schmidt-Isserstedt. (Philips.)
3. Schumann: **Escenas del bosque, Fantasies-tücke, op. 12.**—Claudio Arrau. (Philips.)

4. **Canciones españolas medievales y renacentistas.**—Teresa Berganza, Narciso Yepes. (Deutsche Grammophon.)
5. Mahler: **Das klagende Lied.**—Procter, Harper, Hollweg, Orquesta del Concertgebouw, Bernard Haitink.
6. Virginalistas ingleses (Gibbons, Bulls, Byrd, Tomkins).—Gustav Leonhardt. (BASF.)
7. Mendelssohn: **La primera noche de Walpurgis.**—Burmeister, Vogel, Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, Kurt Masur. (EMI.)
8. R. Strauss: **Also sprach Zarathustra.**—Herbert von Karajan, Orquesta Filarmónica de Berlín. (Deutsche Grammophon.)
9. Mozart: **Conciertos para piano y orquesta números 20 y 24.**—Alfred Brendel, Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner. (Philips.)
10. Bach: **«Suite» para laúd número 1** (con otras de Mudarra, Pissador, Sanz, etc.).—Irma Costanzo. (EMI.)

CRITICA DISCOGRAFICA

EL INDEFINIBLE FRIEDRICH GULDA

Al aparecer esta nueva versión, contaba el mercado español con siete integrales de los Conciertos para piano, de Beethoven, a cargo de varios de los más grandes pianistas y alguno de los máximos directores de los últimos tiempos. Dos cuestiones se plantean de inmediato: ¿era conveniente publicar otra versión más? ¿podrá competir con las anteriores? Después de escuchar el ciclo y tener presente su ventajoso precio, he tenido que concluir que sí, sin duda.

Huelga insistir en el valor de estas obras, desde el delicioso Concierto número 2, el primero que compusiera, al gigantesco Emperador, pasando por el sublime Concierto en Sol mayor; además, en esta ocasión, los comentarios del folleto son útiles al aficionado. Sí voy a hacer un breve balance de las versiones completas publicadas en nuestro país. Backhaus, para mí menos grande de lo que suele (o solía) opinarse, por su tendencia a ser mecánico, secundado por la Filarmónica de Viena dirigida competentemente por Schmidt-Isserstedt: el nivel medio global es satisfactorio (cuatro discos Decca sueltos); cinco buenas versiones, de ellas un potente y encantador Tercero. Un Cuarto bellísimo toca Kempff, siempre más tierno que arrollador, con la Filarmónica de Berlín, y un Leitner no mucho más que digno a lo largo del ciclo (cuatro DG separados).

Barenboim, el joven de veinticinco años (entonces) que se revelaba súbitamente como un auténtico monstruo del piano, por su madurez casi inconcebible, tiene la suerte, además, de ser «acompañado» por el más grande de los directores que han grabado este ciclo: Klemperer, con «su» New Philharmonia. La dirección del veteránísimo maestro, hondamente poética, de lenta grandiosidad e inusitada tensión, supuso, aún en mayor medida que de las pianísticas, un descubrimiento de las partes orquestales, y no sólo por su asombrosa transparencia. Versión que, si no puede considerarse «modélica» por ser tan peculiar —recreación objetiva por lo minuciosamente atenta, pero muy personal, distinta a las anteriores—, sigue siendo, en la opinión más generalizada, la más genial tanto por piano como por dirección (álbum EMI de cuatro discos, con la Fantasía para piano, coro y orquesta). Arrau, maestro y poeta del piano, ha tocado de maravilla por su hondura y justo concepto romántico dos integrales: la antigua y débil por su sonido de EMI (cinco discos sueltos), dirigida con rara efectividad y adecuación al solista por el versátil Galliera, con la Orquesta Philharmonia. En cambio, Haitink, uno de los más grandes directores de hoy, no da —a mi modo de ver—, salvo en el Quinto, toda la medida de sí mismo en su asociación a esta pianista, con cuya subjetividad romántica no le resulta fácil compenetrarse (cinco Philips sueltos y en álbum).

Rubinstein, uno de los maestros del piano y su director acompañante, Leinsdorf (al frente de la Sinfónica de Boston), no siempre resultan con justeza «beethovenianos» ni demasiado afortunados (cuatro RCA en caja). Y resta una versión en cuatro discos sueltos de Decca (completados por la Fantasía coral y Egmont), en serie barata de buen sonido, en la que el gran pianista brahmsiano Katchen no rinde como podría esperarse, y con un director incompetente: P. Gamba.

Algunas importantes versiones del ciclo existentes en el extranjero no parece haber visos de que se publiquen en nuestro país: Gilels y Szell con Cleveland (cinco EMI), Fleisher con los mismos director y orquesta (cuatro CBS), Gelber y Leitner con la New Philharmonia (cuatro EMI de serie económica); pero es de esperar que la Decca española, a pesar de la presente publicación, no olvide la aún reciente grabación de Ashkenazy y Solti con la Sinfónica de Chicago, interpretación «comercial» y de gran altura (*).

En cuanto a Gulda, nos encontramos con uno de los indiscutibles gigantes del teclado, intérprete siempre interesantísimo, en particular de Mozart, Beethoven, Debussy y del «jazz». Pianista a primera vista desconcertante, tachado por unos de cerebral y de severo objetivista, y por otros de incontrolado subjetivismo, a mí me parece imposible encasillarlo en estos adjetivos, y creo que es uno de esos raros intérpretes que siendo respetuosos a la letra, logran casi siempre unas recreaciones llenas de vida y de esa tan difícil sensación de espontaneidad. Lo que en cuanto a la selección de las obras a tocar en sus recitales es frecuente que haga, dejarlas «para la inspiración del momento», suele ser asimismo aplicable a su modo de interpretar (eso sí, siempre «interpreta»). Aunque improvisar así siempre tiene el riesgo de que el resultado pueda ser muy variable (lo que le sucedía a Knappertsbusch, que apenas quería fijar la imagen de la obra en los ensayos), y por eso, en la grabación integral de sus Sonatas de Beethoven, Gulda es arrebatador en unas y bastante menos convincente en otras, las

menos. Atempera este componente instintivo gracias a un firme intelecto, y aquí parece radicar el secreto de sus mayores éxitos.

Los Conciertos de Beethoven me parecen, en conjunto, de lo más conseguido que le he escuchado en este autor, después de su increíble versión de las Variaciones Diabelli (BASF, ¡en España!). Recrea los Conciertos con una plenitud vital que es muy raro encontrar en otros pianistas, incluso los más altos: sus versiones son tremendamente atrayentes —lo opuesto a aburridas—, pero se hace muy difícil analizar y explicar el por qué (como decía, certero, un crítico berlinés: «Uno intenta explicarse el fenómeno Gulda basándose en su infabilidad artística y técnica, debido a un intelecto poderoso. Pero esto no nos sirve para explicar la fascinación de una interpretación que parece venir de tan lejos»). Así, dentro de este ciclo, dentro de un nivel medio altísimo, hay episodios que redondea de modo inolvidable, «fascinante»: destacaré los finales de los tres primeros Conciertos, el «Andante» del Cuarto y casi todas las cadencias, de las que obtiene una riqueza musical muy infrecuente. En cuanto a esa otra posibilidad de convencer menos, también la vislumbro ocasionalmente: en el «Largo» del Concierto en Do mayor (que lleva más bien «Adagio») tiene, en mi opinión, cierto asomo de frivolidad en algún adorno; y al comienzo del Emperador, Gulda, pianista de increíble técnica, embarulla incomprensiblemente unas frases, para continuar maravillándonos con su transparente y certeramente intencionado fraseo. A propósito de su transparencia: después de Barenboim, nunca he escuchado distinción tan clara



FRIEDRICH GULDA

entre las dos manos o las distintas voces de la escritura pianística.

En cuanto a Horst Stein, muy conocido por sus interpretaciones de Wagner en Bayreuth, es un director de consideración, según este ciclo y otras grabaciones que le he escuchado; no es precisamente fácil entenderse y seguir a Gulda aquí, y Stein casi siempre lo consigue y casi raya a su altura. Demuestra una vez más ser un músico sólido, enraizado en la firme escuela germánica, excelente analista de esta música y traductor de su sentido. Ciertas durezas y exageraciones que se le aprecian (timbal antes de la cadencia del primer movimiento del Concierto número 1, en el mismo lugar del Número 3, y en algunos momentos del Emperador) parecen, más bien que síntomas de «exterioridad», de pasión auténtica, pero algo brusca. Seguramente, en conjunto, la labor de Stein —con una respuesta admirable de la excepcional Filarmónica de Viena— no alcanza el nivel del solista, pero si miramos a las anteriores integrales de estos Conciertos, veremos que en casi todos los casos —Arrau, Kempff, Katchen y Brendel (Vox)— tampoco los directores han estado a la altura de esos pianistas: culpa frecuente de las firmas discográficas, que más bien suelen planear los Conciertos de Beethoven para un Kempff que para un Bernstein o un Giuliani.

Conclusión: Una de las mejores interpretaciones del ciclo, y —con la de Arrau-Galliera, peor grabada— la mejor de las existentes en serie económica, de sonido espléndido (la grabación cuenta sólo unos tres años). Si no quiere tenerse en cuenta el precio, Barenboim-Klemperer ofrecen la interpretación más genial, también en cuatro discos, y conteniendo además la Fantasía coral.

BEETHOVEN: Los cinco Conciertos para piano y orquesta. Friedrich Gulda (piano), Orquesta Filarmónica de Viena; director, Horst Stein (DECCA, SDD 304-7; cuatro discos; P. V. P.: 900 ptas.)

ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

(*) Además, están en vías de registrarse otras tres «integrales»: Weissenberg-Karajan (EMI), Brendel-Haitink (Philips) y Rubinstein-Barenboim (RCA).

(ROCK)

He aquí tres ejemplos de la actual vanguardia del «rock». Los tres son discos europeos, concebidos y grabados en Europa, lo que significa un olvido absoluto de las formas musicales yanquis. Y este olvido resulta bueno, pues los músicos europeos tienen sus propias fuentes y sus propias ideas, y éstas siempre han estado sometidas al imperialismo musical norteamericano.

Ante estas perspectivas, pues, olvídate del «blues», del «rock and roll», del «jazz» clásico y sumérgete en las fuentes de la música del siglo XX, proveniente de eso que llaman «clásico». De todas formas, el resultado general es bastante ecléctico, ya que de los tres discos reseñados uno es absolutamente innovador, otro es una mezcla de muy diversas fuentes, y el tercero es una producción comercial, con aires de grandeza y en plan «clásico».

Los más innovadores son, sin lugar a duda, Fripp y Eno, el dúo que recientemente ha visitado nuestro país, ante la incompreensión total de los críticos. Esta incompreensión a nivel crítico ha puesto sobre el tapete dos características de la nueva «élite»: el desconocimiento total y profundo que poseen muchos «críticos» de música respecto de la materia que critican: la Música; y la postura autoritaria de éstos rechazando algo que por insuficiencia física e intelectual son incapaces de asimilar y comprender. Y digo nombres: Carlos Tena, Manolo Fernández, J. J. Abad... ¿para qué seguir? Otros, por el contrario, reconocen su deficiencia y dicen que no se han enterado; quizás sea la postura más honrada. Son gente como Ordoñas, A. Voguel y García Pelayo. Luego están los que, sin saber de qué ha ido, dicen que está bien: Sierra y Fabra... Los demás o no se han pronunciado, o yo no les he oído, o no vale la pena ni citar sus barbaridades.

Esto viene a cuento porque los álbumes que estoy reseñando son obras hechas por gente que sí sabe música y que lógicamente no se quedan ni en los tres acordes del «blues», ni en los cinco de la comercial música sureña. Son artistas que investigan y que tienen necesidad de hacerlo para comunicar a la gente lo que buenamente creen importante. Por supuesto que la gente no tiene necesidad de quedarse con todo; pero hay algo más claro todavía: el «rock» no tiene por qué ser todo diversión y cachondeo; hay gente que precisa algo más que música para bailar o para volar, y estos grupos lo único que hacen es comunicarse con esta minoría capaz de entender lo que los grupos hacen.

Y pienso que para entenderlos, además de haber oído mucho, de tener conciencia de nuestra postura contracultural y de conocer de qué va este rollo, es preciso saber música, y si no has pasado por el Conservatorio, tampoco es necesario; lo básico es saber qué es música y cuál su evolución. Y si sabes tocar la guitarra te enterarás más.

Este cuento sigue viniendo a que gente como Sierra i Fabra, como Diego Manrique, Paco Ramos, etc., citan al hablar de la vanguardia «rock» a gente como Stockhausen, Cage, Riley, etc. Y pienso que estos señores no tienen ni idea de lo que de verdad hacen los compositores de vanguardia; lo cual no es óbice para que en otros campos sean muy buenos y esas cosas, pero en éste no.

Dejándonos de divagaciones, pasando a comentar los discos y empezando por el de Fripp & Eno, que es el que ha motivado la disertación, hay que decir que no es el que tocaron en Madrid. Apareció hace tiempo, pero su actualidad es primaria. Tiene dos temas: uno por cara. El de la a está grabado en 1972, y el de la b, un año después. El dúo cuenta con los siguientes instrumentos: una guitarra Gibson Les Paul, un pedal para la misma de infinitas posibilidades, un sintetizador VCS 3, con secuencia digital, y dos cintas magnetofónicas Revox A 77, modificadas. Los temas tienen un entrelazado melódico continuo y reiterativo, que proporcionan las dos cintas modificadas, que están puestas al revés, y cuya función es la de proporcionar un ritmo constante y unas melodías a modo del «continuo» barroco). Sobre este entramado, que maneja Eno, actúa la guitarra de Fripp, en constante improvisación y en plan absolutamente atonal, con intervalos disonantes y amplios (a veces hay incluso un tono fijo, y la melodía transcurre por él convencionalmente, aunque lo frecuente es el cromatismo y la atonalidad). No hay más ritmo que el que puede proporcionar una intensidad mayor y periódica en las cintas grabadas. No hay forma ni tema, pero sí hay una complejidad polifónica muy importante y siempre aleatoria, derivada de la superposición de lo que toca Fripp a la guitarra, Eno al sintetizador (cuando lo hace) y del «continuo» de cintas grabadas.

Esta estructura, de una riqueza tímbrica sorprendente, difiere considerablemente de los tres temas que el dúo interpretó en Madrid. Aquí, aunque existía el «continuo» de las cintas, éstas no presentaban la «característica» rítmica afirmada. Además, Fripp, que también tocó en plan muy libre, no se limitaba a improvisar frases. Lo que él tocaba lo grababa Eno, y luego este último lo reproducía exactamente igual durante un período de tiempo determinado, en proceso reverberatorio. Cuando la primera frase reverberada salía por los altavoces, Fripp tocaba otra con su guitarra, superponiéndose a la primera, y era de nuevo grabada por Eno. Para que te des una idea gráfica de lo que allí pasaba, te diré que en un mo-



RICK WAKEMAN

mento determinado oías lo que las cintas tenían de «continuo», lo que Fripp estaba tocando en ese momento, más lo que las cintas de reverberación reproducían, que era lo que Fripp había tocado hacía varios minutos, más todo aquello que iba entre uno y otro extremo. (Oías lo de ahora, lo de hacía cinco minutos y todo lo que iba entre lo de ahora mismo y lo que había pasado hacía cinco minutos.) La gama polifónica era, pues, increíble. Y cada nueva frase era melódica y tímbricamente distinta a la anterior. Así que casi nada. Genial en verdad. Y además, proyecciones en la pantalla: por ejemplo, una cámara fija en las aguas de un lago, o un vaquero sacando de un establo en llamas un caballo (imagen que se repetía constantemente y a la que a veces le sustituía la misma cinta al revés, o invertida, o en blanco y negro, o superpuestas todas a la vez...).

Al final se acabó, y luego vinieron los comentarios.

* * *

CAN son muy distintos dentro de la misma órbita. Alemanes de origen, este Soon over Babaluma es el segundo de ellos que se edita en nuestro país, y el más comercial de su carrera. Pero comercial aquí no es lo mismo que en otro sitio. La música de CAN, ahora en cuarteto, se estructura así: pequeñas fórmulas rítmicas, en constante renovación, pero idénticas mientras duran; melodía muy libre y siempre improvisada, salvo los «temas» de la voz solista; polirritmia muy compleja, cambiante y aleatoria; ausencia absoluta de estructura formal; ésta fluye espontáneamente, y técnica heterodoxa a la hora de tocar los instrumentos.

CAN no se propone hacer música tonal o atonal. Su base es el «rock», y como la libertad que se conceden es total, las cosas salen, y una frase es consecuencia de la anterior y causa de la posterior. A veces divagan hacia formas rítmicas exóticas: los sonidos espaciales o los ritmos sudamericanos, pero sin estructura previa; ésta sólo existe en el ritmo, y pese a eso son células pequeñas.

El disco tiene cinco temas: sobrios, libres e importantes. La cara b, con Reacción en cadena y Quantum physico unidos, es genial. Y en la a hay tres temas, con ese descarado Come Sta La Luna, de exuberantes ritmos sudamericanos.

* * *

Y si los dos discos anteriores te han gustado, no dudo que el reaccionario de Rick Wakeman lo vas a aborrecer. El pretencioso, caprichoso y hortera ex teclista de Yes ha hecho un disco basado en las leyendas y mitos del Rey Arturo y los Caballeros de la Tabla Redonda, increíblemente malo, soporífero y aburrido, con grandes aires de «obra» maestra, y con el Coro de Cámara Inglés, el grupo vocal del Festival de Nottingham, una orquesta clásica de cuarenta y nueve profesores y un grupo «rock» de seis componentes, aparte de un narrador y él interpretando los instrumentos de teclado. Tantos medios para nada, aparte de para el capricho del «Honorable Doctor Wakeman» (que en paz descanse). El disco es una «suite» en siete partes, con un «leitmotiv» que curiosamente es clavado en sus ocho primeras notas al Himno requeté español. La obra, que pretende ser algo «clásico», es de un feo, cursi, aburrido y monótono sublime. Y para colmo, el Coro suena como en esas películas horribles de los años cuarenta y cincuenta, cuando los angelitos subían al cielo o el novio besaba a la futura esposa. Increíble.

JOSE MIGUEL LOPEZ

CAN: Soon over babaluma. U-A 887231. ARIOLA.

RICK WAKEMAN: Mitos y leyendas del Rey Arturo y los Caballeros de la Tabla Redonda. AM, 88674 I.

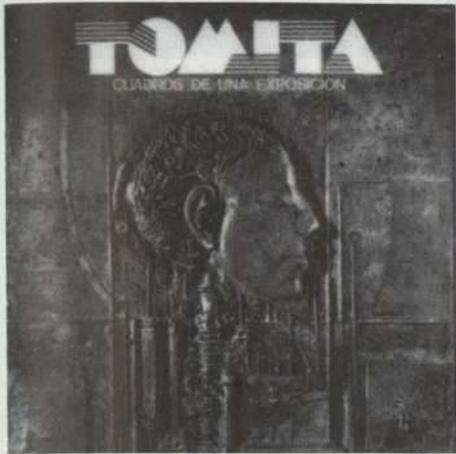
FRIPP & ENO: No pussyfooting. ARIOLA, 87511 H.

RCA

Un «best seller»
en Estados Unidos
y Japón

MOUSSORGSKY

«Cuadros de una exposición»



Versión electrónica de
ISAO TOMITA

Una producción
PLASMA MUSIC INC.

ARL I-0838

Singular
producción operística
PUCCHINI

SUOR ANGELICA

Opera en un acto



KATIA RICCIARELLI
FIORENZA COSSOTTO

Orquesta Estable de la
Academia Nacional de
Santa Cecilia
Coro Polifónico de Roma

Director:
BRUNO BARTOLETTI

SRL 1-9124 «Stereo»

ORQUESTAL

ARRIAGA: Sinfonía en Re mayor. Nonetto. Los esclavos felices: «Obertura». Orquesta de Conciertos de Madrid. Director, Jesús Arámbarri. Clave, 18-1346 S. 240 ptas.

Nunca lamentaremos bastante que Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826), la única figura que pudo haber salvado la Música española del total estancamiento de entonces, en los albores del romanticismo, muriese antes de cumplir los veinte años, habiendo prometido tantísimo y sólo podido realizar un poco.

La **Sinfonía** es uno de los logros más acabados que conservamos de su producción, nada escasa para proceder de tan breve etapa creadora. Obra de factura aún galante, asoman ya en ella visos de leve melancolía romántica: me sorprende oír citar casi siempre su filiación a Haydn y Mozart o al primer Beethoven; para mí, su parentesco más claro está, aunque Arriaga las desconociese, con las primeras sinfonías de Schubert —sorprendente concomitancia—, con ese mismo aire juvenil, ingenuo y pudorosamente melancólico. La «Obertura» de **Los esclavos felices** —lo único conservado de esta ópera, escrita a los trece años, y de la que el celeberrimo pedagogo Fétis dijo que contenía «ideas encantadoras y completamente originales»— es pieza de obvio corte rossiniano, que comparte con las del autor italiano su gracia jovial e irresistible, como también sus debilidades, sobre todo la endeblez formal tópica. Hasta aquí el disco coincide con el programa de los dirigidos por López Cobos (Ensayo) y Frühbeck (Columbia), pero añade sobre éstos el **Nonetto**, obertura para nueve instrumentos (aquí aumentados): pieza compuesta a los doce años, bastante formularia y acartonada, de interés mucho menor.

Jesús Arámbarri es director de seria musicalidad que dirige con evidente buen sentido y sensibilidad, insistiendo más en el aspecto delicadamente emotivo de

esta música que en su dinamismo y buen humor: convence, así, más en el «Andante» de la **Sinfonía** que en su «Finale», algo apagado, o que en la «Obertura» de su ópera, dirigida con elegancia, pero algo corta en agilidad y chispa.

Creo que es inoportuna esta publicación, puesto que sólo aventaja a las otras dos citadas en el precio, ya que el sonido del disco no es más que discreto en la **Sinfonía** e inferior en el resto. La versión de Frühbeck le sobrepasa en perfección, y la de López Cobos, además de en esto, en delicadeza, levedad y atractivo, gracias en primer lugar a la maravillosa Orquesta Inglesa de Cámara, con la que a las dos formaciones españolas les es imposible competir. Tampoco es muy decisiva la añadidura del **Nonetto**, por ser pieza de escaso valor.

Conclusión: Si usted dispone de veinte duros más, no dude en adquirir el disco de López Cobos.—A. C. A.

BRAHMS: Sinfonías I y III. Variaciones Haydn. Orquestas Filarmónicas de Viena y Nacional de Dresde. Director, Claudio Abbado. D. G. 2530424 y 2530452. Dos discos «Stereo». 400 pesetas cada uno.)

Poco grato resulta comentar una versión de la **Tercera** de Brahms como la que nos ofrece el gran director Claudio Abbado, al frente de la Orquesta de Dresde, porque se trata de una de las menos buenas que el disco nos ha dado. Trataré de justificarlo.

El primer movimiento comienza con brillo y energía, pero levemente precipitado, lo que hace que las sucesivas exposiciones del «leit motiv» de tres notas Fa-La bemol-Fa (omnipresente durante todo este tiempo y que reaparece en segundo y cuarto) no se destaquen netamente. Oscuro es el inicio de la Recapitulación (compás 130 y siguientes), donde se aprecian ciertas brusquedades en el «tempo», que también ocurren en los momentos agitados que preceden a la «Coda» (compases 193-200), dirigidos como a tirones. Tampoco creo lograda la transición entre Desarrollo y Recapitulación (compases 112-124): el «tempo» indicado, «Un poco sostenuto», resulta desmayado. Además, la grabación es poco clara, defecto que se acusará aún más a lo largo del disco. No faltan aciertos: entrada en el Desarrollo, muy briosa, y la sección «agitato» (compás 77), en que el delicioso tema del clarinete (compás 36) es pasado a modo menor. Con todo, el balance del movimiento es sólo mediano.

Mejor es el «Andante», cuyo tema inicial se logra expresivo y simple, según es requerido, fraseando la cuerda bellamente la sección central (compases 62-87). Por contra, la transición (compases 33-40) al tema III de clarinete y fagot (compás 41) se logra con un «rallentado» excesivo, y así dicho tema resulta caído. Finalmente, los bellísimos compases 108-115 de «expansión» que preceden a la «Coda» no alcanzan alto nivel. Pese a ello, es éste el tiempo mejor realizado, pues el celeberrimo y maravilloso «Poco allegretto» resulta triste y aburrido, merced al lentísimo tiempo elegido: la duración total es de 6,50 minutos; con Toscanini (6,52), la más alta que conozco. Compárese con Kertesz (5,58), Klemperer (6,10) o Karajan-Berlín (5,50 aprox.). Además, la grabación (o prensado español) hace prácticamente inaudibles las figuras de acompañamiento del tema principal —muy bellamente enunciado por los «cellos». Destaquemos a este respecto los compases iniciales; los 41-53 (anteriores al «Trío»); los 98-110 (tema en la trompa) y 122-134. Tampoco convence Abbado en la acentuación dada al «Trío», que casi desvanece las encantadoras síncopas. Señalemos, en cambio, el bello fraseo de los violines primeros cuando toman, divididos, el conocido tema inicial, poco antes de la «Coda». El final comienza lánguido, desmayado, y la sección de Desarrollo carece de energía, pareciendo como derrotada de antemano. Los muy bellos efectos logrados en el inicio de la «Coda» (tema inicial variado, ahora en las violas con sordina; claras texturas en los compases 270-280) se ven deslucidos en el final, en el que la mágica reaparición del tema del movimiento inicial es apenas discernible. El «tempo» es también lento: 9,46 frente a 8,46 de Kertesz, 8,55 de Karajan-Berlín o Haitink, o 9 minutos aproximados de Klemperer.

En suma, que a una versión decepcionante del excelente Abbado se suman una grabación mediocre y un prensado español deficiente, abundando los ruidos de superficie. La conclusión es claramente negativa. Existen en el mercado español versiones mucho mejores: marginando el maravilloso ciclo de Walter (CBS, ya no en catálogo y el muy bueno de Klemperer, de excelente sonido (EMI), ambos editados sólo en álbum, quedan: Karajan-Filarmónica de Berlín, gran interpretación y de mucho mejor sonido que Abbado (D. G.); Ansermet (DECCA); Karajan de nuevo (Filarmónica de Viena, DECCA); y, sobre todo, Haitink, de grabación clarísima y lumi-

nosa interpretación: un verdadero descubrimiento de la obra (PHILIPS). Con todo, a mi juicio, el recreador sin par de la obra es Furtwaengler (EMI, no en España), en grabación de un concierto de la Filarmónica en Berlín (1949), donde podemos encontrar, quizá en forma irrepetible, las más altas cimas de comunicación autor-intérprete.

El disco comentado se completa generosamente con las **Variaciones Haydn**, en las que tampoco grabación —o prensado— son de gran clase: falta claridad en las **Variaciones** quinta y octava; suena oscuro el metal en la sexta; el bajo de cinco compases en la «passacaglia» final no siempre resulta audible: compases 420-425 (tema en los contrabajos); compases 435 - 439 (poco propinante la trompa); y Compases 460-464 (momento en que reaparece el tema original y el «ostinato» en los «chelos» apenas se escucha). Algunos de estos defectos podrían ser imputables al propio Abbado. Sin embargo, el balance global es positivo, pues la orquesta suena mejor que en la **Sinfonía** y la dirección tiene momentos muy buenos: el tema es expuesto con verdadero encanto y delicadeza; las dos **Variaciones** que siguen son en verdad excelentes; la hermosísima **Cuarta** logra las requeridas dulzura, simplicidad y transparencia; a la clara «Siciliana» (**Séptima variación**) le falta tan sólo un punto de acentuación. Por otra parte, la obra, pese a las apariencias, es muy difícil de redondear a causa de las mutaciones expresivas precisas para matizar el mundo complejo de cada variación o el extenso final. De ahí que incluso grandísimos directores (Klemperer o Karajan, por ejemplo) no alcancen aquí sus mayores cotas brahmsianas. Incluso en la maravillosa versión de Furtwaengler con la Filarmónica de Viena (EMI, «mono», no en catálogo) queda algo apagado el final, cosa que no sucede en su grabación con la Filarmónica de Berlín. Descartadas estas dos lecturas (de absoluta referencia y que es de esperar se publiquen), y las espléndidas de Walter (CBS) y Giulini (EMI), no disponibles, mi recomendación es Barbirolli - Filarmónica de Viena (EMI), esperando la aparición de Haitink.

La **Primera sinfonía** es, en cambio, un disco de alta calidad. En primer e importantísimo lugar, la presencia de la Filarmónica de Viena, orquesta brahmsiana por excelencia que no menos de siete veces ha registrado la **Primera**: Abbado, Barbirolli, Furtwaengler, Karajan, Kertesz, Krips y Kubelik. Toda una garantía. Pero es que además aquí da realmente Abbado muestras de

su enorme calidad directorial. Por ejemplo, en el muy buen primer tiempo realiza la Introducción (sin mengua de dramatismo) con extraordinaria claridad, que informa todo el movimiento y nos hace escuchar algún pasaje casi con nuevos oídos (cuerda grave en el compás 217, a poco de comenzado el Desarrollo). Las transiciones son muy cuidadas: exposición del segundo grupo temático (compás 130, oboe); la preparación del largo «crescendo» (compases 290-320) que desemboca en la Recapitulación. El director italiano opta por repetir la Exposición (como en la **Tercera**), lo que creo un acierto. La actuación de la Orquesta es admirable en bloque; destacaría, no obstante, la dulcísima y transparente cuerda, los extraordinarios oboe y fagot y la delicada articulación lograda en el segundo grupo temático durante la Recapitulación (compás 404 y siguiente), naturalmente no ajena a la labor de Abbado, al que sólo hubiéramos pedido algo más de intensidad en los clímax situados en el centro del Desarrollo y poco antes de la «Coda».

Prosigue excelente el movimiento segundo: logrados contrastes piano-pianísimo (compases 61-63 y 76-81); admirable sonoridad «de órgano» (compases 56-60); alarde de claridad en la madera (compases 84-89), y memorable actuación de los solistas. La grabación es un punto más clara que la de Karajan (D. G.), si bien menos suntuosa, y el «tempo» algo más lento que de costumbre (9,22 minutos, frente a 8,55 de Haitink y 8,59 de Kertesz) y levemente más desmayado que Karajan (D. G. o DECCA).

Buena la dirección del «Allegretto», bellamente expresado, aunque encuentro algo abrupta la conclusión del «Trío» (en el que no se escuchan los contrabajos durante el «crescendo») y no remansada la «Coda», poco antes de la cual hay, sin embargo, un «casi estreno» en violas y chelos (compases 150-154).

Una lástima que el final no esté a la misma altura para culminar esta obra soberbia. No faltan los aciertos, y la actuación de los filarmónicos vieneses es deslumbrante. Pero la grabación tiene momentos algo opacos: trémolos casi inaudibles de la cuerda y timbal en la Introducción («Piú andante», compases 31-46, 57-60); los metales suenan oscuros en el tema coral (compás 46). La dirección parece tímida (compases 58 y 176) o poco entusiasmada (compases 229-234, antes del primer episodio fugado), faltando emoción en la última aparición del tema coral (cuerda y metal,



GEORGE SZELL

compases 407-414) y en toda la «Coda». El disco presenta, en conjunto, un buen nivel de grabación, muy buen prensado y excelentes comentarios de García del Busto.

Versiones recomendables: en un buen primer nivel, figuran ésta y la de Ansermet (DECCA); superiores me parecen Kertesz (DECCA) y, desde luego, Karajan-Berlín (D. G.). Mis preferencias son: Karajan-Viena (DECCA, económica) y Haitink, que hace rivalizar en calidades a la Concertgebouw, de Amsterdam, con Berlín y Viena, logrando una versión soberbia con final de antología —el mejor que haya escuchado— en una grabación sensacional (PHILIPS). De las muy antiguas, Furtwaengler con Viena no alcanza su nivel insuperable en **Tercera** y **Cuarta**, aparte el sonido muy deficiente (EMI). Toscanini me parece en la **Primera** menos recomendable que nunca en Brahms (RCA).

Invito al lector a repasar números anteriores de la Revista donde hallará información sobre los ciclos Brahms de Bruno Walter (junio 1971), Klemperer (junio 1972), Toscanini (enero de 1973), Abbado (octubre de 1973) y Ormandy (mayo de 1974), a cargo de Chapa, Machado de Castro y Pérez de Artea.

Conclusión: Mediocre **Tercera** y buena **Primera** de Abbado. Recomendaciones: Haitink para ambas y Karajan-Viena para la **Primera**. Barbirolli en las **Variaciones Haydn**.—R. A. M.

DVORAK: **Sinfonía número 8, en Sol mayor, op. 88. Dos danzas eslavas: número 10, en Mi menor, op. 72, número 2; Número 3, en La bemol mayor, op. 46, número 3.** Orquesta de Cleveland. Director, George

Szell. EMI, 063-02.095. 355 pesetas.

De las interpretaciones más importantes de la **Octava sinfonía** de Dvorak publicadas en España sólo la de Kertesz y la Sinfónica de Londres (Decca) incluía algo más en el disco: en este caso, el **Scherzo caprichoso**. Las restantes: Kubelik con la Filarmónica de Berlín (DG) y Karajan con la de Viena (Decca), vienen solas, lo cual no por ser frecuente deja de ser un pequeño timo, ya que la segunda cara no rebasa el cuarto de hora. En álbum, la integral de Kertesz trae las nueve sinfonías en siete discos, y otra de Szell en CBS acopla las tres últimas en dos discos.

La nueva versión EMI de Szell, uno de sus últimos registros, aun reconociéndose en ella al director de las dos ocasiones anteriores (Decca, 1952, con Concertgebouw; CBS, año 60, con Cleveland), me parece la más acertada de las tres, pues añadí a su ya proverbial análisis, disección escrupulosa de la partitura, una tensión interna mucho mayor, que hace más comunicativa esta lectura: su lentitud (superior a las de las restantes versiones que conozco), su energía y grandiosidad, unidas a esa enorme claridad, hacen pensar con insistencia en Klemperer. Sólo en sus últimos años podía Szell recordar al anciano maestro alemán, quien consideraba a su colega húngaro un gran director un tanto cerebral: característica que en esta ocasión —al igual que en todos sus últimos discos— difícilmente se le podrá atribuir. Las otras tres versiones aludidas —Kubelik, Kertesz, Karajan— están en la línea más tradicional de la música nacionalista checa y son menos atentas a lo formal que esta nueva de Szell. Las preferencias han de ser personales, y

yo en particular no me sabría decidir entre la más vehemente, desbordada y arrebatadora de aquellas tres, la de Kubelik, y esta de Szell.

Nada desdeñable es la «propina» de la segunda cara: dos de las más hermosas **Danzas eslavas**: cautizadora, bellísima la **Número 10**, y más contrastada entre sus secciones la festiva **Número 3**. Por cierto, la contraportada del disco trae invertido el orden de ambas danzas (se lee: Número 3 y número 10); sí las trae bien, en cambio, la etiqueta del disco (Número 10 y Número 3, el orden en que están grabadas). No comparto la opinión de que esta música —sinfonía y danzas— sea «vulgar» por el mero hecho de que su directa melodiosidad sea agradable al oído de los apenas iniciados en la música. Szell había registrado también con anterioridad, para CBS, las 16 **Danzas eslavas** de Dvorak: las dos aquí contenidas me parecen aún mejor dirigidas (y grabadas) que las anteriores. No las he escuchado, salvo en la versión de Reiner y la Filarmónica de Viena (Decca), tan poética y vigorosamente interpretadas. Sería injusto no insistir en la portentosa calidad de la Orquesta de Cleveland, sobre todo por su cuerda, que no envidia nada en estas obras a los conjuntos de Viena o Berlín.

La calidad de la grabación es espléndida, pero me quedo con una pequeña duda: las trompas se escuchan algo lejanas; ¿será debido a un defecto de equilibrio de la toma, o bien es intención deliberada de Szell graduar así las intensidades?

Conclusión: Szell (EMI) o Kubelik (DG), según tendencias. El primero ofrece, además, dos **Danzas eslavas**.—A. C. A.

A. DVORAK: **Serenata para Cuerda en Mi mayor**, op. 22. A. ARENSKY: **Variaciones sobre un tema de Tchaikowsky**, op. 35 a. Orquesta de Cámara Inglesa. Director, Johannes Somary. Hispavox, HVAS 470-18.

El mayor interés de este disco reside, «a priori», en la obra de Arensky, compositor ruso de finales del siglo XIX, por cuanto se trata de la primera vez que aparece grabada esta composición en nuestro país, poco atendida, por lo demás, por las Casas discográficas (en Inglaterra, por ejemplo, sólo existe, además de ésta, la de Barbirolli). Este interés se centra más en el hecho apuntado que en el valor intrínseco de la partitura, que utiliza como punto de partida una canción del ciclo para niños de Tchaikowsky, **Op. 4**. Tomando como base el tema dado, que se emplea invertido y que tiene de esta guisa cierto parentesco con

el «Allegretto» de la **Séptima sinfonía** de Beethoven, se edifican siete variaciones no excesivamente originales y que no suponen realmente ningún avance sobre lo que el propio Tchaikowsky había conseguido, años atrás, a lo largo de su producción. Es, en cualquier caso, una composición de agradable escucha que no aporta gran cosa al panorama de la música rusa de la época.

La interpretación de Somary es correcta, clara y precisa, aunque sin especial relieve, tónica que impera también en su versión de la más conocida y grabada **Serenata en Mi mayor**, op. 22, de Dvorak: lectura nítida y equilibrada, pero un poco plana, escasa de contrastes rítmicos y dinámicos. En este sentido son preferibles otras versiones más intencionadas, más «idiomáticas», que proporcionan a la obra el encanto, la transparencia y la melancolía que le son propios, superando una óptica demasiado superficial. Anotemos las de Kubelik (EMI) o Vlach (Supraphon), ésta no editada en España. Entre las que hoy podemos adquirir aquí ha de señalarse por su buena factura, la de García Asensio (Ensayo), combinada con la **Serenata** de Tchaikowsky.

La grabación, desde el punto de vista técnico, es sólo regular, con un sonido demasiado chillón en los agudos.

Conclusión: El interés (relativo) se centra en la novedad que supone la obra de Arensky.

HAYDN, TORELLI, VIVIANI, TELEMANN, FRANCESCHINI: **Seis conciertos para trompeta**. John Wilbraham, trompeta. Academia St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. EMI, 063-02.395. 355 ptas.

En el número de RITMO del pasado mes de junio apareció una reseña más sobre otro disco de cuatro **Conciertos de trompeta** a cargo de estos mismos intérpretes, publicado ése bajo el sello Decca. Lo que permite que esta vez me extienda menos en el comentario acerca de los intérpretes. También este recital es heterogéneo, conteniendo obras escritas entre el siglo XVII y el final del XVIII.

El **Concierto en Mi bemol**, de Haydn, que abre el disco, es sin duda el más célebre de los destinados a este instrumento: preferencia, desde luego, justificada, debido a su perfecta construcción, al atractivo de sus temas y al logrado contraste entre la brillantez de los movimientos extremos y el lirismo algo prerromántico del central (no en vano es obra de madurez del autor); todo ello al margen de sus aportaciones en cuanto a la extensión

del instrumento, al aplicar por vez primera las nuevas posibilidades ofrecidas por la trompeta de llaves de Weidinger. Torelli es probablemente músico de mayor trascendencia de la que suele atribuírsele; en todo caso, además de sus múltiples **Concerti grossi** y de violín, es bastante conocido por algunas de sus numerosísimas composiciones para trompeta, de las cuales es buena muestra la grabada aquí. Este **Concierto** es el más frecuentemente escuchado de los que compusiera Telemann: se comprende que sea una de las obras favoritas del género. Las dos **Sonatas de trompeta**, de Viviani, y la de dos trompetas, de Franceschini —compositores del XVII poco conocidos—, contenidas en este recital tienen interés y atractivo suficiente para figurar aquí al lado de los tres **Conciertos** restantes: las dos **Sonatas** del primero tienen la particularidad de constar de cinco movimientos, de seis la de Torelli, y de cuatro las composiciones de Telemann y Franceschini (la forma lento-rápido-lento-rápido de la **Sonata** «da chiesa»); sólo el más reciente de estos **Conciertos**, el de Haydn, consta de los tres movimientos de los modernos conciertos de solista.

Wilbraham se nos muestra de nuevo como un trompetista de primer orden, y en cuanto a la labor de Marriner y su famosa Academia, es en este disco algo más relevante que en el otro recital aludido, muy en especial en el **Concierto** de Haydn, que

distorsión al final de ambas caras.

Conclusión: Excelente recital de trompeta idealmente interpretado: versión antológica del **Concierto** de Haydn.—A. C. A.

WAGNER, R.: **Oberturas y Preludios. Los maestros cantores de Nuremberg**: «Obertura» y «Preludio» al acto tercero. **Tristán e Isolda**: «Preludio». **Tannhauser**: «Obertura». **Lohengrin**: «Preludios» a los actos primero y segundo. Nueva Orquesta Filarmonía. Director, Sir Adrian Boult. (EMI «LA VOZ DE SU AMO». EMI, 1 J 067-02.274. Cuadrafónico Sistema SQ, P. V. P.: 355 pesetas).

Típico ejemplar de disco de demostración, obras archiconocidas, brillantes y clásicamente dirigidas, que permiten a cualquier aficionado darse cuenta inmediatamente de las indudables ventajas del sonido cuadrafónico, especialmente en lo que se refiere a una mejor reproducción del ambiente sonoro de una gran sala de conciertos.

El disco se inicia con la «Obertura» de los **Maestros cantores**, a lo largo de cuyo discurso se van poniendo de manifiesto las cualidades del nuevo equipo: mayor redondez en los graves, sonido más profundo; es decir, desaparición de esa sensación de un frente sonoro plano tan característica del «estéreo» convencional, pero sin perder por ello la claridad en la situación espacial de los distintos instrumentos. En los compases finales se aprecia la considerable dinámica del conjunto, siendo de destacar la naturalidad de los platillos.

Música concebida de un modo intrínsecamente distinto, como es el «Preludio» de **Tristán**, suena también distinta, con un sonido próximo al querido por Wagner en su Teatro de Bayreuth, con sonoridades más aterciopeladas y sin una sensación de localización tan notable como en otros teatros. Las restantes partituras de la grabación no hacen otra cosa sino reforzar la primera idea obtenida.

Conclusión: Cuidado registro sonoro y prensaje adecuado hacen de este disco un buen ejemplar de exhibición.—R. O. R.



Marriner dirige con vitalidad nunca igualada y con una claridad que nos descubre nuevos diálogos en determinados episodios. La discografía española es, de entre estas piezas, rica sólo en la de Haydn: son de recordar las versiones de Wobisch con Janigro (Hispavox), muy bien tocada y dirigida, y la de André con Paillard (asimismo Hispavox), mejor por parte del solista que del director. Ambas son muy recomendables, pero seguramente sin alcanzar el equilibrio y redondez solista-orquesta de la presente.

El disco suena estupendamente, sobre todo Haydn, pero queda algo empañado por una ligera

VOCAL Y CORAL

C. HALFFTER: **Misa Ducal; Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda; Antífona pascual a la Virgen.** Cuarteto de Madrigalistas Españoles; Orfeón Pamplonés; Orquesta Nacional de España. Director, C. Halffter. Clave, 18-5011 S.

Cristóbal Halffter es, probablemente, hoy, junto con Luis de Pablo, nuestro primer compositor. Ambos abrieron camino, a principios de la década de los 60, a una música española actual, correspondiente a un tiempo y a una sociedad en plena evolución. El musicólogo francés Harry Halbreich (citado por Gómez Amat, autor de los comentarios a la carpeta), en un magnífico estudio de la obra y la personalidad de Halffter, publicado recientemente por la Fundación March, establece muy claramente cuáles son las características que definen el estilo de este compositor: voluntad de trabajo, seriedad, rigor, don expresivo, progresismo controlado... Algunas de ellas se pueden encontrar ya, en germen o bastante desarrolladas, en las tres obras que componen esta grabación todas encuadradas en la década de los 50.

El interés del disco es, por tanto, incuestionable, máxime en un panorama como el nuestro, en el que tan poco abundan los dedicados a la música de hoy. Resulta muy conveniente, en todo caso, seguir la evolución en la obra de un músico, y para ello nada mejor que conocer sus primeros logros, aquellos que han sentado las bases para alcanzar una posterior madurez.

La **Antífona pascual a la Virgen** presenta muy perceptibles influencias de Falla (**Retablo**, sobre todo) en cuanto a su armonía e instrumentación. El conocimiento que el compositor demuestra, a sus veintidós años, de las formas clásicas y barrocas es palpable, como evidencia, por ejemplo, la perfecta construcción bachiana del «Aleluya» de la soprano. Muy buen ejercicio de composición en este sentido.

La huella de Bartok está presente en los **Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda** de 1956. Un «Lento molto adagio», de acusado cromatismo, y un «Allegro vivo e molto rítmico», de notoria conexión con un imaginario folklore húngaro, que nos trae inevitablemente a la memoria la **Música para percusión, cuerdas y celesta**, componen esta bien construida obra.

En la **Misa Ducal**, compuesta en el mismo año por encargo de los Duques de Alba, se nos brinda, sin embargo, como demostración de la postura abierta y

aprehensible del compositor en esta época inicial, un notorio aire stravinskyano; no queda lejos la **Sinfonía de los Salmos**, tanto por la descarnada armonía como por el empleo de una construcción modal perfectamente encajable en la línea que, en parte de su obra, con tanto acierto cultivó el músico ruso.

Son, por todo ello, tres obras que nos dan la imagen de un joven compositor, todavía sin definir y sin una verdadera personalidad, pero poseedor de una mente receptiva y de una sabiduría técnico-constructiva de primer orden; pilares de una producción posterior en la que habrán de alcanzarse cotas muy altas.

Lástima que ni la interpretación ni la grabación estén a la altura del empeño. Aquella, centrada en la dirección del propio Halffter, que se muestra menos acertado que en ocasiones posteriores, cuenta con un coro casi siempre desafinado y unos solistas (los antiguos componentes del Cuarteto de Madrigalistas españoles) desiguales, con una actuación muy insegura y esforzada de la soprano, la desaparecida Blanca María Seoase. La Orquesta está simplemente discreta.

La toma de sonido, que revela la antigüedad de la grabación, es confusa, con continuas distorsiones y ruidos parásitos.

Conclusión: Interesante panorama del primer Halffter lastrado por una interpretación y grabación muy poco convincentes.

G. PUCCINI: **Misa de gloria.** W. Johns, tenor; Ph. Huttenlocher, bajo. Coro y Orquesta de la Fundación Gulbenkian, de Lisboa. Director, Michel Corboz. ERATO, HES 60-169.

¿Se le daría hoy a esta obra tanta importancia si no fuera de Puccini? Resulta difícil contestar a esta pregunta, pero, de todos modos, creo que una parte importante del valor que se le pueda asignar radica en el conocimiento previo de que pertenece a la producción del famoso operista italiano. La **Misa**, no nos engañemos, a pesar de su buena línea constructiva, podría haber sido compuesta por cualquier segundón del XIX de los muchos que hoy no gozan del favor de los públicos, pues se trata de una obra falta de originalidad, si bien meritoria por haber sido creada por un compositor de veinte años. El músico de Lucca revelaba ya aquí, y esto es innegable, un oficio bastante sólido, una evidente facilidad melódica y una pericia formal fuera de duda. Con todo, la composición es muy desigual y, en general, bastante mimética; hay mucho Rossini, y sobre todo mu-

cho Verdi (en particular, del de **Aida** y **Requiem**), lo que, después de todo, resulta perfectamente lógico.

Podemos admirar, entre los méritos, la belleza clásica de la larga fuga del «Gloria»; la tierna melodía del «Agnus» (utilizada después en el «Madrigal» de **Manon Lescaut**) y, en general, una fluidez y naturalidad convincentes. Hay, en contrapartida, fragmentos realmente banales, que quedan, desde luego, muy alejados de cualquier sentimiento religioso, como el comienzo del «Gloria» y gran parte del «Credo». En algún diálogo orquestal, en ciertos acordes, en determinados contrastes dinámicos, nos encontramos, no obstante, con el futuro Puccini, el que, con un mayor talante dramático, profundizaría y daría forma a situaciones específicamente teatrales. En definitiva, el maestro italiano, al igual, después de todo, que otros compatriotas suyos, incluido Verdi, no compone con esta obra música propiamente religiosa, claramente conectada con el templo; construye hábil y fácilmente una **Misa** intrascendente, en el estricto sentido del término, más bien epidérmica y siempre agradable.

Corboz, gran especialista en música antigua, sobre todo del siglo XVII (recordemos su **Monteverdi**), intenta darnos una visión más lírica que inteligentemente, del estilo puramente operístico. No se disimulan por ello los defectos fundamentales de la partitura, pero consigue hacérsela atractiva. Se sirve bien de un coro y orquesta eficaces, ya que no especialmente refinados, y de dos aceptables solistas.

La grabación es excelente, pero no así el prensado.

Conclusión: Recomendable por la novedad que supone, sobre todo para los «puccinianos», que se encontrarán con esta faceta inédita de su músico.

OPERA

HAENDEL: **Arias de la ópera «Julio César».** Sutherland, Elkins, Sinclair, Horne, Conrad. Nueva Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Richard Bonyng-

ge. DECCA «Stereo» SDD 213. (225 ptas.)

Felicitaciones merece DECCA por haber reeditado en serie económica una ópera completa, **Alicia**, y esta buena introducción a **Julio César**, pues el panorama discográfico de las óperas haendelianas en nuestro país es desalentador. Esperemos que D. G. o RCA se animen a publicar las respectivas versiones (Richter y Rudel) que figuran en sus catálogos, antes de ofrecernos una enésima repetición del **Mesías**. Pues el juicio de valor de **Julio César** que podemos formarnos a través de este disco es, naturalmente, muy alto: no menos de cuatro de las doce arias ofrecidas (y no once, como reza la carpeta, que omite «Cara speme», de «Sexto») son realmente espléndidas: las conocidas «V'adoro pupille» y «Piangeró la sorte mía», junto a «Se pietá» (bellísima) y «Priva son», cantadas por Joan Sutherland («Cleopatra»), excepto la última por Marilyn Horne («Cornelia»).

La variedad de situaciones y personajes ofrecidos por el libretista Haym al gran músico de Halle proporcionan sólido apoyo a su rica imaginación y espléndido oficio.

Las exigencias vocales son enormes, y sólo grandes cantantes pueden hacer justicia a estas partituras. Así ocurre en el disco, pues aun la voz menos excelente, Margreta Elkins («César»), canta realmente bien sus dos arias; magníficas Monica Sinclair («Tolomeo») y Marilyn Horne en las dos suyas, como magnífico es el tenor Conrad («Sexto»), que hace gala de una agilidad para las vocalizaciones rara en un hombre, amén de una excelente media voz y línea de canto irreprochable, que sobradamente compensan la relativa belleza de timbre. Poco nuevo que decir de Joan Sutherland: voz de lírica ideal, con homogeneidad de registros (incluido el sobreagudo, espléndido) y una educación que le permite realizar las más difíciles agilidades, escalas, adornos y trinos (maravillosamente claros y timbrados). Ello da como resultado que en las arias de «bravura» (sobre todo en «Da tempeste», que abre el disco) sea absolutamente ideal; en las plácidas, por contra, puede la expresión —y sobre todo la pronunciación— no resultarlo tanto. Destaquemos, no obstante, la interpretación de «Piangeró», cuya comparación con la de Berganza y Gibson (DECCA, SDD 193), recientemente publicada, es fascinante.

La dirección de Bonyng, espléndida, según es habitual en «su» Haendel, como lo son las contribuciones de clavecinista y Orquesta.

Muy buen prensado, brillante

MOZART: «Lo mejor de Mozart». **Sinfonía 40** (primer movimiento); **Pequeña serenata nocturna** (primer movimiento); **Concierto para flauta y arpa** (tercer movimiento); **Sinfonía 41** (primer movimiento); **Concierto para piano, número 21** (segundo movimiento); **Concierto para trompa, número 2** (tercer movimiento); **Exsultate jubilate** («Alleluia»). J. P. Rampal, flauta; L. Laskine, arpa; M. J. Pires, piano; P. Vescovo, trompa; R. Hansman, soprano. Orquestas Sinfónica de Bamberg, de Cámara de la Radio del Sarre, de Cámara J.-F. Paillard, de Cámara Gulbenkian y Conjunto Barroco de Viena. Directores: T. Guschlbauer, K. Ristenpart, J.-F. Paillard. CLAVE, 18-1339 S.—P. V. P., 230 pesetas.

Aprovechar los canales de difusión de la música ligera para engordarse los bolsillos con «arreglos de temas clásicos, creo que nadie lo justificaría ya como una acción válida para fomentar la afición a la música llamada «clásica». Más noble —noble, mejor dicho, a secas— me parece el intento del disco que comentamos y de todos sus hermanos de planteamiento. Noble..., pero igualmente inútil. Ignoro casi por completo los comportamientos del público comprador, pero, aun a riesgo de equivocarme, apostarí por una mayor venta de los discos que contienen las mejores versiones **íntegras** de las obras que aquí se ofrecen **fragmentadas**. Si me equivoco de lleno, al menos desde el punto de vista económico estarían justificados éste y parecidos lanzamientos. Pero hay otras consideraciones que interesan más aquí, y en ellas el juicio acaba siendo negativo.

Desde el punto de vista estético, la sucesión de movimientos aislados de alguna sinfonía, algún concierto, es una mezcla estilística que priva al oyente de algo tan fundamental en la música como es la correlación entre las distintas partes de una obra de cara a la edificación de su estructura, de lo que llamamos **su forma**. La música es —desde luego— la belleza del momento sonoro, pero no menos la construcción de **un todo** artístico indisoluble. Separar un movimiento del resto de la sinfonía es equivalente —en mi opinión, quizá excesivamente radical para alguien— a aislar un tema de un movimiento: es elevar un cierto momento —más o menos largo— al rango de obra válida por sí mismo; es algo —para empezar— no previsto por el compositor. Estéticamente no puede admitirse.

Pero, ¿y la posibilidad de «hacer nuevos mozartianos» con discos como éste? Personalmente, me siento pesimista. El aficionado medio, con algún disco en su casa, tiene ya (completa) alguna de las obras cuyos fragmentos se le ofrecen aquí, y aspira a tener las demás; si en sus planes no entra, por ejemplo, adquirir el **Concierto número 2 para trompa**, tampoco adquirirá este disco por el hecho de contener su «Rondó». El hombre de la calle, el no aficionado, seguramente no se encontrará nunca con este disco, y si lo hace, eso de «lo mejor de Mozart» va a impresionarle muy poco. Quien se sienta atraído por un determinado tema de una determinada obra de Mozart, por haberlo escuchado «de paso» en algún sitio, buscará **esa** obra (entre otras cosas, porque difícilmente sabrá concretar el mínimo dato necesario para ver si está contenido el fragmento preciso

en este disco). Y no quiero extenderme más, ni tampoco que se tomen estas líneas como un ensañamiento con este disco en particular (en el siguiente párrafo se demuestra que no es así). Me interesaba sentar una opinión personal a la que hacer referencia cuando sobrevenga una publicación de análogas características.

Si nos olvidamos de la ópera, de la música de cámara, de la música religiosa y del título del disco, vendremos en que el contenido del mismo es una hermosa selección de música orquestal mozartiana (sinfónica o concertante), con el aditamento del brevísimo «Alleluia». Junto a las bien conocidas maneras de Paillard o Ristenpart, el disco ha supuesto para el comentarista un primer acercamiento a Theodor Guschlbauer, director que me ha sorprendido gratamente en estas páginas mozartianas. Los primeros tiempos de las **Sinfonías en Sol menor y Júpiter** son de muy considerable altura: partiendo de una concepción de «gran sinfonía», se nos ofrece un Mozart tenso y vibrante, pero sin la más mínima pérdida de preciosismo sonoro y justeza de medida. En la misma línea de gran intérprete mozartiano está Guschlbauer acompañando a la Pires en el «Andante» del **Concierto en Do para piano y orquesta**. La grabación resulta correcta en todo momento.

Conclusión: Para el aficionado inquieto, que gusta de conocer no sólo las obras, sino también las distintas interpretaciones de relieve, recomendamos conocer la labor de Guschlbauer. La importancia global del disco la pongo en entredicho, sin que resulte factible resumir lo expuesto en los párrafos anteriores.—**J. L. G. B.**

Oportunamente prosigue RCA la publicación del **Tríptico** pucciniano en discos separados. Tras el excelente **Tabarro**, de Leinsdorf, sigue ahora **Suor Angélica**, grabada en Roma, junio de 1974. Deseamos no se retrase la publicación del delicioso **Gianni Schichi**, ya que no hay en nuestro mercado más que una sola grabación —excelente— del **Tríptico**, no disponible aisladamente (Tebaldi, Del Mónaco, Merrill, Corena, Gardelli. DECCA), EMI tuvo en catálogo una antigua (magnífica vocalmente: De los Angeles, Barbieri, Gobbi), en discos sueltos, que eseperamos reedite, si no se anima a re-

grabar estas interesantes óperas.

Si dramáticamente la cumbre del **Tríptico** es el oscuro **Tabarro** y **Gianni Schichi** es una maravillosa humorística, no por ello debemos considerar a **Suor Angélica** como una hermana menor, pues aunque el tema sea de gusto muy dudoso y reminiscencias serialescas (hijo ilegítimo, expiación en convento, tía cruel, suicidio, arrepentimiento y milagro), el libreto de Forzano permite al músico de Lucca desarrollar su inventiva dramática y caracterizar un par de personajes muy bien contrastados («Angélica» y su tía) gracias a una buena música, excelentemen-



Últimas publicaciones

LOS SONIDOS DEL BARROCO SCHONBRUNN

M. HAYDN - J. HAYDN:

«DITTERSDORF».

Orquesta de Cámara de Viena.

Director, Carlo Zecchi.

HAMS 250-56

(LP, «estéreo»).

PUCCINI:

«MISA DE GLORIA»

Solistas, Coro y Orquesta de la Fundación Gulbenkian, de Lisboa.

Director, Michel Corboz.

HES 60-169

(LP, «estéreo»).

C. HALFFTER:

«MISA DUCAL».

«DOS MOVIMIENTOS PARA TIMBAL Y ORQUESTA DE CUERDA».

«ANTIFONA PASCUAL».

José Martín, timbal; Cuarteto de Madrigalistas Españoles, Orfeón Pamplonés, Orquesta Nacional de España.

Director, Cristóbal Halffter.

18-5011 (LP, «estéreo»).

Volumen 11

Colección Música Contemporánea.

ORGANOS MECANICOS

RECUERDOS DE FERIA:

Chabrier, Strauss, Rossini, Wagner, Suppé, etc.

Colección de órganos mecánicos de Paul Bocuse y Marc Fournier.

18-1347 (LP, «estéreo»).

te orquestada, y no ajena a las corrientes artísticas de la época (notable influencia debussysta) y a un inteligente uso del «leit motiv».

Como siempre en Puccini, son notables las exigencias vocales a la protagonista, quien debe poseer color lírico y anchura suficientes, amén del talento, requeridos para diferenciar las escenas dramáticas (enfrentamiento con la tía; final) de las más dulces (con las otras monjas, el muy hermoso «Senza mamma»). Katia Ricciarelli, lírica levemente «spinto», posee estas cualidades que, unidas a un timbre de gran encanto y dulzura y un notable uso de los reguladores de volumen, le permiten encarnar muy bien el papel principal. La siempre excelente Fiorenza Cossotto imprime a la «Tía-princesa» todo el carácter que Forzano diseña y Puccini subraya con un «leit motiv» dramático (cuerda grave en «pizzicatti»). Su entrada en escena y subsiguiente dúo con «Angélica» resultan estremecedores. Redondean el reparto un grupo de excelentes voces femeninas: las conocidas Di Stasio y Allegri (tres breves papeles cada una) y las menos habituales, pero de estupendo nivel, Rosanna Lippi, Margherita Bennetti y Miwako Kuo Matsumoto (dos personajes cada una). La primera hace una «Sor Genoveva» realmente encantadora.

Muy bien el coro femenino, la Orquesta y bella dirección de Bartoletti, que resulta aquí plenamente convincente (mucho más que en sus recientes **Manon Lescaut** o **Ballo**), logrando hermoso colorido orquestal, equilibrio admirable entre todos los elementos concertados y claridad de texturas, vital en toda grabación de ópera. A ello contribuye una muy buena grabación, siendo el prensado de mi ejemplar sólo discreto: algunos ruidos de superficie y leves distorsiones empañan el muy buen sonido del disco.

Y una vez más: ¿cómo es posible que se publique música vocal sin textos incluidos—aunque no se traduzcan—y sin resumen argumental detallado? **II tabarro** ya adolecía de este grave defecto, que obstaculiza la comprensión de la música y resta valor a una muy buena producción.

Conclusión: Un buen disco para amantes de la ópera.—**R. A. M.**

Puccini: Madama Butterfly, ópera completa. Mirella Freni, Luciano Pavarotti, Christa Ludwig, Robert Kerns. Coro de la Opera del Estado de Viena y Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Herbert von Ka-

rajan. DECCA, SET 584/6, álbum de tres discos «Stereo» (1.080 ptas.).

Una nueva versión de la conocida ópera pucciniana, la cuarta—creo—en el mercado actual español, del que han desaparecido recientemente la antigua de Toti dal Monte-Gigli y las más recientes de Victoria de los Angeles-Di Stefano y Callas-Gedda, dirigida ésta por el propio Karajan, bajo cuya batuta canta en la recién aparecida el dúo Freni-Pavarotti, que ya colaboró con el director austriaco en **Bohème**. Versión que compite, pues, con Tebaldi-Bergonzi-Serafín (DECCA), Price-Tucker-Leinsdorf (RCA) y Scotto-Bergonzi-Barbirolli (EMI).

Mirella Freni encarna maravillosamente el papel protagonista: su voz muy bella es de soprano lírica plena, que resulta, en mi opinión, el timbre ideal para «Cio-Cio-San», quien, no lo olvidemos, tiene quince años en el primer acto y dieciocho en el segundo. La voz debe ser, pues, casi la de una niña. El casi procede, naturalmente, de la dramática escena final, que, con todo, una voz de lírica debe poder expresar adecuadamente. En favor de esta idea puedo aducir mi personal impresión de que, aparte la «voz múltiple» de María Callas, la «Butterfly» ideal ha sido interpretada en disco por Victoria de los Angeles (con Di Stefano o Bjoerling), lírica por excelencia. Freni me parece la mejor contribución vocal de esta versión. Destacaría la simplicidad de expresión lograda en «Nessuno si confessa»; la ternura de las frases anteriores al «Bel dí» (que canta maravillosamente); la deliciosa caracterización del supuesto juez americano (acto II); el dramatismo de «M'ha scordata» y la escena final; la inteligencia demostrada en las grandilocuentes frases a «Kate» («Sotto il gran ponte»), y, finalmente, la intensa expresividad del dúo que cierra el primer acto. Además, y aunque hartas conocidas, vuelven a maravillarnos esas calidades de una voz homogénea, timbradísima en los tres registros y que es utilizada con verdadero buen gusto. En suma, una «Butterfly» que coloco muy cerca de las ideales (Victoria y Callas).

A su lado, Pavarotti, en un papel mucho menos protagonista, realiza muy buen trabajo, destacando su brillante «Dovunque al mondo» y el «Addio, fiorito asil», que canta muy bien, sin problemas, a pesar del lento «tempo» (supongo que impuesto por Karajan). Alguna leve opacidad en la zona no más alta del registro agudo resulta insignificante frente a sus cualidades, ya señaladas en otra crítica:

voz muy bellamente esmaltada y empleada con elegancia.

Muy buena contribución de Christa Ludwig—creo que la mejor «Suzuki» del disco—por belleza de voz, intensidad expresiva, excelente línea y a la que sólo encuentro un poco oscura en la pronunciación. Bien Robert Kerns, a cuya bella voz no hace entera justicia el disco, cantando y expresando con muy buen gusto su poco lucido papel. Destaca su labor (al igual que Ludwig) en los concertantes y dúos con «Butterfly» y «Pinkerton».

Sénéchal no parece un «Goro» a la altura de, por ejemplo Di Palma, a causa de que la voz no está en su momento ideal, aunque las dotes interpretativas no son puestas en duda. Sólo discreto, sorprendentemente Rintzler como «Bonzo», como discretos son el resto de secundarios. Mejor el coro en el segundo acto (a boca cerrada) que en la llegada de «Butterfly». Espléndidas la Filarmónica de Viena a lo largo y ancho de toda la obra, y la contribución directorial de Karajan, cuya habitual claridad nos brinda algunas frases «nuevas» en el amanecer del acto segundo y permite oír con toda nitidez las partes concertantes (trío del acto segundo, brindis). Algunos «tempi» parecen excesivamente retenidos (dúo de las flores, «Addio fiorito asil»), pero la emoción con que traduce la escena en que «Butterfly» avista el «Abraham Lincoln» (inolvidable, Freni) o todo el dúo de amor, bastan para calificar su labor rectora como extraordinaria (ya lo era la antigua con Callas), sólo superada—quizá—por Barbirolli, todavía más arrebatado y arrebatador, quien, empero, dirige a la Opera de Roma (excelente, pero no como los filarmónicos).

En resumen, ¿la versión ideal? No, fundamentalmente a causa de los problemas de sonido que presentan los discos: bajo nivel sonoro general, falta de brillo y notables ruidos de superficie (final cara cinco y cara seis casi entera). Estos llegan a semiocultar las voces lejanas de los marineros en el amanecer. Así, pues, una buena grabación, deficientemente prensada. El folleto, muy ilustrado, incluye el texto italiano íntegro y una discreta traducción.

Conclusión: De tener sólo una **Butterfly**, elegiría Scotto-Barbirolli (EMI), abandonando con gran dolor a Freni-Viena-Karajan. Se anuncia próxima la reedición Callas-Karajan: ¿no podría EMI complicar aún más las cosas volviendo a publicar las dos versiones de nuestra gran Victoria de los Angeles? Sería muy de agradecer.—**R. A. M.**

RECITAL

BACH, HAENDEL: Arias. Kathleen Ferrier, contralto. Orquesta Filarmónica de Londres, dirigida por sir Adrian Boult. DECCA, SDD 286. (225 ptas.)

Un hermosísimo disco, como todos los que registró esta eximia artista, fallecida ya hace veintidós años. Oyéndolo uno piensa en la enorme pérdida que representó para el mundo musical la muerte de esta extraordinaria cantante, que unía a su arte maravilloso una rara cualidad: la de poseer una auténtica—y adorable—voz de contralto, timbre realmente insólito en una mujer, y más en este caso, habida cuenta su total homogeneidad y dulzura. Esperamos sea este el primer paso en la reedición española de todos sus discos—no muy numerosos, y que posee DECCA en exclusiva, salvo los **Kindertotenlieder** con Bruno Walter, que pertenecen a EMI—, o al menos de sus definitivas interpretaciones de Mahler y Brahms (**Cantos serios** y **Rapsodia para contralto**). Largo, y en cierto sentido doloroso, sería enumerar todas las bellezas que contiene este disco. Señalemos, por ejemplo, las elegantes vocalizaciones y la dulce expresión en «Oh, tu que traes» (**Mesías**, número 8); la forma de decir y sentir que «Fue despreciado», en donde el delicadísimo «ritardando» final bastaría para resumir su musicalidad; la estremecedora belleza vocal exhibida en «Qui sedes»; el susurro en que concluye «Todo se ha cumplido» (**Pasión San Juan**, núm. 58); la regulación de intensidad, sin merma de timbre, en el «Agnus Dei»; y, finalmente, su clarísima pronunciación del inglés en que canta todas las arias incluidas—excepto las de la **Misa**—.

La labor de reconstrucción técnica, de la que se informa en el disco, es realmente meritoria: la voz suena maravillosamente, bien la Orquesta y el acoplamiento es perfecto. Excelente batuta de Boult, sobre todo en Haendel. La-

mentablemente, no figuran los textos.

Conclusión: Imprescindible.—
R. A. M.

CANCIONES NAPOLITANAS. Giuseppe Di Stéfano, tenor. Acompañamiento orquestal. Directores: Dino Olivieri (?) y G. M. Guarino. EMI, dos discos «Stereo», 1 J 061-17161 y 1 J 061-17640. (355 ptas. cada uno.)

Buena idea por parte de La Voz de su Amo al poner a disposición del aficionado estas bellas canciones registradas por su mejor intérprete—así lo creo—en magnífico momento de su carrera, con voz bellísimamente esmaltada todavía. En efecto, fue (¿es aún, quizá?) Di Stéfano el cantante ideal para este género; voz cálida, de extraordinaria belleza y uniformidad; temperamento ardiente, con inteligencia para matizar el estilo adecuado a cada canción, y sobre todo esa clarísima dicción—que llega a hacer inteligible el napolitano—y el uso de una media voz que logra momentos verdaderamente deliciosos (**Marechiare, lo te vurrìa, Anema e core...**), y de la que pocos tenores podrán jactarse.

En cuanto al material que incluyen los discos, hay gran desigualdad: el primero contiene las—probablemente—diez más célebres canciones napolitanas, que coinciden, en mi opinión, con las más bellas (**O sole mío, Core'n-grato, Piscatore...**). El segundo contiene catorce (siendo además la duración de cuarenta y cinco minutos, frente a treinta), pero de nivel musical inferior, siendo algunos títulos muy flojos, aun considerando el género tratado. Con todo, podemos volver a oír una nueva versión de **Marechiare**—levemente inferior a la otra, aunque excelente—y la bella **Anema e core**. Por otra parte, el acompañamiento orquestal es mucho más discreto y adecuado en el primer disco (titulado **O sole mío**) que en el segundo, en el que además la intervención de un pequeño coro parece inadecuada y de gusto dudoso.

Buenos pensados y nivel sonoro; voz muy bien grabada.

Conclusión: Muy recomendable el volumen primero para los amantes de estas canciones. Menos, el segundo, pese a la excelente labor de Di Stéfano en ambos.—**R. A. M.**

CHERUBINI: Aria de **Medea**.
GLUCK: Arias de **Orfeo, Alceste** y **Elena e Paride**.
HAENDEL: Aria de **Julio César**.
PAISIELLO: Aria de **Nina**.
PERGOLESI: Aria de **La serva padrona**.
Teresa Berganza. Orquesta de la Royal Opera Hou-

se, Covent Garden. Director, Alexander Gibson. DECCA, SXL 2251; P. V. P. 335 ptas.

Bajo el título **Arias del siglo XVIII** se reedita uno de los más bellos discos-recitales a cargo de una voz cotizada en los teatros operísticos. Teresa Berganza, aprovechando las excepcionales condiciones de su voz con una inteligencia musical grande, se ha adueñado de un repertorio en el que predomina la calidad musical sobre cualquier otro «atractivo». Así resulta que el disco objeto de este comentario contiene pasajes operísticos de muy diverso carácter, pero presididos siempre por la hondura o la gracia expresiva: no buscamos artificiosas exhibiciones vocales ni extractos superficialmente brillantes de obras de dudosa entidad musical, no. Teresa Berganza nos deslumbra con la única arma de su increíble musicalidad, con la belleza de una voz sabiamente encaminada hacia músicas cuya dificultad interpretativa radica, nada más y nada menos, en vertirlas sin menoscabo de ninguno de sus valores. Desde la hondura de «Che farò senza Euridice» hasta la encantadora levedad de «Stizzoso, mio Stizzoso», pasando por la grandeza expresiva de las arias de **Medea** o **Cleopatra**, el disco reúne todos los alicientes para satisfacer al buen aficionado, sin necesidad de exigir especiales inclinaciones hacia el XVIII, ni hacia la música vocal, ni hacia la ópera.

Conclusión: Gran música, soberbiamente interpretada.—
J. L. G. B.

«ESPAÑA»: **CHABRIER:** **España**.
RAVEL: **Bolero**. **TURINA:** **Rapsodia sinfónica. La oración del torero**.
ESPLA: **La pàjara pinta**. Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, Rafael Frùhbeck de Burgos. Con David Wilde, piano. EMI, 063-01.642. 355 ptas.

Bajo el título **España** se agrupa en este disco una colección de piezas de temática u origen común, «lo español»: la famosísima y colorista rapsodia que da título al disco, pieza compuesta por Chabrier, que se inserta en la línea del pseudo-españolismo tan en boga sobre todo en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX; el original y portentoso **Bolero**, de Ravel; la virtuosista, pero acendrada **Rapsodia sinfónica** para piano y orquesta, de Turina (el virtuosismo se explica aquí «porque necesita resumir en fuego la barahúnda de lo popular», como escribe Sopena a propósito de la sonata del mismo autor, **Sanlúcar de Barrameda**), y su hermosa, inspiradísima **Oración del torero**, en su versión para orquesta de

cuerdas; y, finalmente, cuatro de las siete piezas de que consta **La pàjara pinta**, de Esplà, sensible ilustración musical de un cuento infantil, que nos trae a la memoria **Mi madre la oca**, de Ravel.

La obra más extensa y de mayor valor es el **Bolero**, de Ravel, descrito por el compositor en varias ocasiones como «su obra maestra, a pesar de no contener música», «pieza para orquesta sin música», y, con menor extravagancia, como «"crescendo" para orquesta». Pieza magistral por el dominio y el virtuosismo que supone construir una obra de un cuarto de hora de duración, a base de la mera repetición en «variaciones tímbricas» de dos temas nueve veces cada uno, sobre el fondo de un motivo rítmico repetido 169 veces, con lo que logra un clima obsesivo y casi alucinante, que culmina en la liberadora plenitud del impresionante **Mi mayor final**.

Dirigiendo el **Bolero** con lentitud es como puede conseguirse con mayor intensidad el efecto de que «los oyentes se sientan sobrecogidos y arruguen los pro-



gramas empapados en sudor», conforme sucedió el día del estreno; pero precisamente mantener este «tempo» es más difícil para el director, como lo es graduar la intensidad del lento y progresivo «crescendo», para no quedarse corto ni excederse al final. El mismo Ravel se mostró en desacuerdo con la excesiva velocidad adoptada por Toscanini dirigiendo esta obra. Frùhbeck, por cierto, es el protagonista del **Bolero** más lento que conozco en el disco (diecisiete minutos cuatro segundos), manteniendo las riendas con dominio y eficiencia, ayudado por unos instrumentistas formidables (estoy en desacuerdo, no obstante, con la forma de frasear el «portado» del trombón solista); pero, a mi modo de ver, Frùhbeck queda algo corto en el clímax, no logra la tensión deseada al final, e incluso puede apreciarse un cierto desajuste rítmico en el desenlace. De entre los **Boleros** editados en España, quizá el más logrado sea el de Pierre Monteux (Philips); Ansermet (Decca) lo dirige asimismo intachablemente, pero tal vez se exceda en su

sobriedad; Karajan no alcanza en su disco (DG) la tensión rítmica y el fuego de su reciente concierto en Madrid; Ozawa (DG) lo lleva un poco rápido, abusa de la percusión y desemboca en un final un tanto circense; Claude Monteux (Decca) es rapidísimo (trece minutos aproximadamente) e ineficaz. De todas las interpretaciones que conozco en disco, ninguna, en mi opinión, tan perfecta como la de Van Beinum con su Orquesta del Concertgebouw (Philips, no disponible ya en nuestro país incomprendiblemente, pues su sonido era muy brillante).

El resto del disco me parece, por el contrario, magníficamente interpretado: con Frùhbeck, el mejor intérprete de la música española, la **España**, de Chabrier, deja de ser pieza exhibicionista para ser más elegante, refinada en los timbres y menos pseudo-española (dentro de lo posible): su lectura de la partitura es además extraordinariamente nítida, escuchándose, gracias a él, por primera vez algunos tejidos orquestales. Supera con evidencia las versiones de Argenta, Ansermet (ambas Decca) y Markewitch (Philips).

Tampoco había escuchado con tales adecuación y efectividad las restantes piezas del disco, destacándose la certera actuación del pianista David Wilde en la **Rapsodia sinfónica**, y la belleza, nunca antes oída en **La oración del torero**, de las magníficas cuerdas de la Nueva Filarmonía londinense. El disco está formidablemente grabado e impreso, con un nivel sonoro más bajo en lo menos satisfactorio interpretativamente: el **Bolero**. Los espléndidos comentarios, de José Manuel Puente, incluyen un análisis esquemático muy útil de esa obra.

Conclusión: Una antología muy recomendable, por una discreta versión del **Bolero**, y modelicas de las restantes obras.—
A. C. A.

LUCIANO PAVAROTTI, REY DEL DO AGUDO: **Arias de ópera de diversos autores**. DECCA, «Stereo», SXL 6658. (335 ptas.)

Disco claramente comercial, fundado en el brillante registro agudo de Pavarotti, y cuya única novedad para el operófilo español (no así para el extranjero) es la presencia del «Spirto gentil», perteneciente al recital SXL 6377 (no en España). El resto de las arias procede del disco, ya publicado, SXL 6498 (**Trovador, Guillermo Tell, Puritanos**), o de las respectivas grabaciones completas de **La fille du régiment, Rosenkavalier** o **Bohème**. Disco, pues, necesitado de una justificación que los buenos comentarios de Robert T. Jones

tratan de proporcionar agrupando las arias incluidas bajo el denominador común del «Do (bemol, natural o sostenido) agudo», caballo de batalla de todas las sopranos, «mezzos» o tenores. Luciano Pavarotti demuestra cumplida y reiteradamente la posesión de esas tres notas, aunque, por fortuna, no se limite a ello y cante todas las arias con evidente buen gusto, adecuación

de estilo, bella línea y voz homogénea y timbrada (en especial, en los registros medio y alto).

Destacan —cómo no— el «tour de force» de **La fille**, la espléndida escena final del acto tercero del **Trovador**, en la que canta admirablemente no sólo las dos estancias de «La Pira», sino el «Ah si, ben mio», y la deslumbrante escena de **Guillermo Tell**, permitiéndole el «Che gélida ma-

nina» dejar constancia de su calidad de primerísimo «Rodolfo» actual. La presencia del «A te, o cara» nos hace esperar la pronta edición en España de sus **Puritanos** con Sutherland y Bonnyng. También nos hace recordar que, en contra de lo que comentarista y título de la carpeta sostienen, sí hay un tenor capaz de cantar con menos esfuerzo todavía el Do o Re agudos: se tra-

ta, claro, del extraordinario Alfredo Krauss, de quien una extraña política discográfica nos impide disfrutar de esos **Puritanos, Favorita, Werther...**, que hallarían en él al intérprete ideal.

Registros todos muy recientes, de excelente calidad sonora y buen prensado.

Conclusión: Buen disco comercial, al que sobra el subtítulo.—**R. A. M.**

« J A Z Z »

KENNY CLARKE AND FRANCY BOLAND BIG BAND: **All Blues**. BASF, MPS 3253039.

PERIGEO: **Genealogía**. RCA, TPL 1-1080.

PASSPORT: **Cross-collateral**. Atlantic HATS, 421-162.

DUKE ELLINGTON: **Recollections of the big band era**. Atlantic HATS, 421-149.

COUNT BASIE: **Grandes éxitos en directo**. Gaviota-Hispavox, 150-57.

MODERN JAZZ QUARTET: **In memoriam**. Warner Bros, HWBS 321-77.

Tercer disco —¡sensacional de nuevo!— que se publica en nuestro país de la Clarke-Boland Big Band. Esta vez dedicado íntegramente al «blues», con tres en la cara a (autores: Clarke, J. Griffin y B. Bailey) y uno en forma de «suite» en tres movimientos en la b, cuyo autor —cómo no— es Francy Boland. El disco es «todo "blues"», pero «blues» de gran banda, con las limitaciones que eso trae consigo. La grabación creo es de 1970, y el productor es Gigi Campi, como siempre. De la banda te he hablado mucho en números anteriores, así que no te voy a cansar; ahí está el disco.

* * *

Y como siempre: el «jazz-rock». Que, como vamos a ver, hoy no se limita a Norteamérica: Davis, Hancock, Corea, Cobham, W. Report..., sino que tiene también representantes en Europa, y además buenos representantes. Y no sólo en Europa, sino incluso en España: Orquesta Mirasol, Compañía Eléctrica Dharma... Cuando lleguen las novedades que nos ha preparado Edigsa de estos grupos catalanes te las serviremos; mien-

tras, vamos con un grupo italiano y otro alemán.

El italiano es Perigeo. Son cinco, cuatro italianos y el guitarrista, norteamericano. Son fríos (no malos, sino «cool»), y en cierto sentido tienen similitudes con el «Parte meteorológico» de Zawinul-Shorter. Están electrificados (si no no serían «jazz-rock») y cuentan con piano, bajo, batería, guitarra y «saxo» soprano (a veces, alto). Son etéreos, futuristas a veces y no demasiado «free». Admiten temas base, que desarrollan, e incluso admiten el orden a la hora de improvisar. Todos los componentes provienen del más o menos «hard-bop».

* * *

Los alemanes son Passport, y si el **Genealogía**, de Perigeo, era el tercer álbum de su carrera, el **Cross-collateral** de estos alemanes es el cuarto. O sea, que son discos pensados. Que no son novatos, y que ya tienen tras sí la suficiente experiencia para saber lo que quieren hacer. Passport es quizá un grupo más cercano al llamado «rock» alemán que al «jazz-rock»; sin embargo, sus miembros han sido, por tradición, más músicos de «jazz» que de «rock», con lo que llegamos a la conclusión de que las etiquetas metodológicas son muy inseguras e ineficaces. Son cuatro: bajo, batería, «saxo», «mellotron» y «moog», y pianista-organsita. Todo está amplificado, incluso la percusión. El disco data de noviembre del 74, y en él hay claras influencias de la primera Mahavishnu Orquesta. La cara a es sensacional, con dos temas magníficos. Van al virtuosismo colectivo, al ritmo fuerte y rápido. Admiten mucho los cambios de ritmo, los llamados «breaks», con

los que además les gusta mucho jugar, lo que no deja de ser una forma de encadenar temas pequeños en un tema más amplio, y a veces les da por los sonidos espaciales, pero muy poco. Pienso que es un gran disco.

* * *

Y ahora vamos con los «Oldies» o viejecitos.

El primero data del 63, y es del Duke. Consta de doce temas, no grabados en disco anteriormente, que recogen otras tantas facetas de la actividad de las grandes bandas por los años treinta y siguientes. Son versiones de temas familiarizados por las orquestas de Cab Calloway, Jimmie Lunceford, Ben Bernie, Charlie Barnet, Quincy Jones, Chick Webb, Tommy Dorsey. Don Redman, Harry James, Jimmy Dorsey, Fletcher Henderson y Guy Lombardo. El Duke no toca en todos los temas, pero sus músicos sí, y entre ellos están: Cottie, Cat, R. Nance, L. Brown, Hodges, Procope, J. Hamilton, Paul Gonsalves, H. Carney, S. Woodyard... y en un tema, Billy Strayhorn, al piano. Si te digo los temas seguro que te vas a emocionar: **I'm gettin'sentimental over you, Cherokee, Auld lang syne, Minnie the moocher, Chiribiribin, For dancers only**, y para qué cansarte. De lo que no me atrevo a decir nada es de las versiones: son del Duke, y ya es bastante.

* * *

Otro «oldie». Grabado por Count Basie, en el Hotel Tropicana de Las Vegas, hacia 1972, más o menos. Si te acuerdas, el mes pasado comenté una buena tirada de discos de Basie; aquí hay otro más. ¡Caramba con las productoras nacionales! Es la

gran banda, y con versiones de los temas viejos más populares: **Jumpin' at the woodside, Blue and sentimental, Jive at five** y el **One o'clock jump**, para cerrar ambas caras.

* * *

El mes pasado también hablé del Modern Jazz Quartet. Ahora sale lo que parece va ser el último álbum del grupo, tras casi veinticinco años de unión artística y humana. Y para despedirse han elegido grabar con orquesta sinfónica, bajo la dirección de Maurice Peress, viejo amigo y asistente que fue de Leonard Bernstein.

La primera cara es **In memoriam**, en dos movimientos, que personalmente no me gusta, salvo pasajes aislados. La segunda tiene dos temas: **Jazz ostinato**, de Lewis, basada en tres «riffs», sobre figuras en «ostinato», y cada «riff» está pensado para algún «jazzman» importante. Hay alguna complejidad rítmica evidente, e incluso cierto acercamiento al dodecafonismo, lo que nos hace pensar, respectivamente, en Stravinsky y Schoenberg. La otra pieza es la tercera versión que hacen del segundo movimiento del **Concierto de Aranjuez**, de Rodrigo, y la verdad es que a mí me deja más frío que las anteriores.

In memoriam, la pieza más importante del disco, es eso, un «In memoriam», que Lewis dedica a diversos músicos que son de su agrado. Formalmente, hay una estructura definida y tal; pero repito que, personalmente, el disco no me parece genial y sí algo así como un «collage» de citas diversas, no muy expresivas en su relación.

J. M. L.



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

«ROCK» & «POP»

GUIA «ROCK» DE LOS DISCOS COMENTADOS

Lou Reed: **Live**. RCA APEL.
 David Bowie: **Young Americans**. RCA APL1-0998.
 Mick Ronson: **Play don't worry**. RCA APL1-0681.
 Eric Burdon: **Sun secrets**. EMI, 1J062-81819.
 Joe Walsh: **So what**. EMI, 1J064-95877.
 John Mayall: **New year, new band, new company**. Hispavox, HBZS 641-02.
 John Lennon: **Rock and roll**. EMI, 1J062-05834.
 Bad Company: **Straight shooter**. Ariola, 885831.
 Windows: **Continuo on B-A-C-H**. EMI, 1J064-95634.
 Triana: **Triana**. Movieplay S 32678.
 Eduardo Bort: **Movieplay**. S-32642.

«RHYTHM» & «BLUES»

Aretha Franklin: **Primeras grabaciones**. Hispavox, 500-107-8.

CANCION TEXTO

Horacio Guarany: **Recital a la vida**. Philips, 63 47 119.
 Oscar Chávez: **La mariguana**. Polydor, 24 80 217.
 María Dolores Pradera: **Homenaje a José Alfredo Jiménez**. Zafiro, ZL 156.
 María Dolores Pradera: **Zafiro**, ZL 159 G.
 Claudina y Alberto Gambino: **Canción del amor armado**. CFE, ES34110.
 Aguaviva: **Poetas andaluces de ahora**. Ariola, 887321.
 Jarcha: **Andalucía vive**. Novola, NLX1052G.
 Cecilia: **Un ramito de violetas**. CBS S80830.
 Pablo Guerrero: **En el Olympia**. Movieplay-Gong, S32679.
 Patxi Andión.

«POP»

Ornella Vanoni: **La dicha de soñar**. Zafiro, XL 158 F.
 Clifford T. Ward: **Escalator**. Charisma, 63 69 962.

BANDAS SONORAS DE PELICULAS

El exorcista (Penderecki, Henze, Webern, Oldfield, Crumb y Bee).

FLAMENCO

Manuel Gerena: **Cantes andaluces de ahora**. Ariola, 882141 (Guitarra: «Habichuela»)
 José Menese: **En el Olympia**. RCA SPL1, 2286 (Guitarra: Manolo Brenes).

«ROCK»

¡Magnífico el reciente álbum del pequeño y agresivo inglés Eric Burdon! Este es el primer disco que nos llega a España desde aquel otro memorable grabado junto a Jimmy Whiterpoon en 1973, dedicado íntegramente al «blues» y a la liberación negra. Eric siempre ha tenido debilidad por la música y los músicos de color. En este último disco, dos de los tres miembros del grupo son negros, y aunque no hay ningún «blues», la música tiene mucho «funky» y posee bastantes connotaciones étnicas. De cualquier modo, el gordote ex Animal ha hecho un álbum muy duro, tremendamente duro y agresivo, cosa ésta común en él, pero que, desde luego, aquí está más acentuada, por cuanto hay cuatro temas antiguos en la carrera de Burdon, que si antes eran provocativos, ahora también lo son. No se ha limitado, pues, a «versionarse» a sí mismo, sino que ha vuelto a recrear temas ya grabados. La melodía sigue siendo la misma, pero el acompañamiento difiere mucho, así como los tiempos. Y si la letra dice: «Es mi vida, y hago lo que quiero», y antes lo adornaba con una guitarra limpia, ahora lo hace con una guitarra muy distorsionada y un ritmo muy duro con el bajo y batería. Aparte de eso, hay otros cuatro temas nuevos, sin desperdicio alguno. (Los otros tres temas conocidos son: **Anillo de fuego**, **Cuando era joven** y **No me dejes ser incomprendido**.)—J. M. L.

* * *

So what, del ex guitarrista de James Gang, es un álbum monótono y muy desequilibrado. Joe Walsh es un buen guitarrista, pero como creador es muy limitado y se repite bastante. Su línea está en un «rock» sofisticado, suave y blando, pero exento de melodía y variedad. Cuando se le acaban las ideas se pone a «versionar» la «Pavana» de la **Bella durmiente**, de Ravel, y no lo hace mal, pero eso no es «rock».—J. M. L.

* * *

Dentro de la etiqueta del «Gay» (etiqueta que significa muy poco musicalmente hablando) tenemos tres discos importantes y esperados. El primero de ellos es el **Live**, de Lou Reed. Al hablar de este disco es neces-

sario referirse al **Rock'n'roll Animal** «original». (Aprovecho para agradecer a la Censura el no permitir que semejantes fuentes de corrupción lleguen por medios normales al aficionado español, que de esta manera tiene que ir a buscarlos al «mercado negro», con el consiguiente aumento de precio y salida de divisas.) Ambos discos fueron grabados al mismo tiempo, y escuchándolos seguidos sólo encontramos dos posibles razones por las que no salió un **Rock'n'roll Animal** doble. La primera es la calidad de las grabaciones, algo inferior en este **Live** que en el anterior, especialmente en su cara A. La segunda es simplemente que la Compañía saca más «perras» de esta forma. Así, este LP es la continuación lógica de aquél, con temas que se echaban de menos en directo, como los **Vicious**, **Satellite of Love**, **Walk on the Wild Side**. La voz de Reed está «peor puesta», o más cansada, o peor grabada (todo ello, a veces) que en «el otro»; no obstante, hay fuerza, un grupo que «suenan a grupo», con Steve Hunter en el mismo plan que en el **Animal** y Reed diciendo las canciones con su misma capacidad de sugerencia. (La unión de **Oh Jim** y **Sad Song** por parte de ambos es realmente buena.)—S. H. V.

* * *

Con la siempre odiosa pegamina «número 1 en Inglaterra», sale el **Young Americans**, de David Bowie. Grabado en Filadelfia y Nueva York, tiene un muy marcado sabor a U. S. A. Los arreglos recuerdan a veces al «Philadelphia sound». (Dicho sea con todos mis respetos... a Bowie.) Y debe ser por esto por lo que el disco no me gusta demasiado. Su voz sigue, como siempre, dulce, satírica, o como los temas lo requieran. (Muchas veces, al contrario, dando a entender algo distinto a lo que dice.) Ni siquiera los dos temas en que colabora Lennon pierden ese aire americano, quizá buscado a propósito.

Hay una gran canción, la que da nombre al álbum, una visión de los «jóvenes U. S. A.» («¿Dónde se han ido todos los héroes de papá?» o «¿Recordáis al presidente Nixon, recordáis las facturas que tenéis que pagar, o si quiera el ayer?») Musicalmente, el disco no supone demasiado en la carrera de Bowie, a pesar de las pegaminas..., pero nos da una muestra de su versatilidad.

Acertada o no, eso es cosa de cada uno.—S. H. V.

* * *

Mick Ronson fue guitarrista de Bowie. Ahora se ha «puesto por su cuenta» y nos ofrece su **Play don't worry**, en el que toca casi de todo, además de tener a unos cuantos buenos músicos (Ansley Dumbar, Tony Newman, etc.). No es una maravilla, pero es mejor que otras cosas que se editan a bombo y platillo. Tal vez decepcione un poco que el disco de un guitarrista no sea una exhibición, más o menos fácil, de «dedos». Hay un buen «rock'n'roll» y una versión de una canción italiana (como en los viejos tiempos..., Tremeloes, Tom Jones, etc.). Lo demás muestra las inevitables influencias «bowiescas»; pero, claro, sin llegar al «maestro» ni aportar nada nuevo.—S. H. V.

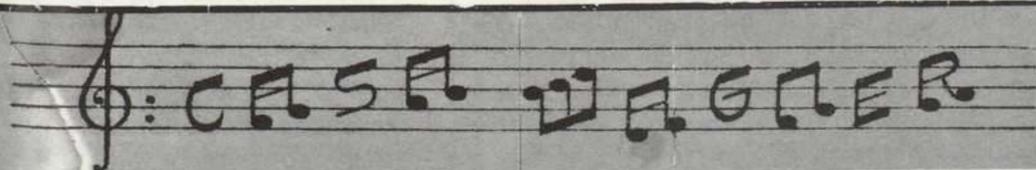
BAD COMPANY: **Straight shooter**. Island 88583 I (Ariola).

Good lovin' Gone bad, lleno de fuerza, arrollador, en línea de saturación con todo lo que un grupo puede dar de sí, incluso superando el antiguo «single» de presentación, **Bad Company**. Así abrimos el disco, formas que nos llenan de esperanzas; buscamos a ese grupo de «rock» duro que venga a ocupar el sitio vacío de grupos como Humble Pie, Free, etc. Es la forma en la que nos están presentando a Bad Company, pero siento el desasosiego de ver cómo el disco se cae, tiende a formas más lentas, menos vitales; se le nota producto de laboratorio; en definitiva, no puede con la frialdad de la habitación. Habrá que esperar un disco en vivo de Bad Company para ver lo que realmente es su línea; hoy sigue sin convencernos... ¿Vagos? ¿Tarritos de esencia...? La respuesta puede venir en el próximo. ¡A ver si hay suerte y es en vivo!—R. S. G. O.

10 CC. **The original soundtrack**. Mercury, 63 10 500 GT. 04 Fonogram.

Grupo con una cierta tendencia romántica centrada en sus temas de piano y forma de ejecutar las voces. Sus canciones deambulan entre muchos estilos que van desde meras interpretaciones de composiciones ya «usadas» hasta temas que hacen pensar en un cierto acento de vanguardia.

Incluida en el disco una «sui-



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

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

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

te» nostálgica a **Una noche en París** con un cierto aire mal disfrazado de música francesa, junto con otras canciones donde quizás se encuentre lo mejor del disco (**Brand new day**), su parte más brillante. Acaba el LP con otra versión de un tema ya conocido bajo el título de **The film of my love**, que se nos antoja acaramelado. Un tipo de música para «amores de los de antes».—**R. S. G. O.**

JON LORD - EBERHARD SCHOENER: Windows. Purple records, 1 J 064-95634. EMI.

Dos partes bien diferenciadas: en la primera cara, sobre una fuga incompleta de Bach; en la segunda, aceptando el procedimiento de composición de ciertos poetas del siglo XIV, en los que cada uno escribía un verso y luego cointerpretaban; hoy, Lord y Schoener preparan una composición que fue interpretada en el Festival de Munich.

Mixtura de clásico y «pop» en dos espíritus dándose pautas y complementándose, produciendo un contrapunto para la siguiente interpretación. La fuga es un pretexto que da pie a la presencia de la sinfónica, pero todos se asisten: los dos estilos de percusión, las formas vocales, los teclados, cuerdas...; es como ver el mismo tema desde dos prismas, primero uno y luego otro. El resultado quizás no sea todavía completo, pero la línea interpretativa sí. Es olvidar prejuicios...

Interesantes mezclas dando sentido a la profundidad de la grabación y los planos, en los que actúan los músicos como buscando una tercera dimensión.

Discos como éste nos hacen palpar el genio de un compositor (indeterminado singular) por hacer música (deter. sing.) sin intentar tal o cual clase (plurales), a la busca siempre de nuevas formas de manifestación estética.—**R. S. G. O.**

JOHN MAYALL: New year, new band, new company. Blue Thumb, HBZS 641-02, HIS-PAVOX.

Otro disco más de J. Mayal para el que pretenda obtener la colección completa o se haya despidado y aún no sepa quién es. Este «bluesman», blanco por más señas, de personal y peculiar manera de tratar el tema, se nos está antojando constante y reiterativo. Hoy, rodeado de más viejos que nuevos miembros, en contradicción con los rezos del título, sí cabría esperar algo nuevo. Te vas a decepcionar, pues sus canciones sueñan inmutables y las incorporaciones que ha hecho no merecen singularidades destacables (acaso el guitarrista Nick Vito). De

todos los temas del LP sólo seccionamos **My train time** como recordatorio de las épocas de fuerza y «reeling» ya pasadas.

Encontramos que Mayal está mezclando demasiadas cosas para poder obtener un profundo fresco; creo estamos asistiendo a la lenta y constante decadencia de alguien que ha aportado mucho a la música popular de esta centuria y ya no encuentra nada más.—**R. S. G. O.**

JOHN LENNON: Rock 'n roll. Apple, , EMI.

Actualización del «rock 'n roll» puesta al día. Hay que recordar

llenado el aire de frescura.—**R. S. G. O.**

EDUARDO BORT: Gong, S-32642 Movie-play.

Debe haber un cierto calor a las orillas del Mediterráneo que hace que la música allí nacida esté llena de matices y colres, distinta a las demás.

Bort es el valenciano del nuevo sello Gong, aficionado a los descubrimientos sonoros y la mezcla de la acústica con los efectos y sofisticaciones de los teclados; lejos de la línea «rock» que llevara con los hermanos Bel-da en su anterior grupo Para-

El intento de Gualberto hay que tomarlo en otro sentido, pues ahí las raíces españolas son una parte más del conglomerado exótico total (flamenco con violín y «sitar», escalas árabes, formas hindúes...). Desde luego, Triana no están en la línea comercial de un «rock» hispánico tipo Grecas o los Smash del **Garrotín**. Están en una línea desgraciadamente solitaria, pero tremendamente importante e innovadora.

En su primer disco han logrado la fusión perfecta del «rock» más progresivo que se puede hacer en el mundo ahora mismo, con los elementos nacionales y no folklóricos (lo que quiere decir auténticos), derivados del verdadero cante flamenco. (Lo que significa olvidarse del «jole», de las castañuelas y la pandereta, y de aquello que recuerde al Escobar.) El único fallo que oponer a Triana es el de que todos los tiempos sean iguales, lo que produce una ligera monotonía. Por lo demás, y pese a los fallos técnicos e instrumentales que el disco tiene, pero que no hay que tenerlos en cuenta dada la novedad del intento, y que, por otro lado, son perfectamente perdonables, pues no impiden que la música llegue bien, el disco es estupendo. Está cantado en castellano, tiene siete temas y en él se mezclan la guitarra flamenca con el sintetizador, la batería o la guitarra eléctrica. Triana es un trío cuyos componentes son: J. J. Palacios, batería; J. de la Rosa, teclados, voz y compositor, y E. Rodríguez, guitarra flamenca. En esta grabación han estado ayudados por el genial Antonio Pérez, a la guitarra eléctrica, y M. Rosa, al bajo.

Personalmente, opino que éste es el camino adecuado para lograr un auténtico y verdadero «rock» español. Y si los alemanes copian de sus músicos de Conservatorio actuales y vivos, ¿por qué nosotros no vamos a copiar de los «cantaos», joteos e incluso de gente de Conservatorio? El primer paso firme está dado.—**J. M. L.**



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO

La línea de agujas fonográficas, fonocápsulas, microcápsulas, micrófonos y «cassettes» más completa del mundo.

Discos de frecuencia para ajuste de fonocápsulas y amplificadores. Servicio especial para fabricantes de tocadiscos. Monoaurales y Estereofónicos. Siete discos sueltos o álbum completo.

De venta en los comercios de electro-acústica más importantes de España y de 15 países a los que exporta FOX-IN-DEL-SON.

Pida la marca FOX a su proveedor habitual.

La Aguja de su tocadiscos no es eterna. ¡¡Cámbiela a tiempo!!

que los primeros compases del «rock 'n roll» sonaban en la década de los 50; pues bien, si ha habido una evolución y hoy encontramos temas más vivos, más mecanizados, con la misma estructura base, John Lennon pone al día algunos más en versiones que incluso harían dudar a sus creadores. Música fresca, viva, con una cierta dosis de recordatorio que le da un acento trascendente. Los temas, con formas del «hacer» americano, en un sonido que te lleva solo y te hace levantarte. No hay doble intención, todo es directo; se ha producido una recopilación en dos años de trabajo, se han ido guardando todos los r & r en una caja que hoy se ha abierto y ha

noia, es hoy un buen vasallo del rey Creamson. Su disco, musicalizado en un campo difícil, está muy conseguido, lo cual no quita que le acusemos de llevar vicios en las voces, la repetición del tema según las técnicas de Grotovsky en el teatro y un desorden en el planteamiento; pero ya quisieran muchos grupos un primer LP como éste.—**R. S. G. O.**

TRIANA: Triana. Movieplay, S 32678.

Lo que ha conseguido Triana en este disco es algo que el «rock» español llevaba buscando mucho tiempo: la síntesis apropiada entre el verdadero «rock» y las raíces hispánicas.

«RHYTHM» & «BLUES»

Ocho años ha tardado en publicarse en España el primer disco de la mejor cantante de «rhythm and blues» del mundo, Aretha Franklin. La cantante negra, que llevaba en el mundo del disco desde 1956, grabó contrato con la Atlantic Records en 1967, y desde entonces su carrera comercial ha sido una cadena de éxitos. De 1967 data el primero de los dos discos contenidos en este álbum, titulado **Primeras grabaciones**, y que empieza con un fabuloso **Respect**, cuyo autor es Otis Redding, el

lloradísimo Rey del «Soul». El álbum se completa con el segundo álbum de la Aretha para Atlantic, **Aretha arrives**, que es menos comercial que el anterior, y en el cual el «blues» y el «gospel» tienen más cabida, por lo que personalmente me gusta más. Además hay una versión del **Satisfaction**, de los Rolling, que por sí misma valdría todo el disco.—**J. M. L.**

BANDAS SONORAS

Película controvertida: **El exorcista**, cuya banda sonora, para un aficionado medio, lo será en igual medida que el argumento de la cinta. En cualquier caso, no deja de ser curioso y sintomático que el amante musical español tenga que esperar a que se publiquen estas bandas sonoras para disponer en el mercado nacional de obras de Krzysztof Penderecki, Hans Werner Henze o George Crumb. Toda la banda sonora es atonal, excepto los dos fragmentos del **Tubular bells** del «rocker» Mike Oldfield, que además se corresponden a los dos únicos fragmentos «normales» del filme; es decir, a aquellos fragmentos en que la toma de imagen no está desfigurada. Penderecki tiene cuatro obras (habría que recordar que **Los demonios de Loudon**, película algo similar a **El exorcista**, tiene su banda sonora íntegramente compuesta por obras del compositor polaco): **Iraq**, con añadidos vocales y ruidosos de Jack Nitzsche; **Polymorphia**, un fragmento del **Cuarteto de cuerda número 1** y el **Canon para orquesta y cinta**. De Henze está la **Fantasia para cuerdas**; de Crumb, un fragmento de **Threnody 1**, que lleva por título **Noche de los insectos eléctricos**; de Webern hay una de las **Cinco piezas para orquesta, op. 10**, y luego un fragmento del inicio del **Windharp**, de H. Bee.

En todo momento la música está tratada para servir a la imagen, y está deformada conscientemente para ayudar a que el mensaje de la imagen llegue más fácilmente. Así se ve claramente en la sobras de Penderecki, Henze y Debern, cuya versión es especial para esta película, y no ocurre lo mismo con las obras, ya grabadas anteriormente, de Oldfield, Crumb o Bee. En todo caso, sin la película es inútil decir nada más.—**J. M. L.**

FLAMENCO

En mi reciente gira por Andalucía he tenido ocasión de hablar con varios «cantaos», guitarristas, aficionados, gitanos y demás estratos del cante. Me interesaba conocer su opinión, directa y auténtica, sobre esta fiebre filoflamencoide que se ha desatado recientemente en el

A muy grandes rasgos, y cayendo en la simplificación, la música llamada popular (distinta del «pop» comercial y consumista) se divide en dos bandos muy diferenciados: uno, contracultural, cuya protesta no es tal, por cuanto se manifiesta en una automarginación, y entonces se enfoca a la creación de «otra» sociedad o «contrasociedad» distinta a la existente; y el otro es el que piensa que desde dentro de esta sociedad, y con la palabra, se puede cambiar el mundo. El primero lo practica el «rocker», y para él la música es lo más importante, y la palabra es sólo eso: palabras que lleva el viento. El segundo es el del tipo llamado «progre», generalmente universitario, aunque se admite la postura «snob» más fácilmente que en el anterior apartado, y donde la palabra prima con mucho sobre la música, que, en general, es muy simple.

Son dos posturas que en la práctica aparecen incompatibles, por cuanto sus tácticas y fines son muy distintos. Los segundos son los seguidores de la revolución político-social tradicional. Los primeros no quieren esto, sino una sociedad contracultural, cuyo análisis se hará en otro lugar de la Revista. (Impacientes, vean el reciente libro de Maffi en Ediciones de Bolsillo.)

En nuestra particular y convencional división para la crítica, la primera postura la incluimos en el apartado «Rock», y la segunda en esta de «Texto».

Este mes las novedades de texto o de canción-texto presentan las mismas características que el estilo tiene desde la época de los chinos: letras importantes, música mala, mucha demagogia (palabras como libertad, igualdad, pan para el obrero...), arreglos cuyo estilo musical es considerado «clásico» y de «museo» por un «progre» musical, etc.

Hay alguna excepción: Horacio Guarany, que une textos poéticos importantes a una música deliciosa y en verdad popular. Por su disco **Recital a la vida** pasan la zamba, la vidala, el huaino, la chaya, el vals o la simple canción. Los textos que analizan infancia, juventud, vejez, muerte, cantor, paz, amor, libertad, amigo, vino, poesía y camino son los típicos del estilo, y pueden gustar desde el «progre» serio al «pera» o al tecnócrata

CANCION TEXTO

que cree que no lo es, y, obviamente, a su estupenda señora.

El disco que no sé por dónde coger es el de Oscar Chavez, que se llama **La mariguana**. Sí, sí está aquí, y con ese título. (El depósito legal del disco, para los escépticos, es M. 25510-1974.) Los de Polydor dicen que es el Paco Ibáñez mexicano. Que me perdonen, pero eso es dejar muy mal a Paco. El disco es increíble, pues aparte de que la alusión a la famosa planta se reitera varias veces, la música es de un monótono en serio fuera de lo normal; la letra es más variada, y en ocho de las once canciones pone en los créditos de autor: «Arreglo español: Oscar Chavez».

Más cosas mejicanas: dos discos de María Dolores Pradera. No es que esta ya canosa mujer se haya vuelto «protestona», por eso de la moda; es que en algún sitio hay que meterla. En serio, hay que admitir que la Pradera canta estupendamente algunas cosas, como todo lo que hace en el disco **Homenaje a José Alfredo Jiménez**, con versiones estupendas de doce temas del legendario cantante; ahora bien, cuando, aparte de Los Gemelos, es acompañada por bajo, percusión y menos violín y acordeón, y se pone a cantar mal cosas como **Si se calla el cantor**, del citado Guarani, pues hay que pensar que esta señora se ha dejado llevar por la moda en boga que es una barbaridad.

Y ya tenemos al dúo más demagogo del momento: Claudina y Alberto Gambino, argentinos emigrados, con temas que van desde cosas de la Parra hasta del mártir chileno V. Jara. Los músicos que intervienen como acompañamiento son muy buenos (D. Thomas, Jorge Pardo...), pero ninguno se esfuerza ni un pelín. Las letras son un puro panfleto.

La cosecha nacional está más surtida: dos grupos, dos solistas. Grupos: Aguaviva y Jarcha. Aguaviva, más que un grupo, es una postura social. Criticar al grupo supone admitir demasiadas vejaciones. Pero si nos ponemos puros y admitimos su postura como buena, es perfectamente válido decir que el disco es malo, en términos musicales, con ideas ingeniosas al contestar la pregunta ¿dónde están los **poetas an-**

daluces de ahora?, y con más de algún señorito (caso no único de Juan de Loxa), cuyos poemas pueden ser incluso buenos, pero cuyos arreglos musicales son de un «carca» y un «camp» que sólo se explica porque sus ideas se reflejan en un plástico cuyo fin es ser vendido. Nada más eso.

El otro grupo «progre», producido por el pachanguero Pablo Herrero (¿qué puede ser esta mezcla?), han salido aprovechando la actual coyuntura filoflamencoide. Vienen del Sur, e incluso sacan algo, ese acento que cuando están en otros sitios se guardan. El grupo es Jarcha. Lo mejor del disco es el guitarrista flamenco Pepe «Bulerías». Lo peor, su productor. Los textos se apartan una «miha» del panfleto, pero no mucho. A destacar una versión muy mala del poema **Andaluces de Jaén**, que musicalizara de mejor forma (aunque también más monótona) el también citado Paco Ibáñez, sobre versos de Miguel Hernández.

De los solistas, uno es masculino; el otro, femenino. Dejemos al tío para luego y empecemos cargándonos el sofisticado tercer álbum de Cecilia. Y como vamos de moda y tiro porque me toca, pues ahora le ha tocado el turno a lo «naïf», o lo que parece sencillo, pero que no lo es, pues ha costado mucho trabajo el sacarlo. Las letras son cursis, y para colmo hablan de partidas, comuniones, del Guadalquivir enamorado de Sevilla y similares.

El único disco realmente decente de todos los que llevamos es el último del extremeño Paco Guerrero. Uno de los pocos que creo son honrados en su postura. Y además Paco no está mixtificado ni se ha dejado sofisticar por desalmados productores. De verdad verdad que entre tanta cizaña hay una espiga de muy buena calidad. El disco está grabado en el Olympia (lo que no deja de demostrar cierto oportunismo de Movieplay), y Paco es acompañado por el ex miembro de Nuestro Pequeño Mundo (todo se queda en casa) Ignacio Sáenz de Tejada, que además es un guitarrista muy bueno, y el bajista Angel Chastang. Yo destacaría varios temas: dos populares, cantados «a capella», **Extremadura** y **Cantares de trilla**; y buenas versiones de **A cántaros**, **Pepe Rodríguez**, etc.

J. M. L., S. H. V., R. O. S.

ambiente universitario e intelectual del centro-sur español. «Mira, Menese es un señorito; de lo que canta a lo que hace hay trecho "mu" grande.» En parte, me esperaba la respuesta, pero no creía que le diesen el adjetivo «señorito», por las connotaciones que tal palabra tiene en el ambiente gitano. (Nota.—Señorito: «nuevo» cerdo capitalista en el argot «progre».) «Gerena es otra cosa. Ese no sabe cantar, no sabe "coger el aire"; sin embargo, es honrado; bueno, lo era. Si sigue igual, estará bien. El es fontanero, y por lo menos siente lo que canta, lo sabe muy bien.» «Oye, pero, ¿tú crees que está haciendo algo nuevo?» «Mira, en el flamenco todo está "inventao", no se puede hacer nada nuevo. Hombre, puedes hacer eso, ponerle unas letras protestonas, pero yo no sé; eso es para los universitarios; pero a mí, como tú comprenderás, lo que me importa es el saber que esa señora "tié mu" buena salud, y los universitarios pues no son mi gente. Yo quiero el flamenco, y lo canto como siempre lo he hecho; pero si hay que cantar cosas comerciales, pues lo hago; tengo que ganarme la vida.»

Pensaba que en Andalucía se oiría flamenco más que cualquier otra cosa, y en verdad lo que oí de flamenco lo oí en los programas especializados de media hora de la radio, a altas horas de la noche, en alguna casa de pasada o en las fábricas de guitarras. Lo demás era como aquí, en Madrid: Paco de Lucía, cada hora con el **Entre dos aguas** y el **Caballo negro**, de Sanlúcar, que, en verdad, de flamenco tienen rasgos antropológicos.

—Anda, tú qué te crees. Aquí se canta y se «yora», y además se va uno a trabajar, y luego a casa.

—Pero yo quisiera oír buen flamenco, no el de espectáculo.

—Entonces vete a la Platería, pero se reúnen sólo los sábados por la tarde, y si vas solo te va a costar trabajo entrar.

En Sevilla la cosa no se alejaba mucho, pero allí sí que querían a estos dos «cantaores» protestones. (Sevilla es la cuarta ciudad española en población.)

José Menese lleva una línea continua y comprometida desde hace varios años; así que lo suyo no es algo nuevo o de moda. Siempre ha estado guiado por su letrista, amigo y flamencólogo,

Paco Moreno Galván. Otra cosa es el que se dirija al público universitario o al auténtico estrato gitano. Desde luego, es difícil que un gitano entre en el Olympia de París, lugar donde ha grabado el último disco (24 de noviembre, a las dieciocho horas), y en el cual la censura ha metido la tijera, pero de que había un público joven español, no hay duda. Además, Menese lleva corbata, y esto, lejos de ser un símbolo sin significado, lo tiene, y mucho. La corbata es el signo de alguien que ha subido, que ha alcanzado un nuevo «status» social y que se ha olvidado de su lugar anterior. ¿Bueno? ¿Malo? No lo sé, pero así es. («Así es si así os parece».)

Manuel Gerena es «otra cosa». Del Gerena de Belter al de Ariola hay un gran abismo. Parece ser que en Madrid, y en las Casas discográficas más jóvenes y avanzadas, la gente se «conciencia» que da gusto. Además, está el lío ese de la retirada del pasaporte, y el apoyo intelectual que se le ofreció, los artículos en su ayuda de **Triunfo**, las prohibiciones, etc.

Gerena, más que cantar, chillar, grita. Para un universitario

sin tradición, eso de perder el «aire» es una cosa que, como de ella no se entera, pues no tiene importancia, siendo la letra lo que de verdad llega. La letra y la imagen tópica del campesino andaluz. Sin embargo, el disco **Cantes andaluces de ahora** pienso que es uno de los mejores que ha grabado Gerena en toda su historia, por cuanto si «no coge el aire», maldita la falta que le hace: se inventa otro nuevo y en paz. Y creo que esto es no sólo válido, sino lo más válido que un artista puede hacer. Y digo artista porque eso de «cantaor» del pueblo es una cosa muy turbia, que no entiendo bien. Su productor es el gran flamencólogo Caballero Bonald, y ése es un señor muy de respetar, que sabe muy bien lo que hace y por qué lo hace, y además es un flamencólogo de verdad, lo que es una garantía.

Y terminaré con un consejo que me dio un amigo de Manuel Díaz, constructor de guitarras: «Si te gusta esto, lo primero que tienes que hacer es distinguir bien todos los estilos; pero todos, ¿eh?». Quizá como musicólogo uno llegue a distinguirlos todos, pero, ¿tendrá el espíritu gitano dentro?—**J. M. L.**

CRITICA DE LIBROS

En el comentario de don José Miguel López, publicado en el número de RITMO correspondiente al mes de abril, en la página última de dicho número, y donde dice: LIBROS: **Cancionero musical de Alicante**, hay una serie de consideraciones, por no decir casi todas, en las que estoy plenamente de acuerdo, pero no cuando dice: «Entre estas poquísimas excepciones está Joaquín Díaz, o el grupo segoviano Nuevo Mester de Juglaría, y muy pocos más». ¿Y Agapito Marazuela?

Aquí podría encajar el comentario de Fernando Gomarín-Guirado en el número dedicado al Nuevo Mester de Juglaría y publicado por el Instituto de Etnografía y Folklore «Hoyos Sainz», de Santander. Dice textualmente al presentar al grupo: «Si a mí me preguntaran cómo se inició, quién fue el responsable, no dudaría ni un momento en decir que todo se debe a ese gigante del folklore que es el segoviano Agapito Marazuela. Por desgracia, un gran desconocido del pueblo español. Pregunten ustedes a Ismael... pregunten ustedes a Joaquín Díaz y a otros muchos que son conocedores del saber de Agapito Marazuela, sirviéndose de la inmensa obra por

él recogida para programar buen número de recitales».

Joaquín Díaz, en el número 1 de la revista **Directísimo**, y comentando la actuación del maestro Marazuela en la Televisión, dice: «Nuestro mejor tributo puede ser reconocer de una manera natural la importancia de toda una vida dedicada a una labor tan ardua como poco reconocida».

En el prólogo del **Cancionero** de Marazuela, publicado en 1964 con el título de **Cancionero Segoviano**, el infortunado García Matos comenta: «En presencia estamos, pues, de una excelente obra de música folklórica. Cordial tributo de admiración nos merece—junto al pueblo admirable que vertiendo en ella su espíritu creara dicha música— el hombre modesto y sensible que tan amorosa, desinteresada y fielmente la recogiera para librarla del perpetuo olvido en que de modo inexorable vendría a yacer con el paso de los días.»

Este **Cancionero** fue la obra premiada en primer lugar con el nombre de **Cancionero de Castilla la Vieja**, en el Concurso Nacional de Folklore celebrado en Madrid el año 1932, por un Jurado de la máxima categoría intelectual y artística, que for-

maban, entre otros, Oscar Esplá, Gerardo Diego, etc.

Don Ramón Mernández Pidal consiguió para Agapito una pensión del Centro de Estudios Históricos, para investigar y recopilar el folklore de Avila.

Agapito Marazuela tiene casi ochenta y cuatro años, pero no es un folklorista que fue. El está. Tiene un LP en circulación con su propia voz y su dulzaina. Desempeña una cátedra de Folklore en Segovia. Actúa continuamente, y cada actuación es una prolongación de su cátedra.

Y con esta frase del Marqués de Lozoya termino: «Agapito ha enriquecido a Castilla con un monumento más, tan valioso como una catedral o castillo».

Segovia, 5 de julio de 1975.

MARIA CARMEN GRUBER

UN GRAN LIBRO SOBRE ESTETICA

JOAQUIN ZAMACOIS: **Temas de Estética e Historia de la Música**. Editorial Labor.

El problema de la Estética es uno de los más interesantes y de los más complicados no sólo pa-

ra el profesional, sino incluso para el aficionado musical.

Pocos libros hay en nuestro país al respecto. Y menos todavía que traten el asunto con visión moderna. Entre estos últimos me atrevo a sugerir un título, a mi modo de ver auténticamente sensacional: **La estética musical del siglo XVIII a nuestros días**, de Enrico Fubini (Barral editores); pero aun siendo lo mejor disponible en el mercado nacional, es—como su título indica—un tanto restrictivo.

Precisamente por esto, el libro de Zamacois cobra ahora mismo un valor muy alto, y no sería nada exagerado decir que es un libro no ya sólo imprescindible, sino básico y fundamental en la biblioteca de cualquier persona interesada en el tema.

Zamacois no presenta la cuestión desde un punto de vista historicista, sino que ha ido agrupando sus numerosísimas fichas en torno a grandes apartados comunes, como: Fundamento de la Estética, considerada como la teoría de la Belleza, y de su concepción, proyección y percepción; el teatro lírico; conceptos estéticos que dieron origen al surgimiento de los elementos musicales; formas, géneros, épocas estilísticas, y un sexto apar-

tado, que trata de los compositores que en el primer tercio de siglo XX han personalizado estéticas de signo independiente.

Todo esto se estructura con numerosas citas a textos fundamentales al respecto, siendo la opinión del autor la que da cohesión al todo, pero informando más que dictando su propio criterio. Y este es otro punto a favor de Zamacois, por cuanto algunas personas pueden no estar de acuerdo con alguna de sus opiniones; pero como tampoco se dedica a imponerlas, pues pueden ser aceptadas como una más.

Pese a que el libro me parece muy bueno, veo algún fallo: el seccionar la Historia en partes o bloques es algo artificial, y así se llega a ver problemas de forma aislada, y la Historia es algo compacto, incapaz de ser aislada. Otro fallo que veo es que el autor más moderno citado sea Messiaen. Creo que actualmente sí se puede hablar, y mucho, de estéticas tan influyentes como las de Boulez, Stockhausen, Cage, Ligeti, De Pablo, etc.

Por lo demás, el libro es magnífico, sin olvidar que Zamacois tiene un método muy particular, con el que puedes estar de acuerdo o no, pero teniendo presente que es muy eficaz en su labor pedagógica.—J. M. L.

UN NUEVO Y REVOLUCIONARIO BEETHOVEN

E. R. BLACKHALLER: **Renovación en el silencio.** Fondo de Cultura Económico.

Berlioz, E. Ludwig, R. Rolland... y cuántos más. Bien; pues ya hay otra biografía sobre Beethoven... Pero, ¡ojo! Esta

está hecha en 1970, y de verdad que no cuenta los mismos tópicos de siempre. Y por decir, dice muchas cosas, y critica a Ludwig, llamándolo fascista, por cuanto nos ha presentado una imagen «cuasi-nazi» del músico de Bonn. El texto de Rolland sale mejor parado, y es a partir de él del que Blackhaller hace su renovación de Beethoven.

Blackhaller, residente en México, no ha destruido nada, salvo la imagen ridícula que se nos ha presentado de Beethoven. Tras esto se dedica a reconstruir, de forma científica y fidedigna, todos y cada uno de los pasos de la vida del compositor, pero no de forma aislada y tópica, sino entrelazándolos con la realidad social en que éste se desenvuelve, colocándolos y relacionándolos con el auténtico marco sociopolítico de la Europa que cambia el aristocrático por el poder burgués; esa Europa sacudida por la Revolución francesa y por la Restauración, y posteriormente por la Revolución de 1820. Todo esto no es extraño a un músico preocupado por la función de su arte y que se pregunta sobre el porqué de su obra, y de si ésta tiene algún compromiso con algo «superior».

De esta forma llegamos a un nuevo y revolucionario Beethoven. Un compositor analizado desde una perspectiva socialista, a cuya biografía se ha aplicado en parte el método del materialismo dialéctico. Pero no se preocupen ustedes, ¡no! El autor del libro no se desmadra en ningún momento ni impone sus puntos de vista: los ofrece de forma científica, luego allá cada cual.

Y además hay 22 cartas de la correspondencia de Beethoven, el testamento de Heilingensdadt, el texto «A la amada inmortal» y el inventario realizado tras la muerte del compositor.—J. M. L.

LA MISMA TONICA DE SIEMPRE

ANDRES RUIZ TARAZONA: **Biografías de Albéniz, Debussy, Chopin, Liszt, Granados, Wagner, Falla y Grieg.** Real Musical, editores.

Y si el libro anterior relacionaba un compositor con su época, ninguno de éstos se acerca a tal postulado, y continúa con la biografía intrascendente y la relación de fechas, datos, amigos y «penas» que el «pobre autor incomprendido» pasa hasta poder triunfar. Nada de análisis de obras, ni de ver la situación social que vive el músico sufrido. Como no añaden nada nuevo a los ocho primeros títulos de la colección, me remito a la crítica que hice en el número 450 de RITMO (abril 1975). ¡Ah, sí! Los subtítulos son cada vez más horribles: Grieg: **La paz de los bosques**; Granados: **El último romántico**; Falla: **Un camino de ascésis**; Chopin: **Un clásico del sentimiento**, y para qué seguir. J. M. L.

GATO POR LIEBRE

JOSE MARIA IÑIGO y JOAQUIN DIAZ: **Música «pop». Música «folk».** Biblioteca Cultural RTV; Editorial Planeta.

Cualquier libro que por su carácter muy mayoritario sacrifique su contenido en vista de una mayor comprensión merece ya una total desconfianza, por cuanto te van a dar gato por liebre. Y éste—número 14 de la Biblioteca Cultural RTV—no es una excepción.

José María Iñigo es un mito «pop», auténticamente «pop» y nada más que «pop», y el «pop», entre otras cosas, es puro comercio, pura industria; ahí están Los Beatles. Cuando éstos se can-

saron de ser un reclamo comercial, se disolvieron. Iñigo todavía no se ha cansado. Por eso sus 83 páginas de música «pop» son lo más pachanguero que se ha escrito al respecto. Dinero, dinero y nada más que dinero. Opinión en la que es compañero de Nick Cohn (ver su libro en Nostro Homo y descubrir cómo el bigotes español ha copiado descaradamente de él); pero éste, por lo menos, tiene sentido del humor y te dice que a él lo que le gusta es hacer el amor y ganar dinero para disfrutar. Nuestro compatriota se conforma con menos.

Si no sabes nada de «pop», no compres este libro; y si sabes algo te reirás de sus sandeces. ¿Alguien se atreve a decir que Roberta Flack es «jazz-rock», o que Ray Charles es un genuino cantante de «blue» (sí, «blue» y no «blues») y el único que influyó en el «rock and roll», o a decir que la música del 75 vuelve al «rock and roll»? Pues sí, Iñigo dice burradas como esas, y más, claro, muchas más. Aun así, tiene algún que otro acierto, pero empiezo a creer que no son originales de él.

Las 65 páginas de Joaquín Díaz son mucho más interesantes, y por lo menos son la opinión de un erudito en la materia y no un «fan» trasnochado. Aun así, el libro tiene el título equivocado, pues J. Díaz no nos habla del **folk** de Dylan, Báez, Collins, etc., sino del **folklore**, palabra inventada por el inglés Williams J. Thoms el siglo pasado. Y, en realidad, tampoco nos habla del folklore, sino de su método. Son unas páginas científicas de introducción al método del estudio del **folklore**, no una descripción de éste. Por lo tanto, «título equivocado». (¿O no habrá sido un reclamo comercial para engañar a la posible clientela?).—J. M. L.

CRITICA VIVA

ANALISIS DEL CONCIERTO PARA VIOLONCELO, DE C. HALFFTER.

El **Concierto para violoncelo y orquesta**, de Cristóbal Halffter, se estrenó el martes 24 de junio de 1975 en el Palacio de Carlos V, de Granada, con ocasión del XXIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada, de cuyo Festival era obra-encargo. El solista fue Siegfried Palm, y Rafael Frübeck de Burgos estaba al frente de la Orquesta Nacional de España. Por la importancia de la obra, y dado que ésta se va a volver a

interpretar los días 6, 7 y 8 de febrero con el mismo solista, misma Orquesta y con el propio autor como director, junto a la **Sinfonía** de Penderecki y a una obra, todavía sin determinar, de G. Gabrieli, creemos interesante hacer un pequeño análisis de la partitura, así como transcribir las propias palabras del autor sobre el porqué compuso la obra.

UN POCO DE HISTORIA

«En diciembre de 1973 di un concierto con la Filarmónica de Berlín, en cuyo programa figu-

raba el Concierto para violoncelo, de Lutoslawsky. El solista era Siegfried Palm; me gustó tanto la forma de tocar de este hombre, que intenté conocer un poco su personalidad. Desde entonces nos unió una profunda amistad, y ambos nos sentimos plenamente compenetrados. Luego, en febrero de 1974, recibí el encargo de la Comisaría de la Música, y entonces pensé en hacer un Concierto para la forma de tocar el violoncelo de S. Palm y orquesta.

Ahora tengo cuarenta y cinco años y creo que he llegado a un momento en que no puedo mal-

gastar energías. Me gusta mucho delimitar mi acción de trabajo. Quiero aprovechar el tiempo de madurez, que pienso puede estar entre los cuarenta y cinco y los sesenta años.

Luego, en julio, y en El Escorial, en dos tardes, hice el planteamiento general. Estaba en El Escorial, pues nos habíamos reunido allí para hablar de la degradación de la vida. En julio hice la música para una película y en septiembre hice el gesto, los dibujos, que también forman parte del Concierto. A mí me interesa el gesto mucho: el gesto, empezar algo, pero luego con-

tinuarlo, claro. Pues en septiembre, y en un trabajo intensísimo de ocho y diez horas diarias, durante cinco semanas, terminé el Concierto.

ANÁLISIS DE LA OBRA

La comunicación con el público se consigue cuando el intérprete está plenamente convencido de lo que toca; es decir, está dentro del espíritu de la obra. Prefiero que se toquen menos notas con apasionamiento que todas frías.

La obra tiene una forma unitaria, con seis estructuras. El «chelo» es el instrumento protagonista de la obra, que básicamente se desenvuelve en dos coordenadas: a) el carácter específico que entraña el «chelo», que es un instrumento que se abraza; y b) el juego que se establece entre este instrumento y la orquesta. Juego que proponen ambos y que unas veces el provocado acepta y otras no.

El «chelo» está tratado con todas las formas posibles de comunicación, toda la gama de sonido afinado, de ruido y de gesto.

Las partes son como sigue:

1. Empieza con una cadencia de seis minutos, y desde un ppp hasta un fff, utilizando el gesto, el ruido y una nota que se hace protagonista, el Mi bemol.

2. Comienza con un «Tutti» en Mi bemol de toda la orquesta, y el «chelo» vuelve otra vez a la cadencia inicial, pero ahora en juego con la orquesta, concluyendo en un «Tutti» que conduce a

3. El «Allegro», basado en algo que el «chelo» ha propuesto en la cadencia; pero en este caso el juego lo propone la orquesta y el «chelo» acepta.

4. Gran «Tutti», que se desvanece poco a poco en la nada, provocado por silencios que cada vez se hacen más largos y notorios, y por «pizzicatos».

5. Algo que se asemeja al

«Scherzo», sonidos muy breves, con muchos elementos y muchos silencios.

Poco a poco el «chelo» va haciendo notas tenidas, iniciando el «Adagio», y el Si se va haciendo la nota dominante tanto en la región aguda como en la grave. En esta parte cinco hay una melodía larga del «chelo» que empieza con el Si.

Coda. El «chelo» recuerda todo lo que ha sido la obra, pero además propone cosas nuevas, que la orquesta no quiere aceptar; ésta parece ser que dice que hay que terminar, y el «chelo» se resigna y termina con los elementos del principio de la cadencia, con el Mi bemol y con el gesto. Al final, hay lo mismo que al principio: gesto, pero no sonido.»

LA OPINIÓN DEL SOLISTA

Así opina Palm del Concierto escrito para él:

«Una obra admirable; resulta desconcertante hacer un pasaje muy lento y elaborado hoy en día, y combinar tan bien melodía, ruido y sentimiento con el gesto. Esto no es música de vanguardia a secas, es música. Tiene una cosa que me sorprende: su alto valor expresivo, siendo como es una obra de tendencia vanguardista.

—¿Piensa que se ha establecido realmente comunicación con el público?

—Sí, sí; y esto quiero que lo ponga usted muy claro: el público de hoy se ha comportado admirablemente bien, ha habido una concentración total, y esto ha permitido una experiencia fantástica. Quiero alabar la concentración del público, pues se podía oír el ruido de las luces y el del mismo aire, y esto es una cosa que, aunque el autor lo busque, es difícil de lograr con un público escandaloso.»

Por la transcripción,

JOSE MIGUEL LOPEZ

NOTICIARIO MUSICAL

II CONCURSO DE COMPOSICIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA "TROFEO ARPA DE ORO"

El día 30 de julio se reunió en Madrid el Jurado seleccionador del II Concurso de Composición de Música de Cámara, que estuvo presidido por don Enrique Franco, y del que formaban parte como vocales: Carmelo A. Bernaola, Manuel Carra, José M.^a Franco Gil y Fernando Ruiz Coca.

De las 67 obras presentadas al Concurso han sido seleccionadas, tras dos meses de detenido examen de todas ellas, las siguientes, premiadas con 50.00 ptas.: Anemos A., de Francisco Guerrero; Au Bord D'Abimes, de Félix Ibarro; Autodafe, de Tomás Marco; Endecha para una en cordadura, de Francisco Otero; Fantasía para violonchelo y piano, de Claudio Prieto, y Concerto grosso I, de Jesús Villa Rojo.

Estas obras serán estrenadas el próximo otoño en un concierto público, que se anunciará oportunamente, en el que serán otorgados el primero y segundo premios, Arpa de Oro y 300.00 pesetas y Arpa de Plata y 150.00 pesetas, respectivamente.

BERLIN

La Deutschen Phono-Akademie, de Berlín, ha concedido el premio del Disco Alemán, por primera vez en la categoría de

«Obras corales y Canto», a la Missa salisburgensis, interpretada por la Escolanía de Montserrat y el Collegium Aureum, bajo la dirección del Padre Ireneu Segarra. Esta producción fue grabada en agosto del pasado año en la ciudad de Salzburgo.

El Jurado emitió el siguiente juicio: «Esta versión de la Missa salisburgensis es, indiscutiblemente, el enriquecimiento más delicado y más esencial de Salzburgo en agosto del pasado año».

En la categoría de «Música barroca» le ha sido concedido el mismo premio al disco Seis Sonatas para violín y cémbalo, de J. S. Bach.

Sobre esta producción hubo el siguiente comentario: «El intento, por parte de los intérpretes, de encontrar un —nuevo— estilo original de Bach ha dado un resultado excepcional».

MADRID

Escuela de Canto, Zarzuela y pequeño lío. Sí, todo esto ocurrió el 30 de junio en la sede de la Escuela Superior de Canto, de Madrid, donde alumnos de la citada Escuela repusieron La verbena de la Paloma, de Tomás Bretón. Parece ser que los cantantes, por lo menos algunos, no estuvieron a la altura que debieran haber estado, y ante tal circunstancia más de un comentarista musical se ha preguntado: «¿Qué pasa de verdad en la Escuela Superior de Canto?». Algunos ya aventuran respuestas, y nada agradables, para ser sinceros.

ZARAGOZA

Aunque reside en Madrid, Angel Sagardía es maño, y en 1975 celebra las bodas de oro de su dedicación a la Musicología. Entre sus temas más interesantes para este año están: La mujer en la vida de los músicos; La ópera alemana: su introducción y aclimatación en España; Infancias de músicos célebres; El vals y sus compositores; La ópera española; La ópera vasca; Danzas antiguas en la zarzuela, etc. Estos temas se desarrollan en forma de conferencia-concierto.

Sagardía publicó su primer artículo el 23 de agosto de 1925, en el Heraldo de Aragón, bajo el título de «Escuela musical española».

MADRID

Ha fallecido en Madrid Luis de Urquijo y Landecho, marqués de Bolarque. Nacido el 28 de enero de 1899, ingresó en la Academia de Bellas Artes, en su Sección musical del Ateneo, y era miembro, entre otras muchas asociaciones, del Consejo Nacional de Música.

ADDIS ABEBA

La pianista Doris Rothmud está cosechando grandes éxitos en su gira por Etiopía; así lo dice, por lo menos, el Ethiopian Herald del 29 de mayo de 1975. Entre las obras del repertorio de Doris Dothmund están las Imágenes, de Debussy; Gaspard de la nuit, de Ravel, y otras de Beethoven, Chopin, Liszt, Schuman y Tchaikowsky.

MADRID

La pianista Elena Romero ha dado una serie de recitales a lo largo de la península, que han despertado el interés de cuantos oyentes asistieron a ellos. Elena Romero, además de pianista, es compositora.

ESTRASBURGO

En el transcurso del XXXVII Festival Internacional de Música, de Estrasburgo, se ha estrenado el Concerto pour basson et orchestre a cordes, del valenciano Amando Blanquer. Su intérprete solista fue M. Maurice Allard (basson). La obra se compuso entre junio y septiembre de 1962. La parte solista implica un alto virtuosismo instrumental, y la orquestal está concebida para un reducido grupo de instrumentos de cuerda (trece en total), tratados todos ellos como auténticos solistas. Obras de luminosidad armónica, de rica inventiva melódica, y sobre todo de variada complejidad contrapuntística propia de la música de cámara. Los tres movimientos característicos, «Vivo», «Lento», «Vivo», con sus máximas y mínimas variantes de «tempo», componen el conjunto de la obra.

CONCURSOS

CONCURSO MUSICAL INTERNACIONAL «REINA ELISABETH»

Se convoca en su apartado de violín para 1976. Las peticiones de inscripción y de informaciones relativas a la participación al

ACADEMY OF ST. MARTIN IN-THE-FIELDS

en discos



MOZART

Oberturas de

Lucio Silla
Il Re pastore
La Finta semplice
Il Impresario
Les petits Riens
(«Ballet»)

Director:
Neville Marriner
063-02 229
musicassette 245-02 229

OBRAS PARA
TROMPETA
Y ORQUESTA

de Haydn, Telemann,
Torelli, Viviani y
Franceschini.

John Wilbraham,
trompeta.

Director:
Neville Marriner.

063-02 395

Concurso deben enviarse al Secretariado General del Concurso Musical Internacional "Reina Elisabeth", Rue Baron Horta, 11, 1000 Bruxelles, Bélgica.

El derecho de inscripción es de 1.500 francos belgas. La edad mínima es de diecisiete años y la máxima de treinta y dos. Hay doce premios: el primero, de 200.000 francos y el duodécimo de 20.000. El plazo de admisión de solicitudes se cierra el 15 de enero de 1976.

PREMIO "CIUDAD DE LERIDA"

Para composiciones de piano, en conmemoración del Primer Centenario del Nacimiento de Ricardo Viñes, y está instituido por el Excmo. Ayuntamiento.

El premio —único— será indivisible y su cuantía será de pesetas 50.000. Pueden optar a él todos los compositores españoles. El plazo de admisión de obras se cierra el 15 de octubre.

Más información en el Ayuntamiento de Lérida.

CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION DE MUSICA SINFONICA

Organizado por la Agrupación Sindical de Músicos Españoles, está dotado con un premio de 250.000 pesetas y un accésit de 75.000. Asimismo hay otros dos premios para música de cámara: el primero dotado con 200.000 pesetas y el accésit con 50.000. El plazo de admisión termina el 31 de diciembre.

Más información en: A.S.M.E., Sindicato Nacional del Espectáculo, Castelló, 18. Madrid-1.

CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION "MANUEL DE FALLA"

Con motivo de celebrarse el primer centenario del nacimiento de nuestro músico más importante, el Ministerio de Educación y Ciencia, a través de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, ha convocado el Concurso "Manuel de Falla". Los compositores no tienen limitación de edad, sexo o nacionalidad, y las solicitudes se mandarán antes del 1 de enero de 1976 a Comisaría Nacional de la Música, Teatro Real, plaza Isabel II, Madrid-13. El primer premio está dotado con 500.000 pesetas y el segundo con 250.000. Más información en Comisaría Nacional de la Música.

CONCURSO DE COMPOSICION PIANISTICA

Convocado por la Sección de Música y Folklore del Instituto de Estudios Alicantinos de la Excmo. Diputación Provincial de Alicante, tendrá lugar en esta capital levantina un Concurso de composición de obras para piano, que, basándose en el folklore musical de dicha provincia, resulten susceptibles de formar parte del repertorio pianístico internacional. El premio está do-

tado con 25.000 pesetas, y el plazo de admisión de obras estará abierto hasta el 31 de diciembre próximo. Los interesados podrán pedir información sobre este certamen y presentar las obras (en triple ejemplar) o enviarlas por correo, bajo lema, al Instituto de Estudios Alicantinos, Sección de Música y Folklore, Palacio de la Diputación Provincial, avenida del General Mola, número 6, Alicante.

SEGUNDA EDICION DEL PREMIO DE COMPOSICION "MANUEL DE FALLA" DE LA JEFATURA PROVINCIAL DEL MOVIMIENTO DE CADIZ

Oportunamente fue convocada por la Jefatura Provincial del Movimiento, de Cádiz, la segunda edición de este certamen nacional de composición musical, creado por dicho organismo en recuerdo y homenaje a la memoria de aquel gran compositor gaditano, Manuel de Falla, para la concesión de un único premio, dotado con la cantidad de cien mil pesetas.

El plazo para la presentación de obras, fijado inicialmente para el 1 de septiembre próximo, ha sido prorrogado hasta el 25 de dicho mes, en beneficio de que puedan participar el mayor número posible de concursantes.

Los interesados deberán presentar o enviar sus obras, en doble ejemplar, en la Delegación Provincial del Movimiento, calle Duque de Tetuán, número 16, Cádiz, en la forma que se detalla en la convocatoria, y que publicamos íntegramente en otro lugar de este número.

DON ANTONIO ALBERDI, ACADEMICO DE BELLAS ARTES

En sesión extraordinaria celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 30 de junio, y a propuesta de los señores académicos Subirá Puig, Sáinz de la Maza y González de Amezúa, fue elegido académico correspondiente de dicha Corporación en Vizcaya don Antonio Alberdi Aguirrezábal.

Organista fácil, versátil en el aspecto mejor del término, hondo y serio cuando quiere; organero creador y mantenedor definitivamente extraordinario; cabal —los órganos por él contruidos y montados esmaltan copiosamente la Península entera; Colombia, Panamá, Costa Rica, varios también en Sudamérica: etcétera—; compositor de perfiles muy personales..., el señor Alberdi es, ante todo, un hombre para los demás. Así de sencillo; también así de grande. Quien alcanza a ser su amigo está ya permanentemente sintiendo cabe sí el premio y el gozo de la gracia y cultura personificadas.

Su vida —pisando casi los ochenta y dos años— es un compendio de virtudes humanas y artísticas. Justo, justísimo el oficial reconocimiento. ¡Enhorabuena!—P. ANDRES TEMPRANO, Or. Carm.

La Delegación Provincial de Cultura del Movimiento de Cádiz, en cumplimiento de lo acordado en la reunión celebrada el día 28 de marzo de 1974 por el Consejo Provincial del Movimiento convoca el

PREMIO DE COMPOSICION "MANUEL DE FALLA"

BASES:

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», en su segunda edición.

Artículo 2.º—El Premio, dotado con CIENTO 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, contenido el nombre y dirección completa del autor, se unirá al trabajo presentado.

Artículo 7.º—Las composiciones se presentarán en la Delegación Provincial de Cultura del Movimiento, de Cádiz, calle Duque de Tetuán, número 16, antes de las trece horas del día 25 de septiembre de 1975, pudiendo ser remitida 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 1975.

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 1975», o «Mención honorífica en el Premio de Composición Manuel de Falla, creado por la Jefatura Provincial del Movimiento de Cádiz, año 1975».

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.

VALENCIA

Crónica de nuestro corresponsal
LUIS MARTINEZ RICHART

Brillante clausura del curso de la Orquesta Municipal con Alexis Weissenberg y la Coral Polifónica Levantina

Magnífico e inolvidable concierto —penúltimo de la presente temporada— el que nos deparó nuestra Orquesta con la valiosa colaboración del excepcional pianista Alexis Weissenberg, verdadero mago del piano.

Tras la enjundiosa y siempre admirable obertura de **Fidelio**, interpretada con nitidez y acierto, pasamos a escuchar otra obra beethoveniana: el **Concierto número 4 para piano y orquesta**, en la que todo fue brillante, precioso, seductor: la obra, inmarcesible; el pianista, fabuloso; la Orquesta, eficaz, y el director, experto y sensible. Una versión de las que impresionan gratamente. Alexis Weissenberg es, a nuestro juicio, uno de los mejores pianistas del mundo en estos momentos. Y no sólo por su gran técnica pulcra, vehemente, perfecta, luminosa, sino también porque este gran artista del teclado «se funde» con la obra: penetra en el espíritu del autor, comprendiendo —y amando— la obra, logrando así una interpretación que sorprende y emociona a la vez. Creo que si Beethoven hubiera podido resucitar —y escuchar a Weissenberg—, le habría felicitado por la feliz versión de su **Concierto número 4**. Y habría felicitado también al director, Lorenzo Martínez Palomo, que supo llevar con su ya indiscutible pericia y talento musical los invisibles hilos de nuestra Orquesta —que ya no defrauda— en acertada conjunción con el gran pianista, logrando todos una desbordante y prolongada ovación. Siguió luego el **Concierto número 2 para piano y orquesta**, de Rachmaninoff, obra contemporánea, pero que es de las pocas que persistirán a través de los tiempos, porque tiene calidades y hallazgos realmente admirables. Y de nuevo Alexis Weissenberg nos demostró su categoría de gran maestro del piano en obra tan distinta a la de Beethoven, pero no menos difícil y no menos interesante, que él ejecutó con idéntica maestría, responsabilidad, fidelidad al estilo y transparencia interpretativa. Y también aquí la Orquesta y su inteligente director estuvieron a la altura exigida —que no era pequeña— en un acompañamiento casi constante, de verdadero relieve, y conseguido plena y eficazmente, que valieron un gran éxito al prestigioso pianista, al director y a la Orquesta. No queremos silenciar que Alexis Weissenberg nos recibió en su «camerino» y nos sorprendió hablando correctamente el español y mostrando una cordialidad, sencillez y simpatía que no suelen prodigar los concertistas de fama.

Y ahora nos referiremos al último concierto con que se cerró la interesante programación de nuestra Orquesta, en el que tuvo la estimable colaboración de la Coral Polifónica Valentina, que tan excelente participación ha tenido esta temporada. Se abrió el programa con esa magnífica música wagneriana del **Idilio de Sigfrido**, **Los encantos del Viernes Santo** y la obertura de **Los maestros cantores**, obras bien diferentes, pero que permanecen inmarchitables por su profundidad y belleza, profundidad y belleza que nuestra Orquesta

supo extraer totalmente bajo la batuta exigente, ejemplar y amorosamente musical de Lorenzo Martínez Palomo. La segunda parte la integraron las coloristas **Danzas eslavas**, de Dvorak, excelentemente interpretadas, y como broche de oro, la intervención de la Coral Polifónica Valentina, que bien acoplada con nuestra Orquesta nos brindaron el arrobador «Coro de los esclavos», de **Nabucco** (Verdi) y las excitantes **Danzas polotvsianas**, de Borodin, que merecieron grandes aplausos, escuchados merecidamente por la Coral Polifónica Valentina y su directora, María Teresa Oller, y la Orquesta y su competente director, Martínez Palomo. Así se cerraba esta estupenda temporada de conciertos que nuestra Orquesta nos ha ofrecido, cumpliendo la programación establecida, y que ha sido francamente elogiada.

Creemos que es nuestra obligación como cronista y como valenciano que se hace eco de la opinión del público melómano de nuestra ciudad testimoniar desde aquí nuestra sincera felicitación al Ayuntamiento por haber hecho realidad esa programación, que ha complacido a todos y que ha de servir de pauta para que la del próximo curso sea, por lo menos, igual, o mejor aún, si queremos ir superándonos sin estancamientos negativos. Nuestra gratitud al Alcalde, don Miguel Ramón Izquierdo, que ha sabido prestar el debido apoyo a la misión musical de nuestra Orquesta (ojalá todos los alcaldes fueran así). Y al concejal ponente de Orquesta y Banda, don Pedro Catalán Hurtado, que con tanto entusiasmo e interés ha sabido resolver problemas y contratiempos —que siempre los hay— para que la programación se llevara a efecto, evidenciando así su sentido de responsabilidad y el noble deseo de hacer algo grande y positivo en pro de nuestro ambiente musical.

Nuestros plácemes también para el Teniente de Alcalde y concejal de Educación y Cultura, don Antonio Soto Bisquert, auténtico amante de la buena música, y que tanto se preocupa por el desarrollo cultural y musical de Valencia. En fin, a todos los que directa o indirectamente co-



ALEXIS WEISSENBERG

laboran para que Valencia sea, musicalmente, la capital que realmente es, nuestra felicitación.

Nuestra felicitación a la Orquesta Municipal por la magnífica temporada llevada a feliz término, demostrando que es una orquesta de categoría y que puede darnos interpretaciones altamente valiosas, como lo ha venido haciendo en casi todos los conciertos. Finalmente, nos dirigimos al director titular, Lorenzo Martínez Palomo, para decirle que su titánica labor realizada con nuestra Orquesta, elevándola, puliéndola, mejorándola, no ha caído en saco roto. Todos cuantos asistimos a los conciertos nos hemos percatado de la valía, de la vocación, del talento, y sobre todo del apasionado y puro deseo de este excelente director de llegar a las más altas metas musicales con nuestra Orquesta para orgullo de Valencia. Sepamos, pues, apreciarlo —y conservarlo— como se merece, porque un director como él no se encuentra en cada esquina: nos referimos a su tenacidad, a sus ganas de trabajar y de trabajar bien, como lo ha venido haciendo, sin escatimar sacrificios, desde el primer día.



Una instantánea del homenaje al famoso tenor Lauri-Volpi que se omitió en la crónica del número anterior.

Un año más, dentro de la Feria de Julio y organizado por el Excmo. Ayuntamiento de la ciudad, ha tenido lugar el tradicional Certamen de Bandas de Música.

Un total de veinte agrupaciones musicales han acudido a la cita, y nada menos que quince, encuadradas en las secciones tercera, segunda, primera y especial «B», actuaron en una primera audición. Fue, así lo creo, un verdadero récord de duración. Terminó ésta pasadas las cuatro de la madrugada, habiendo comenzado a las seis treinta de la tarde. Como es habitual, todas las Bandas interpretaron una obra obligada: **Efigenia en Aulis**, obertura, de Gluck, las de la sección tercera; **Bohemios**, selección, de Vives, las de la segunda; **Der Freischütz**, obertura, de Weber, las de la primera, y «Preludio» del tercer acto, «Vals de los aprendices» y «Marcha de las Corporaciones», de **Los maestros cantores**, de Wagner, las de la especial «B»; y a continuación una obra de libre elección.

Al día siguiente, y a las diez de la noche, se celebró la segunda audición, en la que tomaron parte cinco Bandas inscritas en la sección especial «A». La obra obligada fue la composición del joven compositor valenciano José M.ª Cervera, **Sinfonietta** (Premio «Ricardo Villa», Madrid, 1973). Cada Banda terminaba también su actuación con la interpretación de

la obra elegida libremente. Hay que hacer notar que, contrariamente a la primera audición, en donde tuvimos ocasión de oír obras españolas (entre ellas, de autores valencianos), en esta segunda audición las obras seleccionadas por los interesados correspondieron a autores extranjeros.

El Jurado estuvo formado por los Ilustrísimos Sres. D. Alvaro León Ara, D. Luis Rego Fernández y el Excmo. Sr. D. Miguel Querol Gavaldá, y fue su Presidente el Ilmo. Sr. Teniente de Alcalde, D. Ramón Pascual Lainosa.

El fallo fue el siguiente:

Sección especial «A».

Primer premio: Sociedad Musical Instructiva «Santa Cecilia», de Cullera. Director, Luis Sanjaime Meseguer.

Segundo premio: Centro Instructivo Unión Musical, de Liria. Director, Pablo Sánchez Torrella.

Tercer premio: Centro Instructivo y Cultural Unión Musical, de Benaguacil. Director, José Miguel Peñarrocha.

Sección especial «B».

Primer premio: Unión Musical, de Torrente. Director, Mariano Puig Yago.

Segundo premio: Educación y Descanso, de Mislata. Director, Roberto Sáez Cambres.

Sección primera.

Primer premio: Sociedad Musical, de Alcira. Director, Francisco Hernández Guirado.

Segundo premio: Agrupación Musical La Amistad, de Quart de Poblet. Director, Esteban Esteve Jorge.

Tercer premio: Agrupación Musical Santa Cecilia, de Sedaví. Director, Rafael Talens Pello.

Sección segunda.

Primer premio: Centro Instructivo Musical, de Alfafar. Director, Juan Torregrosa Sevilla.

Segundo premio: Centro Instructivo Musical, de Benimaclet. Director, Idilio Gimeno Martínez.

Tercer premio: Sociedad Musical La Popular, de Pedralba. Director, Francisco Alegre.

Sección tercera.

Primer premio: Unión Musical Santa María, del Puig. Director, Bartolomé Raga Fortea.

Segundo premio: Sociedad Artístico Musical El Valle, de Cárcer. Director, José M.ª Alba Llácer.

Tercer premio: Centro Artístico Musical, de Bétera. Director, Manuel Campos Vivó.

JUAN VTE. MAS QUILES

Badajoz

III FESTIVAL IBERICO DE MUSICA

Badajoz cuenta con un importante Festival anual de Música. En el corto espacio de dos años este Festival ha cuajado en una ambiciosa programación. La edición del presente año estuvo patrocinada por la excelentísima Diputación Provincial, excelentísimo Ayuntamiento, Fundación Gulbenkian, de Lisboa, y el Departamento de Música de la Institución «Pedro de Valencia».

Se desarrollaron cinco conciertos orquestales, interviniendo la Orquesta Filarmónica del Estado de Kosice, con los solistas Angeles Rentería (piano) y Jela Spitkovac (violín), bajo la dirección de Bustrick Rezuca y Mario Klemens, alcanzando un destacado nivel interpretativo, junto con la *V sinfonía* de Tschaikowsky y la *VII* de Dvorak, los *Conciertos III* de Beethoven y el de *Violín*, de Mendelssohn.

La Orquesta Gulbenkian, de Lisboa, dirigida por M. Ivo Cruz, ofreció un programa con obras de Frederico de Freitas, al cual se le ofreció un cálido homenaje, junto a Joaquín Rodrigo, por la ciudad de Badajoz; *Sinfonía concertante*, de Chaves (viola), y la *Primera sinfonía* de Beethoven.

La Orquesta Filarmónica de Sevilla, que cerró con sus actuaciones el Festival Ibérico, actuó bajo la dirección de su titular, Luis Izquierdo, interpretando en el primer programa obras de Arriaga, Rodrigo, Vivaldi y Schubert, siendo feliz colaborador en el *Concierto de Aranjuez*, de Rodrigo, y en dos de los *Conciertos vivaldianos* el gran guitarrista Alberto Ponce, el cual había tenido un destacado éxito en su anterior recital. En el segundo programa de la Orquesta sevillana, dedicado a obras románticas, interpretaron,

con gran dominio técnico e interpretativo, el *Doble concierto* de Brahms y el violinista Pedro León y el violoncellista Pedro Corostola, interpretando asimismo la Orquesta, con una gran tensión y fuerza, la *IV sinfonía* de Schumann.

En sesiones camerísticas actuaron el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid, Cuarteto de Cuerda de Lisboa, el dúo Corostola-Rego y el pianista pacense Esteban Sánchez, importante figura artística de aquella ciudad, que hizo su tradicional actuación con un recital que incluía obras de Mozart, Schumann, Chopin y Albéniz, obteniendo un extraordinario éxito en cada una de sus versiones.

Como novedad dentro de la programación de este Festival se incluyeron por primera vez dos sesiones «balletísticas» a cargo del Ballet Nacional Fiestales de España, con Antonio, y la colaboración de la Orquesta Filarmónica de Sevilla, bajo la dirección de Luis Izquierdo, sesiones que tuvieron un destacado nivel coreográfico y musical en las tres partes, dedicada la primera a populares danzas de nuestro género lírico; la segunda, a *El amor brujo*, de M. de Falla, magistralmente interpretada por Antonio, María del Sol y Mario la Vega, como figuras principales, y una tercera parte dedicada al flamenco.

El Festival fue acompañado por el éxito de crítica y público, contando con la asistencia de las Autoridades civiles y militares a todos los espectáculos durante los doce días y en los escenarios del Teatro López de Ayala, Catedral pacense, Ayuntamiento, Instituto Zurbarán y Teatro Menacho.—S. GIL.

Bilbao

Con motivo de las Fiestas de la Liberación y el DCLXXV Aniversario de la fundación de

la villa de Bilbao, la Orquesta Sinfónica ha dado un concierto extraordinario, bajo la batuta del maestro Pirfano y con la colaboración del gran pianista bilbaíno Joaquín Achúcarro.

El programa estaba compuesto por las obras siguientes: *Alborada del Gracioso*, de Ravel; *Concierto número 1, para piano y orquesta en Mi menor, op. 11*, de Chopin, y el *Concierto número 2, en Sol mayor, para piano y orquesta, op. 22*, de Saint-Saëns.

En los dos *Conciertos* para piano y orquesta el pianista Joaquín Achúcarro volvió a situarse en la línea de los grandes intérpretes, demostrando en ambos su madurez artística, con un virtuosismo fulgurante, que le permite clarificar los pasajes más difíciles, y cuajando, en suma, una gran actuación.

En cuanto a la Orquesta, bajo la dirección del maestro Pirfano, actuó con cohesión y buena métrica, siendo todos, solistas, director y profesores ovacionados con entusiasmo al final del concierto.—JOSE DE URQUIJO.

Zamora

RECITAL DE LA SOPRANO MARIA DOLORES L. ALITE

En la Casa de Cultura se celebró el 20 de junio un recital de canto a cargo de esta magnífica soprano española. La audición constituyó un gran éxito a lo largo de todo el programa, seleccionado con indudable acierto al incluirse en él obras de Pergolesi, Monteverdi, Gluck, Scarlatti, Grieg, Beethoven y Brahms en la primera parte, y también, tras una breve pausa, cuatro páginas líricas que pusieron aún más de manifiesto la personalidad y calidades de esta gran cantante española. Fueron éstas el «Voi che sapete» de *Las bodas de Figaro*, de Mozart; el «Addio», de *La Bohème*, de Puccini; «Voi lo sapete o mam-

ma», de *Cavallería rusticana*, de Mascagni, y el «Aria de las joyas», de *Fausto*, de Gounod.

En la segunda parte—toda ella dedicada a la música española—pudimos escuchar versiones de canciones del Renacimiento, y de Granados, Guridi, Nin, Fusté y Rodrigo.

Fue acompañada magistralmente por esa gran pianista que es Ramoneta Sanuy.

En suma, un extraordinario recital a cargo de una extraordinaria cantante patria.—Corresponsal.

Las Palmas

FESTIVAL DE LAS PALMAS.

Con la denominación de «Festival de Las Palmas», las temporadas líricas organizadas por los Amigos Canarios de la Opera han iniciado una nueva etapa—quizás la más importante de no truncar esta línea—bajo la dirección general de Tito Capobianco, que también asume la escénica, y la valiosísima aportación escenográfica de Mario Vanarelli. Como resultado de la colaboración de este importante y competente binomio, las representaciones de la edición de este año han alcanzado un nivel de gran altura y dignidad, no sólo por el concurso de prestigiosos intérpretes, sino muy especialmente por la puesta en escena de las obras programadas, muy cuidadas en todos los detalles, superando la habitual improvisación y atendiendo preferentemente al conjunto, lográndose efectos de gran valor estético, que dieron a la ópera esa dimensión de espectáculo hasta ahora por aquí desconocido.

María Estuardo.—Bien en conjunto. Excelente puesta en escena de Vanarelli, con especial mención para el último acto, en la escena del patíbulo. Joan Sutherland fue la gran figura. lu-

PREMIO
«CIUDAD DE LÉRIDA»

para composiciones de piano,
en conmemoración del

«PRIMER CENTENARIO DEL NACIMIENTO
DE RICARDO VIÑES»

Instituido por el Excmo. Ayuntamiento de Lérida



BASES

Primera. Se instituye este premio para composiciones de piano, en recuerdo y homenaje al eminente pianista y compositor leridano, Ricardo Viñes Roda, en el primer centenario de su nacimiento.

Segunda. El premio estará dotado con 50.000 pesetas, y será indivisible, otorgándose asimismo al ganador un trofeo denominado «Diapasón de oro».

Tercera. Podrán optar todos los compositores españoles, sin limitación de edad, pudiendo presentar cada uno de ellos una sola composición.

Cuarta. Las composiciones presentadas serán originales e inéditas y, por supuesto, no interpretadas en audición pública. En cualquier caso, la duración de la composición no será inferior a diez minutos ni superior a veinte, siendo absolutamente libre su forma y estilo.

Quinta. Se recomienda a los compositores la inclusión de una sinopsis de la obra, cuya extensión no sea superior a la de un folio, escrito a máquina, a doble espacio y por una sola cara.

Sexta. Las composiciones deberán ser remitidas a Departamento de Gobernación del Excmo. Ayuntamiento de Lérida, Comisión de Cultura, haciendo constar para el «Premio Ciudad de Lérida, para composiciones de piano, en conmemoración del Primer Centenario del Nacimiento de Ricardo Viñes», en edición original, figurando en la parte exterior del envío el título de la composición, así como un lema, y en plica aparte y cerrada, el nombre y dirección completa del autor.

Séptima. El plazo de admisión de originales quedará cerrado el día 15 de octubre de 1975. Se entregará, a solicitud del concursante, un recibo de presentación del original. Este recibo será el que deberá exhibirse, una vez fallado el Premio, o en el término máximo de los tres meses siguientes, a la hora de retirar las composiciones no premiadas, las cuales, no obstante, podrán ser enviadas por correo al autor, previa solicitud escrita.

Transcurrido este plazo, las composiciones restantes serán destruidas.

Octava. El Premio no podrá ser declarado desierto, siempre que el número de las composiciones presentadas exceda de diez.

Novena. El Ilmo. Sr. Alcalde de la ciudad designará un Jurado de cinco miembros, presidido por el propio señor Alcalde o persona en quien delegue, y del que obligatoriamente formará parte, con voz y voto, el señor Secretario general del Ayuntamiento de Lérida, en virtud de lo dispuesto por el artículo 29 del Reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales, de 17 de julio de 1955.

Décima. El Jurado seleccionará tres composiciones finalistas, y, con posterioridad, tras la audición en público, interpretadas por el propio compositor o ejecutante en quien delegue, otorgará el único premio al vencedor absoluto.

Undécima. La audición a que se alude en la Base anterior tendrá lugar, precisamente, dentro de la velada social que con motivo de la festividad de Santa Cecilia se pueda celebrar el día 22 de noviembre de 1975, en cuyo acto se procederá a la entrega del importe del premio en metálico y del trofeo concedido al ganador.

Duodécima. La posible edición de la composición premiada será objeto de un convenio «a posteriori» entre el autor y el Excmo. Ayuntamiento de Lérida. En todo caso, la publicación de la composición deberá ostentar obligatoriamente la inscripción de «Premio Ciudad de Lérida, 1975, de composiciones para piano en homenaje a Ricardo Viñes».

Decimotercera. El autor de la composición premiada, no obstante, conservará todos los derechos previstos en la vigente Ley de Propiedad Intelectual.

Decimocuarta. El veredicto del Jurado será inapelable. Los concursantes, por el solo hecho de optar al premio, aceptan todas y cada una de las Bases de la presente convocatoria.



Concertante de Macbeth, con la gran corona—símbolo del magnicidio y obsesión de poder de «Macbeth»—, presidiendo esta puesta en escena en el Festival de Las Palmas, organizado por los Amigos Canarios de la Opera.

ciendo su impecable línea de canto; estuvo reservada en los sobreagudos, que emitió débiles, no con amplitud, potencia y brillantez. Muy bien el bajo Cornelis Ophof como «Talbot». Aceptable la mezzosoprano Hugue Tourangeau, con un timbre muy desigual y sonidos muy guturales. Muy flojo el tenor Frank Little.

En *Tosca* ocupa el lugar preeminente el baritono Ingar Wixell, encarnando un «Scarpia» magnífico, con amplia y potente voz, aunque muy bella de timbre. El tenor Giorgio Merighi cumplió muy decorosamente en todas sus intervenciones; voz de grato timbre, aunque un tanto dura. Las condiciones vocales de Birgit Nilsson, espléndidas para Wagner y Strauss, no se adaptaron a la partitura pucciniana, y fue una lástima, por cuanto ello impidió apreciar su calidad interpretativa en toda su amplitud, pues su «Tosca» no fue convincente.

Macbeth fue la obra más completa en conjunto, con una magnífica y sugerente escenografía de Carl Toms. El baritono Louis Quilico tuvo momentos muy felices, en los que resaltó sus facultades vocales; en otros ya no estuvo tan acertado, perdiendo su voz rigor a medida que avanzaba la obra y mostrando un timbre algo deteriorado. La soprano Pauline Tinsley tuvo intervenciones muy estimables y dignas, como en la escena del sonambulismo. El bajo Robert Hale encarnó muy correctamente a «Banco». Muy discreto el tenor Frank Little.

Pasable versión de *Otello*. Una afección vocal impidió al tenor Richard Cassilly rendir a plenitud; aunque mejoró en la segunda función, no destaca por su técnica, sino por su volumen y fuerza vocal: la dureza de su voz, reacia a las modulaciones, motiva que su timbre quede opaco con bastante frecuencia. Pablo Elvira es un baritono muy lírico, de agradable timbre, pero insuficiente vocalmente para encarnar a «Yago». Isabel Penagos fue una «Desdémona» muy tímida; cantó con gusto y delicadeza, pero su labor no resultó convincente. David Hall fue un «Cassio» muy aceptable.

Con *Los cuentos de Hoffman* se consigue plenamente el espectáculo en una admirable puesta escénica de Vanarelli. La gran figura fue el bajo Robert Hale en el «Espíritu del Mal», personaje del que hizo una gran crea-

ción vocal y escénicamente. Buena la actuación de la soprano Sonja Poot. Ajustada la mezzosoprano Kay Creed. Muy desafortunado el tenor Robert Moulsson. Manuel Bermúdez, David Hall, Tomás Cabrera y Francisco Matilla cumplieron con eficiencia en sus personajes. David Rae Smith, muy mediocre en sus intervenciones.

Los Coros de la Universidad de Michigan y los del Festival de Las Palmas tuvieron unas lucidas actuaciones en *Otello*, *Macbeth* y *Cuentos de Hoffman* y flojas en *María Estuardo* y *Tosca*. La calidad de la Orquesta de la Universidad de Michigan, agrupación de jóvenes estudiantes, quedó patente en todas las obras, siendo sus más destacadas actuaciones las dirigidas por la solvante batuta de Theo Alcántara—*Otello* y *Cuentos de Hoffman*—, siguiéndole en méritos Bruno Rigacci en *Tosca* y *Macbeth*, y Richard Bonyngue en *María Estuardo*. Tito Capobianco acreditó su competencia como director de escena, moviendo a los personajes con gran maestría. Y también es justo destacar la notable dirección escénica de Elena Denda en *Cuentos de Hoffman*.—CARMELO DAVILA NIETO.

Lérida

Ha habido últimamente conciertos muy interesantes; el Excmo. Ayuntamiento, la Caja de Pensiones, Círculo Medina, Alliance Française, Asociación de Música y Amics de la Seu Vella, así como la colaboración de la Comisaría de la Música han rivalizado en depararnos unos conciertos de alto nivel.

El cuarteto de cuerda Ars Nova actuó en el salón, recientemente inaugurado, del complejo cultural que ha instalado en Lérida la Caja de Pensiones. Por la Alliance Française fueron presentados, en la sede de la Asociación de Música, M. Arrignon y J. C. Henriot, clarinete y piano; ha sido uno de los recitales más notables de la temporada. El guitarrista Francisco Soler, en Medina. El baritono Antonio Blancas con Julián Perede al piano; Fernando Badía y Angel Herranz, «cello» y piano; los pianistas Guillermo González y Esteban Sánchez; Luis García y Mario Monreal, violín y piano; Villarojo e Ibañez, clarinete

y piano, otro interesante concierto; Montse Alavedra y Angel Soler, piano y canto, todos ellos enviados por la Comisaría.

La Asociación de Música nos ha presentado las actuaciones de Jurkovic y Zsapka, flauta y guitarra; Madeleine Vautier, violinista; el quinteto de viento "Aulos"; el pianista Angel Berrocal y a Turull y Morante, violín y piano. Hemos oído las habituales audiciones corales del Orfeo Lleidatá. Coral Sícoris y recientemente la coral mixta Shalom, compuesta por escolares. Finalmente, en la Seo los Amics de la Seu Vella, con la colaboración del Ayuntamiento de la ciudad, nos han presentado un recital memorable con obras del barroco interpretadas por la Orquesta Catalana de Cambra, dirigida por el primer violín, Gonzalo Comellas, siendo muy celebrado por todos los asistentes.

Vemos, pues, que desde hace algún tiempo diversas entidades rivalizan en ofrecernos actos musicales, con lo que se consigue una fuerte mentalización del público, así como un nivel mucho más elevado de calidad interpretativa.

Comentario aparte merece la actuación de la Sinfónica de Bilbao con el pianista Pedro Espinosa en el concierto patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento, dedicado a la memoria de Ricardo Viñes, —cuyo centenario se viene celebrando este año—, nacido en nuestra ciudad. En este concierto se reunieron varias efemérides musicales afortunadísimas: los centenarios de Viñes y Ravel, anticipación del de Falla, a celebrar el próximo año, así como la amistad que se profesaron

estos geniales músicos, protagonistas indiscutibles de su época.

La intención primera de este concierto fue la de programarse la obra *Noches en los jardines de España*, de Falla, dedicada por su autor a Viñes. Ampliando con las ideas antes expuestas el programa, resultó: *Rapsodia española* y *Dafnis y Cloe*, segunda "Suite", Ravel; en la segunda parte, las *Noches en los jardines de España* y *El sombrero de tres picos*, de Falla. El éxito conseguido por Pedro Pirfano, director de la Sinfónica, así como por Pedro Espinosa fue indescriptible, habiendo de corresponder a los aplausos con *Goyescas*, y el pianista ofreció el *Menuet spectral*, de Viñes, fina alusión de éste al *Menuet antique*, de Ravel, a quien se lo dedicó. Si a tantas circunstancias felices se le suma el hecho de que nunca se había oído en Lérida una Sinfónica completa —sólo algunas orquestas de cámara—, puede dar idea del éxito obtenido.—ALICIA FONT.

PRIMER CENTENARIO DE RICARDO VIÑES

En Lérida se está celebrando con esplendor el Primer Centenario de Ricardo Viñes, famoso pianista que, como registra la Historia, fue apóstol y uno de los mejores intérpretes de Debussy, Ravel, Satie, Albéniz, Falla, Turina, Esplá y en general de todos los compositores de música para piano de principios de siglo (rusos e hispano-americanos, entre otros).

Este ciclo conmemorativo dio comienzo en febrero (mes del

nacimiento de Viñes) y finalizará en noviembre con el acto de entrega del "Premio Ciudad de Lérida 1975", para composiciones de piano, instituido con motivo del centenario de Viñes.

Diversos y lucidos han sido los actos celebrados, que desde la fecha inicial se han desarrollado por este orden:

Pregón del Centenario, por Emilio Pujol, en la sala de sesiones de la Paheria ilerdense.

Inauguración oficial de la "Sala Archivo Ricardo Viñes", ubicada en el Museo Morera (edificio Aoser).

Misa de Requiem en la S. I. catedral, oficiada por el Obispo de la Diócesis, con intervenciones de las corales Sícoris y Orfeo Lleidatá.

Concierto-conferencia por el crítico Ramón Barce y el pianista Pedro Espinosa, con obras originales de Viñes y otras que le dedicaron los compositores que fueron sus amigos. Acto celebrado en el Aula Magna del Instituto de Estudios Ilerdenses.

Actuación de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, bajo la dirección de Pedro Pirfano, y Pedro Espinosa como pianista solista, en cuyo programa figuraban obras de Falla (*Noches en los jardines de España*), de Ravel y Granados.

Para octubre están previstos otros actos, entre ellos una conferencia en colaboración con la Embajada francesa en España y culminarán con el fallo del "Premio Ciudad de Lérida 1975" para compositores de piano en conmemoración del Primer Centenario del nacimiento de Ricardo Viñes.

La instauración de la Sala Archivo Ricardo Viñes es, por su

carácter, la realización más importante a destacar de este ciclo conmemorativo. Desde el momento que se abra al público, que lo será dentro de breve plazo, ofrecerá su instalación la posibilidad —para todos los interesados en estudiar la personalidad de Ricardo Viñes en el presente y en el futuro— de consultar material abundante correctamente catalogado, que gracias a la donación de los herederos del pianista (Elvira, Lucía y Hernando Viñes) quedan en propiedad perpetua de la ciudad y a disposición de todos los estudiosos.

El contenido de la Sala Viñes es de relevante interés. Como material de exposición hay pinturas de la persona de Viñes y de su madre realizadas por artistas de su época de París; los cinco pergaminos dedicados por la ciudad de Lérida al pianista; fotografías, mascarillas; el piano mudo que empleaba para ejercitarse durante el viaje de sus giras de concierto; útiles de trabajo; el dormitorio del artista, condecoraciones, etc. Como material de estudio están, entre otros: programas de concierto, "curriculum vitae"; artículos de Viñes; cartas, poesías, música original suya y dedicada; curiosidades, etc. No cabe duda que visitar este rincón leridano de arte y de cultura habrá de ser en el futuro para cuantos deseen conocer y estudiar la personalidad artística y humana de Ricardo Viñes objetivo imprescindible y de particular interés.

Por todo lo expuesto se puede afirmar que el ciclo conmemorativo del centenario del nacimiento de Viñes será completísimo, y el premio instituido por el

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

XAVIER MONTSALVATGE

SONATA CONCERTANTE

Para violoncello y piano

Excmo. Ayuntamiento (dotado con 50.00 pesetas) lo cerrará brillantemente.

Cabe hacer constar que los actos han sido patrocinados por diversos organismos y entidades culturales leridanas, presididas por la Corporación Municipal, en cuya Comisión organizadora han colaborado de forma muy activa la Asociación de Música y el Círculo Medina, como asimismo la corresponsal de la Revista musical RITMO en Lérida, señorita Alicia Font.—RIERA.

San Sebastián

En el ciclo de conferencias organizado por el Club de Arte Catalina de Erauso y la Caja de Ahorros Municipal, "Historia y futuro de una ciudad: San Sebastián", José León Urreta habló de *La Música de la Belle époque*, tomando al Gran Casino como eje. Hizo desfilar una serie de personajes, anécdotas pintorescas, curiosidades de aquellos felices años cosmopolitas y brillantes. Muchos donostiarra, jóvenes y mayores, se dieron cita en el Conservatorio para escuchar los encantos de aquellos tiempos, conducidos por la amena investigación hecha por José León Urreta, crítico musical, que fue muy aplaudido.

Organizado con la colaboración del Centro de Atracción y Turismo del Excmo. Ayuntamiento de San Sebastián se celebró, en el Museo de San Telmo, un concierto extraordinario de acordeón, con la participación de dos destacadas orquestas. Actuó en primer lugar la Orquesta Accordeon Club Saintongeais, de Francia, dirigida por la señora Elianne Margelle. Cerca de cuarenta músicos y un variado repertorio, que resultó muy del agrado del público. En segundo lugar actuó la Orquesta de Acordeones del Conservatorio de Música de San Sebastián, dirigida por el maestro Miguel Vicondoa Elicegui. Formada por alumnos del maestro Vicondoa, muchos de ellos ganadores de los máximos galardones. El público les aplaudió con entusiasmo.

Después del éxito que la Orquesta de Cámara y el Coro Donosti-Ereski obtuvieron en Irún volvieron a actuar en la iglesia parroquial de Zumaya. El Coro Donosti-Ereski, dirigido por el maestro Félix Garitano, ofreció un bellissimo programa de canciones populares y religiosas. La Orquesta de Cámara de San Sebastián, bajo la dirección del maestro José Luis de Salbide, interpretó un interesantísimo programa, comenzando por una *Sinfonía para trompeta y orquesta*, de Purcell, más obras de Pablo Casals, Johann Strauss y Bela Bartok. Destaquemos la magnífica actuación de los solistas de violoncello y trompeta, María Angeles Fagoaga y José L. Amóstegui. Finalmente, Coro y Orquesta, a las órdenes del maestro Salbide, ofrecieron el *Te Deum laudamus*, de Andrea Hoffer. Un gran concierto y un gran éxito.

El Coro Ametsa, de Irún, vencedor absoluto del Concurso de Polifonía de La Haya. El Coro Ametsa se ha proclamado vencedor absoluto del Concurso Internacional de Polifonía de La Haya (Holanda), en el que participaban veinticuatro agrupaciones corales, representativas de catorce países europeos, entre ellos algunos del Este. La Agrupación irunesa, dirigida en esta ocasión por Miguel Amantegui, obtuvo además diecinueve puntos de ventaja sobre un coro ho-

landés que se clasificó en segundo lugar. La noticia de este gran triunfo nos orgullece a todos los guipuzcoanos. Vaya para el Coro Ametsa la más calurosa y sincera enhorabuena por este gran triunfo.—GLORIA VIG-NAU.

Santander

En mi anterior crónica anuncié la actuación del Cuarteto Clásico de RTV Española, que ha muchos años cierra brillantemente la temporada de conciertos del Ateneo. Estos excelentes artistas y amigos de todos los ateneístas lo son también, y con bastantes años anteriores a la fundación del Cuarteto, de quien esto escribe. Así, José Fernández (para todos Pepito) y el que ha tiempo ocupa su puesto, Ricardo Asiain, nos conocimos en la cátedra de aquel maestro de maestros que fue don Enrique Fernández Arbós, del que tendríamos tanto que decir y agradecer los que de él recibimos desinteresadamente lección y consejo, y como españoles, a más de aquella Orquesta Sinfónica de Madrid, la expansión de la Música en toda España, mediante aquellas excursiones a las provincias.

A Carlos Baena le conocí también de estudiante, y más tarde como "cellista" de la Orquesta Filarmónica, Banda Municipal y de la Orquesta Nacional. Antonio Arias (el viola), si no me falla la memoria, es el fundador del Cuarteto. A éste le conocí en las turnés que hacía con la Orquesta Sinfónica en su tierra natal, Salamanca; y allí también al que luego sería mi condiscípulo en la cátedra de una generación de destacados compositores, como fue la de don Conrado del Campo; me refiero a Gerardo Gombau, y a otro Gerardo, Seisdedos, ambos fallecidos. El primero, a más de destacado pianista, se hizo compositor, que destacó y destaca, dentro de la música moderna sinfónica, por las obras que nos ha donado. A Seisdedos le tuve de contrabajista en el Teatro Español hasta el año 1953, que vine a Santander. Y queda por citar a Rafael Periañez. Entre Arias y Periañez, los dos salmantinos, no puedo precisar a quién fue el primero en conocer, y me inclino a creer que sería en el mismo que se produjo con los citados; pero el trato fue más directo y continuo con Periañez, por nuestros apoyos en las suplencias. ¿Te acuerdas del Teatro Español?... Y etcétera. Así, hoy he decidido, como homenaje a estos bravos artistas, amigos y compañeros, no hacer "crítica", y sí esta pequeña historia, complaciendo a vuestros admiradores y lectores, que desean sea yo quien os lo haga saber a través de RITMO.—E. VELEZ CAMARERO.

Málaga

EL FESTIVAL DE MUSICA DE MARBELLA

El Festival Internacional de Música fue inaugurado con un concierto del gran arpista Niccanor Zabaleta, con un programa de calidad, finura y buena interpretación.

Música del siglo XVIII, completada con Granados y Ernesto Halffter.

El lugar (La Virginia), el artista y el escogido auditorio crearon ese ambiente absolutamente necesario para la penetración entre artista y audi-

torio, especialmente en los recitales de música de cámara. Belleza, éxtasis armónico. Exquisitez.

Otro concierto se destacó en este ciclo. Enrique Arias, pianista de singular temperamento y buen estilo, con un repertorio de Bach, Chopin, Mozart y Beethoven, consiguió entusiasmar al auditorio.

Marbella y su Ayuntamiento han dado vida a un nuevo Festival que puede continuar ofreciendo la mejor música no sólo a Málaga y la Costa del Sol, sino a la vida musical del país.—BETES.

Tarragona

REUS

Hasta dieciséis conciertos ha dado este curso la Asociación, gracias en parte a la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia (Comisaría Nacional de la Música), que sólo en los tres meses últimos le ha facilitado los siguientes: Antonio Blancas, barítono, acompañado al piano por Julián Perra; José Luis García Asensio, violinista, acompañado por Mario Monreal; Fernando Badía, violoncelista, y Miguel Angel Herranz, pianista; Miguel Angel Colmenero Garrido, trompa, con el pianista Agustín Ramos Castro.

Todos ellos de verdadera categoría, se han efectuado en el salón noble de la Sociedad El Círculo, con entrada libre.

Como propios, y en el Teatro Fortuny, se han celebrado en el mismo lapso de tiempo dos conciertos de estilos diametralmente opuestos y dos espectáculos folklóricos. Los primeros, a cargo del Traditional Jazz Studio, de Praga, dirigido por Pavel Smetacek, y de la Orquesta Filarmónica del Estado de Kosice, bajo la dirección de Bystrík Režucha. Ambos conjuntos han obtenido clamorosos éxitos.

En cuanto a los segundos, corrieron a cargo del Esbart Dansaire de Rubí, posiblemente la mejor agrupación actual dedicada a la danza típica catalana, que nuevamente fue objeto de grandes ovaciones, y el Conjunto Nacional Folklórico "Sluk", con la orquesta, coros y "ballet", intérpretes de los aires populares de su país, Eslovaquia. Espectáculo dinámico y de brillante colorido, que obtuvo un triunfo sensacional.

También otro marco completamente distinto ha sido "descubierto" en estas últimas semanas. Se trata de la Prioral iglesia de San Pedro Apóstol, donde realizó su presentación al público reusense la Orquesta Catalana de Cambra, que dirige el violinista Gonzalo Comellas, con un resultado sumamente halagüeño.

A los pocos días y en el mismo templo, actuaba el Orfeo Reusenc, que dirige el maestro Fusté, a beneficio de la restauración del rosetón de la propia Prioral. Un concierto de ambiente puramente local, pero que mereció la unánime aprobación del auditorio, dado el espléndido momento que atraviesa dicha masa coral reusense.—TRICAZ.

Sevilla

En los últimos años la capital de Andalucía ha visto reforzado su movimiento musical por una

serie de conciertos de una gran altura artística, entre los que cabe destacar la "Decena de Música", convertida en el presente año en "Quincena"; Mayo Musical Hispalense; el ciclo "Del Renacimiento al siglo XX", llevado a cabo por la Orquesta Filarmónica de Sevilla, solistas y otras agrupaciones, bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, de Sevilla, y destacados recitales de la Sociedad Sevillana de Conciertos y Juventudes Musicales, con un recital punta de Arthur Rubinstein y la Universidad hispalense.

Entre los conciertos de la Orquesta Filarmónica sevillana cabe destacar el realizado en la Catedral metropolitana, en el que por primera vez en Sevilla fueron interpretados conciertos de órgano y orquesta, de los que fue intérprete el titular organista de la Catedral, José Enrique Ayarra, que interpretó dos de los *Conciertos haendelianos*, bajo la dirección de Luis Izquierdo. Pierre Colombo, con el Coro de la Universidad hispalense y con destacados solistas, realizó, en la iglesia del Salvador, un programa dedicado a Mozart; en el que destacó, junto con la *Sinfonía "Júpiter"*, la *Misa de la Coronación*.

Esta agrupación filarmónica sevillana fue asimismo dirigida por Otakar Trhlik, Serge Roux y Manuel Ivo Cruz. El resto de la programación fue dirigida por el titular, Luis Izquierdo, con obras que sirvieron para poner a prueba la dedicación de la Orquesta, con el *Concertino para vibráfono*, de Fink; *Concierto para batería y orquesta*, de Milhaud; *Sinfonía en tres movimientos*, de Strawinsky; *Doble concierto*, de Brahms; *Sinfonía IV*, de Dvorak, etc.

Completando el ciclo organizado por la referida Caja de Ahorros Provincial San Fernando, de Sevilla, y como complemento a los conciertos sinfónicos, destaron, entre otros, los ofrecidos por el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid, Orquesta de Cámara Leos Janacek; los recitales de violoncello de Vladimir Orloff y Rohan de Saram; el del pianista Valerie Afanassieff; la interpretación de la *Sonata para dos pianos y percusión*, de Bela Bartok, a cargo de los pianistas Angeles Rentería y Jacinto Matute y los percusionistas Pedro Vicedo y Javier Bonet, y el recital de cémbalo ofrecido por Rafael Puyana.—SANTIAGO GIL.

SAGUNTO.—En el Certamen de Masas Corales, que con buen éxito se llevó a cabo en el Teatro Romano de Sagunto, se otorgaron los siguientes premios: Primero, dotado con 75.000 pesetas, el Orfeo d'Aldaya, de Aldaya (Valencia) que dirige don Mariano Segura. El segundo premio (50.000 pesetas) se concedió al Orfeo de Las Corts, de Barcelona. Tercero, al Cor Montserrat, de Tarrasa (40.000 pesetas). Cuarto premio (25.000 pesetas), a la Coral Mestre Tomás, de Barcelona. Intervinieron además corales de Manises, Masanasa, Gandía y Moncada, de la provincia de Valencia. Todos los coros interpretaron la pieza obligada *Tres cançons valencianes*, del compositor Bernardo Adam, premio de composición coral "Joaquín Rodrigo" 1974.

Nuestro aplauso a todos los coros participantes y nuestra cordial felicitación a los que alcanzaron los premios.—LUIS M. RICHART.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA



Carrera San Jerónimo, 26
Arenal, 18
MADRID

Paz, 15
VALENCIA

LAS
GRANDES
MARCAS
REUNIDAS



GAVEAU-1847
ERARD-1780
PLEYEL-1807
SCHIMMEL-1885
DIETMANN
KAWAI
ZENDER

Vellido

Gran Vía, 77 - BILBAO
Avda. José Antonio, 8 - BARACALDO
Avda. Carlos III, 46 - PAMPLONA

Garrido
Garrido-Bailén

Valverde, 3 - MADRID

Mayor, 88 - MADRID