

RITMO

AÑO XLV · NUM. 449 · MARZO 1975 · PRECIO: 50 PTAS.

EXCLUSIVA
CON

alfred
brendel

EN DISCOS PHILIPS





HAZEN

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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

Juan Bravo, 33

MADRID-6

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

Dirección y Redacción: Francisco Silvela, 15. MADRID-6 (España).
Teléfonos 734 69 37 - 401 07 40

Dirección telegráfica: RITMO. - Madrid

Delegación y Redacción para Cataluña:
Vía Layetana, 40 BARCELONA-3. Teléfono 310 29 64

Precio de suscripción. ESPAÑA: Año, 450 ptas. Número suelto, 75 ptas.
Atrasado, 60 ptas. EXTRANJERO: 10 dólares U.S.A.

Depósito legal: TO. 2 - 1958

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.

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

Director:

F. RODRIGUEZ DEL RIO

Subdirector:

Antonio Rodríguez Moreno

Redactor-Jefe:

Fernando Rodríguez Polo

EQUIPOS REDACCIONALES

EQUIPO MOVIL

Coordinación:

María Dolores Vega Muñoz.

Redactores:

José Miguel López.

José Angel García García.

ESTUDIOS Y PANORAMICAS

Coordinación:

José Luis Pérez de Arteaga.

Redactores:

Manuel Chapa Brunet.

Juan Antonio Lucas.

Raúl Rey.

CRONICAS MUSICALES

Redacción:

Fernando López y Lerdo de Tejada.

CRITICA DISCOGRAFICA

Coordinación:

Pedro Machado de Castro.

Redactores:

Gonzalo Alonso Rivas.

José Luis García del Busto.

Manuel Montero Vallejo.

José Ignacio de la Peña.

Ramón Ortiz Ramis.

José Prieto Marugán.

Joaquín Rubio Tovar.

ALTA FIDELIDAD

Redacción:

Juan Ramón Pérez Garraleta.

JAZZ

Redacción:

José Miguel López.

ROCK & POP

Coordinación:

Antonio Cordón Portillo.

Redactores:

José Luis Silvestre.

Antonio Alvarez Rodil.

Luis Miguel Estero Brox

Ricardo Collado Arranz

CORRESPONSALES NACIONALES

Alicante.—Ricardo Ruiz Baquero.

Asturias.—Pedro Luis Menéndez.

Baleares.—Lorenzo Galmés.

Barcelona.—Rosa Beatriz Pérez

Arés.

Burgos.—María Jesús García de

la Mora.

Cádiz.—Diego Navarro Mota.

Castellón.—Francisco Vicent Do-

ménech.

La Coruña.—Julio Andrade Malde.

Las Palmas de Gran Canaria.—

Carmelo Dávila Nieto.

Lérida.—Alicia Font Puig.

Logroño.—J. Luis Rouret Tejada.

Málaga.—Salvador Betés.

Orense.—Evencio Baños Rodríguez.

San Sebastián.—Gloria Vignau.

Salamanca.—Dámaso García Fraile.

Santander.—Esteban Vélez.

Segovia.—M.ª del Carmen Gruber.

Tarragona.—Luis Traver Roselló.

Toledo.—Conrado Bonilla.

Valencia.—Luis Martínez Richart.

Bilbao.—José Urquijo Respaldiza.

Valladolid.—Miguel Frechilla del

Rey.

Zamora.—Alberto Gatóo Gómez.

CORRESPONSALES EXTRANJEROS

Europa.—Nicolás Koch-Martín.

Rosario Marciano.

Estados Unidos.—Célida Villalón.

Sudamérica.—Néstor Echevarría.

Leticia Pagano.

Sergio Curia.

EQUIPOS GRAFICOS

Barahona y J. Azurmendi

Rótulos

Manuel Pliego

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

Editorial

La Bienal Internacional del Sonido

Congresos, asambleas, convenciones, seminarios, etcétera, llámense como quiera denominárseles, que tengan por misión el promover la investigación, el estudio y desarrollo de toda la fenomenología musical no pueden sino merecer nuestra más cálida adhesión y el más acuciante estímulo, y que sigamos su labor con la más viva inquietud, poniendo a contribución del éxito de su trabajo cuanto pueda representar nuestro medio periodístico. Y por lo que supone hoy de singularidad en nuestro país, centramos la atención de este editorial en la Bienal Internacional del Sonido, idea plasmada en feliz realidad—ya con una segunda edición—del Grupo Cultural del Instituto Superior de Complemento de Estudio, de Valladolid, realizada con carácter privado, pero con el apoyo de destacados organismos locales, nacionales e internacionales, y a la cabeza de ellos nuestro Ministerio de Información y Turismo.

Su creación—a nivel privado, repetimos—contribuye a llenar un vacío en nuestra vida musical, pues como venimos manifestando con insistencia y hasta con pesadez, no todo el análisis y solución de la ingente problemática musical del país ha de abandonarse en manos de la Administración, sino que ha de ser desde todos los ángulos del vasto campo nacional de los que han de fluir aportaciones como las que representan esta clase de movimientos.

No es misión de este editorial detenerse en detalles sobre el desarrollo de la segunda edición de la Bienal Internacional del Sonido, no; de ello nos ocuparemos, por su interés, en el próximo número y en los espacios más idóneos para ofrecer a nuestros lectores la crónica de tan importante convención musical. Sí la de destacar el acierto que representa la organización de esta clase de jornadas y la necesidad que sentía la vida musical española de que proliferen esta celebración de congresos y asambleas de carácter más o menos profesional y gremial, y a todos los niveles, sin olvidarse incluso los sectores puramente industriales y comerciales, que bien en forma de muestras, de ferias o salones contribuirían a dar una mayor expansión a todo el comercio e industria al servicio de la Música.

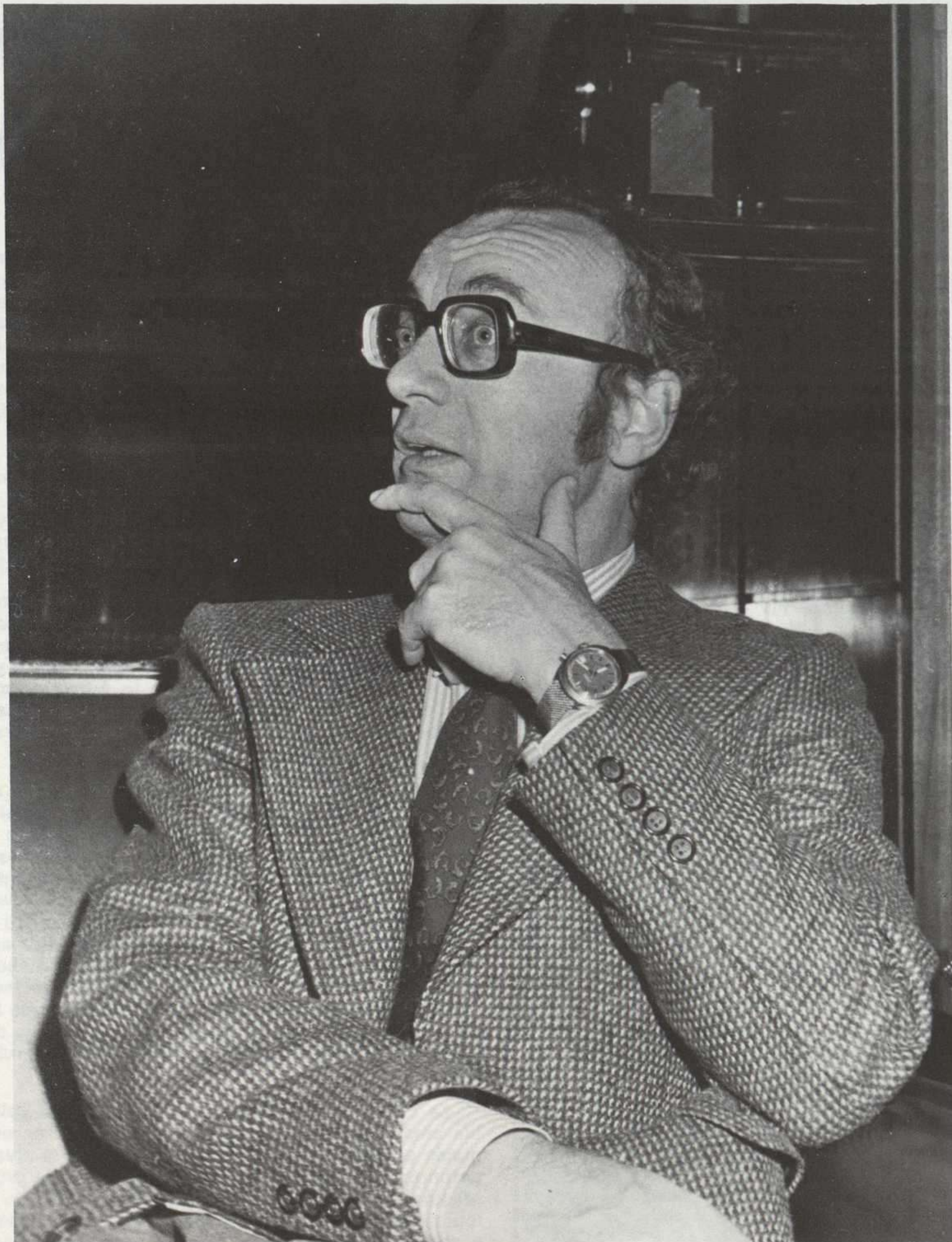
La Bienal Internacional del Sonido, desde Valladolid, la noble ciudad castellana, con la madurez que representa una segunda edición, ha abierto nuevos cauces—a nivel privado, repetimos—a la investigación, al estudio y a la promoción de la Música, en cuanto con ella se vincula dentro de la fenomenología sonora, y la ha prestado un magnífico servicio al llegar a conclusiones, de entre las que señalamos, por su vital importancia, la necesidad de una mayor atención y vigilancia de los medios audiovisuales como elementos de cultura y de influencia en la formación de nuestro pueblo—la radio, la televisión, el disco...—y la urgencia de la promulgación de una Ley de la Edición sonora, tan necesaria hoy ya como la del Libro, de reciente publicación.

RITMO romperá lanzas en pro de que aquellas conclusiones tengan una pronta puesta en marcha, y felicita a los promotores y a la Dirección de la Bienal tanto por su programa como por las etapas ya conseguidas.

HUMANISMO Y MUSICA EN TORNO A

ALFRED BRENDEL

- **«LA MUSICA ES IMPORTANTE PARA TODOS NOSOTROS, COMO PERSONAS: ES UN ESPEJO DEL TIEMPO EN QUE VIVIMOS.»**



Brendel: un nombre que ya es mítico, sobre todo entre el público musical más joven. Un artista que con cuarenta y cuatro años puede contarse entre los «clásicos» del piano. Alfred Brendel es, para los aficionados europeos, el intérprete moderno de Beethoven, el re-descubridor del Mozart pianístico, el investigador de un nuevo Liszt; es, sobre todo, el músico que ha «inventado» a Schubert. Nacido en Austria, residente en Londres de hace años, recientemente galardonado en Francia con el «Grand Prix des Disquaires», Brendel se erige hoy como una de las personalidades más significativas y singulares del horizonte musical. Afable, casi tímido, tranquilo, sin aspavientos, Alfred Brendel es un desmentido constante a la imagen del divo, y su conversación (parcialmente transcrita en estas páginas), tan transparente como su «hacer» musical, pone siempre de relieve la claridad sincera de sus pensamientos.

UNA ENTREVISTA REALIZADA POR: JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

ARTEAGA.—¿Podríamos hablar un poco de los comienzos de su carrera, su orientación como pianista, sus maestros, etcétera?

BRENDEL.—Yo empecé mi instrucción musical muy joven. Tuve varios profesores hasta los dieciséis años, algunos de ellos muy buenos, pero creo que no me dejaron especial huella. A partir de esa edad empecé a trabajar por mi cuenta: participé en un ciclo de «clases magistrales» que dirigía Edwin Fischer y en otro de Paul Baumgartner; también estudié con Steuermann, en Salzburgo. Las «clases magistrales» son, desde luego, algo muy distinto de la enseñanza académica regular; se concentran en las obras que uno ha estudiado y pueden dar un diagnóstico de la interpretación, así como tener un efecto duradero a causa de la intervención del maestro. Este era el caso con Edwin Fischer, cuyas clases, aun hoy, recuerdo perfectamente: sus enseñanzas tuvieron una influencia muy fuerte sobre mi pensamiento musical.

A.—¿Qué autores y obras trabajó con Fischer?

B.—Toqué para él algunas de las obras más importantes de Beethoven (la Sonata «Appassionata», el Concierto «Emperador») y la Sonata en Mi menor, de Mozart (que fue, de hecho, mi introducción a la interpretación de Mozart), que era una obra que Fischer amaba. También traje con él algunas páginas de Chopin y de Liszt (la Sonata en Si menor), y música de ciertos autores por los que Fischer tenía mucho interés, aunque no los interpretaba a menudo, tales como D'Albert y Busoni.

A.—¿Qué recuerdos tiene de su trabajo con Eduard Steuermann?

B.—Steuermann era un amigo, un discípulo y un magistral intérprete de Arnold Schönberg. Era, inicialmente, alumno de Busoni, pero posteriormente se incorporó al círculo de Schönberg. Fue el pianista de la famosa «Asociación para Conciertos Privados, de Música», en Viena. Más tarde, no siendo ya joven, estrenó el Concierto para piano y orquesta, de Schönberg, en Nueva York. Dominaba como nadie toda la música de la escuela de Viena, pero no era un artista limitado en exclusiva a ese tipo de obras: conocía maravillosamente la música contemporánea y a la vez la antigua, clásica y romántica, aunque en estas últimas era fácil estar en desacuerdo con sus puntos de vista; su conocimiento de la historia de la música era enorme y fue, en sus últimos años, uno de los grandes profesores de la Juilliard School. Era un hombre muy inteligente; también componía, pero le recuerdo como una persona amargada, pues su carrera como solista no se había desarrollado en la forma esperada, y sobre todo le atormentaba el hecho de haber tenido que exiliarse, abandonando Europa y emigrando a Norteamérica.

A.—¿La colaboración con Baumgartner puede considerarse decisiva en su carrera?

B.—Sí, en cierto sentido. Baumgartner era alumno de Eduard Perlmann, lo que equivale a decir que pertenecía a la típica escuela alemana del piano (aunque Baumgartner era suizo), que tomaba la música al pie de la letra. Perlmann imbuía a sus alumnos de la necesidad de tocar el movimiento lento del Concierto en Do menor, de Beethoven, tal como estaba escrito, errores incluidos, no importando cómo sonase. Para mí, esto fue muy provechoso en un determinado momento, porque Baumgartner me enseñó que uno tiene que atenerse con cuidado a la letra: con él aprendí realmente a leer música. También me hizo algunas sugerencias bastante importantes acerca de mi repertorio; creo que, de no haber sido por él, nunca habría tocado la Fantasía contrapuntística, de Busoni.

A.—En los primeros años de su carrera profesional, final de los cincuenta y primeros años sesenta, usted fue un artista más conocido por sus discos que por actuaciones en público. ¿Cómo se explica este fenómeno, el que llegara usted a ser un artista admirado por aficionados que nunca le habían visto personalmente?

B.—Es verdad lo que usted dice. Mi carrera como concertista se desarrolló lentamente, y al mismo tiempo algunos de mis discos tuvieron un éxito internacional inmediato. Pero debo decir que ahora me alegro mucho de que mi carrera se produjera en esa forma, un poco extraña si se quiere, porque si mi éxito en las salas de concierto hubiese sido rápido, instantáneo, no habría tenido tiempo de estudiar gran parte de mi actual repertorio ni, en otro terreno, habría podido dedicarme, como ser humano, a otras materias aparte de la música y a adquirir en las mismas una experiencia que me ha enriquecido como persona. Muchos artistas, fenomenalmente dotados como seres humanos, realizan carreras profesionales relampagueantes, y de súbito cobran conciencia (¡si la cobran!) de que dentro de ellos no hay nada. A mucha gente joven le ocurre eso, son hombres-máquina gobernados por agentes de conciertos que programan su vida. Nada de esto me parece beneficioso.

A.—¿Cuál es su postura, en general, ante el disco?

B.—Me interesa profundamente. No creo, por otra parte, que el disco pueda reemplazar al concierto, esto es un error de concepción: algunos afirman que los conciertos como tales morirán más pronto o más tarde y sólo sobrevivirá el disco. A mí estas afirmaciones me parecen ridículas. Me encanta coleccionar cintas de mis interpretaciones en vivo, ya provengan de la radio o de entidades privadas, y, sin pretender generalizar, en muchas ocasiones las encuentro más frescas, más vivas que lo realizado en el disco. Tal vez por ello trato, al grabar un disco, de hacer tomas largas y de tocar lo más espontáneamente posible.

A.—Acaba usted de tocar un punto importante: oyendo sus últimos discos tengo la impresión de que se han grabado movimientos completos durante las tomas, y no pasajes sueltos, tal como se hacía en los años sesenta, con registros casi de compases aislados.

B.—Sí, así es la mayor parte de las veces. Normalmente grabo dos o tres tomas de la pieza íntegra, y a continuación selecciono

tratando de evitar que se pierda la continuidad. Ahora bien, mi experiencia en este campo es muy grande, dado que yo he producido muchas de mis propias grabaciones, sobre todo en los primeros años de mi vida profesional. En casi todas mis grabaciones para VOX yo era mi propio productor y trabajaba directamente con el ingeniero de sonido, explicándole con exactitud lo que quería. En los últimos años no he tenido oportunidad de hacer esto, pero no me apeno por ello: Philips posee un «staff» técnico excelente y no he tenido problemas con mis productores o ingenieros más recientes. Además, cuando se trata de efectuar una grabación de piano solo tengo la costumbre de trazar con el ingeniero un plan de trabajo previo, verificando luego los resultados.

A.—Usted fue el primer pianista que grabó para una firma discográfica (la VOX americana) el integral de la obra para teclado de Beethoven. En la actualidad vuelve usted a grabar el ciclo de las Treinta y dos sonatas. ¿Cuál es su impresión, en el momento presente, acerca del primer ciclo?

B.—Cuando lo escucho tengo la definitiva sensación de que es el ciclo de un hombre joven. Le precisaré aún más: es el ciclo de un cierto tipo de hombre joven. Los pianistas de mi generación, en Viena, después de la guerra, se aproximaban a esta música con un espíritu más clásico que romántico. Nuestra evolución entonces fue un camino en busca de algo que estaba más allá de un clasicismo académico. Queríamos conseguir una manera de tocar, de interpretar, más personal, que no siempre supimos encontrar. Cuando oigo mi primer ciclo de Sonatas no es raro que a veces me sienta incómodo: tengo la impresión, sobre todo en los movimientos lentos, de que no supe plasmar mis intenciones, no pude hacerlas reales. Ahora, al grabar mi nuevo ciclo, lo estoy haciendo con mayor confianza, porque siento que he adquirido un control que antes no tenía: ahora sé cómo modelar una frase, sé conferir a la música una libertad dimensional y veo que puedo mantener una larga línea melódica sin que la música pierda espontaneidad o capacidad discursiva. Además, ahora poseo un bagaje de experiencias emocionales muy superior.

A.—En su nuevo ciclo yo advierto, comparando los discos ya editados con los antiguos, una especie de «simplicidad» que antes no había: por ejemplo, escuchando sus dos versiones del Opus 111, en la nueva se percibe un control increíble, totalmente fluido y espontáneo: las notas de la «Arietta» en la nueva grabación parecen como gotas de agua.

B.—Me agrada mucho oírle decir eso. Lo que más nos impresionaba de Edwin Fischer a los alumnos que participábamos en sus clases era que su forma de tocar resultaba increíblemente simple y a la vez maravillosamente unitaria. Cuando nosotros tratábamos de obtener esa misma sencillez, el resultado sonaba artificial, insípido, porque carecíamos de esa experiencia que da a la simplicidad un significado emocional, ni teníamos el arte necesario para moldear una frase dentro del balance de un conjunto. Esto, que se traduce en una sensación de desahogo, de tranquila seguridad interior, es algo que yo creo haber adquirido con los años.

A.—Todavía en el apartado Beethoven: va usted a grabar los Cinco conciertos con Bernard Haitink, en Londres. En su antigua versión de la serie colaboraban con usted varios directores (Mehta, Wallberg, Boettcher): ¿piensa hoy que un único director puede reflejar correctamente todas las perspectivas de la serie?

B.—A medias: creo que un gran director sí puede hacerlo, y Haitink lo es; es un músico serio e inteligente, y ya he tenido con él colaboraciones fructíferas en obras de Liszt y Brahms. Sí creo que en la necesidad de considerar cada obra con independencia, y tal vez por esto sea lo ideal, en teoría, contar con un director distinto para cada Concierto. Ahora bien, Haitink y yo tenemos un punto a nuestro favor, y es el hecho de que estamos haciendo en Londres todo el ciclo en conciertos públicos: esto nos da una experiencia y una confianza mutua. Debo decir que, por lo general, me suelo llevar bien con los directores de orquesta; con Neville Marriner estoy grabando los Conciertos de Mozart, y no hemos tenido ninguna fricción hasta el momento.

A.—En la última actuación en Londres de Bruno Maderna usted interpretó, al lado del Concierto de Schönberg y del Primero de Bartok, dos Sonatas de Haydn; también tocó usted música de este autor en su último recital de Madrid. ¿Existen posibilidades de que lleve usted su Haydn al disco?

B.—No, por el momento; Philips no me ha indicado nada al respecto, aunque ya lo he sugerido y volveré a hacerlo en breve. Yo soy un auténtico devoto de la música de Haydn. Creo que, junto a Schubert, Haydn ha sido el eterno preferido entre los grandes compositores pianísticos. Su música se toca muy poco o muy mal. Schubert vive ahora un verdadero «boom», pero Haydn todavía permanece en la sombra.

A.—¿Me equivoco al pensar que la música de Haydn es uno de sus «amores pianísticos» más recientes?

B.—No, es cierto. Mis interpretaciones de Haydn empezaron hace sólo dos años. Durante más de una década planeé trabajar su música, pero me impuse no hacerlo hasta que considerara que había llegado a un estado de madurez imprescindible. Y creo que he empezado a tocarlo en el momento justo, ni antes ni después. Las Sonatas para piano, de Haydn, no son, como tantas veces se ha dicho, piezas para niños o para debutantes, sino algo mucho más serio.

A.—Ha grabado usted el Concierto para piano de Schönberg con Rafael Kubelik y en sus recitales figuran a menudo los Opus 11 y 19 de entre las piezas para piano solo del compositor. ¿Cree que Schönberg realizó alguna aportación personal a la técnica pianís-

tica, o entiende que sus piezas poseen una importancia eminentemente teórica?

B.—Pienso que sus piezas para piano solo son extremadamente personales en términos sonoros y que, particularmente las primeras, están maravillosamente concebidas de acuerdo con las posibilidades del instrumento (aunque el propio Schönberg no era un gran pianista). Ahora bien, creo que la importancia de estas obras va más allá de la mera teoría; de hecho, creo que es muy difícil hallar en toda la literatura pianística pentagramas de más alto contenido emocional que los de su Opus 11. Es fascinante, además, considerar que éste es uno de esos pocos casos en los que un creador propone con éxito algo totalmente nuevo, inexplorado; creo que sólo Mozart, y también en un estadio muy inicial de su obra, llegó a un grado tan absorbente de inventiva cuando creó su Noveno concierto para piano y orquesta: Mozart tuvo que dejar atrás todo lo que hasta ese momento se había dicho o hecho sobre el concierto de piano e inventar algo diferente. Es un proceso parecido a lo que su Rapto en el serrallo vendría a suponer en el campo de la ópera. También Schubert realizó algo parecido en el período central del movimiento lento de su gran Sonata en La mayor: ese pasaje parece escaparse de su mente, da la impresión de estar escrito en medio de un delirio febril. Las tres piezas del Opus 11 de Schönberg plantean el mismo carácter revolucionario: por vez primera la tonalidad fue abandonada «para bien» y, aún más importante, se propuso con acierto asombroso un sistema radicalmente nuevo de organización del contenido musical, dejando atrás todo lo anterior en más de un noventa por ciento; esa tercera pieza es un mundo nuevo al respecto, con esa... explosión, sí, explosión de sonidos en la que nos parece percibir las partículas de un «Laëndler» flotando en el aire. No conozco, realmente nada igual dentro de la literatura del piano.

A.—¿Se interesa usted por algún tipo de música para piano más actual, Messiaen por ejemplo?

B.—Me gustan mucho algunas obras de Messiaen, sobre todo sus Estudios de ritmo. De su producción más reciente me atraen Colores de la Ciudad celeste y Pájaros exóticos. Las primeras obras no me entusiasman en exceso: las Veinte miradas sobre el niño Jesús me parecen, desde un punto de vista anecdótico, muy entretenidas, pero mi interés acaba ahí. Me gustan mucho, por otra parte, algunas páginas de Boulez (sus dos Sonatas), de Berio y algunas composiciones para piano solo de Stockhausen.

A.—¿Cómo se plantea, desde un punto de vista estratégico, el estudio de una partitura nueva?

B.—No quisiera generalizar en exceso sobre este punto, pero puedo decirle que, en primer lugar, trato de adquirir una visión global de la obra, tanto técnica como emocional. Siempre procuro retener en mi mente, al interpretar una página, la espontaneidad de mi primer encuentro con esa música. Para mí la técnica es una suma de experiencias que se conjugan y aplican a la obra en el momento de interpretarla; por ello, los problemas meramente digitales derivados de una composición van siempre unidos a mi concepción de la misma. Desde luego, trato de no «usar» al compositor, sino de servirle: procuro, para ello, observar todas las indicaciones que crean sonidos y atmósferas diferentes. Beethoven es increíble en esto: sus múltiples anotaciones nos indican con toda precisión cuáles eran sus propósitos.

A.—Schubert se sitúa como la clave del momento actual de su carrera. Es habitual escuchar que usted representa, en términos musicológicos, la vía más auténtica en la interpretación de su música. ¿Cómo definiría usted su Schubert?

B.—Creo que no debe olvidarse que las Sonatas de Schubert no se interpretaron completas, en ciclo, hasta después de la guerra. Antes sólo Schnabel las tocaba con frecuencia, constituyéndose en caso aislado dentro de su generación. No había tradición interpretativa. Por eso Schubert es un campo fresco.

Es música para piano que no puede tocarse literalmente sin que pierda todo su sentido. De entrada, el piano de Schubert es más orquestal que el de cualquiera de sus antecesores. Mi convicción personal es que, desde la Wanderer-Fantasie hasta sus tres últimas Sonatas, su piano fue orquestal por encima de todo. A veces parece una reducción a piano de una partitura de orquesta: por lo menos, esa sensación me dan los primeros movimientos de las Sonatas en Do mayor y Re mayor. Sus piezas no se adaptan bien al piano de su época; pienso que la Sonata «Hammerklavier», de Beethoven, que es del veinticinco, era más apta para los pianos de la época que la Wanderer, que es del veintidós.

De otra parte, creo que el ciclo sonatístico de Schubert es deliberadamente diferente del de Beethoven: Schubert le veneraba tanto que no quiso imitarle. Su concepto de la sonata no es, como en Beethoven, arquitectónica; es más bien un estado de la mente generador de acontecimientos. Su técnica no consiste en elaborar un proceso, sino que se basa en una experiencia más estática. Sus Sonatas no se construyen: surgen, y esto es lo que debemos tratar de reflejar.

Creo que Schubert y Mahler han sido los dos grandes descubrimientos de las generaciones posteriores a la guerra; yo veo en ambos un polo de atracción común: su música es impredecible, y esto es algo que en nuestro mundo actual, cargado de traumas y conflictos, nos resulta enormemente familiar. No dominamos la situación, somos víctimas de ella: exactamente eso mismo se siente al escuchar estas músicas.

A.—Como todo «melómano», me imagino que tendrá usted sus ídolos musicales del pasado. ¿Podría hablarme de ellos?

B.—Esa pregunta es muy fácil de contestar: por encima de todos, respeto y admiro a Furtwängler. Le vi dirigir varias veces en



Viena, y algunos de sus discos me acompañan permanentemente. Es muy interesante observar cuánto influye su figura en la presente generación de músicos jóvenes, cómo sus discos han llegado a ser apreciados póstumamente, qué enorme grado de vitalidad y frescura encierran sus interpretaciones si se comparan con las de tantos directores modernos. Aparte de Furtwängler, guardo una gran estima hacia Bruno Walter y Otto Klemperer. De este último conservo en la memoria una gran impresión, referida no tanto a sus años postreros (en los que quedó semiparalítico y tocaba cada vez más despacio) como a la década de los cincuenta y primeros sesenta; en esos años le escuché cosas realmente inmejorables.

En el terreno de los pianistas, mis «ídolos» son tres: Edwin Fischer (lo que me imagino no le extrañará), Cortot (a quien escuché unos diez conciertos, después de la guerra, que sitúo entre mis máximas experiencias de música oída en vivo) y Wilhelm Kempff. De Kempff debo decir que es un pianista nada fácil de oír: quienes no le hayan «pillado» en un buen día no entenderán mi admiración hacia él; pero cuando se tiene la fortuna de haberle oído en una de sus grandes noches, en un recital inspirado... o en medio recital... ¡o en cinco minutos de inspiración dentro de un concierto!, bien, se advierte en qué medida es un intérprete soberbio, y todos los fallos se olvidan.

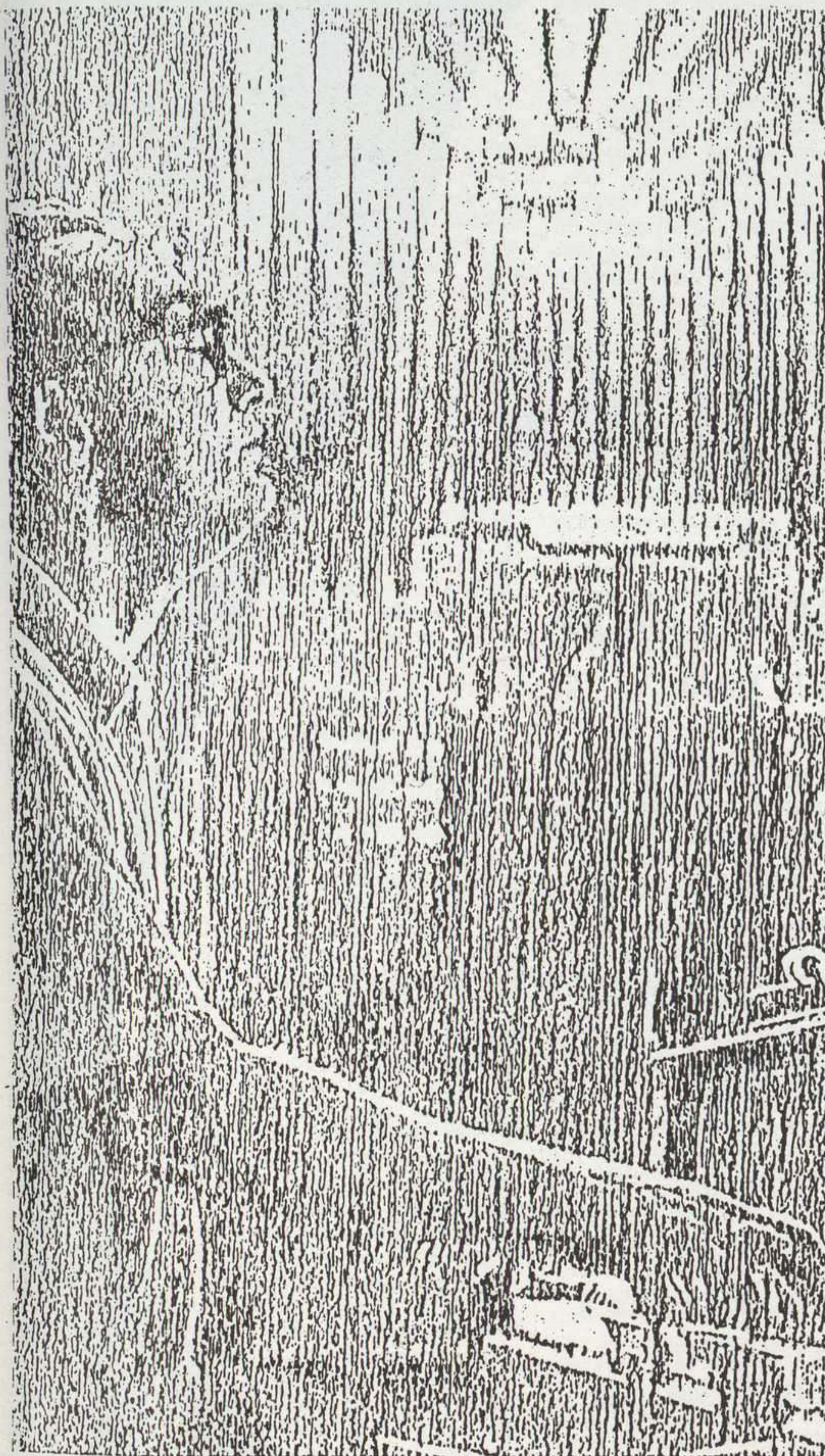
Aún le diré algo más: Kempff ha sido mi mayor inspiración para la música de Liszt. Alrededor de mil novecientos cincuenta y ochocincuenta y nueve tocó varios fragmentos de los Años de peregrinaje en sus conciertos, algunos de los cuales tuve la suerte de oír, e incluso grabó algunos discos con esa música para la Decca inglesa: ningún otro pianista me ha hecho ver tan claramente la entraña de esta música.

A.—Mi última pregunta es un poco difícil de formular. A lo largo de nuestra conversación usted se ha referido varias veces a la personalidad humana de los intérpretes y al mundo en que vivimos: ¿cuál cree que es el «deber» de un artista en nuestro mundo actual? Es decir, usted es músico: ¿es importante ser músico en los años setenta y, aún más, tiene un músico algo importante que decir o que hacer en estos años y en los venideros?

B.—Es una pregunta muy crítica la suya: entiendo perfectamente lo que ha querido decir, y créame que también yo me hago esa pregunta a menudo. Hace tiempo tomé una decisión sobre el particular referida a mí mismo, por eso mi contestación va a ser eminentemente personalista. Hay un postulado esencial en mi existencia: la música es importante no sólo para mí, sino para todos nosotros como personas; no puede resolver todos nuestros problemas, es cierto; pero puede ser como un espejo que colocamos enfrente de nosotros y que nos refleja, nos hace ser más conscientes de nuestro ser, de nuestra naturaleza, y que puede simbolizar el tiempo en que vivimos. Hay dos caras en la música: una mira hacia nuestro interior como personas, y no puede desconectarse de nuestras experiencias presentes, nuestras emociones, nuestros conocimientos, nuestro modo de vida, nuestra misma desesperación; la otra mira más allá de nosotros y de nuestro mundo, y puede darnos experiencias espirituales, incluso místicas si se quiere, va más allá de nuestro universo real.

Pero hay una segunda contestación a su pregunta: puede haber artistas que entiendan que su misión es ayudar a las personas desvalidas, prevenir las injusticias, buscar un mundo más digno, educar a las nuevas generaciones; es lógico que sea así. Vivimos problemas acuciantes que no tenemos derecho a legar a nuestros sucesores; problemas cuya solución debemos encontrar hoy, porque mañana será ya tarde. Que haya personas así no sólo es admirable, no sólo es importante: es necesario.

Discografía de Alfred Brendel



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Concierto para piano núm. 12 en La mayor, KV 414
Concierto para piano núm. 17 en Sol mayor, KV 453
Alfred Brendel, piano
Academy of St. Martin-In-The-Fields
Director: Neville Marriner
65 00 140

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Concierto para piano en Fa mayor, KV 459
Concierto para piano en La mayor, KV 488
Alfred Brendel, piano
Academy of St. Martin-In-The-Fields
Director: Neville Marriner
65 00 283

FRANZ SCHUBERT

Sonata en La menor, Op. póst. 143, DV 784
Momentos musicales, Op. 94, DV 780
Alfred Brendel, piano
65 00 418

FRANZ SCHUBERT

Sonata en Sol mayor, Op. 78, DV 894
Sonata en Do mayor, DV 840
Alfred Brendel, piano
65 00 416

FRANZ SCHUBERT

Sonata en Do menor, Op. póst., D. 958
Impromptus, Op. 90, D. 899
Alfred Brendel, piano
65 00 415

FRANZ LISZT

Concierto para piano núm. 1 en Mi bemol mayor
Concierto para piano núm. 2 en La mayor
Totentanz
Alfred Brendel, piano
Orquesta Filarmónica de Londres
Director: Bernard Haitink
65 00 374

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonata núm. 14 en Do sostenido menor, Op. 27,2
«Claro de luna»
Sonata núm. 25 en Sol mayor, Op. 79
Sonata núm. 7 en Re mayor, Op. 10,3
Alfred Brendel, piano
65 00 417

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonata núm. 23 en Fa menor, Op. 57
«Appassionata»
Sonata núm. 32 en Do menor, Op. 111
Alfred Brendel, piano
65 00 138

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonata núm. 24 en Fa sostenido menor, Op. 78
«Para Theresa»
Sonata núm. 29 en Si bemol mayor, Op. 106
«Sonata Hammerklavier»
Alfred Brendel, piano
65 00 139

JOHANNES BRAHMS

Concierto para piano núm. 1 en re menor, Op. 15
Alfred Brendel
Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam
Director: Hans Schmidt-Isserstedt
65 00 623

fonogram
s.a.



el
SOUNDER

de
HAMMOND

¡es la pera!

Hammond, líder en la industria
del órgano electrónico,
entra en una nueva fase de creación
de productos revolucionarios,
con el divertido y apasionante Sounder.

Después de sus grandes éxitos
en la invención del Chord-organ
y del Piper-Autochord Hammond amplía,
para una gran masa de público,
el atractivo de la música con un brioso producto
con el que todo el mundo puede disfrutar:
el Sounder.

El Sounder es el primer Instrumento musical diseñado,
en equipo, por músicos y expertos en marketing,
correspondiendo al deseo existente
en un nuevo y amplio segmento del mercado.

para información escriba a

**HAMMOND
IBERICA,S.A.**

Maestro Nicolau, 21
Barcelona 6

ORIOI MARTORELL

«Los Conservatorios españoles no hacen absolutamente nada para capacitar pedagógicamente a sus alumnos»

Hemos leído en números consecutivos de esta Revista su nombre en reuniones al más alto nivel cultural de la música, simposios, conciertos, seminarios, etcétera. Esto nos hace presagiar que el maestro Oriol Martorell, además de ser un alma viajera, es imprescindible dentro de la didáctica musical, motivo más que sobrado para que acudamos a entrevistarle y para que nuestros lectores puedan conocer su opinión.

—Maestro, usted es Director titular de la famosísima Coral San Jordi, y soy conocedor de que su familia está dedicada de lleno a la enseñanza musical. Si añadimos a esto que también es editor musical, ¿cómo ve usted el panorama de la enseñanza musical en general en España?

—Con carácter general, una pregunta de este tipo exigiría como respuesta, ella sola, todo un voluminoso libro que distinguiera entre los muy diversos matices que encierra el enunciado «enseñanza musical»; que hiciera un completo balance comparativo entre lo legislado y lo que en realidad se lleva a cabo; que historiara la evolución de estas enseñanzas a través de los tiempos más o menos recientes (criterios, metodologías, instituciones, personalidades, avances, retrocesos), etcétera, pero en la imposibilidad de resumir en estas páginas, aunque sea muy sucintamente, tantos aspectos distintos, limitaré mi respuesta a algunos pocos, dejando sentado de antemano que una opinión sincera y realista en relación con el problema que nos ocupa en modo alguno puede ser demasiado optimista, cosa que, por otra parte, no deja de ser lógica si pensamos que si persisten todavía tantísimos desajustes educacionales en nuestro país a todos los niveles (desde los parvularios a las universidades), es normal y explicable que los musicales —capítulo ínfimo de los mismos y además uno de aquellos hacia los cuales la Administración siente menos preocupaciones— padezcan las consecuencias de dicha actuación. Así pues, he ahí (sin orden de prelación) algunas apostillas a esta panorámica pregunta:

a) Cada día se hace más necesario distinguir entre lo que podemos denominar «enseñanza de la Música» (en la que a su vez deberíamos distinguir entre la «profesional» y la «amateur») y la «Música en la enseñanza», o sea, todo el proceso de familiarización y sensibilización musicales y su elemental, pero imprescindible práctica activa, que tendría que impartirse en todos los centros de enseñanza primaria desde las etapas iniciales, como base ineludible para que luego fueran posible, con sólidos fundamentos y con auténtica igualdad de oportunidades, las dos citadas ramas de la enseñanza musical propiamente dicha o, sin llegar a ellas, para que, como simples aficionados (público-receptor), la gente tuviera unas mínimas inquietudes y unos criterios valorativos.

b) La imposibilidad de olvidar que hoy más que nunca intervienen en la formación y educación humanas muchos otros factores, además de los puramente escolares y académicos, y que, en este sentido, medios tan poderosos como los televisivos y los radiofónicos cumplen muy deficientemente la visión que les correspondería tanto por lo que dejan de hacer, cuanto —y esto todavía es mucho más grave— por lo que difunden masivamente... ¡y deberían silenciar!

c) La abismal distancia existente entre

la realidad y lo legislado, que, pese a sus grandes irregularidades y lagunas, todavía es muy superior a lo que de verdad sucede en la práctica; como en aquella típica advertencia preliminar de muchas películas: «Todo parecido con la realidad es pura coincidencia...».

d) El estancamiento y retraso en los sistemas y metodologías pedagógicas comúnmente utilizados tanto en la «enseñanza de la Música» cuanto en la «Música en la enseñanza», equiparables en muchos casos a unas situaciones educacionales ridículamente decimonónicas y totalmente impensables en cualquier otra disciplina.

e) Junto a todas estas impresiones negativas, el recuerdo de una gran cantidad de magníficas excepciones (extraordinarias y meritorias en sí mismas, pero minúsculo grano de arena en la inmensidad de la playa desértica) que luchan enconadamente, sobre todo desde el campo de la iniciativa privada, para intentar cambiar este panorama desde todos los ángulos posibles, y que cuentan ya con muchos y muy positivos logros.

f) Finalmente, una triste anécdota: contra la opinión, tan divulgada, España puede definirse, más que como un país donde la gran mayoría carece de formación musical, como un país donde una gran mayoría ha aborrecido la Música... ¡estudiándola! Todos tenemos algún amigo que un día u otro nos ha dicho: «¡No me hables de Música! ¡Me hicieron estudiarla de pequeño y la aborrecí para toda la vida!» Esto es grave, muy grave.

—Los profesores del Magisterio estudian la Música, para después enseñarla; ¿es suficiente la enseñanza que reciben o debían dar las clases los maestros que acaban los estudios en los Conservatorios de Música?

—La pregunta tiene dos vertientes: por un lado, por lo que se refiere a los alumnos que cursan el todavía denominado familiarmente «Magisterio» sobre quienes descansará la responsabilidad de la mayor parte de la sensibilidad musical de los futuros ciudadanos—, ni los planes que les hacen seguir corresponden a aquello que deberían aprender y practicar (sobran y faltan en ellos demasiadas cosas superfluas o esenciales, respectivamente), ni los profesores que se los enseñan (salvo las naturales excepciones) son capaces de orientarles adecuadamente; pero lo más grave es que, incluso si no fuera así, siempre sería difícilísimo —por no decir casi insuperable— iniciar con jóvenes de diecisiete o dieciocho años (sin ninguna preparación anterior o, todavía peor, con una errónea preparación anterior casi irreparable) una educación musical suficiente y capaz luego de ser retransmitida a los chiquillos y chiquillas de la Enseñanza General Básica.

Por otro lado, que ni en la teoría ni en la práctica los Conservatorios españoles hacen absolutamente nada para capacitar pedagógicamente a sus alumnos, y mucho menos con la óptica de la esencial problemática músico-escolar (aunque mis afirmaciones puedan parecer un tanto duras y unilaterales, creo sinceramente que, dígame lo que se diga, la realidad es ésta). Naturalmente, sería ideal que gente con auténtica formación académica fuese quien se responsabilizara de dicha problemática; pero hasta que las cosas no cambien, la verdad es que el alumno que sale del Conservatorio, con el título que sea, debe em-

pezar a prepararse casi a partir de cero si desea adentrarse por los caminos pedagógico-musicales.

Y con todo, son unos y otros (los maestros surgidos de las aulas de las «Escuelas del Magisterio» y los titulados en los Conservatorios) quienes se ocupan y se ocuparán de la formación musical de nuestros pequeños, unos sin capacidad musical o pedagógica para ello, y otros, que por suerte cada día son más, supliendo sus respectivas deficiencias con generoso esfuerzo personal, y por puro interés vocacional.

—Como director de una coral de gran nombre, ¿no cree, maestro, que dentro de las masas corales existe un encasillamiento con las obras? Por regla general, acostumbra a ser regional, habiendo autores contemporáneos que esperan encargos de los grupos corales.

—El tema es muy amplio y complejo. El encasillamiento del que me hablas es innegable y, naturalmente, pernicioso; pero la solución del mismo —más que en unos utópicos o esporádicos encargos a autores actuales— depende de todos aquellos condicionamientos expuestos anteriormente al referirme a los problemas escolares, de sensibilización, de «mass media», de Conservatorios, etcétera. Por ejemplo, ¿qué música coral —y cómo!— se hace en los Conservatorios y en las «Escuelas del Magisterio»?

Y por lo que se refiere más concretamente a la incorporación de nuevos autores y obras en los repertorios corales, me parece que ella depende, mucho más que de los propios coros, de la actitud y disponibilidad de estos autores y de su exacta comprensión de las necesidades y posibilidades de la música coral (casi por entero en manos de no profesionales), y de los aspectos materiales (apoyos oficiales o privados, difusión, ediciones manejables, etcétera, de sus partituras y de la manera de entrar en conocimiento de las mismas.

—¿Qué consecuencias beneficiosas traerán todas esas reuniones a cuya mayoría ha asistido usted, quizá las más importantes: Toledo, Sevilla, Madrid, etcétera, en beneficio de la Música, y sobre todo de la enseñanza musical?

—Todos estos seminarios y reuniones ya han tenido una gran importancia: el haber dado oficialmente ocasión para que una serie de especialistas entrasen en amical relación y dialogasen abiertamente y sin ninguna clase de cortapisas sobre los más acuciantes problemas musicales hispanos, y que se conservasen —publicados, en curso de publicación o inéditos todavía— todas sus ponencias, coloquios y conclusiones.

¿Consecuencias posteriores? Ya es más difícil el preverlas; pero debemos confiar que tiene que llegar el día en que el Poder administrativo haga caso efectivo de toda esta interesantísima documentación y dé curso a las más urgentes y apremiantes de sus peticiones.

Creo que el traer a las páginas de RITMO la opinión sincera y autorizada del maestro Oriol Martorell sobre la problemática que atravesamos en la enseñanza musical ha de ser de interés para nuestros lectores, por saber cómo calibra el fruto de tantas reuniones como se han celebrado en diversas ciudades de nuestra Península, a la mayoría de las cuales ha asistido.

JOSE CRUELLS

NUEVOS COMPOSITORES:

Entre el autodidactismo y el

Ver en nuestro país musical conservador un concierto de música de hoy, de ahora mismo, es algo sumamente extraño y que ocurre de tarde en tarde. No me refiero, por supuesto, a obras que, aunque contemporáneas, tienen un refrendo popular mínimo, cuales pueden ser las de Penderecki, Berio, Boulez, Halffter, etc..., que, aun siendo rara y dilatante su programación, se escuchan de vez en cuando. Me refiero a obras de autores nuevos que todavía no tienen un puesto en el mundillo musical, y que además tienen muy poca experiencia en el campo de los conciertos. Conciertos que nadie quiere organizar y que el Conservatorio, entidad a quien correspondería hacerlo, se niega a efectuarlos.

Por supuesto, esta vez no ha sido la excepción, y si el Real Conservatorio de Música de Madrid ha cedido su salón de actos para la audición de cuatro obras de autores nuevos, no ha sido él quien ha organizado tal acontecimiento, sino la Organización Sonda, que en colaboración con Juventudes Musicales, amén del citado Conservatorio ha realizado uno de los hechos más sobresalientes de la vida musical en estos momentos.

Si los alumnos de Composición del Conservatorio, métodos de enseñanza aparte, no pueden oír sus obras, sus propios ejercicios de composición, nada más que una vez al año y como cosa casi extraordinaria, uno se pregunta para qué está la Orquesta del Conservatorio. Y si esos mismos alumnos de Composición no pueden crear sino las formas fijadas en los programas, uno se pregunta cuándo alguien les va a enseñar algo de la música que se hace hoy en día en el mundo, ya que ésta no se incluye en los susodichos programas de la carrera de Composición, que, además, en cuatro años tendría algo de tiempo para, por lo menos, bosquejarla.

El resultado de esta anacrónica organización de la carrera es muy sencillo: o aprendes por tu cuenta y riesgo, o no aprendes sino técnicas que están superadas hace un siglo. El autodidactismo y el aprendizaje a espaldas de los cauces oficiales de enseñanza musical es la salida más honrada que un músico puede adoptar si desea estar conforme con la época que le ha tocado vivir y no convertirse en un propagador de las técnicas de museo.

En el concierto que organizó Sonda en su XXXII sesión participó el conjunto Pro Arte de la RTVE. La directora de la sesión fue Arminda Luengo, que participó en dos de las tres obras que precisaban director. La tercera obra se negó a dirigirla, y el compositor nos explicará más adelante cuáles pudieron ser sus motivos para tal decisión. Cosa ésta inaudita, más habiéndose negado a muy última hora.

Los compositores fueron: José Manuel Berea, veintiún años de edad (J. M.); María Escribano, veinte (M); Francisco Javier García Ruiz (F. J.), diecinueve, y Miguel Angel Roig Francolí, veintiuno (M. A.).

Con ellos y para saber cómo piensan, cómo opinan los nuevos compositores, los que el día de mañana pueden ser los creadores de las obras más interesantes de nuestro país, hemos mantenido un coloquio. Coloquio realizado en la redacción de RITMO, y que más que un anodino planteamiento y análisis de su concierto ha querido ser y discurrir en un tono amigable por el campo polémico de la composición en España.

—¿No es rarísimo el tipo de acontecimiento del que habéis sido objeto?

—Sí, de eso no hay duda; pero ya ves, se ha hecho.

—Considero que este tipo de conciertos es básico, y que además es necesario hacerlo; pero ante la rareza del hecho, quiero que me digáis: ¿por qué este concierto?

—No se ha hecho este concierto porque seamos los únicos cuatro compositores de vanguardia, ni los más representativos, sino porque conocíamos a Ramón Barce; él se ofreció, y como nosotros deseábamos dar una audición de nuestras obras, y además había una organización que prestó su patrocinio, pues por esto se hizo el concierto.

—¿Os conocíais los cuatro previamente?

—Sí, nos conocíamos. Trabajamos juntos y somos amigos.

—¿Es ésta vuestra primera obra, pensada para ser oída en público?

—Sí, en el caso de los cuatro es la primera obra que hacemos a conciencia de que se va a dar en audición pública. Pero no es la primera que escribimos.

—¿De dónde parte vuestra música?

—F. J.: Parte de todo lo que hemos escuchado. En mi caso particular, de la música de Halffter, de De Pablo y Marco, aunque no me he fijado en ningún modelo suyo. De los extranjeros tengo influencias de Ligetti.

—M. A.: Lo mío no parte de ningún sitio determinado; parte de todo y de nada en especial; parte de mí misma.

—M.: En mi caso, parte de mis conocimientos en un momento dado. Claro que sí tiene influencias.

—J. M.: Pienso igual.

LOS CUATRO UNO POR UNO

—¿Qué es lo que te preocupa en estos momentos?

José Manuel Berea: Ahora mismo me preocupan unas ideas que tengo sobre el azar y el encuentro casual. Me preocupa el estatismo, la no determinación de los sonidos como tales, sino como procesos acústicos. Me interesa más eso que la puntualización de los sonidos limitados, en estilos como el serialismo, por ejemplo.

—¿Qué es lo que más te interesa ahora?

María Escribano: Buscar nuevos procesos de composición y nuevos materiales. Me interesa también la comunicación de mi composición: cómo se va a dar, dónde, por qué. O sea el aspecto social de la obra. Y también me interesa el lado teatral de la composición, no quizás en el sentido que podría tener una ópera renovada, sino más bien el carácter de expresión corporal.

—¿Qué te preocupa?

Miguel Angel Roig Francolí: A mí me interesa más la parte musical, por lo menos ahora mismo. En cuanto al lenguaje, me preocupa buscar un señor que me enseñe música. Se puede trabajar de forma autodidacta, pero precisas una dirección.

—¿Qué pasó para que tu obra la dirigieses tú, en vez de la directora, tal como venía anunciado en el programa?

—Lo que te voy a decir no lo sé de fijo, pues es una cosa que no está muy clara. Tengo idea de algo de lo que ha pasado, pero sólo idea. Por lo visto, la noche anterior al concierto un compositor Equis con bastante prestigio y peso en el panorama musical madrileño le dijo a Arminda que al dirigir mi obra se jugaba mucho de su prestigio como directora. Creo que no sería por mi obra en especial, ya que ella a mí no me conocía personalmente, y además mi obra ha tenido el vistobueno de Ramón Barce, compositor con un punto de vista sensato. Así que ya que no se debía a una manía personal, ni a que la obra fuese muy mala, hemos llegado a pensar que se podría tratar de un boicot al concierto. Así que me lancé y salí yo a dirigir mi obra, cosa que en realidad no hice, pues me limité a dar las entradas. Yo no soy director, no sé dirigir, pero en este caso de emergencia, pues lo hice.

—¿Por qué ese título tan abstracto? ¿Te interesa el título de una obra en cuanto haga referencia a lo que va a pasar en el discurso sonoro?

Francisco Javier García Ruiz: El título viene de una anécdota que nos pasó a varios amigos. Ibamos a una taberna, y allí tenían una botella con líquido amarillo, que no sabíamos lo que era, y como queríamos tomar algo distinto, pues dijimos: «Yo una copa de amarillo», y como eso se repitió varias veces más, pues se me quedó. Le puse ese título a la obra, porque no quería que el título tuviese nada que ver con la obra; así, la gente no se sugestionaría con él y seguirían la obra en cuanto a ella misma, sin programa; no me interesa sugestionar a la gente con los títulos.

PUBLICO Y CONTACTO CON LA REALIDAD

—¿A qué público os dirigís?

M. A.: A todo aquel que buenamente quiera captar nuestro mensaje.

J. M.: No he pensado dirigirme a un público o a otro, sino a todos.

M.: Sí, yo sé que el público está seccionado, y eso me preocupa; pero en realidad me dirijo a todo el mundo.

M. A.: Aquí el problema es estrictamente de los medios de comunicación; yo me dirijo a todo el mundo, pero no hay duda que un tipo de música se programa más que otro; es el problema de la comercialización, y eso. Nosotros—es nuestra primera obra—todavía no estamos comercializados.

—¿Qué relación tiene vuestra música con la realidad?

J. M.: La de que aquellos que hacen la música están inmersos en la realidad.

M.: Y el lenguaje que utilizamos es de hoy.

M. A.: Uno de los lenguajes de hoy, ya que Raimon, por ejemplo, utiliza otro lenguaje concreto muy concorde con la realidad. Nuestro lenguaje no tiene nada que ver con el de él, es distinto.

Conservatorio

M.: El mensaje que da Raimon está a un nivel político-social muy concreto, y que además utiliza la palabra; lo nuestro está a otro nivel de la realidad.

AUTODIDACTISMO Y CONSERVATORIO

—¿Sois plenamente autodidactas o tenéis estudios oficiales?

M.: Yo no soy autodidacta; he hecho bastantes estudios oficiales; todos, hasta segundo de Composición. Allí, por una serie de problemas con el profesor de clase, me fui. Me examiné libre de



tercero, y me suspendió. Por eso me llaman autodidacta, porque me he ido del Conservatorio, por lo menos en el sentido oficial, ya que luego he hecho los cursos de Composición contemporánea con Marco y Bernaola. También he trabajado mucho tiempo con Arturo Tamaño. Esto lo hago desde hace tres años, cuando me fui de la clase de Composición. Trabajaba con él por correo; le mandaba cartas y partituras y él me decía cosas. En la Navidad del año pasado, cuando vino aquí, estuvimos más tiempo cara a cara, a razón de un día sí y otro no. Luego tengo un curso con Rodolfo Halffter en Granada, y otro de Análisis con Gunther Becker, que se hizo en el Instituto Alemán.

J. M.: Yo me he formado en el Conservatorio, pero prescindiendo de las llamadas clases «altas». Primero, porque no he llegado a ellas, y luego, porque no me ha interesado llegar. Aparte de eso, hice cursos con Halffter, Marco y Bernaola; también con Rodolfo en Granada, y he estado en Darmstadt este verano pasado. En el Conservatorio he llegado a la mitad de la Armonía. Si no voy allí, no es porque odie el Conservatorio, sino porque allí no aprendo nada, y yo quiero aprender, y además cosas que valgan para hoy.

M. A.: Sí, eso es cierto; no se aprende nada, sobre todo nada útil para hoy en día. La armonía es sólo útil como algo con carácter de museo.

M.: No, pero yo creo que ahora no es útil ni el estudio de la Armonía, por ejemplo, en el sentido en que ellos lo dan. Perder, no se pierde el tiempo, todo vale; pero el estudio de la Armonía está mal enfocado.

J. M.: Yo ahora mismo, si voy allí, me sentiría que estoy perdiendo el tiempo; me sentía antes así, con que ahora que sé algo más, pues fijate.

M.: Y de todas formas, yo salvo más a la Armonía y al Contrapunto; pero a la Composición no salvo en absoluto.

—¿Pero tú has aguantado cuatro años de Armonía, tres de Contrapunto y dos de Composición, amén de los que te ha llevado el instrumento?

M.: Sí, pero era muy pequeña; la Armonía la empecé a los doce años, y la hice de forma inconsciente. Se me daba bien, y me gustaba hacerlo. La acabé a los dieciséis años; fue algo mecánico.

M. A.: Pienso que la Armonía sí es útil, por lo menos a la hora de analizar partituras «clásicas».

M.: Sí, es útil, en el sentido de cultura general; pero eso depende más de tu propio sentido crítico que de la forma en que te lo enseñan. Con sentido crítico puedes analizar bien, tengas conocimientos o no de mucha Armonía.

M. A.: Lo malo no es la Armonía en sí, sino el pasarte cuatro años de tu vida en un aula, cuando en un año bien aprovechado te sobra. Y lo malo es la importancia que se le da a la Armonía tradicional, que para ellos es la única válida.

J. M.: Sí, lo malo es esa visión de la Armonía allí, y con esas personas, y lo peor es la visión que te inculcan.

M.: El fallo está en el método utilizado.

J. M.: La armonía es para comprender la música de un estilo determinado.

M.: Sí, es para comprender esa música determinada.

J. M.: Sí, pero se puede comprender sobre la base de coger las partituras y analizarlas, partiendo de una base previa del estudio de esas relaciones físicas. Pero lo que es frustrante y antihumano es el pasarte cuatro años para llegar a eso. Primero, porque los ejercicios no te permiten ni te proporcionan musicalidad, y además cuando acabas no tienes muchos más conocimientos para analizar la partitura. Esto ya lo sabes tú, que tienes ese mismo problema en clase, ¿no?

—Sí.

M.: Y además te la dan como algo muerto, porque tampoco estudias la música de un período determinado, sino que te dan la música como algo muerto, abstracto, académico, sin contacto con la música.

J. M.: No se puede aislar un acorde de séptima disminuida en sí sino estudiarlo dentro de una relación con la obra, y, sin embargo, se aísla, esto es lo grave.

M.: Y esto en Armonía, Contrapunto y Composición.

M. A.: No es que seamos, pues, autodidactas porque queramos serlo, lo somos porque no hay una alternativa concreta a la que agarrarte para aprender música. El Conservatorio no te enseña, y por otro lado no hay escuelas privadas donde te enseñen algo distinto. Tienes que agarrarte aquí, allí, donde sea o donde puedas.

M.: Cuando escribí a Tamayo, lo hice por eso. No le conocía de nada. Estaba en segundo de Composición, con el curso aprobado, y quería hacer tercero, pero aprendiendo algo; estaba sola, y eso no me decía nada; así que como vi que él podía echarme una mano, le escribí.

—O sea, ¿existe un vacío, y muy importante, en la enseñanza musical española?

J. M.: Sí; pero es que además existe gente que va a clase y se lo cree todo, y para ellos enlazar un acorde de séptima dominante es un problema humano. Lo peor es que se creen, y les enseñan, que ahí está la música, y eso es mentira, ahí no está; pero te enseñan que sí.

M.: Esto supone estudiar de una manera totalmente alienada.

J. M.: Lo iba a decir, pero me lo has quitado de la boca. Lo que hay que hacer es un trabajo creador, y el cambio hay que orientarlo en este sentido.

M.: En Composición no se llega ni a la escuela de Viena, pues dicen que eso no es estudiable, que no está codificado; y desde entonces acá, fijate lo que ha llovido: sesenta años de historia, y dicen que eso no es codificable.

J. M.: Después de conocer la música de hoy, someterte a esta mentalidad es algo fuera de mi alcance; es increíble, es un problema humano...

OPINION DEL «ROCK»

—Vosotros, que estáis a la vanguardia, por lo menos en cuanto al estudio y los deseos, de un estilo que a través de la historia ha tenido un proceso evolutivo muy determinado, ¿cómo veis ese estilo que hoy en día es el más popular, por cuanto toda una generación le sigue, y que es el «rock»?

M. A.: A mí lo «pop» y el «rock» han dejado de interesarme mucho, en el momento en que se ha convertido en arte. King Crimson, por ejemplo, hacen una música que se aproxima más a Beethoven que a lo que se hace hoy en día. B. B. King, por lo menos, era espontáneo. Ahora se utiliza «mellotron», pero se hace en un lenguaje clásico y romántico, no en el del siglo veinte, que es donde vivimos.

M.: Yo creo que el problema no está en la función social de la música o el público; el problema está en que los medios de comunicación sólo dan salida y promocionan un determinado estilo de música.

—¿No crees que la gente identifica vuestra música con la línea de conservatorio, y el «rock» con algo que les pertenece?

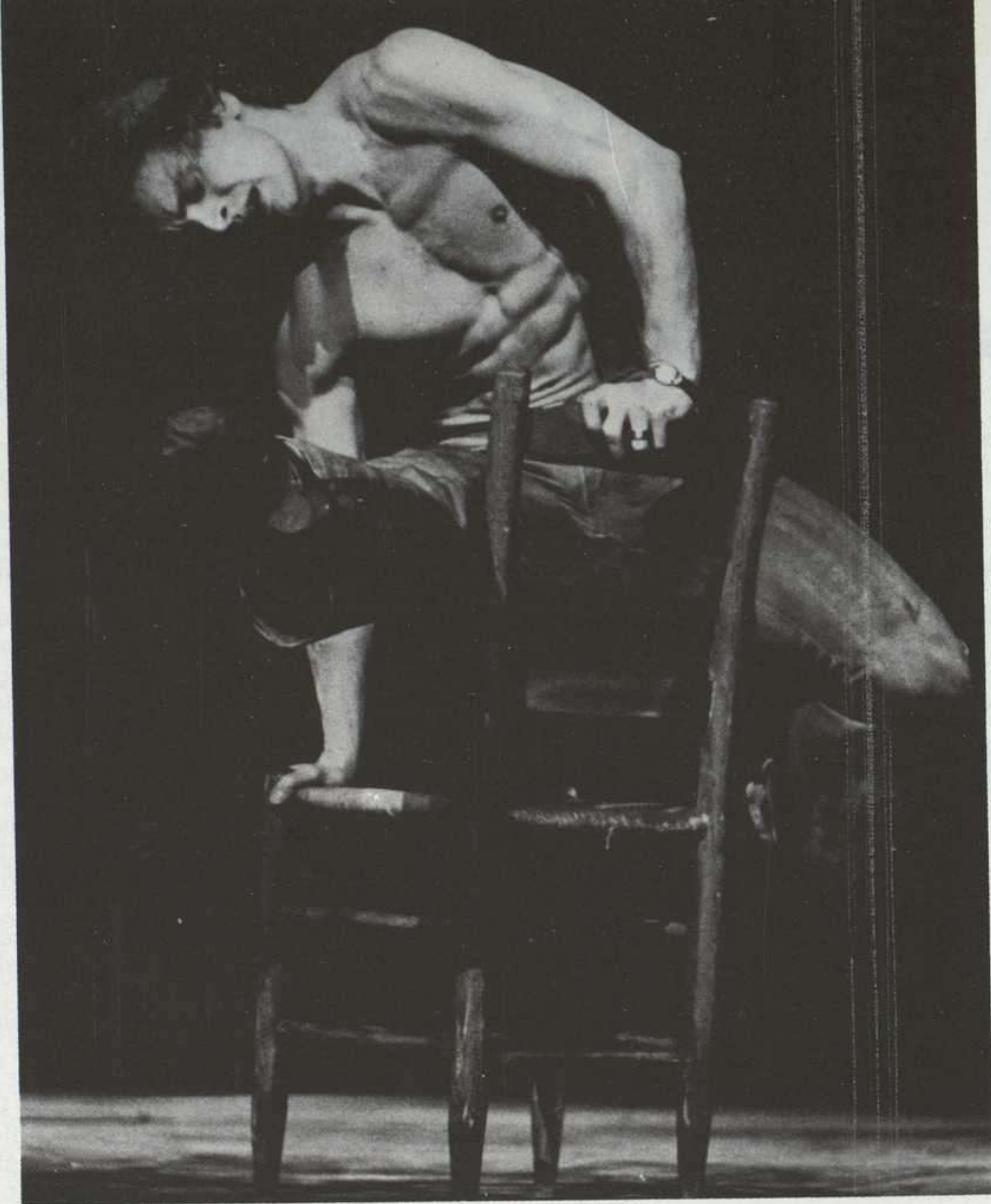
M. A.: Lo contemporáneo no se puede atacar como algo que pertenece al Conservatorio. Sigue sus raíces, parte de ahí, pero en absoluto está asimilado. Ahí tienes el problema que hemos tocado de nuestro Conservatorio. Nuestra música no está aceptada y, sin embargo el «pop» se ha convertido en un negocio increíble; esto es «élite» económica, es dinero.

—¿Queréis añadir algo más?

—No, nada, gracias.

—A vosotros.

BALLET



Mikhail Baryshnikov en EL JOVEN Y LA MUERTE

Durante un invierno sin nieve y con temperaturas a veces primaverales, Nueva York ha vestido sus mejores ropas para hacerle honor a su bien ganado título de «capital del mundo de la danza» y albergar a la vez, en tres de sus mejores teatros, a grupos de «ballet» distintos, pero de igual categoría artística.

En el State Theatre del Lincoln Center, el New York City Ballet, que dirige Georges Balanchine, ofreció su temporada invernal de dos meses de duración; en el teatro del City Center, el American Ballet Theatre sentó residencia por seis semanas, y en el corazón de la Gran Vía Blanca, la calle Broadway, en el recién construido teatro Uris, Rudolf Nureyev se presentó, por un mes consecutivo, en una «extravaganza» danzaria que él tituló **Nureyev y sus amigos...**

Los neoyorquinos «balletómanos» han estado de plácemes y yendo de teatro en teatro cada noche, para no perderse ninguna de las funciones en que se podían admirar, bailando a la vez o con horas de diferencia, a las más grandes luminarias de la danza clásica del momento actual.

De la temporada del New York City Ballet, lo más connotado ha sido el nuevo montaje de un antiguo «ballet»: **Coppelia**, de Delibes, en el cual unieron sus talentos directrices el gran coreógrafo Georges Balanchine y la mejor intérprete de «Coppelia» del siglo XX, la bailarina rusa, ya retirada, Alexandra Damilova. Esta nueva versión que ellos hicieron posible está inspirada en la que coreografió Marius Petipa para el Ballet Imperial de San Petersburgo, en 1886, pues existe otra del coreógrafo Arthur Saint-Leon, que data de 1870.

El argumento, basado en los **Cuentos de Hoffman**, se mantuvo igual, y en un derroche de vestuario y escenografía, el conjunto danzario se entregó a la pegajosa cadencia de la música de Delibes, para ejecutar bailables salpicados con definitiva influencia del folklore húngaro.

El New York City Ballet tiene un repertorio casi en su totalidad abstracto, o sea, que presenta muy pocos «ballets» con argumento, y son todos mayormente coreografiados por Balanchine. Quizás por eso, el elenco lució bastante insípido y fuera de ambiente. Los «rôles» centrales de «Swanilda» y «Franz» estuvieron a cargo de Patricia McBride y Peter Martins, quienes tampoco aportaron nada notable a los personajes. En el tercer acto se utilizó una pléyade de alumnas pequeñas de la Escuela de Ballet de Balanchine, pero el precio del billete abonado era demasiado alto para justificar las novatadas de aquellas incipientes «ballerinas», pese a lo graciosas que lucían ataviadas con los clásicos «tutús» de color rosa.

Nureyev y sus amigos, bajo la égida de la agencia teatral de Hurok, combinaron por un mes entero en un teatro de Broadway un variado programa, donde brilló con luz propia esa rutilante estrella que es Rudolf Nureyev, al cual rodearon un grupo de bailarines, norteamericanos en su mayoría, entre los que hay que destacar a la magnífica danzarina inglesa del Royal Ballet, Merle Park. Por las puertas del teatro Uris, noche a noche, pasó un público

heterogéneo y totalmente desacostumbrado a espectáculos de esa categoría. Nureyev, como lo hiciera en otra era su conterránea Anna Pavlova—la figura más grande de la danza de principios de este siglo—, ha llevado la danza clásica a otras esferas y a otros públicos, quienes atraídos por el imán de su nombre llenaron el teatro a diario. Para algunos, éste ha sido su primer contacto con el arte de Terpsícore, y todos, al final, han rendido tributo al hombre que se convirtiera en leyenda al escaparse de Rusia en 1961. Nureyev, quien ya cuenta treinta y seis años de edad, bailó a diario en cada una de las obras presentadas. El programa que se ofreció fué disímil y abarcó distintos estilos: **Apolo**, de Balanchine, con música de Igor Stravinsky; el «pas de deux» **Festival de las Flores de Genzano**, con música de Halsted y coreografía de Bournonville, arreglada por Erik Bruhn: un exquisito bailable moderno de Paul Taylor, titulado **Aureola**, con música de Händel, y, por último, **La pavana del moro**, con música de Henry Purcell y coreografía de José Limón, basado en la tragedia de **Otello**, de Shakespeare.

Si bien ya Nureyev no tiene ni la misma elevación ni la misma velocidad de antes, aún sus saltos, que son verdaderamente espléndidos, arrancan al auditorio murmullos de admiración. Pero en donde Nureyev está genial y hay muy pocos que se le acerquen es en la profundidad dramática que les imparte a sus interpretaciones y en su consumada madurez artística. Su personalidad avasalladora (carismática, como le dicen en Norteamérica) es sin igual, y su agresiva felinidad, inconmensurable. Además, con el programa presentado, en el cual se mezclaban varios estilos diferentes de baile, ha probado bien su amplitud artística, interpretando magníficamente desde el más puro clasicismo hasta el más simple modernismo, pasando por el dramatismo absoluto del moro.

Su digna compañera lo fue Merle Park, con quien ha actuado infinidad de veces y con la que se complementa a las mil maravillas.

El día que asistimos, que fue la noche del cierre de la temporada, al terminarse el espectáculo, un público agradecido, por más de veinte minutos arrojó más de cien ramos de flores al escenario, hasta cubrir totalmente el suelo. Nureyev, vivamente emocionado, contempló cómo un grupo de fanáticos de primera fila desplegaba una enorme sábana blanca en la cual había escritas estas palabras: «Rudy, you are the King» (Rudy, tú eres el rey). Digno tributo para quien, hasta ahora, ha reinado absoluto en los predios de la danza clásica contemporánea.

Y no muy lejos de allí se producía otro espectáculo semejante cada vez que aparecía en escena otro bailarín ruso: Mikhail Baryshnikov, la última de las grandes adquisiciones del mundo occidental.

Desde que Baryshnikov debutó en los Estados Unidos con el American Ballet Theatre, en julio del pasado año (cuya reseña apareció en RITMO del mes de septiembre), hay histeria colectiva por verle. El sólo anunciar su nombre abarrota el teatro, y para



en NUEVA YORK

Rudolf Nureyev y Merle Park
en FESTIVAL DE LAS FLO-
RES EN GENZANO

conseguir una entrada el día que baila, se necesita tener muy buena suerte.

En esta temporada, el American Ballet Theatre ha celebrado sus treinta y cinco años de existencia, y sus presentaciones han tenido sabor a gran gala. Además, el elenco de sus estrellas ha sido aumentado por la incorporación de Gelsey Kirkland a sus filas, la cual «desertó» de su «alma máter», el New York City Ballet, al hacer patente Mikhail Baryshnikov, en una entrevista que tuviera con la Prensa norteamericana, su deseo de bailar con ella. Ni corta ni perezosa, la Kirkland abandonó sus antiguos predios y se ha unido al American Ballet Theatre, presentándose infinidad de veces durante la temporada con Baryshnikov, y por todos los indicios parece que ésta va a ser una asociación que hará historia en los anales de la danza de este continente.

Ver en una sola temporada de «ballet» y en una misma compañía, como la anteriormente mencionada, a figuras no sólo como Baryshnikov, sino como Natalia Makarova, Cynthia Gregory, Martine van Hamel, Ivan Nagy y el nuevo prodigio de Norteamérica, Fernando Bujones (de quien hemos hablado ya en RITMO en diferentes ocasiones), es más de lo que se puede pedir, y si a eso unimos un repertorio amplio, variado y exquisito, poco le queda por desear al «balletómano» más exigente.

Del repertorio mundial subieron a escena otra vez antiguos favoritos y «ballets» contemporáneos, y como obras de estreno se presentaron **Concerto**, de Kenneth McMillan y música de Shostakovich, y **Gemini**, de Glen Tetley, con música de Werner Henze.

En **Concerto**, Kenneth McMillan, el coreógrafo inglés, ha seguido el patrón del «ballet» sinfónico, utilizando solistas y un vasto coro mixto. El «pas de deux» del segundo acto es de una plasticidad y belleza notable, y en él vimos a Ivan Nagy dos veces, una, de compañero de Natalia Makarova, y otra, de Gelsey Kirkland. Las dos poseen una fluida y limpia línea clásica, y en Nagy ambas encontraron el compañero ideal, atento y distinguido. Martine van Hamel, en el tercer movimiento, puso una vez más de manifiesto su delicada femineidad.

El estreno de **Gemini** fue recibido con verdadero interés por los asistentes, máxime cuando por intérpretes tenía a dos parejas solamente, formadas por Cynthia Gregory, estrella favorita del público, quien bailó con Jonas Kage, y por Martine van Hamel, secundada por Charles Ward. La coreografía de Glen Tetley (actual director del Ballet de Stuttgart) es moderna, pero dentro de la pura escuela clásica, y utiliza movimientos novedosos, de insinuante frescura. Las parejas sugieren mellizos y bailan en un consatnte encadenamiento de cuerpos y «poses». El público premió el estreno con aplausos espontáneos y sostenidos.

Una de las obras más interesantes presentadas, que subió a escena como una reposición, pues estuvo ausente del repertorio por largos años, fue el «ballet» moderno **Le jeune homme et la Mort** («El hombre joven y la Muerte»), basado en una idea de Jean

Cocteau, con coreografía de Roland Petit, quien utilizó la música de la **Passacaglia** y **Fuga en Do**, de Bach. Este «ballet», estrenado en 1946 en París, fue hecho para la pareja que formaban Jean Babilé y Nathalie Philippart, de los Ballets de París, y fue un éxito instantáneo para los dos. Ellos mismos trajeron dicho «ballet» a América en 1951, presentándolo en Cuba en 1956, donde tuvimos oportunidad de verlo en La Habana. La nueva versión, fiel a la original, tuvo como magistral intérprete a Mikhail Baryshnikov, secundado por Bonnie Mathis. Petit trabajó con Baryshnikov en París recientemente y le montó la pieza. Esta es una de las obras modernas que tanto deleitan a Baryshnikov, y que por interpretarlas y ampliar su horizonte artístico es precisamente (según lo que él ha declarado a la prensa) por lo que se ha refugiado en Occidente, abandonando a Rusia y a la compañía donde él era primera figura, el Ballet Kirov. Esa obra resultó un vehículo extraordinario para poder juzgar a Baryshnikov como bailarín y actor.

Ataviado con unos modernos pantalones «jeans» (mecánicos) y desnudo de la cintura hacia arriba, Baryshnikov era todo lo que Cocteau y Petit debieron soñar: un joven poseído por un tormento interior apabullante y con la sola idea de poseer a la mujer amada. Cuando ella llega a su cuarto (la escenografía muestra una dilapidada buhardilla en un arrabal parisino) y se encuentran los dos, lo desprecia y no accede a sus requerimientos amorosos. Baryshnikov se retuerce de dolor, se para sobre sus manos, brinca por los muebles, lanza sillas por el aire, surca el espacio como un ave herida...; todo inútil...; ella escapa, dejando, insinuante, una soga colgada de una viga en el medio del cuarto. El joven sucumbe, colgándose del cuello de frente al público, donde se balancea entre los horribles estertores de la muerte. Ella regresa, con una máscara sobre la cara: es la Muerte. Luego se la quita y la coloca sobre el rostro del joven muerto, quien se descuelga para seguir a la amada en su peregrinación hacia el Infinito, a través de los tejados de París...

Ver a Baryshnikov en esta su segunda temporada en la ciudad de Nueva York, ha sido una experiencia extraordinaria. Su virtuosismo técnico es perfecto; su fortaleza, increíble; su levedad, sin igual, y su versatilidad, extraordinaria. Cuando ya él parece haber ejecutado las variaciones más difíciles y arriesgadas, aún le queda algún paso por añadir, de esos que hay que recurrir a un diccionario de la danza clásica para poder catalogarlo, pues probablemente no se ha visto hacer nunca antes.

Sus actuaciones con Natalia Makarova volvieron a producir magia teatral, y su nueva asociación con Gelsey Kirkland está predeterminada a momentos de gloria.

El telón cayó y las luces se apagaron, pero los aplausos aún retumban en el ambiente. Pronto, muy pronto, cuando florezcan los lirios, volverá a haber «ballet» en Nueva York, y nos obligamos a la reseña nuevamente.

CELIDA VILLALON

LA MUSICA EN YUGOSLAVIA

Posiblemente, uno de los países más organizados dentro del ambiente musical y donde la preparación musical ha tenido una atención como ésta se merece sea Yugoslavia. En el año 1945, finalizada la guerra, llegó a tal extremo el interés por la preparación de la cultura musical, que sus frutos no tardaron en producirse. Podemos decir que la educación musical en este país comienza el primer año del período de escuela elemental obligatoria y continúa hasta el octavo año, siendo en todos ineludible la asignatura de la Música. Existe una organización del Gobierno, llamada «Service», cuya misión es pasar por todas las escuelas provistos de discos, magnetófonos, etc., para ilustrar los comentarios de las audiciones. También las emisoras han organizado emisiones de enseñanza musical para los jóvenes, que han contribuido mucho a la preparación; quizá las más escuchadas han sido: «Hagamos un viaje musical», «Escenas de la vida de los grandes maestros», «Lo que nuestro pueblo canta y toca». Son muchísimas estas emisiones, altamente pedagógicas, que en la mayoría de los centros es obligatorio escuchar en la escuela, y que despiertan enorme interés en la juventud.

En las escuelas llamémoslas secundarias puede elegir libremente el alumno —naturalmente, teniendo aprobado el examen de ingreso— varias facetas. A la que prestan más interés, así como la más interesante en su valorización, quizá sea la Teoría pedagógica, seguida del canto, piano, órgano, arpa, instrumentos de cuerda, de viento, etc. Finalizados estos estudios, pasan a

cursar la enseñanza de Música en las escuelas elementales.

Aquel que desea continuar la carrera de la Música ha de tener aprobado el examen final de la escuela secundaria, pasando al Instituto musical, pues en 1949 desaparecieron los Conservatorios. El profesorado de estos Institutos está considerado al mismo nivel que el personal de las Universidades. Quizá uno de los presupuestos más elevados en la enseñanza sea el destinado a la educación musical. Finalizados estos estudios se les entrega el diploma «Considerado músico académico».

Toda esta organización, todos estos sistemas pedagógicos musicales han dado sus frutos, porque el nivel cultural es muy elevado y los conciertos y audiciones quizá sean los más numerosos de cualquier nación europea. Posee once teatros, en los que durante todo el año se representan óperas, y se hacen temporadas con trece compañías de «ballet» titulares. Tiene casi dos centenares de orquestas de viento, 25 orquestas de instrumentos de cuerda (aficionados), sin contar las profesionales; más de 800 grupos instrumentales, en los que pasan de 10.000 los participantes; más de 10.000 miembros en los coros... Estas cifras demuestran la vitalidad que posee la Música en Yugoslavia, y si pensamos que el espíritu de superación por parte de todos los directivos es de aumentar cada año estas actividades, podemos presumir que posiblemente Yugoslavia está en cabeza del movimiento musical actual.

CRUELLS

APROXIMACION A LA MUSICA CHINA

Generalmente, se conoce poco sobre la música china. Se la define, esencialmente, a lo largo de su historia, como una música reposada y dulce.

En efecto, al escuchar sus finas melodías queda uno prendido de su encanto y placidez.

Como datos más significativos en cuanto a procedimientos y textos empleados, podemos señalar que, en la antigüedad, los niños de la nobleza china eran educados según un sistema en el cual la música ocupaba un rango primordial.

La obra que expone la doctrina oficial de la China sobre la música se titula el Yo ki («Memorial de la música»), que data del primer siglo de nuestra era, pero cuya redacción se remonta a tiempos mucho más antiguos.

He aquí lo que dice al principio: «Si una nota se produce, es en el corazón humano donde ha nacido. Si el corazón humano está conmovido, es por la acción de los objetos. Se inquieta bajo esta impresión y su emoción se manifiesta por los sonidos. Estos se responden entre sí, lo que da

lugar a ciertas diferencias. Cuando los sonidos presentan estas diferencias, toman el nombre de notas».

El lenguaje natural del sentimiento es, pues, la música.

Leemos después: «El hombre nace en estado de reposo; tal es su condición original. Bajo la impresión de los objetos, se conmueve. De ahí sus aspiraciones naturales. En el júbilo, el hombre pronuncia palabras, Estas palabras no bastan, las prolonga. Las palabras prolongadas no bastan, y sin apercibirse de ello, las modula; sus manos hacen gestos y sus pies dan pequeños saltos».

Así como en Grecia, en China se encuentran las tres típicas clases de arte: poesía, música y danza. Pero mientras que en Grecia satisfacen ciertos deseos de belleza, en China fluyen de un instinto cuyo ritmo se impone al cuerpo.

Después de la egipcia, la civilización musical china es la más antigua.

Basado en doce sonidos, llamados Lü (Asia, música), su antiguo sistema musical se estructu-

raba según escalas de cinco sonidos (pentatónicas), aumentados a siete alrededor de 1.500 años a. de J. C.

Los chinos dividen sus instrumentos en siete clases, según la materia con que son confeccionados: piedra, metal, bambú, madera, cuero, calabaza y tierra; cada una de estas clases corresponde a una dirección en el espacio, a una estación, etc.

Cada instrumento tiene su carácter: la campana es guerrera, las piedras sonoras son heroicas, las cuerdas, austeras. Hasta las notas tienen cada una su personalidad: la primera es noble; la segunda, vil, etc.

Entre sus instrumentos típicos más antiguos destacan: el ching, compuesto de lámina de piedra colocada en varias filas y golpeada gradualmente con mazas, y posteriormente, el sheng, pequeño órgano portátil, construido con una calabaza vacía a la que se superponían numerosas cañas de bambú.

Posee una rica serie de instrumentos de percusión y diversos tipos de flauta, así como ciertos instrumentos parecidos a la guitarra, provistos de cuerdas de seda.

Es preciso resaltar que el elevado número de cuerdas en los antiguos instrumentos chinos atestigua la riqueza y complejidad de los sistemas musicales, capaces de estructurarse hasta en 84 tonalidades.

En la China antigua y patriarcal la música era una institución verdaderamente nacional; a menudo era el jefe del Estado quien otorgaba una música al pueblo, música de la cual él era el autor.

El emperador Yao creó una música que se denominaba «T' ai tchang» (gran resplandor); Hoangti llamó a la música «Hien tch' eu» (beneficio universal).

Chouenn dejó la música denominada «Chao» (concordia), que todavía existía en tiempos del gran Confucius, y que era tan bella que el filósofo, habiéndola oído en el reino de Ts' i, quedó, según testimonio de Liun Yu, «... varios días sin conocer el gusto del alimento».

Entre los compositores más representativos de la nueva generación figuran: Niu-Er, autor de la ópera La tempestad sobre el río Yangtze Kiang; Si-Sing-Chai, autor de obras sinfónicas, corales y cantatas, y Ma-Ke, autor de la ópera La muchacha de los cabellos blancos.

Hagamos constar, por otra parte, la sutileza de sus canciones maravillosas. En los tiempos antiguos la música era asociada a todos los ritos de la vida privada: «el laúd y la guitarra acompañaban las fiestas...», según nos dice el libro de Siao-Ya; sinfonías de júbilo acogían a la futura casada, y en testimonio la ofrecían sublimes cantos nupciales. La onomatopeya «iah», que corresponde a nuestro tradicional «olé», se encuentra muy a menudo en las canciones populares chinas, tanto antiguas como contemporáneas.

La música china es esencialmente melódica. Las voces y los instrumentos observan el unísono. Esta clase de música ha ignorado siempre el contrapunto, y un acorde, para ella, no es más que un enriquecimiento sonoro cuya colocación debe ser determinada «ad libitum».

No podemos por menos que admirar esta música, por estar siempre adornada de las cualidades tan propias de su país: la moderación, la calma y la dulzura.

AUSPICIO MORON

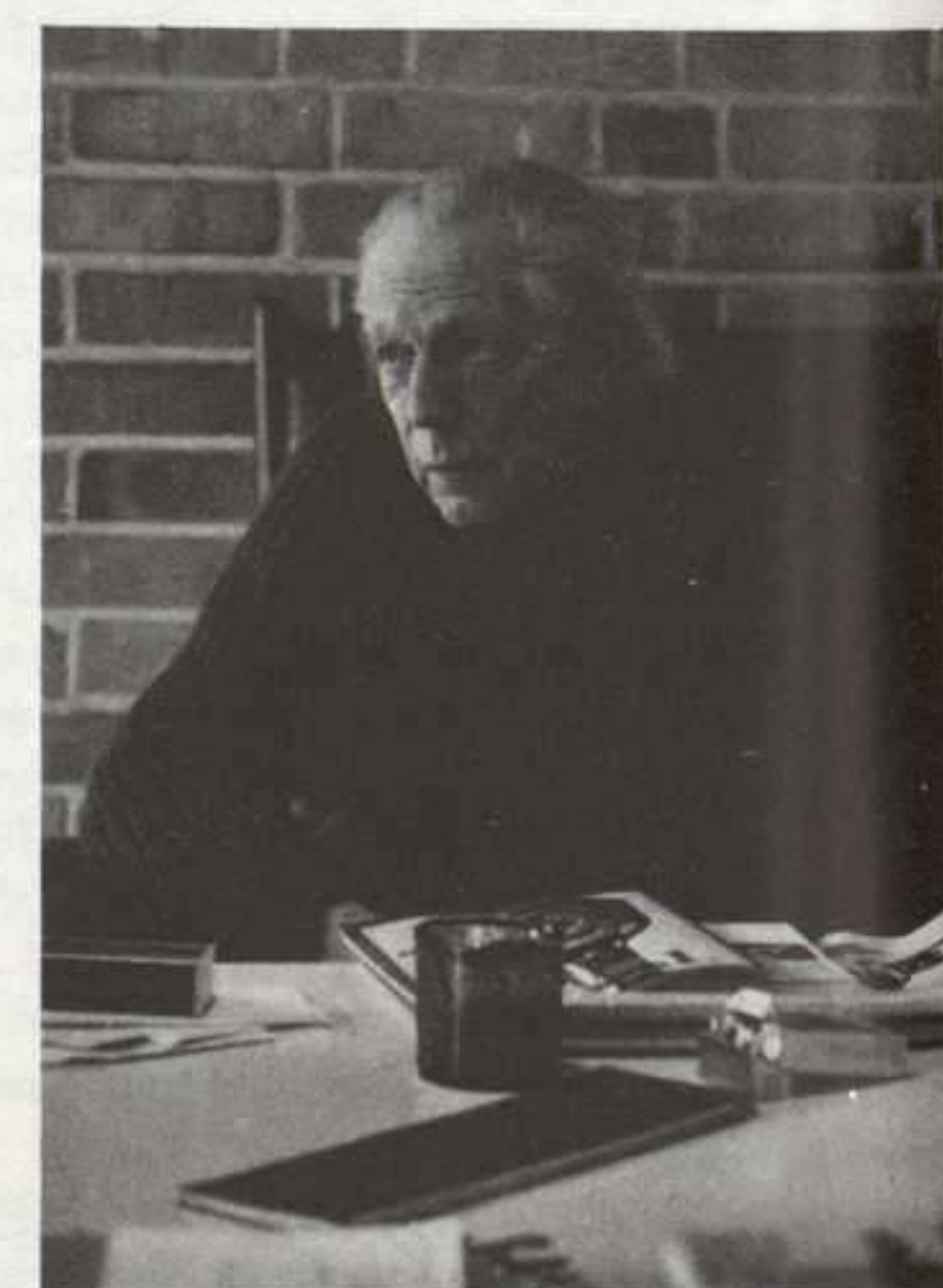
HA MUERTO BORIS BLACHER

Pocas semanas después de su 72 cumpleaños falleció en Berlín el compositor Boris Blacher, una de las figuras más destacadas de la música moderna alemana. Su pretensión se cifraba en buscar el futuro de la música en el ritmo, en los metros variables y en una expresión sobria y lacónica.

Blacher se definió a sí mismo de esta manera: «La música es para mí algo así como un puente estáticamente bien calculado, en el que se evita todo despilfarro de materiales innecesarios».

Sus obras más conocidas son las óperas de cámara La inundación y Romeo y Julieta, los «ballets» de Hamlet y Otelo, su Opera abstracta número 1, Leyendas prusianas, de carácter sarcástico; la ópera expresionista Rosamunde Floris (1960), Ornamentos, piezas para piano, y las Variaciones sobre Paganini, de 1947, que se han convertido en obra de repertorio de numerosas orquestas.

Boris Blacher nació el 6 de enero de 1903, en China, de padres alemanes. En los años 20 se trasladó a Berlín, donde comenzó a estudiar Matemáticas y Arquitectura. Pero no tardando se dedicaría por entero a la Música, asistiendo primeramente a la Escuela de Composición de F. E.



BORIS BLACHER

Koch y estudiando después Musicología en la Universidad de Berlín. De 1938 a 1939 fue profesor de Composición del Conservatorio de Dresde, dirigiendo de 1945 a 1948 las clases de Composición del Instituto Internacional de Música, de Berlín. De 1953 a 1970 ejerció la dirección de la Escuela Superior de Música, y desde 1968 ocupó la presidencia de la Academia de Bellas Artes de Berlín.

GRAN TEATRO DEL LICEO

CONCLUSION DE LA TEMPORADA

74-75

Después de nuestra última crónica desde El Liceo han tenido lugar las representaciones de **Tosca**, **Carmen**, **Vísperas sicilianas**, **Macbeth**, **Don Juan**, **Elektra**, **El sombrero de tres picos**, **Billy Budd**, **Fidelio**, **Matrimonio secreto**, **Manon**, **La Dolores** y **Sigfrido**.

En **Tosca** era muy esperado por el público en general el debut como «Cavaradossi» de Jaime Aragall, y para los especialistas la presentación de Gilda Cruz-Romo. Aragall hizo gala una vez más de su fresquísimo timbre y también una vez más de ese miedo inexplicable a enfrentarse con el público. Creemos sinceramente que su anunciada indisposición obedecía más a causas psicológicas que físicas, ya que en todo momento hizo gala de facultades. Con un poco de decisión e interés por su parte podría subir muchísimo su cotización. La Cruz-Romo demostró poseer una bella voz, pero desconocer temperalmente el personaje de «Tosca». Junto a ambos, David Ohanesian evidenció que el papel de «Scarpia» necesita un actor, tanto como un cantante, que sea capaz de dar el matiz adecuado a cada frase, algo que aquí falló por completo. Ni la dirección orquestal de Camozzo ni la escénica de Monjo ayudaron especialmente al éxito de la representación, el cual, no obstante, se produjo.

En **Carmen**, con una nueva escenografía y una correcta dirección de Monjo, contamos con cuatro repartos diferentes, como en su día anunciamos. Los más completos y de mayor éxito fueron los de Obratsova, Domingo, Fleta, Díaz y el de Bumbry, Lavirgen y Hernández. De todas las figuras que por tal obra desfilaron es de mencionar la buena caracterización de Obratsova, la gracia y desenvoltura de una Bumbry que cuida al máximo no forzar su cuantioso registro grave para no perjudicar su actual faceta de soprano; el temperamental cuarto acto de Domingo, quien, en cambio, no nos convenció particularmente en su «flor»; el cuidadoso estudio y planteamiento de la evolución psicológica de «Don José» que realizó Lavirgen acompañándolo de su habitual entrega; el carácter que supo imprimir Justino Díaz a «Escamillo», siendo uno de los pocos que pueden cantar este papel con pleno éxito, por poseer presancia física y el necesario registro grave sobre el cual se ha de apoyar toda la canción del toreador... Pero de entre todos ellos hemos de dedicar especial mención a Richard Tucker, con quien tuvimos una amplia entrevista publicada (número 448), y que con esta **Carmen** dio su último regalo operístico a un público al que se entregaba por completo en cada una de sus actuaciones, quedando en precarias condiciones físicas al término de ellas, lo que ha ido minando su salud hasta parar su corazón.

Si el mayor éxito individual hasta la fecha lo obtuvo Tucker en su **Juive**, el más completo como representación global ha correspondido, sin lugar a dudas, a **Vísperas sicilianas**. Las pulcras direcciones orquestales y escénicas de Eva Queller y Monjo apoyaron un reparto excepcional: Caballé, Domingo, Díaz, Bordoni. De los dos últimos baste decir que lograron brillar a la altura de la pareja central, lo cual ya es decir bastante. En cuanto a esta pareja, anotemos la completa vivencia del personaje que hizo Domingo en la **premier** y la exhibición de facultades de una Caballé que en su aria de «Arrigo, ah parlati a un core», ha de afrontar una extensión superior a las dos octavas, y que prodigó «filados» y pianos quizás en cantidad superabundante, haciendo a veces pensar que más que a Verdi oíamos a la Caballé. Con un lleno impresionante y un público delirante vivimos uno de esos días inolvidables.

Don Juan era esperado como un acontecimiento, el cual, desgraciadamente, no se produjo. La causa creemos que fue la sustitución a última hora del director, Georges Sebastian, por Guadagno, quien además de no ser un especialista en Mozart sólo tuvo unas horas para preparar la función. Por ello se perdió ese nivel de conjunto tan necesario en la obra de Mozart, y sólo pudimos disfrutar las intervenciones aisladas de Ghiuseley, Ganzarolli, Caballé, Chamorro y Lielman. A cargo de la escena debutaba Alejandro Ulloa, quien, a nuestro juicio, no acabó de resolver su papeleta, siendo puntos especialmente oscuros el de la serenata de «Leoporello» cuando se hace pasar por su amo, y los dos últimos cuadros, en

los que las apariciones del «Comendador» no nos convencieron.

En **Elektra** sabíamos de antemano, por haberla oído ya en el mismo papel en Munich, que Danila Mastilovic provocaría un delirio. Así sucedió, y esperamos que tras la aprobación total liceísta podamos oír de nuevo a esta soprano de voz potente y bellissimo color, que además posee unas considerables dotes escénicas, por lo que su «Elektra» es otro de los hitos de esta temporada. A su lado, Ursula Boese, Leslie Johnson y Fritz Uhl no desmerecieron en absoluto, siendo también una sorpresa grata ambas direcciones, escénica y orquestal. Completando la velada asistimos al «ballet» **El sombrero de tres picos**, en el que Alfonso Rovira y Asunción Aguadé bailaron con gracia sus personajes, mientras que algunos movimientos de conjunto debieron cuidarse más.

Macbeth presentó una aceptable dignidad global. Sus protagonistas, Guillermo Sarabia, Marisa Galvany y especialmente Pedro Lavirgen en su brevísimo papel, fueron quienes llevaron al éxito una representación que escénicamente era inadmisibile.

La compañía Welsh National Opera of Cardiff nos ofreció **Billy Budd**, de Britten. Al margen de una labor de conjunto realmente meritoria hubo dos aspectos que llamaron poderosamente la atención: de un lado, una dirección orquestal en que la orquesta del Liceo sonó, y de otra una escenografía y dirección escénica realmente meritoria, la cual logró dar movimiento a una obra que no lo posee en exceso de por sí. Ha sido, a nuestro juicio, la mejor realización escénica de la temporada.

Fidelio es una ópera difícil para el Liceo, ya que necesita un auténtico director y además una sección de cuerdas que, desgraciadamente, no puede poseer el Liceo. Mientras el maestro Romansky no acertó a dar el carácter de la obra, y encontramos un Beethoven un tanto mozartiano; los intérpretes cumplieron dignamente.

De vuelta al repertorio italiano nos encontramos con esa pequeña joya del XVIII que es el **Matrimonio secreto**. En la representación liceísta se obtuvo un aceptable nivel global, el cual fue creciendo durante su transcurso, hasta culminar en el último acto; pero de todos ellos quizás fuera Stella Silva quien supo combinar más acertadamente voz y carácter para delicia del público.

Una función muy esperada y que hacía presagiar un éxito comparable a las más aplaudidas de la temporada era la **Manon** de Massenet. Desgraciadamente, dos sustituciones vitales restaron brillantez al espectáculo, y si bien Yves Bisson y Endrés Espósito realizaron labores correctas, lo cierto es que el interés estaba puesto en Jeanette Pilou, una de las mejores «Manon» de la actualidad, y que, desgraciadamente, no pudimos oír. En el reparto quedó como divo único Jaime Aragall, quien cantó con especial encanto su primera aria, y no tan acertadamente la segunda, en donde aparecieron problemas de «fiato». Paul Ethuin dio una lectura equilibrada y bastante resumida de la partitura.

La ópera española ha quedado representada por **La Dolores**, función que fue retransmitida para gran parte de Europa. En ella afrontaron sus papeles, más bien ingratos por cuanto las posibilidades de lucimiento cara al público son escasas, Mirna Lacambra, Vicente Sardinero y Pedro Lavirgen, quien, por ejemplo, tiene tres Si naturales y uno bemol en su «rôle». Mención especial merece la conocida jota que tanto paladeó el público.

Cerrando la temporada normal nos llegó el **Sigfrido**, de Wagner, y con él dos figuras de las especializadas en el género: Jean Cox y Ludmila Dvorakova, demostrando ambos sobradamente las razones que avalan su nombre y dando especial relieve a una representación lograda también como conjunto, y en el que Oskar Danon sacó todo el partido posible a la reforzada orquesta liceísta.

Así se cierra una temporada bastante completa y que tras un breve lapso tendrá su continuación con el homenaje especial a Puccini, en el que se esperan con impaciencia las reparaciones de Caballé, Domingo, Aragall, Zeani, etc., y del que oportunamente informaremos.

GONZALO ALONSO RIVAS

Nuestro especial
OPERA

Solicite el envío de este número monográfico de RITMO si no era suscriptor en diciembre del pasado año y está interesado en el mundo de la ópera. Precio: 75 ptas.

PEDIDOS A:

Virgen de Aránzazu, 21. Edificio Falla. Madrid-34

El problema del "JAZZ"

Por JOSE MIGUEL LOPEZ

"La mayoría de los críticos de «jazz» han sido norteamericanos blancos, y esto es así, porque los negros que podrían haber llegado a ser críticos, en gran cantidad procedentes de la clase media negra, simplemente no estaban interesados en este tipo de música. El «jazz» estaba encerrado junto a los numerosos esqueletos que el negro de clase media escondió en un rincón de su siquis, junto con sandras y ginebra en un rincón, y cuyo traqueteo le provocaba un sinfín de miserias y autodesprecio."

Le Roi Jones: **Crítica de "jazz" e ideología.**
Col. de Bolsillo Básica, 15, números 8 y 9.

Los negros tocaban "jazz", como antes habían cantado los "blues", y mucho antes los "cantos de trabajo", porque era una de las pocas formas de expresión humana que les era permitido utilizar.

El "jazz" es un paso más en la evolución: Africa - esclavitud - negro - afronorteamericano - postesclavitud - negro urbano proletario.

LOS ORIGENES

Los esclavos habían perdido los instrumentos de su música (tambores, marimba y demás útiles de percusión) y tuvieron que ingeniárselas para crear unos nuevos a la forma de los antiguos, o utilizar los instrumentos temperados occidentales que verán en su nuevo emplazamiento.

Pero más importante que esta pérdida fue la pérdida del tribalismo. En Africa, la música estaba integrada en los cultos religiosos de cada tribu. Al perder la música su contexto, tuvo que adaptarse a las nuevas estructuras sociales que el blanco norteamericano quiso imponer. Poco a poco y conforme al contexto se transformaba de africano en norteamericano, la música fue cambiando de signo. La dominación blanca impuso además al negro unas formas por las cuales éste tenía que aprender a leer, a escribir, a hablar y a hacer música al estilo norteamericano. Esto sirvió de catalizador para que el negro olvidase más pronto su antiguo contexto. Se le obligaba a cantar en el sistema occidental, totalmente distinto al suyo; a cambiar el sistema lingüístico; a trabajar gratis y a olvidar a su "madre tierra".

Así se encontraron en un vacío cultural, y para dominar tal situación se vieron obligados "a inventarse un sistema de referencias original, forzosamente heterogéneo, a base de utilizar los elementos africanos residuales de que todavía disponían, pero también practicando en su nuevo medio una verdadera caza furtiva cultural". (Philippe Carles y Jean-Louis Comolli: **Free jazz, black power.** Anagrama, 1973.)

La historia tanto musical como, en general, la de negro afronorteamericano es una continua lucha dialéctica entre:

— Adaptación al sistema vigente, en busca de una mayor libertad e igualdad, buscando un ascenso en el estatuto social, y, consecuentemente, olvido total de todo aquello que recuerde vagamente a Africa; y

— Búsqueda de estas tradiciones africanas como forma de auto-definirse y de lograr el auténtico sentido negro, que le llevará al logro total de su libertad fuera del marco impuesto por el blanco.

DIALECTICA: ADAPTACION - CONSERVACION

Esta lucha es la lucha del "jazz". Durante un siglo los músicos se han movido entre ambos conceptos y han hecho música según un canon u otro. Llevado al campo musical, esto nos da:

— Negro que se adapta: admite la música occidental y canta con orquesta de forma refinada, olvidando totalmente el "jazz", "blues" y demás formas afronorteamericanas.

— Negro que busca la tradición: siente el "blues", como la forma más básica y que le sirve de puente entre su actual situación y su antigua tierra. Odia los arreglos sofisticados y canta con el mayor número posible de los rasgos que le recuerden a Africa.

En medio, por supuesto, se mueven una serie de personas que toman postulados de una u otra tendencia, y que, en general, se puede admitir que es la mayoría de la gente.

El "jazz", además, sufre otra presión en su desarrollo. Si la música en Africa es utilitaria, en Norteamérica y en el siglo XX es concebida como entretenimiento, como diversión. Este cambio de sentido va a influir mucho en el nacimiento del "jazz", y sobre todo en lo que se ha llamado estilo "Nueva Orleans", y estilo "Chicago". Mientras en el primero prevalece la música con rasgos de utilitarismos (pianistas de "rag" en las casas de prostitución, bandas tocando en los funerales, etc.), en el segundo ya se concibe la música para divertir y para bailar, establecer nuevas relaciones, y comienza a aparecer la industria del disco, que lleva esto a sus últimas consecuencias.

Los "blues" son la respuesta del negro, pensada y cantada en inglés, a su situación de esclavo. Respuesta individual, reprimida y relegada, por ser respuesta, desde su nacimiento.

El "blues" es lo más africano que tiene el negro en América: es protesta por la esclavitud; no es espectáculo, es comunicación existencial utilitaria; se canta sin instrumentos (en un principio), o con acompañamiento muy sencillo y básico, donde la voz tiene suma importancia, imitando las inflexiones y formas de cantos africanos, y además conserva la estructura básica llamada-respuesta (aunque modificada: la respuesta la produce el instrumento, no un coro).

El "blues" es el canto de comunicación entre los negros que buscan Africa o su recuerdo. Se produce una identificación cantante-auditorio semejante a la producida en las danzas africanas entre los bailarines poseídos y el resto de la tribu.

Además el "blues" comienza siendo música nodiatónica, es decir, no se adapta a los cánones de escala temperada occidental. Y no se adapta porque se le reprime y margina a las clases más bajas, y nunca se le da entrada entre el público "respetable". Esto le permite conservarse puro y servir como punto de partida para cualquier renovación que tenga puestas sus miras en la tradición (que es lo que pretenden tanto el "bop" como el "free" o el "rock and roll", entre los blancos seguidores de la música negra).

La línea que produce la asimilación comienza antes del siglo XX, con la entrada de la balada de corte anglosajón en los cantos de trabajo, y demás formas primitivas de cante negro. Así comienzan a oírse "blues" de cuatro líneas, con improvisación y escala occidental, lo que nos muestra la mezcla de elementos europeos con los africanos.

El espiritual se incluiría en esta línea asimilacionista, así como los intentos de ciertos negros con "status" superior al de otros negros, que trataban de imitar a los blancos en el virtuosismo y en la técnica de la llamada "música clásica". Sólo consiguieron imitar y convertirse en algo curioso que iba exhibiéndose de sala en sala de concierto, cual enanos de circo.

EL "MINSTREL"

Y si había imitadores negros, también había imitadores blancos. Los buenos esclavos trabajadores y fieles servidores que servían para animar las fiestas que el amo daba en sus plantaciones, fueron arquetipados como "negro idea". Imagen falsa, que ha invadido todo el mundo (recuérdese **La cabaña del tío Tom**). Bien; pues este retrato fue el explotado por ciertos blancos que con la cara pintada de negro se llamó "minstrel", y que, aparte de lanzar la imagen del negro descrita, dio a conocer una no menos ficticia visión de su música.

Ya no sólo se reían del negro y deformaban su personalidad, sino que engañaban al público dándole gato por liebre.

El "minstrel" fue el estilo precursor del "jazz", en el sentido de concebir la música como diversión y entretenimiento. Gracias al "minstrel", el blanco conoció cierto tipo de música negra y se familiarizó con él. Este arquetipo de negro y de música negra provocarían luego un terrible conflicto en el "jazz" entre seguidores del "jazz negro" y del "jazz adaptado", que todavía pervive.

(Concluirá en el próximo número.)

LA MUSICA PSICODELICA Y LA FILOSOFIA CLASICA

ROCK & POP

No es muy corriente comenzar un artículo referido a la música "pop" con citas de autores clásicos; sin embargo, dada la profundidad que van adquiriendo algunos de estos trabajos, a veces se encuentra el lector con la sorpresa de un párrafo debido a una pluma tan insigne como la de Nietzsche o un pensamiento de Platón.

A la hora de ponerme a escribir estas líneas sobre la música que produjo la costa oeste americana encontré estos dos pensamientos, que pueden dar motivo a que algún lector deje de subestimar los fenómenos aparentemente triviales y pasajeros que le rodean. Por ejemplo, el "pop".

Platón dijo: "Las formas y los ritmos musicales no cambian jamás sin que se produzcan cambios en las formas y los métodos políticos más importantes".

A principios de la década de los sesenta, una confluencia de elementos iba a dar lugar a uno de estos cambios a que se refería el filósofo griego hace tantos siglos. Uno de esos factores o elementos fue la herencia cultural de la llamada "beat generation", con sus poetas y escritores "malditos", como Keruacks o el gran Allen Ginsberg, aquel que escribió el famoso poema **Aullido**, ese que comienza: "He visto los mejores cerebros de mi generación destruidos por la locura...". Otro factor casi incluido en el primero fue la influencia de la tradición mística oriental, el "zen". Según Alan W. Watts, esta influencia sería uno de los resultados constructivos de la guerra mundial.

El tercer factor en orden, no en importancia, fue la aparición en escena de un profesor de Harvard que tenía una doctrina muy particular acerca de la manera de arreglar el mundo: el ácido lisérgico.

Y, por fin, "last but not least", la tradición del "rock".

Recordemos que nos encontramos en la opulenta sociedad americana; en un momento en que comienza la escalada en Viet-Nam; en que la administración del nuevo presidente Jhonson se empieza a granjear la animadversión de amplios sectores de la juventud; en que la crisis de valores estalla y el "american way of life" queda abocado a un callejón sin salida; en que el idealismo comienza a ser un factor determinante y se cree o se simula creer en el valor de consignas tales como la famosa "haz el amor y no la guerra".

Veamos ahora el cambio musical.

Los músicos con que cuenta el movimiento vienen de los consabidos campos del "rock & roll", del "R & B", del "coun-

try" y del "folk", los estilos más cultivados desde siempre por los músicos blancos junto a sus excursiones por los campos del "blues".

Casi de repente estos músicos emprenden la búsqueda de nuevos sonidos, adecuados a la temática a tratar. No olvidemos que si hay algo que cambia de manera radical, eso son los textos. Las famosas "head songs" no tienen siempre un mensaje musical novedoso, el "asunto" está en el mensaje literario.

En el campo estrictamente musical las novedades son más técnicas que estructurales; los nuevos medios de estudio con que cuentan los artistas, la distorsión, los ecos, las grabaciones a varias pistas, las "regrabaciones" de cintas, trucos y más trucos para hacer recordar al oyente otro tipo de experiencias o recrear intuiciones o vagabundeos mentales.

También es importante la influencia de la música hindú, sobre todo después del Festival de Monterrey, donde Ravi Shankar da a conocer a muchos las posibilidades de un instrumento ancestral: el sitar.

Todos recordamos los nombres más importantes entre los artistas del movimiento; así, Big Brother & the Holding Company, donde la gran Janis Joplin era estrella indiscutible; Jefferson Airplane, Grateful Dead, Quicksilver Messenger Service, Mamas & Papas, Country Joe & the Fish, the Doors y otros que inevitablemente se me quedan en el tintero, aunque no importe mucho, ya que esto no pretende ser un catálogo.

Cuando el movimiento se extiende como una mancha de aceite y los primeros ecos van llegando a la vieja Europa, prácticamente todo o casi todo está a punto de terminar en su vertiente sincera; el mecanismo comercial del sistema ha machacado todas las partes débiles y sólo van quedando pintoresquismos y aspectos externos. Sin embargo, todavía aquí se van a producir obras insertas en la corriente. Así, el **St. Peppers** de los Beatles, el **Disraeli Gears** de los Gream, o el **Satanic Majestic Request**, de los Stones, obras de gran altura artística, comparables estéticamente a las que están produciendo en este momento o han producido antes los grupos americanos del oeste, pero obras a las que faltan el sentido y la sinceridad de los que están viviendo día a día los acontecimientos que se producen en la nueva ciudad santa: San Francisco.

Dos de las características humanas que hacen a estos grupos ser tan particulares son su manera de vivir en comunas, donde comparten absolutamente su vida, y la otra sus actuaciones callejeras, el contacto directo con la gente que está en su mismo camino. Sólo tardíamente se co-

mercializarán y comenzarán a grabar discos y a hacer giras.

La música es en estos momentos el tam-tam tribal que va comunicando las noticias, las experiencias, las nuevas consignas.

Es curioso observar que al tiempo que el fenómeno "hippie" va llegando a su cenit, varios grupos politizan el "rock", conscientes de la importancia del medio a la hora de la concienciación de unas masas juveniles ajenas en gran parte a la realidad, que prefieren eludirla o huir de ella.

El principal de estos grupos se va a formar en un ambiente totalmente diferente al de la costa oeste: New York. Allí van a comenzar su corrosiva tarea los Fugs, grupo formado por gentes de formación universitaria, con una clara intención intelectual. Con el grupo va a colaborar en la tarea de escribir las letras Allen Ginsberg, aunque sus fundadores, Ed Sanders y Tuli Kupferberg eran, asimismo, dos grandes poetas.

Después de los Fugs van a venir Frank Zappa y Captain Beefheart en la misma línea. Es la radicalización del "rock" como fenómeno cultural, y este comentario le remito, como el resto del artículo, al comentario de Platón. Nada se da aisladamente, y realmente comenzamos a ver quizá en estos momentos que en los años sesenta algo muy importante cambió a todos los niveles.

Tardaremos probablemente algunos años para poder ver con claridad qué fue lo que ocurrió verdaderamente entre el año 62 y el 68; ni siquiera al escuchar hoy las grabaciones del período podemos descubrir la intención última, extraer todo el contenido, a veces mágico, a veces evocador de temas como aquel **The end** que cantaba Jim Morrison.

Para el final he dejado la segunda de las citas prometidas al comienzo del trabajo. Nietzsche, un pensador extraño, original en su época, escribió lo siguiente: "Los movimientos orgiásticos de una sociedad dejan huellas en su música".

Si trasladamos la frase a nuestros días, nos habremos de preguntar: ¿es la propia subsociedad de la contracultura la que ha dejado sus huellas en la música "pop", o la "culpa" habría que achacársela a la sociedad en su conjunto?

La respuesta queda para los sociólogos, que son los doctores de esta iglesia en particular, mientras que los simples críticos de música "pop" nos limitamos a apuntar una serie de sugerencias y a recordar que "nuestra" música no es tan sólo un fenómeno aislado, sino algo sustancial a nuestro tiempo, **el de todos**.

ANTONIO CORDON PORTILLO

DISCOGRAFIA ESPAÑOLA DE LA OPERA (Conclusión)

VERDI, Giuseppe (1813-1901):

«LA FUERZA DEL DESTINO»:
Franco Corelli y G. G. Guelfi.
Orquesta Sinfónica de Turín, de la RAI. Arturo Basile.
ZAFIRO, ZOR-154.

«MACBETH»:

G. Taddei, B. Nilsson, B. Prevedi, D. Carral.
Orquesta y Coro de la Academia Santa Cecilia, de Roma. Thomas Schippers.
DECCA, SET 409.

«NABUCCO»

T. Bobbi, E. Suliotis, C. Cava, B. Prevedi.
Coro de la Opera de Viena. Orquesta de la Opera de Viena. Lamberto Gardelli.
DECCA, SET 367.

G. Gatti, C. Mancini, P. Silveri, A. Cassinelli.
Orquesta Sinfónica y Coro de la RAI. Fernando Previtali.
ZAFIRO, ZOR-145.

«OTELLO»:

M. del Mónaco, R. Tebaldi, A. Protti, N. Romanato.
Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Herbert von Karajan.
DECCA, SXL 2314.

«RIGOLETTO»:

C. MacNeil, J. Sutherland, G. Morresi, A. Mercuriali.
Orquesta y Coro de la Academia Santa Cecilia, de Roma. Nino Sanzogno.
DECCA, SXL 6008.

L. Pagliuchi, A. de Sved.

Orquesta Sinfónica de la RAI. Alfredo Simonetto.
ZAFIRO, ZOR-101.

«LA TRAVIATA»:

J. Sutherland, D. Carral, P. Pedani, C. Bergonzi.
Orquesta y Coro del Mayo Musical Florentino. John Pritchard.
DECCA, SXL 6127.

M. Callas, F. Albanese. Orquesta Sinfónica de Turín, de la RAI. Coro Cetra. Gabrieli Santini.
ZAFIRO, ZOR-153.

«EL TROVADOR»:

A. Colella, C. Mancini, M. Pirazzini, G. Lauri Volpi.
Orquesta y Coro de Roma, de la RAI. Fernando Previtali.
ZAFIRO, ZOR-134.

WAGNER, Ricardo (1813-1883):

«EL ANILLO DEL NIBELUNGO»:

Varios intérpretes.
Orquesta Filarmónica de Viena. Georg Solti.
DECCA, SXL-6421.

«EL OCASO DE LOS DIOS»:

G. Frick, D. Fischer-Dieskau, B. Nilsson, W. Windgassen.
Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Georg Solti.
DECCA, SXL-6220.

«LA WALKIRIA»:

J. King, B. Nilsson, R. Crispin, G. Frick.
Orquesta Filarmónica de Viena. Georg Solti.
DECCA, SET 390.

ZANDONAI, Ricardo (1883-1944):

«FRANCESCA DA RIMINI»:

V. Carbonari, A. Cesarini, M. Olivero, M. del Mónaco.
Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Nicola Rescigno.
DECCA, SET-422.

GRUPO C: RECITALES

Contiene: Por orden alfabético de intérpretes, los discos que contienen arias, etc., de un solo cantante.

AUSENSI, Manuel:

Romanzas y arias de ópera.
Orquesta Sinfónica. Rafael F. de Burgos.
COLUMBIA, CS-8548.
Romanzas y arias de ópera.
Orquesta Sinfónica. R. Lamotte de Grignon.

COLUMBIA, CS-8547.

Arias de **Cimarosa** y **Mozart**.

Orquesta Sinfónica. R. Lamotte de Grignon.

COLUMBIA, CS-8546.

BERGANZA, Teresa:

Diversas arias de **Mozart**.

Orquesta Sinfónica de Londres. John Pritchard.
DECCA, SDD 176.

CABALLE, Montserrat:

Arias de ópera.

Orquesta Sinfónica de Barcelona. Gianfranco Masini.

COLUMBIA, SCE-970.

Arias de **Verdi**.

The Ambrosian Opera Chorus. Orquesta Filarmónica de Londres. Anton Guadagno.

EMI, 063-02 220.

Arias de **Puccini**.

Orquesta Sinfónica de Londres. Charles Mackerras.

EMI, 063-02-099.

Arias de **Bellini** y **Donizetti**.

Orquesta y Coro dirigidos por C. Felice Cillario.

VERGARA, 814-1.

Arias olvidadas de **Rossini**.

VERGARA, 511-1.

Arias olvidadas de **Verdi**.

VERGARA, 5010-SL.

Arias de **Puccini**, **Giordano** y **Verdi**.

VERGARA, 748-1.

CALLAS, María:

Arias que adoro. (**Cherubini**, **Spontini**, **Verdi** y **Bellini**.)

Orquesta y Coro del Teatro de La Scala, de Milán. Tullio Serafin.

EMI, 063-01 533.

Arias de **Rossini** y **Donizetti**.

Orquesta Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Nicola Rescigno.

EMI, 063-00 592.

Callas, a petición. (Arias de **Verdi** y **Bellini**.)

Orquesta Filarmónica. Antonio Tonini.

Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Nicola Rescigno.

EMI, 063-01 299.

CAPECCHI, Renato:

Recital. (Nacimiento del melodrama.)

Enza Ferrari, clave.

ENSAYO, ENY-101.

CARUSO, Enrico:

Diversas arias de varios autores.

RCA, LM-16294.

RCA, VIC-1430.

RCA, LM-2372.

RCA, LM-16295. (Con B. Gigli.)

E. Caruso y sus compañeros.

(Arias de **Puccini**, **Bizet**, **Verdi**, **Meyerbeer** y **Gounod**.)

ZAFIRO, ZOR-190.

Diversas arias de varios autores.

ZAFIRO, ZOR-146.

CORELLI, Franco:

Fragmentos escogidos de **Mascagni**, **Massenet**, **Giordano**, **Boito**...

Orquesta Sinfónica de Turín, de la RAI. Arturo Basile.

ZAFIRO, ZOR-237.

Arias de **Verdi**.

ZAFIRO, ZOR-139.

Arias de **Giordano**, **Mascagni**, **Leoncavallo** y **Bizet**.

Orquesta Sinfónica de Turín, de la RAI. Arturo Basile.

ZAFIRO, ZOR-157.

CHALIAPIN, Feodor:

Reedición de diversas interpretaciones, algunas publicadas por primera vez. (Homenaje en el primer centenario de su nacimiento.)

EMI, 161-01 486/87.

DOMINGO, Plácido:

Domingo canta los éxitos de Caruso.

Orquesta Sinfónica de Londres. Nello Santi.

RCA, LSC-3251.

Milnes dirige a P. Domingo. Diversas Arias. Varios autores.

Orquesta Nueva Filarmonía.

El arte de P. Domingo. Diversas arias. Varios autores

Orquesta Nueva Filarmonía. Nello Santi.

RCA, ARL-1-0048.

Diversas arias. Varios autores.

The Royal Philharmonic. Edward Downes.

RCA, LSC-3083.

Diversas arias. Varios autores.

DECCA, SXL-6451.

FINESCHI, Onelia:

Arias de **Catalani**, **Verdi**, **Boito**, **Massenet** y **Puccini**.

Orquesta Sinfónica de Turín, de la RAI. Arturo Basile.

ZAFIRO, ZOR-211.

FLETA, Miguel:

Arias de **Arrieta**, **Puccini**, **Padilla**, **Bretón**, **Guerreiro** y **Yust**.

EMI, 059-01 156 (M).

Así cantaba M. Fleta. Arias de **Donizetti**, **Wagner**, **Verdi**, **Meyerbeer**, **Leoncavallo**, **Puccini**, **Zandonai** y **Bizet**.

EMI, 051-01 281 (M).

GIGLI, Beniamino:

Diversas arias de varios autores.

RCA, LM-2624.

RCA, LM-16295. (Con Caruso.)

LANZA, Mario:

Diversas arias de varios autores.

RCA, LM-16326.

LAURI VOLPI, Giacomo:

Fragmentos de **Rossini**, **Verdi**, **Meyerbeer**, **Donizetti**.

Orquestas de Milán y Turín. Varios directores.
ZAFIRO, ZOR-241.

El Milagro de una voz.

Lauri Volpi con M. del Carmen Sopeña al piano.

PAX, Y-720.

LAVIRGEN, Pedro:

Gala en la ópera con... Arias de **Giordano**, **Leoncavallo**, **Ponchielli**, **Bizet** y **Verdi**.

Coro Cantores de Madrid. Orquesta Conciertos de Madrid. Eugenio M. Marco.

HISPAVOX, HHS 10-320.

LAZARO, Hipólito:

Arias de **Donizetti**, **Meyerbeer**, **Mascagni**, **M. Torroba**, **Bizet** y **Chapí**.

COLUMBIA, C 7538 (M).

LEMENI, Nicola Rossi:

Arias y romanzas de **Beethoven**, **Verdi**, **Boito**, **Gounod** y **Mussorgsky**.

Orquesta de la RAI. Arturo Basile.

ZAFIRO, ZOR-239.

LONDON, George:

Grandes escenas de **Wagner**.

Orquesta Filarmónica de Viena. Hans Knappertsbusch.

DECCA, SDD 143.

LORENGAR, Pilar:

Arias de **Puccini**, **Dvorak**, **Charpentier**, **Bizet** y **Massenet**.

Orquesta de la Academia Santa Cecilia, de Roma. Giuseppe Patane.

DECCA, SXL 6267.

MASINI, Galliano:

Fragmentos de **Puccini**, **Verdi**, **Cilea**, **Giordani** y **Mascagni**.

Orquesta de la RAI. Ugo Tansini.

ZAFIRO, ZOR-231.

MACCRACKEN, James:

Arias de **Verdi**, **Gounod**, **Weber**, **Wagner**, **Puccini** y **Leoncavallo**.

Orquesta de la Opera de Viena. Dietfried Bermet.

DECCA, SXL-6201.

MILNES, Sherril:

P. Domingo dirige a Milnes.

Ver **Plácido Domingo**.

- MOFFO, Ana:**
Mi voz para Venecia.
VERGARA-ARIOLA, 80.219-SE.
- MONACO, Mario del:**
Arias de **Verdi**.
Orquesta de la Opera de Montecarlo. Nicola Rescigno.
DECCA, SXL-6429.
- NERI, Giulio:**
Fragmentos de **Boito, Puccini, Verdi, Rossini y Donizetti**.
Orquesta de Turín, de la RAI. Diversos directores.
ZAFIRO, ZOR-224.
- OLIVERO, Magda:**
Arias de **Puccini, Cilea, Boito y Charpentier**.
Orquesta Sinfónica de la RAI. Diversos directores.
ZAFIRO, ZOR-238.
Arias de **Puccini, Alfano, Massenet y C. Franck**.
Orquesta Sinfónica de Turín, de la RAI. Arturo Basile.
ZAFIRO, ZOR-236.
- PAGLIUGHI, Lina:**
Diversas arias de varios autores.
ZAFIRO, ZOR-229.
- PANSERO, Tancredi:**
Arias de **Rossini, Bellini y Verdi**.
Orquesta de Turín, de la RAI. Ugo Tansini.
ZAFIRO, ZOR-240.
- PAVAROTTI, Luciano:**
Arias de ópera italiana para tenor.
Orquesta y Coro de la Opera de Viena. Nicola Rescigno. Nueva Orquesta Filarmonía. Leone Magiera.
DECCA, SXL 6498.
- POBBE, Marcella:**
Fragmentos de **Cilea, Rossini, Verdi y Puccini**.
Orquesta Sinfónica de Turín, de la RAI. Arturo Basile.
ZAFIRO, ZOR-158.
- POGGI, Gianni:**
Fragmentos de **Verdi, Gounod, Puccini, Meyerbeer y Donizetti**.
Orquesta Sinfónica de Turín, de la RAI. Diversos directores.
ZAFIRO, ZOR-226.
- RICCIARELLI, Katia:**
Grandes arias de **Verdi**.
RCA, LSC-3329.
- SILVERI, Paolo:**
Fragmentos de **Ponchielli, Puccini, Cilea y Verdi**.
Diversas orquestas y directores.
ZAFIRO, ZOR-227.
- TADDEI, Giuseppe:**
Diversas arias de varios autores.
Orquesta de Turín, de la RAI.
ZAFIRO, ZOR-151.
- TAGLIABUE, Carlo:**
Arias de **Verdi, Mascagni, Bizet, Leoncavallo y Mascagni**.
Orquesta de Turín, de la RAI. Diversos directores.
ZAFIRO, ZOR-223.
- TAGLIAVINI, Ferruccio:**
Fragmentos de **Flotow, Cilea, Puccini y Verdi**.
Orquesta Sinfónica de Turín, de la RAI. Diversos directores.
ZAFIRO, ZOR-235.
- TAJO, Italo:**
Diversas arias. Varios autores.
Orquesta de la RAI. Mario Rossi.
ZAFIRO, ZOR-245.
- TASSINARI, Pía:**
Arias de **Mozart, Cilea, Puccini y Mascagni**.
ZAFIRO, ZOR-230.
- TEBALDI, Renata:**
Diversas arias. Varios autores.
DECCA, SXL-6030.
Recital de ópera de...
Orquesta de la Academia Santa Cecilia, de Roma. Alberto Erede.
DECCA, SDD-287.
- Fragmentos y arias de diversas óperas de varios autores.
Orquesta Nueva Filarmonía. Anton Guadagno y R. Bonyngé.
DECCA, SET 439/40.
- VALLETTI, Cesare:**
Fragmentos de obras de **Donizetti**.
Orquesta de Turín, de la RAI.
ZAFIRO, ZOR-243.
Arias de **Rossini, Mozart, Massenet, Donizetti y Bellini**.
Orquesta Lírica Central. Arturo Basile.
ZAFIRO, ZOR-155.
- VERNA, María Curtis:**
Fragmentos de obras de **Puccini, Boito, Giordano, Verdi y Catalani**.
Orquesta Sinfónica de Turín, de la RAI. Arturo Basile.
ZAFIRO, ZOR-225.
- GRUPO D: VARIOS
- Contiene: Dúos, tercetos, cuartetos, coros, homenajes, etc.
- Montserrat CABALLE y Sh. WERRET:**
Grandes dúos operísticos.
Orquesta Nueva Filarmonía. Anton Guadagno.
RCA, LSC-3153.
- Montserrat CABALLE y G. Di STEFANO:**
Dúos de ópera.
Orquesta Sinfónica de Barcelona. Gianfranco Masini.
COLUMBIA, SCE-974.
- María CALLAS y Renata TEBALDI:**
Obras de **Bellini, Verdi, Boito, Ponchielli y Catalani**.
Diversas orquestas y directores.
ZAFIRO, ZOR-140.
- Anton DERMOTA y Walter BERRY:**
Arias de **Mozart**.
Orquesta de Radio Hamburgo. Winfried Zillig.
DISCOPHON, 4221.
- J. SUTHERLAND, M. HORNE y R. CONRAD:**
La edad de oro del «bel» canto. (Diversas obras de varios autores.)
Nueva Orquesta Sinfónica de Londres y Coro. Richard Bonyngé.
DECCA, SET 268/69.
- Plácido DOMINGO y Katia RICCIARELLI:**
Grandes dúos de amor.
Orquesta de la Academia Santa Cecilia, de Roma. Gianandrea Gavazzeni.
RCA, LSC-16358.
- Nicolai GHIAUROV y Leslei FYSON:**
Grandes escenas de **Verdi**.
The Ambrosiam Singers. Orquesta Sinfónica de Londres. Claudio Abbado.
DECCA, SXL-6443.
- Cesare SIEPI y N. Rossi LEMENI:**
Fragmentos escogidos de ópera.
Orquesta de Turín, de la RAI. Arturo Basile.
ZAFIRO, ZOR-242.
- Renata SCOTTO y Magda OLIVERO:**
Fragmentos escogidos de ópera.
Orquesta Sinfónica de Turín, de la RAI. Diversos directores.
ZAFIRO, ZOR-234.
- Cloe ELMO y Gianna PEDERZINI:**
Fragmentos escogidos de ópera.
Orquesta Sinfónica de Turín, de la RAI. Diversos directores.
ZAFIRO, ZOR-232.
- Giulietta SIMIONATO y Ebe STIGNANI:**
Fragmentos escogidos de ópera. Orquesta Sinfónica de la RAI. Varios directores.
ZAFIRO, ZOR-233.
- Gian Giacomo GUELI y Giuseppe TADDEI:**
Obras de **Verdi, Bizet, Puccini, Cimarosa, Rossini y Giordano**.
Diversas orquestas y directores.
ZAFIRO, ZOR-159.
- Pía TASSINARI y Ferruccio TAGLIAVINI:**
Dúos de amor.
ZAFIRO, ZOR-228.
- Dúos de ópera.
Diversos solistas, orquestas y directores.
ZAFIRO, ZOR-195.
- Antología de tercetos y cuartetos célebres. (**Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi y Bellini**.)
Diversos solistas y directores.
ZAFIRO, ZOR-197.
- Gran Gala de trozos de ópera.
Diversos fragmentos de obras de **Donizetti, Puccini, Bizet, Rossini, Gounod, Verdi, R. Strauss y Mozart**.
Diversos solistas y directores.
EMI, 063-00 334.
- Antología verdiana (vol. I):
Diversos solistas, orquestas y directores.
ZAFIRO, ZOR-192.
- Antología verdiana (vol. II):
Diversos solistas, orquestas y directores.
ZAFIRO, ZOR-209.
- Antología verdiana (vol. III):
Diversos solistas, orquestas y directores.
ZAFIRO, ZOR-210.
- Páginas célebres.
Fragmentos de **Meyerbeer, Verdi, Cilea, Bellini, Donizetti y Bizet**.
Diversos solistas, orquestas y directores.
ZAFIRO, ZOR-198.
- Diversos fragmentos de **Mascagni**.
Varios solistas, orquestas y directores.
ZAFIRO, ZOR-188.
- Fragmentos escogidos de ópera.
Obras de **Verdi y Puccini**.
Diversos solistas, orquestas y directores.
ZAFIRO, ZOR-187.
- Antología del verdadero melodrama (vol. I):
Cilea, Giordano, Mascagni y Puccini.
Diversos solistas, orquestas y directores.
ZAFIRO, ZOR-193.
- Antología del verdadero melodrama (vol. II):
Mascagni y Leoncavallo.
Diversos solistas, orquestas y directores.
ZAFIRO, ZOR-194.
- Antología del verdadero melodrama (vol. III):
Puccini, Giordano, Mascagni y Leoncavallo.
Diversos solistas, orquestas y directores.
ZAFIRO, ZOR-213.
- Antología del verdadero melodrama (vol. IV):
Puccini y Mascagni.
Diversos solistas, orquestas y directores.
ZAFIRO, ZOR-214.
- Coros de ópera.
Mascagni, Beethoven, Wagner, Verdi, Weber y Puccini.
Orquesta y Coro de la Opera de Praga. J. Veselka y V. Smetacek.
DISCOPHON, 4141.
- Coros de ópera.
Donizetti, Gounod, Verdi, Wagner, Leoncavallo, Smetana y Mussorgsky.
J. Veselka y V. Smetacek.
DISCOPHON, 4154.
- Coros de **Verdi**.
Orquesta y Coro de la Opera de Praga. J. Pinkas y V. Smetacek.
DISCOPHON, 4227.
- Coros de **Verdi**.
Orquesta y Coro de la Academia Santa Cecilia, de Roma. Carlo Franci.
DECCA, SXL 6139.
- Coros de **Verdi**.
Orquesta y Coro de la Academia Santa Cecilia, de Roma. Alberto Erede.
DECCA, SDCG 80112 (M) (017).
- Coros del melodrama italiano.
Verdi, Mascagni, Occini y Bellini.
Coros de Roma y de Milán, de la RAI.
ZAFIRO, ZOR-196.
- Grandes coros de ópera.
Mascagni, Verdi, Wagner, Puccini, Gounod, Bizet y Mozart.
Orquesta y Coro de la Opera del Estado de Baviera. Robert Heger.
EMI, 063-02 202.
- Homenaje al Gran Teatro del Liceo (1847-1971).
Diversas obras, autores e intérpretes.
EMI, 163-20 753/54/55 (M).
- La voz del recuerdo**. Edición conmemorativa.
Contiene grabaciones históricas de diversos cantantes.
EMI, 145-21 070/71.

TEMAS DE HI-FI: EL AMPLIFICADOR

Tradicionalmente considerado como el corazón del equipo de alta fidelidad, el amplificador es en este momento el componente más beneficiado de los progresos de la tecnología. Buena prueba de ello es la gran cantidad de aparatos que existen en el mercado, superando con mucho las más severas "performances" que se pueden exigir en la amplificación del sonido.

Constitución de un amplificador. Desde un punto de vista general, el amplificador se compone de dos partes: a) el preamplificador, y b) el amplificador de potencia. En algunos modelos estas dos partes vienen separadas en unidades completamente independientes. Son, por lo general, los modelos más perfeccionados. La utilidad de esta disposición la analizaremos más adelante.

Antes de entrar a explicar con detalle cada una de estas partes conviene decir que un amplificador estereofónico se compone de dos amplificadores monofónicos idénticos instalados dentro de un mismo mueble. Hecha esta aclaración, nos vamos a referir siempre a un modelo monofónico, salvo en los casos en que se diga lo contrario.

El preamplificador.—Con el nombre de preamplificador se designa aquella parte del amplificador encargada de recoger y amplificar, hasta un nivel adecuado para atacar al amplificador de potencia, las débiles señales procedentes de las fuentes de modulación.

En el preamplificador se incluyen además todas aquellas funciones que podríamos llamar de "tratamiento de la señal", tales como: selector de entradas, corrección de la curva de respuesta, reglaje de nivel (volumen), reglaje de balance (sólo en aparatos estereofónicos), reglaje de tonalidad, filtros de graves y agudos, y corrector de la no linealidad del oído humano para bajos niveles de audición (efecto Fletcher-Mouson), normalmente llamado **loudness** o **compensador**.

Vamos a analizar de una forma sucinta cada una de estas funciones.

Selector de entradas.—Una característica interesante de un amplificador de A. F. es su flexibilidad para funcionar con las más diversas fuentes de modulación, como pueden ser: **Tocadiscos (fono), sintonizador (toner), magnetófono (tape), micrófono, etc.**

Como mínimo, todos los amplificadores disponen de las tres primeras, aunque es normal en muchos modelos encontrarse con dos o tres entradas para fono, una de ellas de alto nivel, adecuada para cápsulas de tipo cerámico o piezoeléctrico, cuya salida es de un voltaje superior a las de tipo magnético. También puede haber dos o tres entradas de magnetófono muy útiles cuando se desea copiar cintas de uno a otro.

Exteriormente el selector de entradas suele tener la forma de un conmutador rotativo, o bien del tipo de botonera. En ambos casos es muy importante que la calidad de este conmutador sea excelente, ya que el más pequeño fallo en los contactos se traduciría en fuertes y desagradables ruidos.

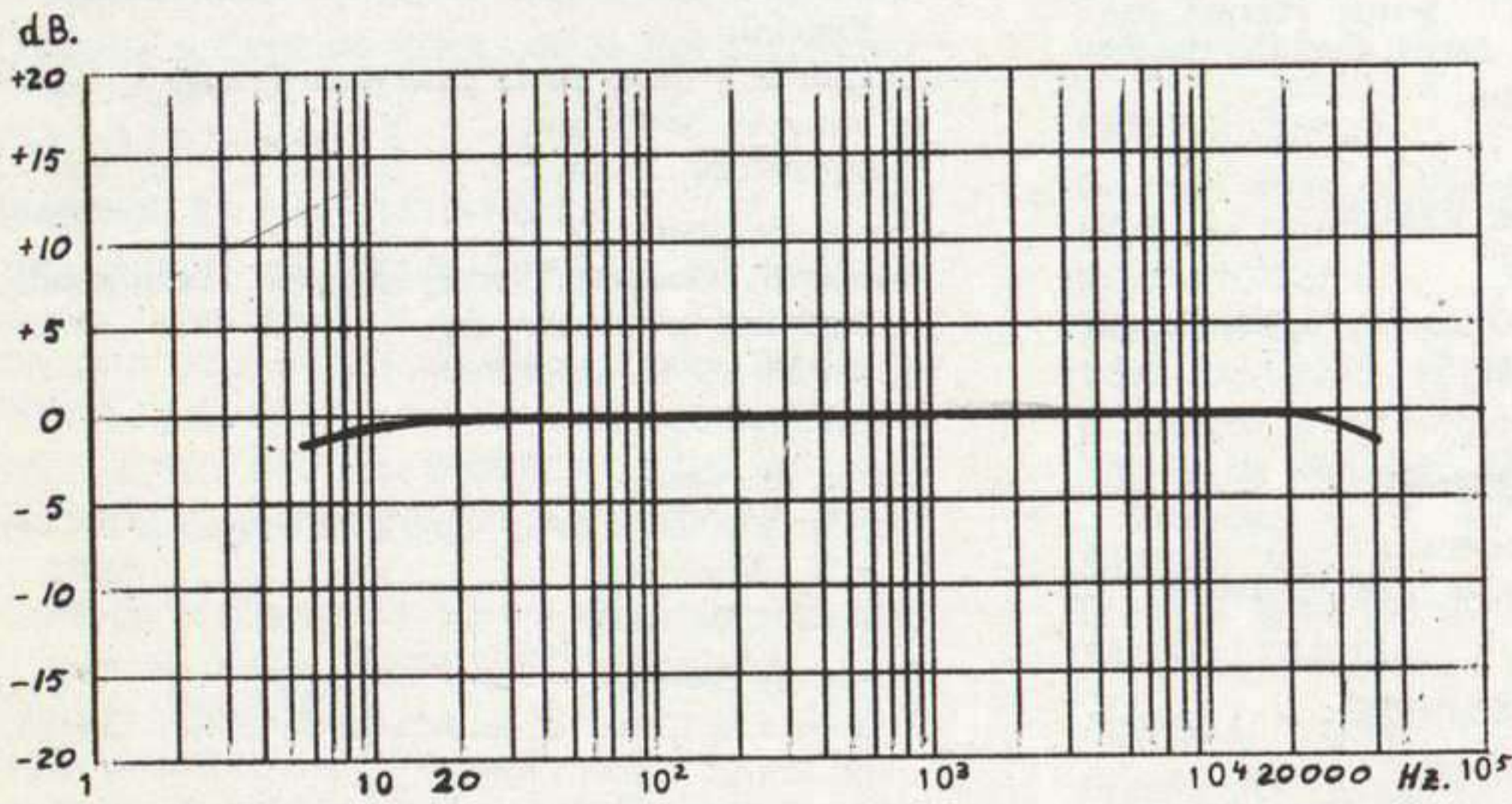


Figura 2

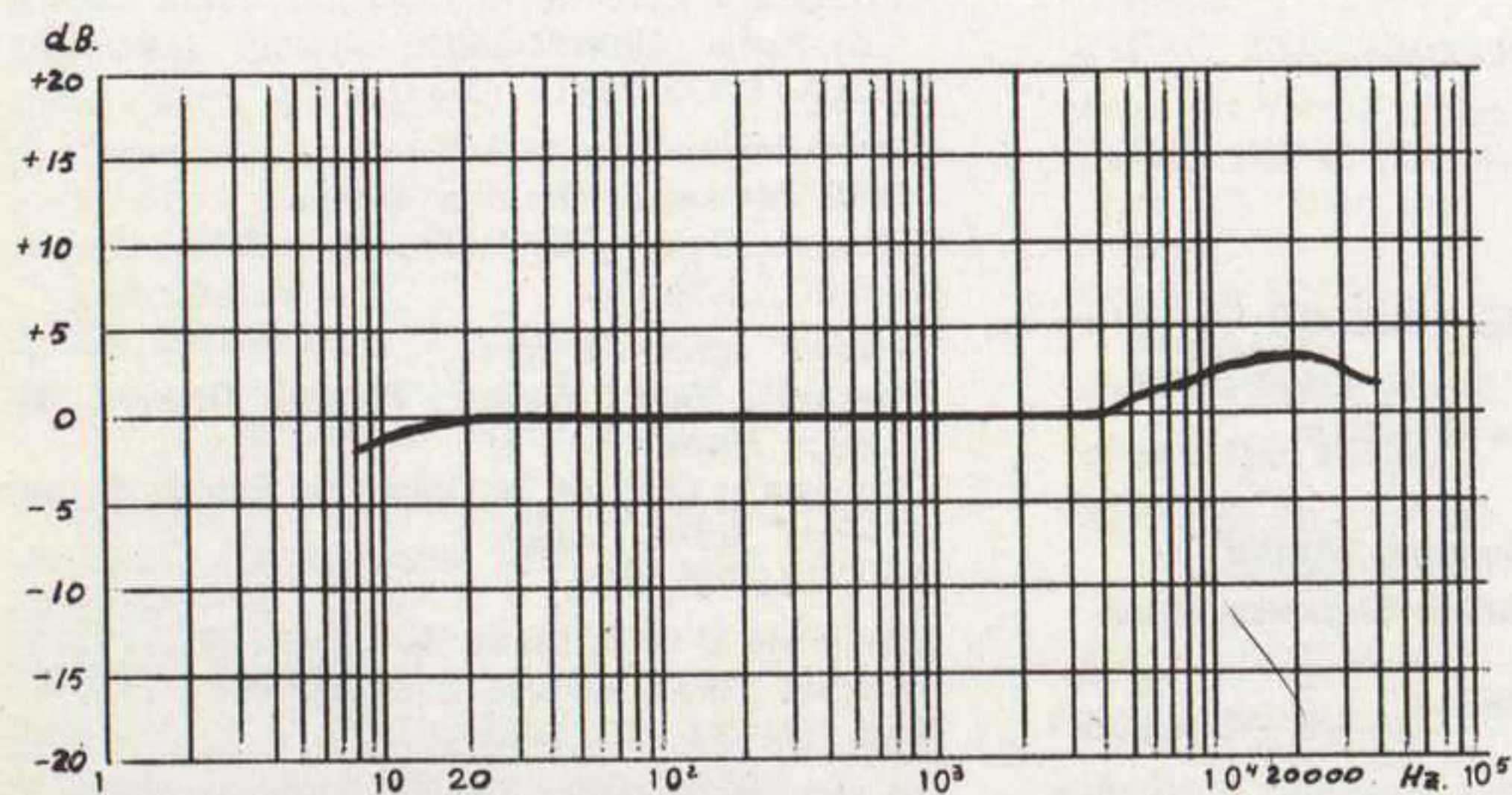


Figura 3

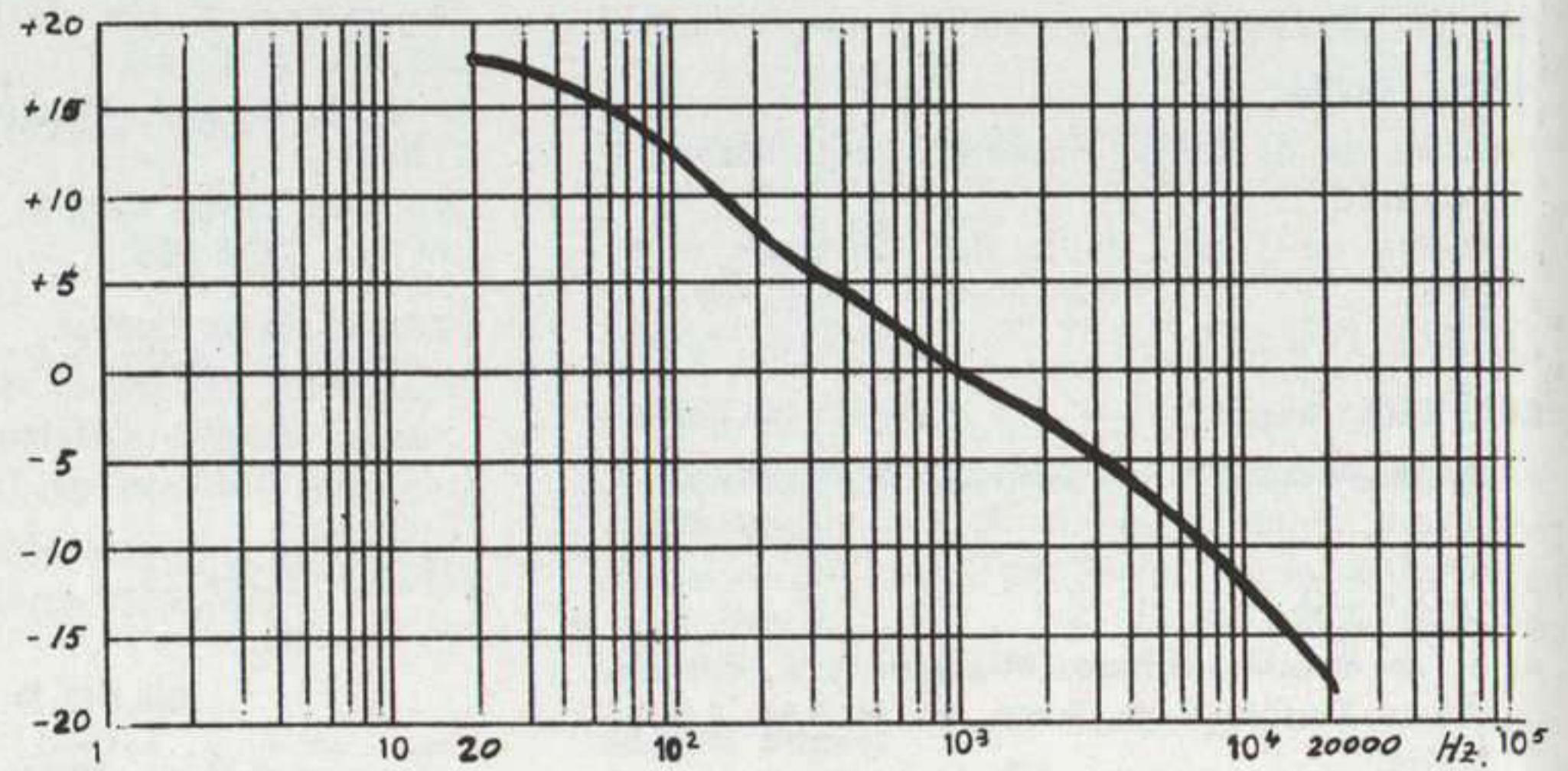


Figura 4.—Corrección R. I. A. A.

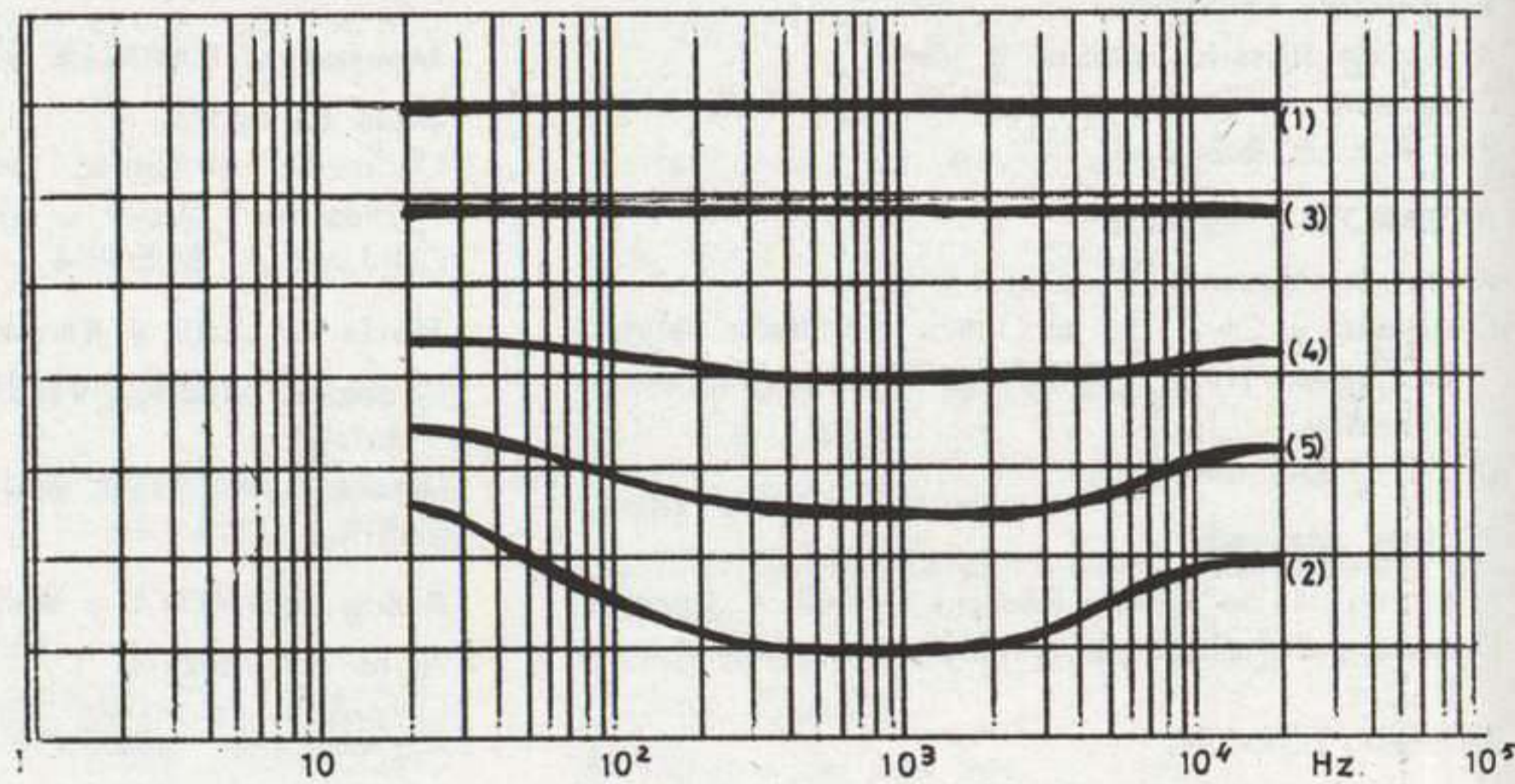


Figura 5.—Corrección de la curva de respuesta al variar el volumen, cuando el compensador está conectado. 1. Volumen al máximo. 2. Volumen al mínimo. 3, 4 y 5. Posiciones intermedias.

Corrección de la curva de respuesta.—En principio, un amplificador de A. F. debe tener una curva de respuesta lineal para todas las frecuencias audibles. Esto es, debe amplificar por igual las frecuencias comprendidas entre 20 y 20.000 Hz. Traduciendo esto a un gráfico en el que en abscisas se representa la frecuencia y en ordenadas la amplificación en dB., la respuesta se representa como una recta entre las frecuencias mencionadas (fig. 2). Si, por el contrario, la respuesta tiene la forma indicada en la figura 3, quiere decir que amplificaría más las frecuencias de 4.000 Hz. en adelante, y, por lo tanto, el sonido sería más agudo.

Sin embargo, cuando un amplificador funciona utilizando como fuente de modulación un tocadiscos equipado con cápsula magnética, la curva de respuesta no debe ser plana, sino que debe tener la forma que se indica en la figura 4. La razón de esto es la siguiente: por cuestiones técnicas (ruido de fondo, separación entre surcos, etcétera) los discos se graban de tal forma que la amplitud de grabación sea prácticamente constante. Como la respuesta de una cápsula magnética es proporcional a la velocidad instantánea de la punta de lectura y no a la amplitud de la grabación, se comprende la necesidad de efectuar una corrección al objeto de linealizar la curva de respuesta.

Antiguamente cada fabricante de discos tenía sus propias normas de grabación, lo cual exigía que los amplificadores tuvieran un conmutador especial que permitiera pasar de una corrección a otra. Hoy día no existe este problema, ya que todos los discos se graban con arreglo a las normas R. I. A. A. (Record Industry Asociation of America), y, por lo tanto, no es necesario el empleo de dicho conmutador, ya que al colocar el selector de entrada en la posición **fono** se introduce automáticamente en el circuito un corrector que hace que la curva de respuesta del amplificador pase de ser plana a tener la forma que se indica en la figura 4.

Reglaje de nivel (volumen).—Tiene por misión aumentar o disminuir el voltaje de salida del preamplificador, lo cual se traduce, en el amplificador de potencia, en un aumento o disminución de la potencia aplicada a los altavoces.

Normalmente el control de volumen va asociado al compensador acústico, también llamado "loudness". El efecto de este compensador es, como ya se ha dicho antes, corregir la no linealidad del oído humano para bajos niveles de audición (efecto Fletcher-Mouson). Las consecuencias de este efecto se ponen de manifiesto cuando dis-

minuye el nivel sonoro, porque el oído deja de percibir los sonidos graves y agudos más rápidamente que los medios. Por lo tanto, si se desea escuchar a bajo nivel será necesario incrementar los sonidos graves y agudos en la misma proporción con que el oído pierde sensibilidad para los mismos.

Para conseguir esto se dispone en el preamplificador de un conmutador cuyo funcionamiento es el siguiente:

a) Si el conmutador está desconectado, la curva de respuesta del preamplificador no se modifica, sea cual sea la posición del mando de volumen.

b) Si el conmutador está conectado, pueden suceder dos casos: 1.º Que el mando de volumen esté entre la mitad y el máximo, en cuyo caso la curva de respuesta tampoco se modifica.

2.º Que el mando de volumen esté entre la mitad y el mínimo, en cuyo caso la curva de respuesta se modifica, incrementándose los graves y agudos tanto más cuanto más próximo al mínimo se encuentre el mando de volumen (Fig. 5).

Reglaje de balance.—Realmente, hay poco que decir de este control. Se aplica exclusivamente en los aparatos estereofónicos y sirve para aumentar o disminuir el nivel de un canal respecto al otro, con el fin de compensar las diferencias que puedan existir entre ellos.

Este control no afecta para nada a la curva de respuesta.

Reglaje de tonalidad.—Es el más importante de todos los controles, y el criterio de su diseño define en buena forma la utilidad del preamplificador.

Por lo visto, hasta ahora se sabe que la curva de respuesta se modifica por dos razones. En primer lugar, si la entrada es fono se aplica la corrección R. I. A. A., y en segundo lugar, si la escucha es a bajo nivel, se puede conectar el compensador para introducir una segunda corrección que compense las deficiencias del oído.

El reglaje de tonalidad permite hacer una tercera modificación en la curva de respuesta, con el fin de adaptarla a los gustos per-

sonales del oyente, corregir defectos en la acústica de la habitación y compensar deficiencias en la linealidad de los demás elementos del equipo.

En la inmensa mayoría de los aparatos este control se efectúa por medio de dos potenciómetros, bien sean giratorios o deslizantes, uno de los cuales lleva el título de "graves" y otro el de "agudos".

La acción de estos controles sobre la curva de respuesta es la siguiente:

Control de graves: incrementa o atenúa las frecuencias comprendidas entre 20 y 1.000 Hz., tal como muestra la figura 6.

Control de agudos: incrementa o atenúa las frecuencias comprendidas entre 1.000 y 20.000 Hz. (fig. 7).

La acción combinada de ambos controles conduce a unas modificaciones en la curva de respuesta que están representadas en la figura 8.

Es muy importante señalar que la utilidad de este tipo de control de tono, con sólo dos potenciómetros, se revela bastante ineficaz cuando se trata de corregir el ya típico y grave defecto de la inmensa mayoría de las instalaciones. Esto es, las resonancias parásitas que aparecen en las salas de escucha y que son bastante difíciles de evitar, aunque se mejoren las condiciones acústicas de la habitación. Estas resonancias se traducen en un incremento, especie de pico, en la curva de respuesta, y que suele estar localizado entre las frecuencias de 50 y 600 Hz. (fig. 9).

La única forma de solucionar este problema es utilizar un corrector de tonalidad del tipo ecualizador. Este aparato consiste en una serie de potenciómetros, generalmente del tipo deslizante, mediante los cuales es posible modificar zonas muy concretas de la curva de respuesta. En la figura 10 se muestran las curvas de acción de un ecualizador con 24 correctores.

(Continuará.)

JUAN RAMON PEREZ GARRULETA

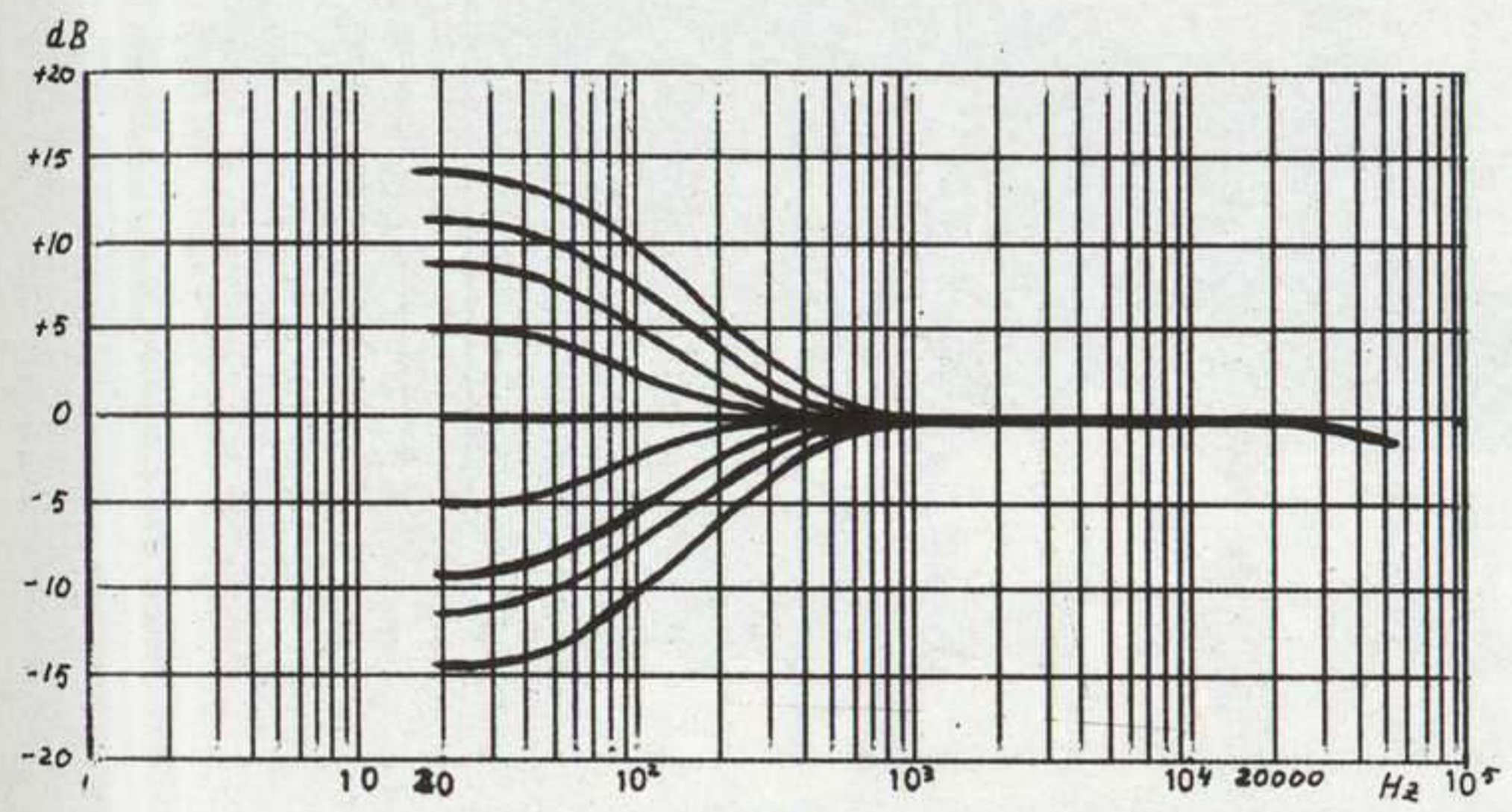


Figura 6

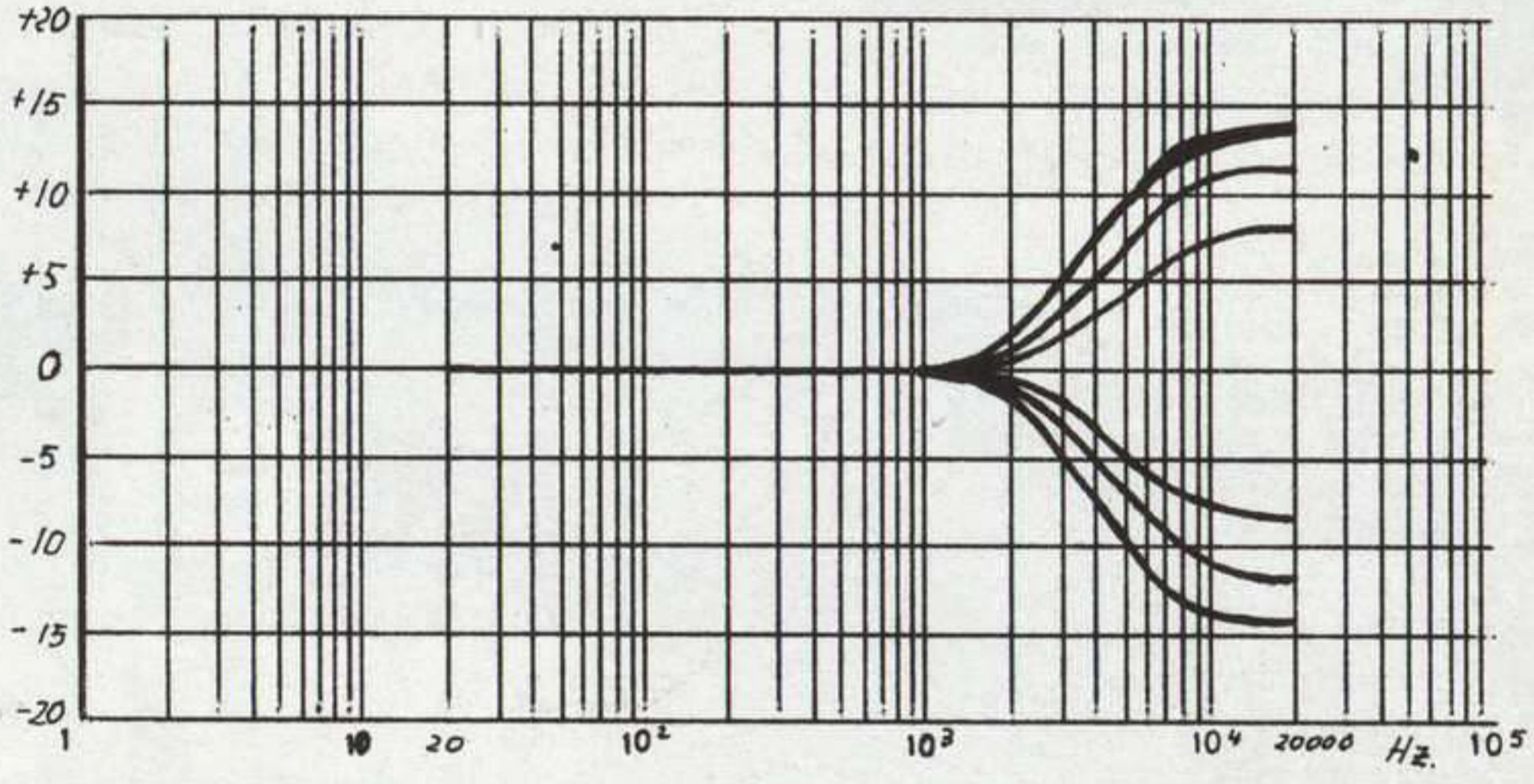


Figura 7

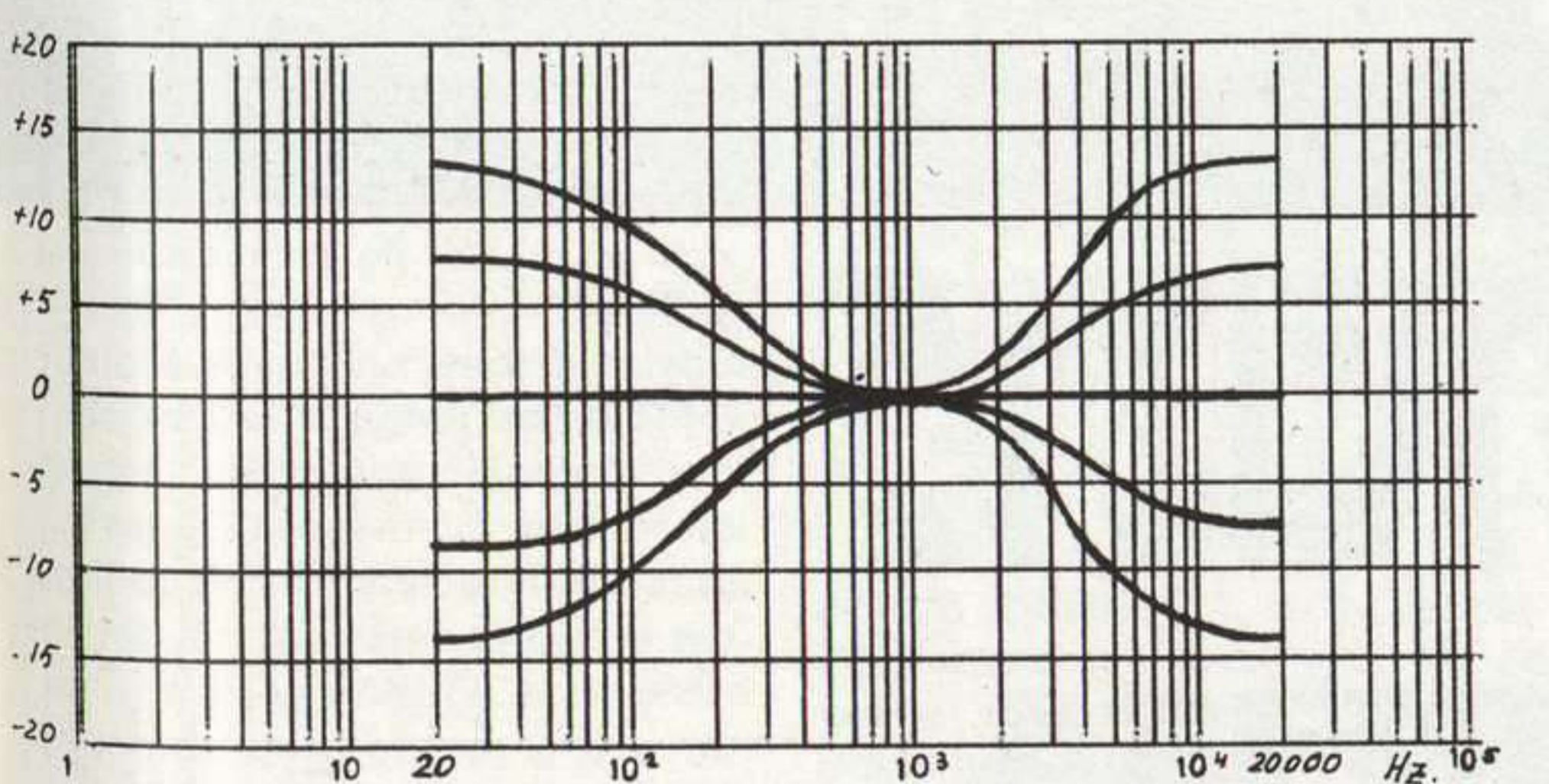


Figura 8

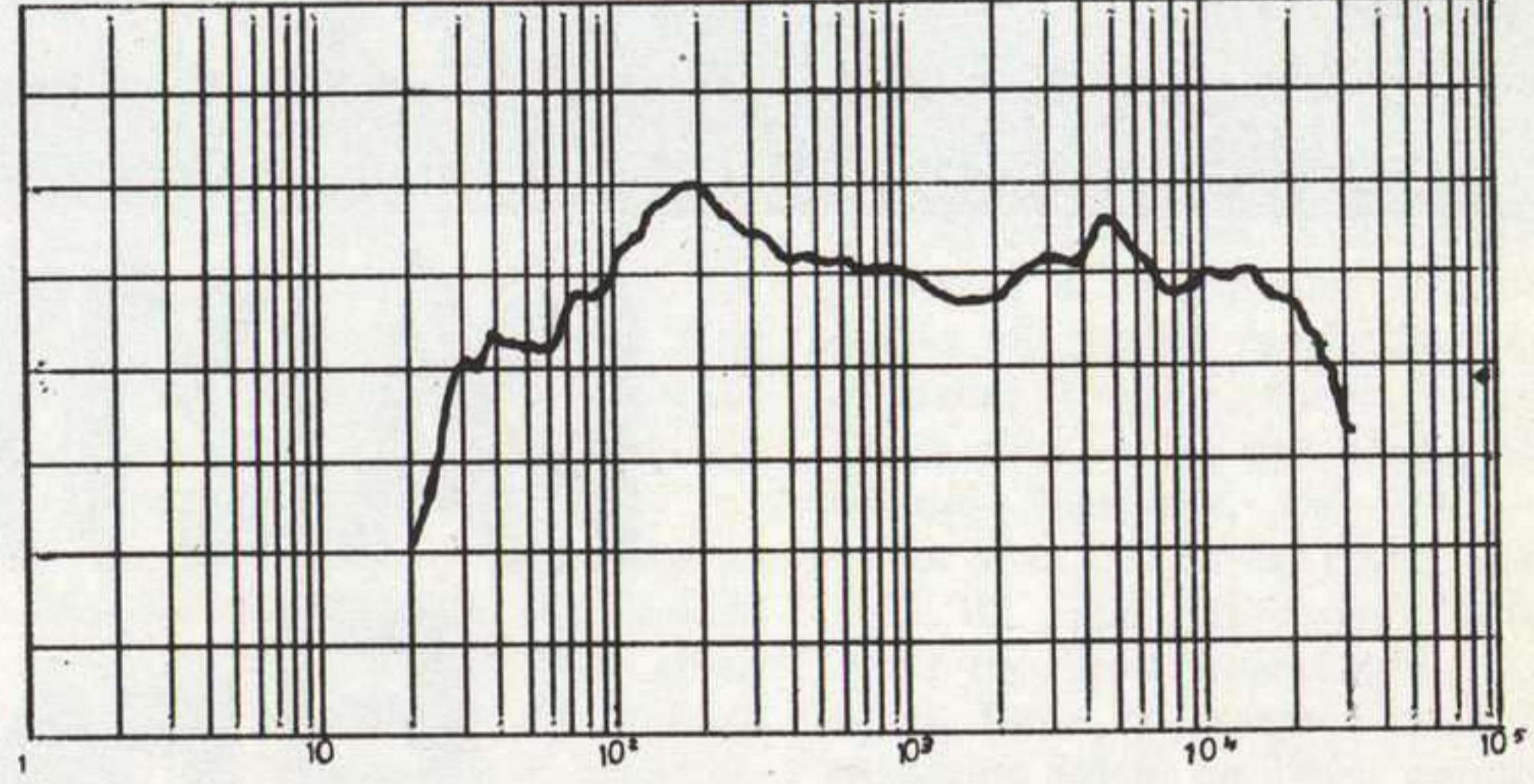


Figura 9.—Ejemplo de respuesta global de un equipo de alta fidelidad, mostrando un fuerte incremento en la zona de los 200 hercios.

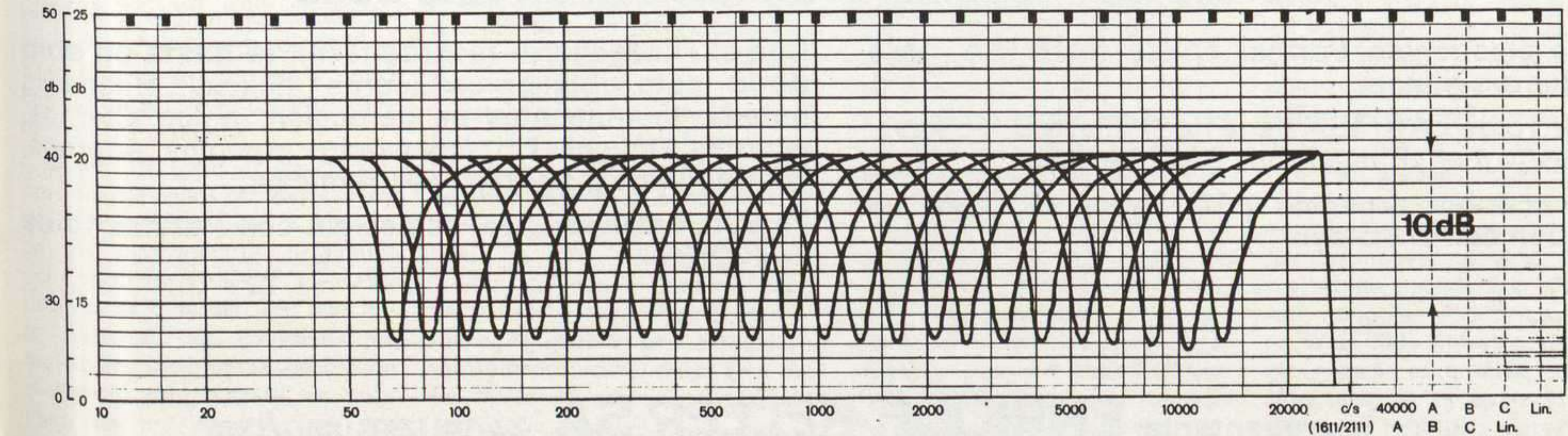


Figura 10



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

CRITICA DISCOGRAFICA

Coordinación clásico: PEDRO MACHADO DE CASTRO

Colaboran en esta sección:

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



EL DISCO CLASICO



BACH, Juan Sebastián: **Cembalo-konzerte**. Leonhardt Consort, Concentus Musicus con instrumentos originales. Gustav Leonhardt, intérprete junto con Eduard Müller, Janny van Weriing, Anneke Uitenbosch, Alan Curtis. Telefunken, SCA 25022 1-5. «Stereo», Das alte Werk.

Uno de los volúmenes más interesantes, por no decir el más, del último gran lanzamiento Decca es, sin duda, el integral de los **Conciertos de cémbalo** de J. S. Bach por Gustav Leonhardt y el Concentus Musicus de Viena. La mayoría de estos conciertos habían sido publicados ya en nuestro país, pero casi siempre se ha tratado de discos sueltos que, naturalmente, no podían darnos una perspectiva como la de la grabación que comentamos. Así, el trabajo de Marriner y Kipnis —formidable— no comprende más que los conciertos para un solo cémbalo, y las grabaciones de Richter con los solistas de Ansbach o de Menuhin con Malcolm no dan sombra al integral aparecido ahora.

La figura interpretativa que aglutina la presente versión es, desde luego, Gustav Leonhardt, que interviene en todos los conciertos menos en uno de ellos. Junto a él encontramos a colaboradores tan insignes como Dijck Koster, Nikolaus Harnonkourt y Franz Brüggen. La interpretación es sensacional, emocionante. En ningún momento decae la tensión, la precisión. Es asombroso el sonido que crea un grupo tan reducido de músicos. (Nunca más de diez: de seis a nueve.) Cuantitativamente, el número de músicos es el mínimo exigido (y deseado). Frente a la versión de Kipnis, el continuo corre a cargo del violoncello y el contrabajo y no de otro cémbalo.

Quiero destacar el sonido impresionante de los cémbalos —todos, excepto dos, del XVIII— y de los instrumentos originales del Concentus Musicus. La introducción de Finscher, «El concierto italiano», es completísima. Muy bien también la grabación y el prensado. Se trata, en resumen, de un integral que nos muestra a un Bach «agresivo», distinto por concepción y realización al Bach sobrecargado, que tantas veces hemos oído. Y

eso es abrirnos a un mundo.—
J. R. T.

BACH, J. B.: **Messen («Misas»)**. **Misa breve en Fa mayor, BWV 233. Misa breve en La mayor, BWV 234.** R. Krahmer, A. Burmeister, T. Adam. Dresdner Kreuzchor. Dresdner Philharmonie. Director, Martin Flämig. Archiv Produktion, 2533 143, «Stereo».

Gracias a la ingente obra y al genio de Bach, la música religiosa protestante logra su más alta cima, arrebatando a la católica el cetro ostentado por ésta desde los tiempos de la Reforma. No obstante, Bach —a diferencia de la mayoría de sus predecesores— admite muchas influencias de todo tipo, lo que librará a su obra de cierto esquematismo presente en otras obras protestantes y hará de sus composiciones sacras, junto con las de Haendel, las más originales del período barroco y las más destacadas en cuanto a posterior influencia.

Las **Misas breves** son, dentro de su producción, parte fundamental. Su estructura —sobre un esquema litúrgico más— sencilla, propia de las misas protestantes, es bastante libre, por lo general, combinándose el más severo contrapunto con formas más alegres e incluso operísticas, propias para el lucimiento vocal.

Para esta versión se han seleccionado unos muy buenos intérpretes vocales. Es, a mi entender, el mejor Adam, con voz de buena «impostación» y grandes posibilidades en la «coloratura». En un buen tono medio no llega, sin embargo, a la excelente interpretación conseguida en las otras **Misas**, cuyo comentario viene a continuación. Los restantes, cumplen.

Están asimismo excelentemente servidos los magníficos Coros presentes en las dos obras. Son de muy ingeniosa concepción y precisan una gran conjunción, lo cual ha sido logrado.

Por su parte, la Dresdner Philharmonie y los solistas instrumentales realizan una acertadísima interpretación, dotando a estas **Misas** del empaque y pomposidad que precisan.

De los otros aspectos del disco, hay que resaltar el buen comentario de su carpeta. —M. M. V.

BACH, J. B.: **Messen («Misas»)**. **Misa breve en Sol menor, BWV 235. Misa breve en Sol mayor, BWV 236.** R. Krahmer, A. Burmeister, P. Schreier, T. Adam. Dresdner Kreuzchor. Dresdner Philharmonie. Director, Martin Flämig. Archiv Produktion, 2533 144, «Stereo».

Estas dos obras del gran compositor barroco unen a su carácter de obras altamente representativas del período a que pertenecen una originalidad de concepción que les hace sobresalir netamente entre otras producciones coetáneas.

La primera de ellas tiene una parte inicial personalísima, tratándose los temas con una libertad poco frecuente para un compositor de 1720, fecha muy probable de la creación de estas **Misas**. Asimismo los movimientos centrales son de una alegría muy poco protestante, con múltiples ocasiones de brillantez para los intérpretes solistas.

Más extraña es la segunda de estas **Misas**. Su parte primera («Kyrie») está constituida por un espléndido coro, pero su concepción nos parece auténticamente atrasada para la época en que se escribe. Por otra parte, sin embargo, parece anticipar una extraña modernidad, desconcertándonos por sus sugerencias difusamente románticas.

En las siguientes partes se sitúa, como es natural, la intervención de los solistas. Nos gusta aquí algo más que en la primera **Misa** la contralto Burmeister, que, sin embargo, no acaba de convencernos. Su parte es, ciertamente, difícil y un tanto operística, habiendo, además, de anotar que su timbre es ciertamente agradable. Sin embargo, su voz se nos antoja opaca y no muy extensa, dando, además, a veces la sensación de fallos en la entonación.

Bien los restantes solistas, pero sobre todos el bajo Adam. Interviene éste discretamente en la **BWV 235**, pero aquí, y en un «Gratias» tremendamente operístico, con complicadas y virtuosistas «coloraturas», luce una voz flexible y de grata pureza.

Excelente el Coro, pleno de conjunción en el canon y en los extensos alardes vocales que jalonan sus intervenciones. Si aca-

so hay que reprocharle el no contrastar con más severidad los diferentes grupos de voces en las partes que lo exigen.

Bajo la buena batuta de Flämig se mueve la Orquesta con gran soltura, con buen sentido del contrapunto, pero sin dar esa impresión de excesivo abigarramiento que se aprecia en la interpretación de otras piezas barrocas. Mención especial merecen los artífices del excelente continuo.

Disco técnicamente bueno, ofrece un ruido de superficie, sin embargo, más sensible que el anteriormente comentado, dando además un carácter temblón a la intervención de la contralto.—
M. M. V.

BERNSTEIN, Leonard: **Obras diversas de su «Música para teatro»**. Filarmónica de Nueva York dirigida por el autor. CBS, «stereo». Album de dos discos. S 78263.

En este álbum doble la firma editora ha decidido recoger, bajo la dirección de su autor, las páginas más importantes realizadas para la escena por el gran director, compositor, pianista y pedagogo que es Leonard Bernstein, uno de los músicos más dotados y completos de este siglo. Arrancando en 1944 con las primeras e inolvidables producciones musicales realizadas por el Ballet Theatre, como lo son **Fancy Free** y **On the Town**, sin olvidar **Facsimile**, de 1946, u obras más recientes, como **Candide**, de 1956, las danzas sinfónicas de **West Side Story**, que tanta fama le dieron, hasta la discutida **Misa**, de 1971, conocida también en USA (irónicamente) como «East Side Story» y realizada para la inauguración del Kennedy Center de Washington. El amante a la Música en general encontrará la línea evolutiva (1944-1971) del gran músico, con el predominio del ritmo en algunas oportunidades, con el predominio de la melodía en otros casos, con sus paseos por las nuevas técnicas armónicas, como sucede con **Candide**; con melodías folklóricas, como en **West Side Story**, o semilitúrgicas, como en la **Misa**, cuya versión integral ya apareció en su día en el raquítico mercado discográfico español. Mejores versiones que las que aparecen en este álbum doble no serán posibles, pues aquí el compositor es



Últimas publicaciones

BEETHOVEN:

«Sinfonía número 4».

BOCCHERINI:

«Sinfonía en Si bemol».

Orquestas Sinfónica de la URSS y de Cámara de Moscú. Director, RUDOLF BARSHAI. MELODIA, HMES 610-76 (LP., «estéreo»).

SCHUMANN:

«Concierto para violoncelo y orquesta».

SAINT-SAENS:

«Concierto número 1 para violoncelo y orquesta».

MSTISLAV ROSTROPOVICH Orquesta Sinfónica de Radio URSS y Nacional de Moscú. Directores: G. STOLIAROV y S. SAMOSSUD. MELODIA, HMES 610-78 (LP., «estéreo»).

RECITAL DE DIMITRI BASHKIROV:

Schumann - Chopin - Liszt
Schiabin - Rachmaninoff.
MELODIA, HMES 610-77 (LP., «estéreo»).

LOS SONIDOS DEL BARROCO. / ROMA.

BOCCHERINI:

«Sinfonías op. 21, números 1, 3, 5 y 6».

Orquesta del Noroeste Alemán.

Director, LEE SCHAENEN. AMADEO, HAMS 250-55 (LP., «estéreo»).

MOZART:

«Concierto número 21 para piano y orquesta».
«Tres rondós para piano y orquesta».

MARIA-JOAO PIRES.

Orquesta Cámara Fundación Gulbenkian, de Lisboa.

Director, THEODOR GUSCHLBAUER.

ERATO, HES 60-159 (LP., «estéreo»).

GYORGY LIGETI:

Concierto de cámara.

«Ramifications».

«10 Piezas para quinteto de viento».

«Artikulation».

Colección de Música Contemporánea. / Vol. 10.

WERGO, 18-5010 S (LP., «estéreo»).

quizá aún mejor director y traduce sus propias obras con mayor conocimiento de causa, con mayor colorido e intención, de cualquier clase que sea, mejor que cualquier colega, porque son frutos de su inspiración. Son muchas las obras para entrar en detalles de cada una. Baste sólo señalar que aquí el equilibrio entre grabación e interpretación alcanza niveles insuperables, y que las obras que se incluyen presentan un completísimo panorama de la obra de Bernstein para la escena. En el álbum aparecen unos muy bien documentados comentarios.—P. M. C.

BRAHMS: Die schöne Magelone. Fischer-Dieskau & Sviatoslav Richter. EMI, 1 J 065-02155.

Brahms, ¡ese gran autor! Sí, es necesario decirlo, porque creo que Brahms siempre ha tenido tras sí el apodo de «cerebral», y como decía José Fornis: se cree que «su arte no fue ni será nunca popular, porque se trata de un arte cerebral, propicio a un auditorio técnico y competente». Tremendo peso para quitarse fácilmente. No estoy de acuerdo con el profesor Fornis, que en paz descanse. Brahms puede ser popular, debe ser popular, porque es uno de los más grandes autores de todos los tiempos. Y, por supuesto, Brahms es popular, pues muchas veces su música se basa en el estilo en que canta el pueblo. No solamente supo hacer cosas «cerebrales», como las sinfonías, los conciertos para piano, el **Requiem alemán...**, sino que además fue uno de los más grandes compositores de «lieder», o canciones, donde el espíritu popular y el del genio se unían e identificaban. ¡Ya está bien del tópico ese de que Brahms es el heredero de los clásicos vieneses! De que nuestro autor conocía a la perfección la técnica de los clásicos no hay ninguna duda; pero no sólo conocía la técnica de los clásicos vieneses, sino también la de los clavecinistas franceses, los autores de polifonía vocal... Brahms era un genio.

La **bella Magelone** es la musicalización de quince poemas, elegidos entre los que Ludwig Tieck añadió en su revisión de la transcripción que Bodmer había hecho en 1746 del **Código Manese**, donde se incluía el cuento de Magelone. Una historia caballescaca, en la que Brahms en absoluto pretende revivir el ambiente de la época, sino acercarse con su propia concepción a los sentimientos de pasión, amor y alejamiento que experimentan los protagonistas de la historia. Acercamiento en el que asoman formas populares no sólo folklóricas, sino populares en el momento en que el autor escribió la obra (1861); no olvidemos que Brahms tuvo que ganar algún dinero en tabernas y sitios donde se cantaban canciones por entonces en boga.

De la interpretación no puedo decir nada más de lo que se puede suponer: genial, tanto F.-Dieskau, como S. Richter. Son dos maestros indiscutibles. Y la presentación del disco es muy buena, con libreto y artículos muy documentados.—J. M. L.

CASALS, Pablo: **El Pessebre.** Oratorio en cuatro partes para

solistas, coro y orquesta sobre un poema de Joan Alavedra. Solistas, Coro del Conservatorio y Orquesta del Festival Casals de Puerto Rico, bajo la dirección del autor. Album Discophon «Stereo», S 4267/68 (dos discos).

El compositor, director, pianista, eminente violonchelista y humanista que fue Pau Casals dejó una herencia musical de gran interés histórico, sobresaliendo su gran oratorio, en cuatro partes, **El Pessebre**, de más de hora y media de duración. Estrenado en México, en 1960, en la ciudad de Acapulco, en dos memorables audiciones, y un año más tarde en la capital azteca. Entre 1960 y 1973 casi cuarenta ciudades de las más diversas han escuchado la obra. Quince países diferentes han aplaudido la obra, de corte neorromántico, calificada por Sargeant como la obra que posee la inocencia y la sinceridad de la verdadera grandeza. Nuestro colega y amigo don Arturo Menéndez-Alexandre la calificó como «un documento poético-musical más grande y representativo del espíritu catalán desde sus orígenes hasta hoy». Por su parte, el crítico del **Diario de la Mañana**, de Berlín, la calificó así: «La música excluye a todos los modernos experimentos, ya que pretende hallar una resonancia en todos los hombres, y esta intención es conseguida plenamente». El anterior Secretario general de las Naciones Unidas, U'Thant, expresó: «Pau Casals es no solamente uno de los gigantes de la música de este siglo, sino también un gran hombre, conocido en todo el mundo como campeón de la Paz y de los derechos humanos del hombre».

Aunque la obra había sido estrenada en San Juan de Puerto Rico en 1962, dos años después del estreno mundial mexicano, la grabación no se realizó en esta ciudad hasta 1972, en el mes de junio, aprovechando la presencia de los técnicos de grabación de la firma CBS. La grabación fue dilatada, meticulosamente realizada y en todo momento controlada personalmente por Casals. Los solistas fueron: Olga Iglesias, soprano; Maureen Forrester, contralto; Paulino Saharrea, tenor; Carlos Serrano, barítono, y Pablo Elvira, bajo. Aunque alguno de estos nombres pueden no sonar mucho a los oídos de los aficionados, basta con escuchar la grabación para comprobar que todos cumplen en sus solos, muy especialmente la soprano Olga Iglesias y la no menos famosa contralto Maureen Forrester, de tan gratos recuerdos para los madrileños. Hay al principio de la obra unas palabras del Maestro, seguidas de la obertura. Las cuatro partes men-

cionadas reciben los nombres de «Hacia Belén» (precedida de un prólogo: «La anunciación de los pastores»). La segunda parte es «La caravana de los Reyes Magos»; la tercera: «El Pessebre», y la cuarta, «La adoración». La intervención del coro y la orquesta está a gran altura y en ningún momento los solistas se ven eclipsados por «fortísimos» de la orquesta o del coro. La versión castellana, que aparece en un bien informado folleto con fotos y detalles de la obra, fue traducida del catalán por Alfredo Matilla, antiguo colaborador del Maestro Casals. La grabación es buena, así como el prensaje. Quizá sea lo más importante el mensaje que encierra la obra en cuyo final el ángel expresa: «Paz a los hombres de buena voluntad», y el coro, con fuerza, expresa esa palabra tan corta y necesaria, pero tan difícil de comprender: ¡PAZ!—P. M. C.

CHAIKOWSKY, Peter: I. **Sinfonía número 5 en Mi menor**, op. 64. Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS. Director, E. Svetlanov. Hispavox Melodía. HMES 610-74.

Ni siquiera para nuestro caso y «especializado» (existen casi una docena de **Conciertos de Aranjuez**, de **Quintas**, de **Claros de luna**, etc.) mercado discográfico la aparición de una nueva versión de la **Quinta**, de Chaikowsky, supone novedad, a no ser que se trate de una lectura definitiva o, al menos, digna de figurar entre la «élite» de las que se nos ofrecen.

La versión que nos ofrece el director soviético nos sorprende en primer lugar por el planteamiento, que consideramos excelente, poniendo de relieve el colorido y los acentos exigidos por el compositor. La orquesta responde como una formación de primera fila, y pese a la rapidez del último tiempo, podemos afirmar que nos encontramos frente a una gran versión de esta sinfonía del maestro ruso.

Tan sólo un detalle no nos ha convencido. Se trata del aspecto técnico. Es muy significativa la ausencia de una calidad «standard» en las grabaciones procedentes de la Unión Soviética. Quizá se deba a la utilización de diferentes estudios de grabación, diferente calidad del material (aparatos, cintas, micros...) o, sencillamente, a la competencia de los diversos ingenieros de sonido. Lo cierto es que en esta versión la orquesta suena plana y nos parece que es defecto achacable a la toma de sonido, y, sobre todo, el timbre de la cuerda resulta en ocasiones áspero y sin delimitación.

Es una verdadera lástima que a interpretación de tan relevante músico como es Svetlanov no

se haya unido un soporte técnico de, por lo menos, igual calidad. Sin duda, hubiera elevado el interés de la producción. Confiamos en que, en un futuro, sea posible disponer mayores calidades técnicas en estos discos que ponen a nuestro servicio interpretaciones —muchas de marcado carácter histórico— excelentes de músicos de más allá del «telón».—**J. P. M.**

FALLA, Manuel de: **El amor brujo**. WAGNER: **Tristán e Isolda**. Orquesta de Filadelfia. Solista, Shirley Verrett. Director, L. Stokowsky. CBS, «Stereo», S 73343.

Con un atraso de casi quince años aparece (al fin) una de las grabaciones más importantes e interesantes del catálogo de CBS. Nos presenta el regreso (en 1960) para esta grabación del padre musical de la Orquesta de Filadelfia, el inconmensurable Leopoldo Stokowsky, y en esta grabación de despedida con la que durante muchos años fue «su Orquesta» nos deja como testamento de leyenda la historia de dos grandes amores en la historia de la Música. No olvidemos que Stokowsky ha sido a través de su larga vida un gran amante de lo español. En 1922 estrenaba con la orquesta de Filadelfia **El amor brujo**, de Falla, en USA. Desde entonces había realizado varias grabaciones, pero ninguna tan perfecta y bien lograda, en lo interpretativo y en lo técnico, como la presente. Así, el amor de la gitana Candelas, por una cara, y el radiante de Tristán e Isolda, por la otra cara, climax del romanticismo en el drama musical, se encierran en esta carpeta, en una grabación que recoge dos amores tan diferentes y a la vez tan dramáticamente parecidos. Stokowsky ha realizado casi una «suite» con la «música de amor» de los dos últimos actos del **Tristán**, incluyendo, naturalmente, la «muerte de amor» de Isolda (al fin, lo vemos correctamente en una carpeta, ya que suele llamarse a este fragmento «Muerte de Isolda», cuando, en realidad, debe llamarse «Muerte DE AMOR de Isolda»). Si entrara a glosar los aciertos del veterano director, no me alcanzaba una página completa de RITMO, y la «crisis» del papel me obliga a ser breve. Shirley Verrett, que por 1960 comenzaba su brillante carrera, hace un excelente papel vocal, aunque su acento, muy marcado, le reste algo de encanto, que suple con el volumen y calor que pone en sus dos intervenciones. En las partes orquestales, tanto en **El amor brujo** como en los fragmentos de **Tristán e Isolda**, la Orquesta de Filadelfia parece transfigurarse y sentir ambos dramas como propios. La

venerable figura del maestro ha traducido los pentagramas de Falla y Wagner con profunda justicia, y su lectura es luminosa, dramática, sin duda alguna impresionante. Nos sentimos felices de que, aunque tarde, haya aparecido esta grabación, que, por otra parte, suena como si hubiera sido realizada ayer. Es todo un documento, que sin reservas recomendamos a nuestros amables lectores.—**P. M. C.**

FRESCOBALDI, Girolamo: **Antiguos órganos italianos** (obras diversas). Organo de S. Bernardino de Carpi. Luigi Ferdinando Tagliavini, órgano. Hispavox, HRIS 630-05, «Stereo».

La dificultad que entraña, a causa de su virtuosismo y originalidad, interpretar obras de Frescobaldi, ha sido obviada en este caso por este excelente intérprete que es Tagliavini, que nos ofrece aquí una versión personal, en el buen sentido, y llena de calidad.

Sobre escoger un órgano de la época, con lo que se consigue una mayor identificación con el género de obras presentado en este disco, Tagliavini demuestra un perfecto conocimiento de las **Toccatas** de Frescobaldi y una gran facilidad, en cierto modo improvisatoria, para la interpretación de obras como sus **Capricci**, y sobre todo de su **Bergamasca**, una de las creaciones cumbres del gran organista italiano, donde la riqueza temática y ornamental es verdaderamente infinita.

Frescobaldi nos recuerda a Cabezón por su imaginación fecunda, aunque lógicamente el italiano se nos muestre más «barroco». Sin embargo, su capacidad de sentimiento es muy semejante. A esto hay que añadir un severo equilibrio, que le hace no caer, a pesar de sus alegrías, en la falsa ampulosidad dramática de otros maestros y escuelas coetáneos y compatriotas suyos.

Su filiación barroca se plasma en la constante adaptación de temas populares, a los que el intérprete ha sabido dar una gracia y una elocuencia verdaderamente elogiada. El órgano, en —parece— buen estado, a pesar de su antigüedad, muestra, sin embargo, ciertas irregularidades en los registros graves, resintiéndose también un tanto de esto los pasajes más ligeros, si bien es difícil determinar si son achaques del instrumento o de la grabación.

Esta, salvado el citado inconveniente, es buena. Creemos, sin embargo, hubieran podido disimularse mejor los ruidos inherentes al funcionamiento del órgano.—**M. M. V.**

GRIEG, E.: **Concierto en La menor, op. 16, para piano y or-**

questa. Arturo Rubinstein y la Sinfónica RCA, dirigida por Wallenstein. RCA, «Stereo», LSC-2566 (Segunda cara: **Recital de diversos autores.**) John Ogdon con la Nueva Filarmonía, dirigida por Paavo Berglund. Voz de su Amo, «Stereo», J 063-02263. (Segunda cara: **Concierto en La menor**, de Schumann.)

Han aparecido dos versiones muy diferentes del siempre gustado y popular **Concierto en La menor**, de Grieg. El primero en aparecer es la versión estereofónica de la grabación que hace más de quince años realizó Rubinstein con Wallenstein para el sello RCA, y de la cual sólo había en España la versión monofónica. La versión de Rubinstein de esta obra es muy personal. La inicia con una lentitud poco frecuente, y en el primer tema, luego de la introducción, sucede lo mismo. Sobresale la «cadenza» del primer movimiento en que Rubinstein hace una creación difícil de superar, aunque en la reexposición del primer tema, al final, vuelve a tomar un aire lento en comparación con todas las versiones conocidas.

John Ogdon está mucho más dentro de las versiones de rutina, y sus «tempi» son los que con más frecuencia escuchamos en las salas de concierto. El planteamiento arquitectónico es muy correcto, sin llegar en la «cadenza» al arrebató que alcanza Rubinstein, y que puede o no gustar. Quizá sea la lentitud del viejo Maestro la única característica sobresaliente entre ambas interpretaciones, ya que a partir del segundo y del tercer movimiento ambas versiones presentan distintos planteamientos e imprimen diferentes matices, lo que no invalida ninguna de las dos versiones mencionadas. En ambas el equilibrio entre el piano y la orquesta es excelente, si tenemos en cuenta que la grabación de Rubinstein puede catalogarse de «veterana». Paavo Berglund, recientemente aplaudido por el público madrileño tras una inolvidable **Quinta** de Sibelius, realiza una labor impecable al frente de la Nueva Filarmonía.

En la segunda cara del disco, Rubinstein (RCA) ofrece un recital que incluye una **Romanza** de Schumann; **Polichinela**, de Villa-Lobos; **Vals olvidado**, de Liszt; **Marcha del «Amor a las tres naranjas»**, de Prokofiev, y la **Danza del fuego**, de Falla, en un aparatoso y brillante arreglo del gran pianista polaco. En todas Rubinstein imprime su personalidad y realiza interpretaciones muy personales y a la vez brillantes, especialmente en Villa-Lobos y Prokofiev.

Ogdon (Voz de su Amo) interpreta en la segunda cara el **Con-**

RCA

NOVEDADES

Reaparición simultánea en toda Europa

VERDI:

UN BAILE DE MASCARAS

(«Un ballo in maschera»)

Price, Bergonzi, Verrett, Merrill, Grist, Flagello.

Orquesta Sinfónica de la RCA Italiana.

Coro de la RCA Italiana.

Director, Eric Leinsdorf



Album «Stereo», RCA, LSC 6179.

Una versión dramáticamente plasmada en la grabación más impresionante de esta joya verdiana.

BASF

presenta

CARL PHILIPP EMANUEL BACH:

para solistas, coro y orquesta



Collegium Aureum
con Instrumentos originales.

BASF, «Stereo», 36 53 121.

**PALESTRINA, MARENZIO
y BARTOLUCCI**

Coro de la Capilla Sixtina
y Escolanía del Vaticano

Escolanía del Vaticano.

Director, Domenico Bartolucci.



BASF, «Stereo», 34 53 554.

JOSEPH HAYDN:
«Salve Regina»

FRANZ X. RICHTER:
«Concerto para trompeta y
cuerda»



R. Quinke, trompa.
K. P. Schuba, órgano.
Coro de Birnau.

Orquesta de Cámara de Birnau.
Director, Klaus Reiners.

BASF, «Stereo», 34 53 583.

cierto en *La menor*, de Schumann, otra obra favorita de pianistas y de todos los públicos. Nuevamente Ogdon demuestra su vena romántica, muy especialmente en algunas frases del «Andante expresivo», así como su clara técnica en el «Vivace» final.

Ahora que la Voz de su Amo ha grabado y puesto a la venta una nueva versión de este **Concerto** con Barenboim al piano y el barítono Fischer-Dieskau dirigiendo la Filarmónica de Londres, habrá que esperar que aparezca en España esta interesante versión, que puede servirnos también como comparación con la que acabamos de reseñar. Tanto en el prensaje como en la grabación ninguna de las versiones apuntadas presentan problemas sonoros o técnicos. Ya hay dos nuevas interpretaciones de Grieg para seleccionar de acuerdo con el gusto de cada cual.—P. M. C.

LISZT, Franz: **Rapsodias húngaras 1 y 2.** ENESCO, Georges: **Rapsodias rumanas 1 y 2.** Orquesta de Filadelfia. Eugene Ormandy, director. C. B. S., S 73344.

Un nuevo disco de la colección «The Sound of Genius Master» «The Library», lo que equivale a decir, de principio, que suena formidablemente. Grabación y prensado son excelentes. Y la toma de sonido es de lo mejor que hemos tenido ocasión de escuchar.

No es la primera vez que incidimos sobre el otro aspecto que es común a las producciones de esta serie; nos estamos refiriendo al valor que como discos de «iniciación» tienen los que la componen. Las obras que contienen son esas que todos hemos oído al comenzar a acercarnos a la música, sin complicados programas más o menos literarios, sin rebuscadas significaciones metafísicas y hasta de fácil—relativamente—contextura musical. Por eso no nos cansaremos de recomendar cualquier volumen de esta colección. Por eso y porque al tratar estas «pequeñas» obras directores de primerísima fila tenemos ocasión de comprobar cómo se debe hacer música. No es, desde luego, la primera vez que escuchamos la **Rapsodia número 2** de Liszt, pero sí es la primera ocasión—y nos enorgullecemos de decirlo—que la oímos. Porque resulta verdaderamente impresionante la presencia de todos y cada uno de los instrumentos; porque es fascinante la brillantez y la vivacidad con que están planteadas las versiones; porque Ormandy no cae en lo fácil, sino que presenta la obra con exactitud, con garra, con amplitud dinámica cuando hace falta, etc.

En resumen, nos atreveríamos

a citar este disco como un candidato a nuestros premios anuales. De todos modos, y para no adelantar acontecimientos, digamos que se trata, en suma, de un disco de formidable calidad técnica y de una interpretación avasalladora. Es suficiente, y si no se cree así, compruébese.—J. P. M.

MOZART: **Conciertos para piano y orquesta número 17** (RCA LSC 2636), **Número 20** (LSC 2635), **Número 21**, **Número 23** (LSC 2634) y **Número 24** (LSC 2461). Artur Schnabel, piano. Orquesta Sinfónica RCA. Directores, A. Wallenstein y J. Krips (el **Número 24**). «Stereo».

Se reeditan ahora las antiguas versiones de Rubinstein de algunos **Conciertos** mozartianos. Rubinstein es el exponente vivo de un pianismo viejo, de un pianismo que doblegaba bajo su fuerte personalidad la de los autores interpretados, de un pianismo admirable siempre, pero hoy día solamente indiscutible en aquellos casos singulares en que la adecuación del estilo entre autor y pianista era total: es el caso de Chopin-Rubinstein.

Pero no ocurre lo mismo con Mozart. Pianistas más jóvenes han hecho de los **Conciertos** de Mozart el epicentro de su actividad en pos de la juntura de máximo rigor y expresividad cálida que caracteriza a las partituras de la cumbre del clasicismo vienés. Los Haebler, Anda, Brendel, Barenboim... nos han mostrado un Mozart difícilmente reemplazable por las versiones anteriores, aun por las más extraordinarias, como son las de Rubinstein, y aunque—como en mi caso—hayamos entrado en el fascinante mundo de los **Conciertos** de Mozart al amparo de estos discos cuya reaparición hemos de ver con innegable simpatía.

Los **Conciertos** reseñados en la referencia de arriba se complementan con el «Rondó» K. 511, del propio Mozart (el **Número 24**); con el «Andante y Variaciones en Fa menor», de Haydn (el **Número 20**), y con los «Impromptus», op. 90, núms. 3 y 4, de Schubert (el **Número 17**). La interpretación schubertiana es, a mi juicio, lo más indiscutible de la labor de Rubinstein en esta colección.

En cuanto a la calidad técnica, la grabación es buena, pero el perceptible soplo de fondo y la estrechez del espacio sonoro que crean las modernas grabaciones estereofónicas delatan la antigüedad de la grabación original. En resumen, se trata de un lanzamiento «nostálgico», para aficionados muy determinados.—J. L. G. B.

STRAUSS, Richard: «Suite» del **Caballero de la Rosa, Burleske para piano y orquesta y Fanfarria.** J. Hubeau, piano. Sinfónica de Bamberg, dirigida por T. Guschlbauer. Hispavox-Erato M, «Stereo», HES-60-153.

Me ha sorprendido muy gratamente esta versión de una buena orquesta con un director poco conocido. Las obras que aparecen son muy atractivas, comerciales y bien logradas. Comencemos por la «suite» de **El Caballero de la Rosa.** En esta versión el director Guschlbauer logra en distintos momentos un climax sonoro de verdadera brillantez, muy claros y sin abusar del «fortísimo». Ese ambiente vienés, frívolo, irónico, está admirablemente logrado, con una marcada intención, tal como sucede en la ópera. La orquesta tiene un sonido brillante y cumple muy correctamente con la partitura, tan gustada y muchas veces mal tratada. Es curiosa la inclusión de la **Fanfarria** que Strauss dedicó a la Filarmónica de Viena, y la inclusión de **Burleske**, para piano y orquesta, ya que desde la legendaria versión de Byron Janis no recuerdo haber escuchado una versión tan convincente como la que realiza Jean Hubeau, imprimiéndole la riqueza técnica que la obra posee, sin restarle la gracia que tiene, ya que se trata de un gran «scherzo» para piano y orquesta. Un buen programa para los amantes de la obra de Ricardo Strauss, con tres obras, aunque muy diversas en intención, todas hijas legítimas del gran orquestador muniqués.—P. M. C.

SCHUMANN: **Escenas del «Fausto».** D. Fischer-Dieskau, E. Harwood, J. Shirley-Quirk, P. Pears, J. Vyvyan, F. Palmer, M. Dickinson, P. Stevens, R. Lloyd y A. Hodgson. Cantores del Festival de Aldeburgh y Coro de la Wandsworth School. Orquesta de Cámara Inglesa. Director, Benjamín Britten. DECCA, SET 567/8, St.

La aparición en nuestro país de las **Escenas de «Fausto»**, de Schumann, ha constituido un verdadero acontecimiento discográfico, que además sobrevino con poco retraso con respecto a su lanzamiento en Inglaterra. La obra y su publicación bien merecen un estudio amplio, que rebasa los límites de esta sección; pero quede constancia aquí de que no se trata de «un álbum más». Los motivos, que son varios, pueden resumirse en dos: en primer lugar, estamos ante una primera grabación, a escala mundial, de esta obra de Schumann. En segundo lugar, la interpretación es realmente soberbia. Y añadamos los esplén-

didados estudios contenidos en el libreto.

Los motivos de que hasta hace poco no existiera grabación alguna del **Fausto** de Schumann podían encontrarse en el estudio de la larga y compleja gestación que tal obra tuvo, así como en el análisis de la nada simple partitura. Se trata, en efecto, de una obra pensada, trabajada y reelaborada por Schumann desde 1832 hasta 1853, lo cual supone una composición ardua y poco unitaria. Si a esto unimos su ambigüedad estilística (no es un oratorio, ni una ópera, ni una cantata), se comprenderá que las **Escenas de «Fausto»** no es precisamente una obra atractiva para intérpretes lógicamente (?) abocados a trabajos de montaje rápido, con rendimientos de alta calidad asegurados «a priori» y en busca del impacto en el público y su consiguiente repercusión pecuniaria. La Casa grabadora participa de la gloria que cabe atribuir a Benjamín Britten (secundado por Peter Pears en su labor musicológica) por haber descubierto a los aficionados una obra que, sin ser perfecta, es absolutamente imprescindible para el conocimiento auténtico de esa gran figura del romanticismo germano que fue Robert Schumann.

Decimos que las **Escenas** no constituyen una obra perfecta, pero debe entenderse esto solamente en su sentido estricto, que el oficio intachable no siempre va acompañado de las bellezas musicales ni del interés cultural e histórico que engalanan la partitura de Schumann. O, de otro modo, no siempre una obra «perfecta» tiene el interés de la que ahora comentamos. Sus defectos pueden centrarse en la carencia de garra dramático-teatral en el autor, cuya personalidad —admirablemente cultivada y mantenida— no casaba bien con el incipiente drama musical wagneriano ni con el sinfonismo dramático de Beethoven, por más que ambas influencias puedan rastrearse en el **Fausto**. La orquesta, muy apegada a la voz, no incurre en el simple papel de acompañante típico de la lírica italiana (escena del jardín), pero tampoco se alcanza la fusión con las voces que admiramos en las grandes obras músico-vocales. La falta de dramatismo (Gretchen ante la Mater Dolorosa) supone una cierta desconexión entre música y texto. La tensión sugerida por los versos de Goethe queda corta en los pentagramas de la escena de la Catedral. Pero, junto a esto, admiraremos la hermosísima página de la **Muerte de «Fausto»** desde el timbal y los metales creando el «clima» hasta el maravilloso postludio orquestal, pasando por los nobles cantos de «Fausto»,

«Mefistófeles» y el Coro. El nivel de belleza se mantiene en el número final, amplia página, estática a veces, sutil siempre, en la que la influencia beethoveniana se hace patente (véase la frase «salvado del mal»). Por cierto, ¿habrá influido la recientemente generalizada devoción por Mahler en el redescubrimiento de esta obra schumaniana? Porque el **Fausto** de Schumann supone el primer intento de llevar a la música la escena final (Transfiguración de «Fausto») de la obra de Goethe, la misma que Mahler escoge para su **Octava sinfonía**; y no es sólo coincidencia literaria, pues el fondo expresivo es el mismo en ambos compositores, separados por medio siglo: ensalzar su convicción en la idea de la redención por amor.

De soberbia hemos calificado la versión. Su director —Britten— ha evidenciado su sensibilidad artística al abordar esta significativa obra, y su calidad rectora al llevarla al disco con precisión, hondura y con amplio conocimiento del autor (lo cual se hace más necesario en obras «experimentales» como ésta). Por supuesto que esta grabación no hubiera sido posible sin el concurso de voces excepcionales: Fischer-Dieskau («Fausto» y «Dr. Marianus») y Peter Pears («Ariel» y «Pates Ecstaticus») dan una lección magistral de interpretación entregada y consciente. Shirley-Quirk, espléndido de voz, queda muy cerca de estas calidades en su «Mefistófeles», e igualmente la Harwood («Gretchen»), aunque quizá no haya vertido todo el inefable intimismo «liederista» contenido en la segunda escena. El resto del largo reparto, así como los Coros y la Orquesta, se integran perfectamente en el quehacer de los intérpretes principales.

He aquí una publicación que desecha toda duda acerca de la suma importancia del disco como vehículo de cultura musical. Y he aquí una sugerencia: se acaba de lanzar internacionalmente la primera grabación mundial de **Das Paradies und die Peri**, otra gran obra olvidada de Schumann.—**J. L. G. B.**

VERDI: Un ballo in maschera.

Carlo Bergonzi, Leontyne Price, Piero Cappuccilli, Shirley Verret, Reri Grist. Orquesta de la RCA. Director, Leinsdorf. RCA, LSC6179.

No es el **Ballo** una de las óperas de las que la discografía es más abundante y por ello cada nueva versión puede encontrar su lugar. La presente —editada hace muchos años en el extranjero— reúne una calidad global muy aceptable, si bien no llega a la altura de la celeberrima de Callas-Di Stefano-Gobbi.

La dirección de Leinsdorf, acertada en líneas generales, es bastante discutible en algunos momentos en materia de «tempos». Así encontramos «tempos» excesivamente lentos a nuestro juicio para «La rivedra nell'estasi», «Di tu se fedele» y el concertante «E scherzo, é follia», mientras que en otros pasajes estos tiempos pausados concuerdan perfectamente; tal es el caso final del acto tercero, por ejemplo. Asimismo también son de notar «tempos» acelerados, como en el «Eri tu», lo que viene a apoyar el carácter personal que Leinsdorf ha imprimido a la dirección.

Entre los intérpretes encontramos a una pareja de características en muchos puntos similares: Bergonzi y Cappuccilli. El primero nos deleita una vez más con su maestría técnica, pero también nos deja una vez más con el deseo insatisfecho de oírle cantar con el corazón; entre sus momentos más brillantes destaca la escena de la muerte, mientras que en el dúo con «Amelia» se acentúa claramente esa falta de entrega y pasión. Tampoco es Bergonzi un tenor de agudo fácil, y ello se hace especialmente patente en el final del «Di tu se fedele» y en el dúo citado. Estamos, pues, ante una de sus interpretaciones típicas, la cual entusiasmará a sus incondicionales y no hará variar de opinión a sus detractores. Algo análogo sucede con Cappuccilli, barítono de buena voz y técnica, pero con una línea de canto a veces monótona por falta de matización y entrega. Price es de nuevo esa gran soprano verdiana que tantas veces hemos admirado. Su voz, de color oscuro y timbre característico, luce en sus dos arias y es una de las mayores bazas de la versión. Verret canta una buena «Ulrica», aunque su cuerda no sea la de contralto, y Grist es un «Oscar» de excepción, ya que su voz, si no de color completamente puro y amplio volumen, tiene el timbre ideal para el papel del paje.

En definitiva, una versión que con sólo mencionar a sus intérpretes se saben ya los resultados, por cuanto ninguno de ellos se aparta de sus características habituales y que, en ausencia de la de referencia, es de las más aconsejables.—**G. A. R.**

VARIOS AUTORES: Montserrat Caballé interpreta fragmentos de zarzuela. Obras de Luna, Caballero, Giménez, Barbieri, Chapí, Serrano. Orquesta Sinfónica de Barcelona. Director, Eugenio M. Marco. Columbia, SCE 971. «Estereo».

Se puede ver aquí el agradable resultado de una maravillosa intérprete de ópera «transfigurada» en una destacada intérprete de zarzuela. Quizá no sea esta



ARNOLD SCHOENBERG

El estilo y la idea

WIHELM DILTHEY

La gran música de Bach

MANFRED GRATER

Guía de la música contemporánea

ALFHONS SILBERMAN

Estructura social de la música

VICENTE SALAS VIU

Música y creación musical

FEDERICO SOPEÑA

Atlántida (Introducción a Manuel de Falla)
Música y antimúsica en Unamuno

RAMON Y CAJAL, ORTEGA, UNAMUNO y otros

Nicolás Achucarro. Su vida y su obra

CANCIONERO TRADICIONAL

Selección, José Hesse

LA JOTA ARAGONESA

Recopilación e introducción, José García Mercadal

CANCIONERO POPULAR TAURINO

Antología, M. Martínez Remis

CANCIONERO DEL CAMPO

Presentación y selección por Bonifacio Gil

CANTE FLAMENCO

Estudio y selección, Ricardo Molina

TAURUS
EDICIONES

Pl. Marqués de Salamanca, 7

MADRID-6

Apdo. 10161

última la especialidad de Montserrat Caballé, pero su voz personalísima brilla con absoluta nitidez en esta selección.

Podemos hablar quizá de escaso brío racial—sacrificado en busca y no encuentro de una superior delicadeza—en la canción de **El niño judío**—en su parte de seguidillas—o en las llenas de garbo de **El barberillo de Lavapiés**, donde se echa de menos vivacidad; quizá sea éste el mismo defecto de **Las hijas del Zebedeo**...

Sin embargo, y a cambio de esto, ¡qué prodigiosa delicadeza, qué femineidad en la romanza de «la carta»! ¡Qué espléndido fraseo, no reñido con la magia de los vibrantes y poderosos agudos! Estas mismas cualidades resplandecen en las obras restantes, unidas a una gracia italianizante—que se trenza con el ímpetu indígena del bolero—en la «polonesa»; a una melancolía sin límites en la «balada» y «alborada», y a un lánguido cromatismo «de puesta de sol» en la «canción veneciana», donde la voz de la intérprete parece que se desliza sobre el polvo de oro de los canales, como una góndola sin tiempo de las que navegan en las fingidas aguas de los cuadros de Canaletto. Todas estas piezas han sido captadas en sus encantadoras características por Caballé, la cual ha sabido asimilarlas perfectamente.

A la orquesta cabe calificarla de modo semejante que a la intérprete. Sin grandes cualidades en las obras más «folklóricas»—poca personalidad, pero bien técnicamente—y francamente a gran altura en los mismos fragmentos en que sobresale Caballé: así, el penetrante romanticismo en ocasiones que la obra se presta, como en «la carta», donde está admirablemente arropada la voz de la solista, o la admirable conjunción con ésta en la ya elogiada «canción veneciana».

Estos méritos artísticos enunciados se inscriben en un esquema técnico de alto nivel, que ha sabido recoger con fidelidad y naturalidad el conjunto intérprete-orquesta.

Con lo que no comulgamos es con ciertos aspectos de la carpeta: no somos partidarios de la españolada, pero creemos no hubiera sido tan difícil que el disco ostentase una portada más a tono con las características de las obras presentadas. Por otra parte, la explicación tiene todos los inconvenientes del clisé.—**M.M.V.**

VARIOS AUTORES: **Recital de Los Pequeños Cantores de Viena**. Director, Ferdinand Grossmann. Piano, Helmuth Frohschauer. Philips, «Stereo», 65 00 838.

Los internacionalmente cono-

cidos Pequeños Cantores de Viena han realizado un hermoso trabajo vocal, muy variado por cierto en esta grabación para el sello Philips. Es lástima que la información de carpeta y del sello no sean claras, pues hay versiones acompañadas por orquesta (y ésta no se menciona), y hay solos con piano, «a cappella» y con varios instrumentos solistas (arpa, etc.), y nada de esto se menciona. En fin, que hay que escuchar el disco completo para saber lo que vocalmente sucede. Hay, por ejemplo, un pianista anunciado en la primera cara, al que ni se escucha por ningún lado; y, sin embargo, no aparece el nombre de la orquesta que acompaña a los Pequeños Cantores en páginas tan conocidas como inspiradas como **Sangre vienesa, Vals del Emperador, Trisch, Trasch, Polka**, etcétera. En la segunda cara, algún solista del grupo (no aparece el nombre) canta con su «voz blanca» (asopranada) algunos de los más conocidos «lieder» de Schubert, como **La rosita silvestre, La trucha, la Canción de cuna**; y también de Mozart, como **Duerme, niño, A la luna**, que forman parte de una selección de pequeñas obras vocales mozartianas en las que son acompañados por diferentes instrumentos solistas y también «a cappella». Un disco agradable, que recoge el arte de esta institución vocal infantil, quizá la más famosa de Europa actualmente.—**P. M. C.**

VARIOS AUTORES: **Plácido Domingo interpreta fragmentos de zarzuela**. Obras de Moreno Torroba, Pérez Soriano, Soutullo, Vert, Serrano, Vives, Guerrero, Luna. Orquesta Sinfónica de Barcelona. Director, Luis A. García Navarro. Columbia, SCE 973, «Estereo».

Ofrece un aliciente indudable este disco para los aficionados a nuestro género lírico; en principio, porque creo es la primera vez que el gran tenor español nos presenta una selección de obras de este tipo; asimismo por la calidad de los fragmentos que se incluyen en este caso. Lo mejor de esta versión es su intérprete. Luce la voz de Domingo en todo su poderío, color y técnica; lo mejor del tenor español se ofrece aquí, haciendo de esta colección zarzuelística una de las más memorables entre las mejores grabaciones de este tipo.

Ataca Domingo sin ningún tipo de reservas, con tremendo brío, todas las composiciones en ritmo de jota, con un estilo y facultades que nos traen el recuerdo de aquel supremo intérprete que fue Miguel Fleta. En las romanzas procedentes de **Luisa Fernanda** y **Doña Francisqui-**

ta logra Plácido Domingo interpretaciones definitivas, particularmente en «Por el humo se sabe...», donde su voz se hace prodigiosamente dúctil, matizada, al par que enérgica, consiguiéndose así una altura equiparable a la de Civil y Kraus, los cuales, con sus características especiales y sin disminuir uno al otro, son, sin duda, los mejores intérpretes modernos de esta zarzuela de tan marcado sabor madrileño.

Originalísima nos parece la concepción de la romanza de **El último romántico**, captada con personalidad tremendamente original, siendo también una joya en cuanto al fraseo y los agudos la interpretación del fragmento de **La pícaro molinera**.

Respecto a la orquesta, la encontramos bien, pero un tanto desigual de calidad en algunas piezas. Así, hay que lamentar el feble acompañamiento en **El guitarrico** y la atropellada interpretación instrumental en **El huésped del Sevillano**, donde director y profesores de la orquesta parecen empeñados en una carrera de galgos.

El disco presenta un buen aspecto técnico, aunque las modulaciones y subidas de volumen de la voz del solista aparecen registradas con cierta brusquedad, dando la impresión de que «saltan» los agudos. En un cantante de la categoría de Domingo esto es muy de lamentar...—**M. M. V.**

Recital de Jorge Bolet en el Carnegie Hall de Nueva York del 25 de febrero de 1974. Obras de Bach-Bussoni, Chopin, Strauss, la Obertura de **Tannhäuser**, de Wagner-Liszt, etc. R. C. A., «Stereo», ARL 2-0512 (grabado en vivo).

Ante la aparición de esta grabación, verdadero documento del arte pianístico de nuestro siglo, hemos pedido la colaboración comentada del joven pianista José Luis Fajardo, que a continuación les ofrecemos.

Confieso que la audición de este recital grabado me ha dejado lleno de entusiasmo. Bolet aborda todas las facetas pianísticas con una riqueza de medios impresionantes. Si en la **Chacona** de Bach-Bussoni se nos muestra sobrio, no por eso dejan de impresionarnos la justeza de su ritmo, la riqueza del juego polifónico. Así percibimos en una misma frase «staccatos» y «legatos» en un mismo plano sonoro. De este recurso nos resulta que los temas se destacan sin necesidad de ejecutarlos más fuertes. Es el distinto fraseo el que los resalta.

Quienes hemos escuchado a este pianista en recitales anteriores nos sorprendemos ante su versión de los **Preludios** de Chopin. Aquel virtuosismo un poco frío queda atrás. Bolet da una

bella muestra de la evolución que se ha producido en su arte en estos últimos años. He de reconocer no haber escuchado una versión más rotunda del **Preludio número 24** en los días de mi vida. Mas, para mi concepto personal, es en la obertura de **Tannhäuser** y en los arabescos del **Danubio Azul** donde la enorme calidad de su interpretación alcanza niveles insuperables. Sin precipitaciones, con una elegancia y un concepto orquestal Bolet aborda esta difícil transcripción lisztiana. El virtuosismo no es hueco. Es la musicalidad la que reina. Los cambios de «nuances», los electrizantes pasajes pirotécnicos no nos distraen. Es como una sola idea dicha de una manera fluida y concentrada a la vez. En los arabescos del **Danubio Azul** se llega al paroxismo. ¡Qué habilidad en el empleo de los pedales, especialmente del central! Si no hubiera más de dos mil testigos presenciales de este recital nos hubiéramos resistido a creer que un solo hombre pudiera obtener tantos efectos. Cuando nos maravillamos en la limpieza de los saltos y la brillantez de las «fermatas» nos extasiamos al mismo tiempo con la elegancia al plantear y finalizar las frases. Con su bello «touché» y al emplear el doble escape al máximo consigue sublimes «legatissimos» sobre una misma nota. En fin, una delicia.

En mi modesta opinión, este álbum es quizás la grabación en vivo más completa y definitiva de cuantas he escuchado, incluyendo las celeberrimas de Horowitz. Una lección de cómo puede ejecutar un virtuoso de su monstruosa categoría cuando se es un músico sólido y con todos los medios a su alcance magistralmente administrados.—**J.L.F.**

VARIOS AUTORES: **Siguiendo el curso del Danubio**. PHILIPS, 65 05 039.

No hay duda de que este álbum se ha confeccionado con vistas a ser un posible «best-seller». Ingredientes no le faltan: buenos autores (Pachelbel, J. Strauss, Dvorak, Liszt, Bartok, Enesco...), buenas obras (**Canon, Rosas del Sur, Sueño de amor, Danza eslava, Danza del oso, Rapsodia rumana**...), buenos directores (Redel, Dorati y Fennell) y buenas orquestas (Pro Arte, de Munich; Sinfónica de Minneapolis, Sinfónica de Londres...). El Danubio ha servido de excusa para agrupar a tan variado número de autores (a veces muy distantes en el tiempo y en el estilo) e intérpretes.

En general, las obras están muy bien llevadas, sobre todo el **Canon**, por Redel, y todas las que dirige Dorati. Este último nos ofrece una versión magistral de la **Rapsodia rumana**, op. 11, número 1, de Enesco, que sin duda alguna, a mi modo de ver, es la obra más sobresaliente del disco, no por su calidad intrínseca, sino por la forma en que está dirigida. Lo demás está bien, a secas. Predominan

las formas de baile: vales, danzas, etcétera; está ese deshilachado **Canon** y hay una pieza tradicional, **Kolo**, que es una delicia, y que también dirige Dorati.

La pena es que el ruido de fondo, a causa del soplo de la cinta que sirvió para la matriz, es a veces superior al medianamente soportable. Por lo demás, todo es muy aceptable.—**J. M. L.**

CLASICO EN SINTESIS

BACH: «Suites» inglesas números 5 y 6. Antonio Baciero, piano. Ensayo, ENY 204. «Estereo» - «mono».

Obras: Monumentales, de interés máximo.

Interpretación: Nos convence totalmente el trabajo de Baciero en el piano.

Grabación y prensado: Sólo regular.

Recomendabilidad: B.—**J.R.T.**

BERLIOZ: Sinfonía fantástica. Orquesta de la O.R.T.F.; director, Jean Martinon. EMI, I J 065-12512 Q (cuadrafónico).

Obra: Una de las más grabadas de toda la historia de la Música.

Interpretación: Muy a tener en cuenta. A menudo, la lectura de Martinon resulta realmente apasionante, especialmente por lo absoluta-

mente convincente de su «rubato». Al final, hay algo de desorden y la tensión decae bastante. En conjunto, una gran versión.

Grabación: Buena, pero a veces se echa de menos una mayor claridad en las texturas orquestales.

Prensado: Bueno.

Valoración global: Esta primera **Fantástica** cuadrafónica española aporta datos interpretativos suficientemente relevantes como para estimar interesante su publicación. Con todo, no modifica nuestro «ranking» particular de preferencias respecto de esta obra: la versión mejor grabada, Osawa; la más dramática, Solti; la más genial, Münch; la más reveladora, Boulez.—**M. Ch. B.**

HAYDN: Cuartetos, op. 64, número 2 y núm. 6. Cuarteto Collegium Aureum. Basf-Harmonia mundi, 36 53 208.

Obras: Muy bellas.

Interpretación: De un irreprochable clasicismo.

Grabación: Muy satisfactoria; quizás la reverberación sea algo excesiva.

Prensado: Francamente bueno.

Valoración global: Un disco perfecto en todas sus facetas, en el que se puede es-

cuchar gran música de cámara con un sonido espléndido.—**M. Ch. B.**

MONTEVERDI: Il ritorno d'Ulisse in patria. Concentus Musicus de Viena. Sven Olof Eliasson («Ulises»), Rotraud Hansmann («Minerva»), Margaret Baker Genovesi («Juno», «Melanto» y «Fortuna»), Simkovsky («Neptuno»)... Director, Nikolaus Harnoncourt. Telefunken, SKB 23 1-4, «Stereo», Das Alte Werk.

Obra: Fascinante.

Interpretación: Vocalmente es buena, sin más. Instrumentalmente, es sensacional.

Grabación y prensado: Muy bien ambos.

Recomendabilidad: B.—**J.R.T.**

MOZART: Sinfonías KV 75, 81, 112, 128. I Musici. Philips, 65 00 535.

Obras: Reveladores ejemplos del sinfonismo del primer Mozart.

Interpretación: Muy camerística; lejos de la tradición interpretativa vienesa, I Musici cultivan sistemáticamente una dinámica e intensidad muy contrastadas, con gran preocupación por resaltar los diversos acentos, lo que redundará en versiones incisivas, animadas y poco clásicas.

Grabación y prensado: Buenos.

Valoración global: Disco interesante tanto por lo infrecuente de las obras como por el original tratamiento interpretativo de las mismas.—**M. Ch. B.**

MONTEVERDI, Claudio: Vespro de la Beata Vergine. Solistas, Instrumentos antiguos y Conjunto vocal e instrumental de Lausanne. Director, Michel Corboz. ERATO HE 60-100/1/2. «Stereo».

Obra: Entre el estilo propio monteverdiano del **Orfeo** y la sonoridad de Gabrielli. Interesantísima.

Interpretación: Excelente. Corboz es (sus grabaciones de Monteverdi lo atestiguan) un gran director de esta música.

Nivel técnico: Muy flojo. La grabación es mala en verdad.

Recomendabilidad: B.—**J.R.T.**

PERGOLESI: La serva padrona. María del Carmen Bustamante, Renato Capecchi. Orquesta de Cámara Inglesa; director, Antonio Ros-Marbá. ENSAYO, ENY-BOI.

Obra: Deliciosa operilla bufa del XVIII.

Interpretación: Perfecta, tanto por su ligereza como por su sentido del humor.

JOYAS DE LA MUSICA CLASICA



al increíble precio de :

165 pts p.v.p

DISTRIBUIDO POR:



PROXIMOS LANZAMIENTOS

SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO DE:

Debussy; Charles Ives; obras de Razzini, Penderecki y Webern.

Violín, O. Colbentson.
Piano, E. Appel.

ZOR, «Stereo», 5.072.

BOCCHERINI:

«Concerto para "chelo" y orquesta en Si bemol».

HAYDN:

«Concerto para "chelo" en Re mayor».
Camerata Académica de Würzburg.

Sólista, Jörg Metzger.
Director, Prof. Hans Reinartz.

ZOR, «Stereo», 5.073.

R. SCHUMANN:

Obras para piano.

«Scherzo», «Gigue», «Romanza», «Fuguetta», op. 32; «Arabesque en Do mayor», «Fantasía en Do mayor».

Solista, Prof. Hugo Steurer.

ZOR, «Stereo», 5.075.

W. A. MOZART:

«Concierto para clarinete», KV 622 y «Concierto para trompa», KV 447.

Solistas: M. Maly, clarinete, y R. Schmidt, trompa.

Orquesta de Cámara de Salzburgo.
Director, Prof. A. von Pitamic.

ZOR, «Stereo», 5.078.

Grabación: Muy buena.

Prensado: Básicamente bueno, pero mi ejemplar presentaba un grave defecto en su superficie, ya que en cierta parte de su exterior el disco estaba marcadamente alabeado. Esto impedía la escucha de los cinco primeros minutos de música en cada cara. En otros dos ejemplares de esta misma edición pude comprobar que este defecto no aparecía, lo que me hace pensar que el citado combamamiento se deba a un deficiente almacenado o transporte más que al prensado propiamente dicho.

Observaciones: Lamentablemente, no se incluyen los textos de la obra, lo que supone un grave «handicap» en la presentación de este disco. Es de hacer notar que las ediciones alemana y francesa de esta producción sí incluyen el libreto completo.

Valoración global: Un disco original y oportuno que viene a realzar el papel del disco español en el ámbito de la producción discográfica europea. Lástima que se haya cuidado más la edición hacia Europa que hacia España.—**M. Ch. B.**

PROKOFIEV, Serguei: **Concierto para violonchelo, op. 58.** KHATCHATURIAN, Aran: **Concierto para violonchelo.** Christine Walewska. Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo; director, Elisha Inbal. (Philips, 65 00 518.)

Obras: Afortunadamente, infrecuentes (sobre todo la «obra» de Aram Khatchaturian).

Interpretación: Muy encomiable, por el estoico entusiasmo de solista y director.

Grabación y prensado: Excelentes, máxime si se tiene en cuenta que ambas caras superan los treinta minutos de duración. Admirable, en particular, la captación sonora del timbre del instrumento solista.

Observaciones: El único interés de este registro radica en la posibilidad de escuchar la versión original del problemático **Concierto para violonchelo**, de Prokofiev, transformado al final de la existencia del compositor en la plúmbea **Sinfonía concertante**. De la pieza de Khatchaturian conviene huir por motivos de salud espiritual.

Recomendabilidad: C.

J. L. P. A.

RAVEL: **Conciertos para piano y orquesta.** Philippe Entremont, piano. Orquesta de Filadelfia; director, Eugene Ormandy (**Concierto en Sol mayor**). Orquesta de Cleveland; director, Pierre Boulez (**Concierto para la mano izquierda**). CBS, 73070.

Obras: Ambos conciertos, aunque totalmente diferentes entre sí, son un perfecto ejemplo de adecuación entre intención compositiva y consecución sonora. Desde ese punto de vista, son obras perfectas.

Interpretación: Estimable. Entremont es un buen raveliano, aunque a veces se echen de menos «tempos» más rápidos y algo más de fuerza en determinados pasajes. En lo que a la dirección se refiere, Boulez es mucho más revelador que Ormandy (aquí sólo discreto); pero aun así, la labor del director francés en el **Concierto para la mano izquierda** resulta a menudo excesivamente analítica.

Grabación: Mejor la del **Concierto para la mano izquierda** que la del **Concierto en Sol** (unos diez años anterior). Con todo, el piano no llega a dar sensación de auténtico realismo.

Prensado: Poco satisfactorio; existe distorsión y los defectos de superficie son frecuentes en el ejemplar cotejado.

Valoración global: Por lo que se refiere a nuestro país, ésta es, por ahora, la edición a poseer de los conciertos ravelianos en un solo disco. No cabe olvidar, sin embargo, la lección de Benedetti-Michelangeli en el **Concierto en Sol** (Plaisir musical. EMI).—**M. Ch. B.**

RAVEL: **Una barca en el océano, Valses nobles y sentimentales; La tumba de Couperin.** Orquesta Filarmónica de Nueva York; director, Pierre Boulez. CBS, S 73212.

Obras: Increíbles ejemplos de orquestación de partituras, en principio previstas para piano. Tanto es así, que más que orquestar, Ravel «vuelve a componer» las obras pensando en la orquesta. Aparte de esto, los **Valses nobles y sentimentales** me parecen una de las obras clave—tanto por su perfección como por su significación—de toda la música del siglo XX. La inclusión de **Una barca...** es original y atractiva.

Interpretación: A mi juicio, genial en los **Valses**; tanto así, que me parece una lec-

tura que supone un verdadero hito en la discografía raveliana. En **La tumba...** la labor de Boulez resulta reveladora y estimable, pero, a mi gusto, peca de una excesiva obsesión analítica, lo que repercute en una cierta falta de «charme»; «charme», a mi juicio, esencial para la configuración de esta música. Un ¡bravo! para la Orquesta de Nueva York.

Grabación: Muy buena; su claridad es portentosa. Es difícil grabar mejor Ravel.

Prensado: Nos parecería magnífico si no aparecieran de vez en cuando ciertos ruidos parásitos. Con todo, se trata de un prensado muy satisfactorio.

Valoración global: Disco indispensable para todo raveliano, contiene una versión histórica de los **Valses**.—**M. Ch. B.**

SCHUBERT: **Sinfonía número 5: cinco «Minuetos» con seis «Tríos».** Orquesta de Cámara de Moscú; director, Barshai. Melodia-Hispavox, HME 610-67.

Obras: Muy conocida la **Sinfonía número 5**; originales y reveladores los minuetos con tríos.

Interpretación: Nada clásica. Barshai se decanta por un Schubert «trascendental» de corte casi posromántico. Este peculiar enfoque nos descubre facetas insospechadas de las obras interpretadas, pero priva a las mismas de su inconfundible «elan» schubertiano.

Grabación y prensado: Bastante buenos.

Valoración global: Un «nuevo» Schubert, muy revelador, bastante artificioso, en las manos del siempre interesante Barshai.—**M. Ch. B.**

STRAUSS, Richard: **Also sprach Zarathustra, Don Juan.** Staatskapelle Dresden; director, Rudolf Kempe (EMI «Voz de su amo» 1 J 065-02.342 cuadrofónico, sistema SQ). **Also sprach Zarathustra.** Orquesta Filarmónica de Nueva York; director, Leonard Bernstein (CBS Q 72941 cuadrofónico, sistema SQ).

Interpretación: El integral orquestal de Richard Strauss por Kempe es uno de los grandes acontecimientos fonográficos europeos. Tomando como canon la portentosa lectura de **Zarathustra** de Karajan, Kempe es hoy, en su tratamiento ultralírico y estructural de la partitura, la única «contrapropuesta» competitiva en términos de

calidad a la labor del director austríaco. Bernstein no controla la obra, y su lectura es pedante y arbitraria, salvando la primorosa recreación del final.

Particularidades técnicas: El disco que ahora se edita en España conteniendo, además de **Zarathustra, Don Juan**, bajo la rectoría de Kempe, es intolerablemente malo desde el punto de vista sonoro: apenas hay diferenciación entre la información frontal y posterior y, lo que es más grave, tanto en «estéreo» como en cuatro canales hay una ausencia total de dinámicas. En fin, una antológica versión hundida en su presentación técnica. En cuanto a Bernstein, los resultados son más aceptables: a pesar de un abundante ruido de fondo (presenta también en el original americano, que he cotejado al respecto) y de una mínima información en los canales posteriores, la grabación es muy nítida, amplia en lo dinámico y con gran separación espacial (sobre todo en «estéreo»).

Recomendabilidad: El disco de Kempe, merecedor de **A** por interpretación, se queda en **C** por sus problemas sónicos. El de Bernstein podría ser **B** gracias a su registro técnico, pero la lectura de este director le otorga otra **C**. Karajan sigue siendo la versión de referencia.—**J. L. P. A.**

VIVALDI: **Concierto para oboe, cuerda y continuo en La menor. Concierto para fagot, cuerda y continuo en Mi menor. Concierto para flauta, cuerda y continuo en Do menor. Concierto para flauta, y continuo en Re menor.**

Obras: Características de Vivaldi.

Interpretación: Excelente.

Grabación y prensado: Muy bien ambos.

Recomendabilidad: B.—**J. R. T.**

WAGNER, Richard: **Preludios de «Meistersinger» y «Tristán e Isolda».** BRAHMS, Johannes: **Obertura trágica.** BEETHOVEN, Ludwig van: **Obertura de «Fidelio».** Staatskapelle Dresden y Orquesta Filarmónica de Berlín; director, Herbert von Karajan (EMI «Voz de su Amo», 1 J 067-02.381 Q cuadrofónico, sistema SQ).

Contenido del disco: Típico «recital» Karajan, con tres fragmentos tomados de sus más recientes grabaciones operísticas y una novedad total, la **Obertura trágica**.

Interpretación: Conocida ya la bondad de los tres registros

íntegros de donde se toman los tres **Preludios** operísticos, sólo interesa el tratamiento dado a la página de Brahms: la lectura, magnífica, puede equipararse con justicia a la gran interpretación de Klemperer, destacándose en ambas la tensa nobleza con que se entona la sección central.

Grabación y prensado: Espléndida, con resultados perfectos tanto en tetrafonía (definición del campo central entre los altavoces con varias líneas de confluencia) como en estereofónico. Ausencia de ruidos parásitos y de distorsión en los apretados finales de cara.

Recomendabilidad: A. — J. L. P. A.

WEBER, Carl María: **Oberturas de «El cazador furtivo», Euryanthe y Oberón.** BERLIOZ, Héctor: **Escena de amor de «Romeo y Julieta», Tres fragmentos de «La condenación de Fausto».** Orquesta del Concertgebouw; director, Antal Dorati (Philips, 65 00 826).

Obras: Páginas muy características del repertorio romántico de cualquier orquesta sinfónica.

Interpretación: De todo el disco resalta especialmente la espontánea lectura que brinda Dorati de la obertura de **Oberón**; parece una interpretación «en vivo» más que una grabación de estudio. Nivel medio de gran calidad.

Grabación y prensado: Muy aceptables, aun a pesar de un ligero soplo al principio de la cara B.

Recomendabilidad: B. — J. L. P. A.

ROCK & POP

NEIL YOUNG: **On the beach.** REPRISE-HISPAVOX. LP. Ocho temas.

Neil Young es uno de esos músicos que saben hacerse una clientela de seguidores fieles que aclaman cada uno de sus nuevos discos; sin embargo, esta vez más de uno habrá pensado: «¡Este no es mi Neil, que me lo han cambiado!» Y no dejan de tener razón. Pero sólo hasta cierto punto. Young ha madurado, como ya se estaba viendo venir tras su último registro, que se realizó en directo. Ha dejado un tanto de lado las concesiones a la galería como las que hacía en el Harvest, para tratar de enfrentarse con temas más serios, más largos, y dejando un tanto su línea de «country», que tan buenos resultados le ha dado. **On the beach** nos trae una visión de la realidad en la habitual entonación evocadora, pero envuelta en una música que se sale de sus esquemas trillados para encontrar

formas contemporáneas un tanto más sofisticadas.

La misma duración de dos de los temas (siete y ocho minutos) nos puede dar idea del cambio. Temas tan largos no son normales en un cantautor como Young.

De cualquier forma, volvemos a encontrar la melancolía, la soledad en cada surco del disco, como siempre en su obra. Y su maestría para encontrar la melodía apropiada. El disco es una delicia de escuchar. Es ni más ni menos que la nueva obra de uno de los compositores más interesantes de Norteamérica.—A. C. P.

SANTANA. CAN. BIRTH CONTROL. TRIUMVIRAT. GENESIS. JOHNNY WINTER.

Si aún no tienes el último álbum de Santana, **Borboletta** (C. B. S. 69084), te aseguro que te estás perdiendo una de las mejores cosas que hay por ahí en estos momentos. Carlos toca más rápido que nunca, y sigue en la misma línea que su genial **Caravanserai**, quizás un poco más místico todavía. Entre la gente que le acompaña están los percussionistas Airto, Armando Peraza, Chepito, M. Shrieve y Ndug; además están los vocalistas León Portillo y Flora Purim; como siempre, T. Coster a los teclados, y en el bajo esta vez D. Brown y S. Clark. ¡Ah!, y Jules Broussard en los «saxos»... De «rock» alemán hay varias novedades: la más esperada es la del grupo Can, a cuyo álbum, **Ege Bamyasi** (Hispanvox, HUS 061 106), le han cortado una canción. Can es uno de los grupos más interesantes del «rock» alemán, con ideas más originales, y además no hay que olvidar que varios miembros del grupo han estudiado con K. Stockhausen, quien les ha inculcado su particular visión de la música contemporánea, incluidas sus visiones sobre el drama... Más anglosajones, con tendencias al «rock» duro, y a la estética de E. L. & Palmer, son Birth Control (**Hoodoo man**, C. B. S. 65316), y Triumvirat (**Illusions on a duuple dimple**, EMI, 062-29 491). Sus álbumes respectivos no son originales, pero tienen el sello inconfundible de los alemanes: son como muy técnicos y sobrios, aunque estén improvisando, lo cual les da un aire «frío y calculado»... ¡Auténticamente increíble es el último doble de Génesis, **The lamb lies down on Broadway** (Charisma, 66 4i 226). No se parece en nada a sus anteriores producciones, aunque descubres que, en realidad, son Génesis. Todo el disco es una extraña alucinación, acentuada por la fantasiosa narración que viene en la funda. Afortunadamente, vienen las letras de las canciones, pero creo que te va a dar igual, pues son en verdad... ¡increíbles!... Y parece ser que Johnny Winter se va para el «rock»; sus dos últimos álbumes así lo confirman: **Saints and sinners** (C. B. S. 65842) y **John Dawson Winter III**. Soberbias son sus versiones a temas de los Stones, Lennon, Van Morrison, etc.; pero entre ellas destaca un increíble **Popopitos**, en el primer álbum citado...—J. M. L.

ALICE COLTRANE & CARLOS SANTANA: **Illuminations.** CBS. S 69063

Sri Chimnoy, de función vital: «guru», ha enseñado a Santana algo más que la forma de alcanzar la estabilidad emocional, el equilibrio interior y la paz dentro del

Ser Uno. Le ha indicado el camino para expresar esto y comunicarlo a los demás a través de la música. Carlos no es un continuador de McLaughlin, tiene su propia personalidad, y lo único que une a ambos es su concepción del mundo. **Caravanserai** fue el punto de cambio en la carrera de Santana. Allí todavía se unía lo espiritual y lo «caliente». **Welcome**, fue la concienciación. El álbum con McLaughlin era más de éste que de Carlos. Y, por fin, éste, grabado junto a la esposa de John Coltrane, Alice. En los últimos años de su vida John se había vuelto hacia la mística religiosa —no era budista—, y afirmaba que «en el mundo existen fuerzas buenas y malas; yo deseo ser una fuerza realmente buena». Esto se lo transmitió a su esposa, y parece ser que éste es el nexo común entre Alice Coltrane y Carlos Santana. **Illuminations** es un álbum de paz, de reposo, de comunicación trascendente; poco importa que haya violines, violas y «cellos», si con ellos se consigue un resultado mejor. Carlos toca suave, manteniendo la nota, muy lentamente, y es secundado por Alice (arpa), Tom Coaster (teclados), Jules Broussard (flauta, «saxos») y Armando Peraza (percusión), amén de la sección de cuerda y de la voz del «guru», que en el primer tema nos da la introducción con un Sol sostenido, que mantiene durante un minuto, con ligeras variaciones tímbricas.

Merece especial mención el tema más largo, **Angel of sunlight**, que se aparta de la paz total del álbum, y en el que tras una entrada suave de la guitarra con intervalos de segundas aumentadas, lo que nos recuerda a la música árabe, hace su aparición la batería, que marca un ritmo muy fuerte, y a veces duro, y que permite unos solos excelentes de todo el grupo, esta vez sin cuerda.

Los temas, cinco, incluyendo el aforismo del «guru», están compuestos por Santana-Tom Coster, salvo el último, que es de Alice.

Devadip Carlos Santana y Turinya Alice Coltrane; **Illuminations**, un disco superaconsejable, si todavía tienes tiempo para pensar y olvidarte de esta civilización, que con sus prisas y otras cosas nos ahoga.—J. M. L.

RICK DERRINGER: **All American boy.** EPIC-CBS. LP. 12 temas.

Cuando se leen las credenciales de este hombre que tenemos en el presente disco, no se puede hacer otra cosa que prestarle atención. Si decimos que es productor de los hermanos Winter y Osmond Brothers, y que como músico de estudio ha participado en discos de Alice Cooper o Richie Havens, creo que el lector se podrá hacer una idea del bagaje del muchacho.

Quizá podamos encuadrar a Derringer en una línea de «rock» duro, al estilo de los Winter, pero sin olvidar el llamado factor «kistch», el atuendo rutilante, la artificiosidad del arreglo orquestal y, en general, la idea de que no nos encontramos precisamente ante la obra de un hombre preocupado por la teoría de la cultura «rock», sino ante el fenómeno

del «show bizz». Desde luego, si tenemos en cuenta que el sencillo extraído del LP ha sido disco de oro en U.S.A. habremos de admitir que el planteamiento del disco es el bueno.

Los temas, dentro de la línea consumista del disco, están lo suficientemente bien como para gustar a la masa de público a la que va dirigido, y vender, vender y vender, que es lo que, en definitiva, interesa a la industria discográfica.—A. C. P.

REDBONE: **Una vez más.** EPIC-CBS. LP. diez temas.

Redbone fue uno de esos grupos sorpresa que aparecen en un momento dado con un tema de gran impacto popular y que parecen abocados al olvido al poco tiempo. Sin embargo, esta vez no ha sido así, hasta ahora.

El grupo ha sabido evolucionar, dentro de sus posibilidades, hacia formas más dúctiles que aquéllas que les sacaron del anonimato. del «indian-rock» no queda nada, puesto que Redbone hace en la actualidad una música bastante afín a los grupos de color, de la Tamna sobre todo. Nos sigue gustando la personal voz del cantante Lolly Vegas, que tiene muchas posibilidades cuando el tema es apropiado.

De la politización que se achacó al grupo tras lo de **Wounded Knee** no quedan más que las vestimentas de la portada, muy indias, eso sí.

El álbum tiene buenos momentos y mantiene un nivel de interés bastante bueno, conseguido a base de echarle ritmo al asunto. No dudamos que en discotecas algunos de los temas se escucharán con profusión, y desde luego los seguidores del grupo no se sentirán decepcionados.—A. C. P.

BILLY COBHAM: **Crosswinds.** Atlantic HATS, 421-141.

Segundo álbum con su propia banda del polifacético Cobham. Más «jazz» y menos «rock» que en el primero. Mucho «funky» y muchos «riffs» conjuntos de la banda, lo que nos hace pensar que Billy ha retrocedido a postulados del «hard-bop». Aun así, éstos se mezclan con técnicas del moderno «jazz-rock», e incluso del «free». Por ejemplo, hay algunos ruidos electrónicos, y la batería tiene un solo que es modificado por el sintetizador, lo que vulgarmente se llama batería sintetizada (pero sólo un tema). La estructura general es la típica del «hard-bop»: «riffs» conjuntos para plantear el tema, y luego solos individuales. Lo único que rompe esta estructura es el ritmo, muy duro y «funky». De cualquier forma, la influencia de M. Davis es ostensible, pero no del Miles último, sino del de 1968-70.

No se aparta mucho de la llamada «muzik» la música de Cobham en este álbum, y todo porque el batería ha mandado a sus hombres trabajar limpio y puliendo los solos, lo que hace un resultado muy agradable, muy bonito, pero en absoluto investigador, y ésa era, junto con la técnica, el arma más positiva de B. Cobham.

J. M. L.

La Música en toda ESPAÑA

Crónicas
de
nuestros
corresponsales
nacionales

BALEARES

Al cumplirse el octavo aniversario de su muerte, la Ciutat de Mallorca acaba de proclamar Hijo Ilustre al insigne y recordado músico Mossén Juan María Thomas. Para ello ha sido instalado su retrato al óleo en la galería del salón de sesiones del Ayuntamiento palmesano, y entre los homenajes organizados en memoria del esclarecido músico cabe destacar el que le fue tributado en el «Auditorium» por los Coros de Mallorca, sin precedentes en la historia musical de la isla, y también el que tiene programado con obras del ilustre fundador y director de la que fue prestigiosa Capella Clásica, mundialmente conocida, la Capella Mallorquina en fecha próxima.

● El año 1974 ha sido pródigo en festivales de ópera y «ballet» en el «Auditorium», así como en ciclos beethovenianos a cargo de la Orquesta Ciudad de Palma, y culminó la densa programación de actos con la conmemoración de Santa Cecilia, Patrona de los músicos, y la actuación de dos grandes «divos» del teclado: el eterno joven Arturo Rubinstein —¡ochenta y ocho años teclando por todos los países del universo!— y François Duchâble, otro portentoso con estimables premios en su haber, tales como los otorgados por el Conservatorio Nacional de París, el Internacional de la Reina Elisabeth de Bélgica y el de la Fundación Sacha Schneider.

● En el curso de Festival Internacional de Música 1975 hay que destacar el memorable concierto por el Cuarteto Caecilia, de Roma, conjunto compacto y flexible, que pone a prueba la «dicción» y la expresividad a límites realmente insospechados. Extraordinaria la audición ofrecida por el excelente conjunto de «cámara» italiano.

● Por razones ineludibles no pudimos acudir al recital de Christian Ferras, violinista, y Anne Marie Ghirardelli, pianista —dentro del aludido Festival 1975—, pero nos consta que las ovaciones recibidas por los citados artistas fueron también extraordinarias.

● En el momento de cerrar esta escueta información se anuncia en el «Auditorium» otra supermarca: el gran pianista Nikita Magaloff, con un programa realmente sugestivo: las sonatas **Op. 54** y **Op. 57** de Beethoven, más los doce estudios, **Op. 25**, de Chopin.

● También el Círculo Mallorquín, hasta ahora inactivo, anuncia la reanudación de sus ya clásicas y tradicionales temporadas, con un recital pianístico a cargo del artista yugoslavo Jurica Murai. Este nuevo ciclo cultural se extenderá, como todos los años, hasta la Cuaresma y primavera.

Nota de la Redacción.—Presentado por el laureado poeta, abogado y periodista don José María Forteza, nuestro estimado colaborador el maestro Lorenzo Galmés dio un interesante recital de piano en el Polideportivo Sindical «Príncipes de España», ante un numeroso auditorio, constituido en su mayor parte por obreros que, entusiasmados, ovacionaron extraordinariamente a nuestro artista, que desarrolló el programa a base de obras de Albéniz, Falla, Turina, Rodrigo, Chopin, del propio ejecutante y Debussy.

MAHON

Prosiguen con gran ardor y entusiasmo los ensayos previos que han de culminar con las ya muy próximas representaciones de **Elixir d'amore** y **La forza del Destino**.

● El Ateneo Científico, Literario y Artístico, a través de la Orquesta de Cámara del Grupo Filarmónico, ha presentado el concierto número 492, tercero de la 34.ª serie, con un programa constituido por el **Concerto grosso en Sol mayor, op. 6**, de Haendel; **Bocetos y bagatelas**, de Bela Bartok, y el **Concierto para violín en La mayor, K. v. número 219**, de Mozart. Actuaron de solistas Frank Meller, Antonio Vidal y Damián Borrás, todos bajo la dirección de José Cardona Mercadal.

CIUDELA

La Capilla Davídica, dirigida por su infatigable y entusiasta director, don Guillermo Coll, celebró en el Teatro del Borne un extraordinario concierto navideño, que como el de Semana Santa ha tomado ya el relieve de clásico. Colaboraron como solistas en la referida audición, que arrastró un numeroso público, Vittoria Stefano y Juan Bautista Daviu. El éxito fue total. **LORENZO GALMES CAMPS.**

BILBAO

SOCIEDAD FILARMONICA

El Cuarteto Lasalle ha ofrecido un recital con dos vertientes distintas: una con Schoenberg y su **Cuarteto número 4**, escrito en 1936, y otra con el **IX cuarteto, en La menor**, de Beethoven. Agradó más la interpretación de Beethoven, aunque sin resaltar demasiado la gran fuerza de estos pentagramas. En resumen, un recital grato sin trascendencia.

● Un gran éxito del tenor Javier de Solaun, acompañado por el pianista Juan Padrosa. Javier de Solaun domina una técnica vocal que le permite abordar todas las dificultades y salvarlas limpiamente, por su seguridad, firmeza y una flexibilidad que le encuadra como cantante de específica línea vocal; su voz es cálida y su timbre sensible con brillantes agudos, con lo cual la finura de Scarlatti y Gluck resaltó en el arte de dicho cantante, y una buena lección de bien cantar en los «lieder» de Schumann. Luego Mozart, Fauré y Rachmaninof, de más fuerte impresionismo, llevaron al auditorio el vuelo y la belleza melódica de sus canciones.

El pianista Juan Padrosa hizo gala de su memoria, con lo que daba seguridad en su colaboración pianística, y así la compenetración entre ambos artistas hizo que escucháramos las obras, las canciones en toda su dimensión. Gran éxito de ambos artistas, a los que felicitamos desde estas líneas.

Concierto de excepción puede calificarse el que han ofrecido los artistas soviéticos Spivarov (violín) y Bektjener (piano), que se han presentado por primera vez en esta Sociedad.

Spivarov es violinista de sonidos cálidos y finísimos, con perfecta afinación y gran virtuosismo, y muy bien secundado por el pianista lograron unas versiones de las obras de su programa verdaderamente

magníficas. Los autores fueron Vivaldi, Beethoven, Bartok, Prokofieff y Sarasate.

● Nuevo éxito en esta Sociedad del Cuarteto Beethoven con piano, de Roma. De Beethoven, Fauré y Brahms fueron las obras ejecutadas en el estilo de la más pura musicalidad; no es cosa de señalar la gran altura musical de este Cuarteto, que nos viene visitando todas las temporadas y siempre nos dejan ese grato recuerdo de haber escuchado a unos excelentes artistas.

● Recital de piano a cargo de François Duchable con obras de Bach, Beethoven, Chopin, Paganini-Liszt, Schumann y Brahms. El joven pianista Duchable posee un mecanismo poderoso, supera dificultades de todo tipo con holgura, al tiempo que los autores se exponen con claridad y buena técnica; logra un buen concierto.

En colaboración con el Instituto Francés de Bilbao, esta Sociedad ha ofrecido un concierto de dos jóvenes artistas franceses, Patricia Thomas (piano) y Marie Christine Witterkoer (viola). El programa incluía obras de Brahms, Milhaud, Schumann y Casterede.

ORQUESTA SINFONICA

El VIII concierto de esta Orquesta presenta el programa siguiente: **El Moldau**, poema sinfónico, de B. Smetana; **Canciones de la luna y el mar**, de S. Ruiz Jalón; **Shéhérazade**, de M. Ravel, y **El pájaro de fuego**, «suite», del «ballet» de I. Strawinsky. Director, Pedro Pirfano, y solista, María Orán.

La versión **El Moldau**, de Smetana, fue objeto de una cumplida versión. El ciclo lírico de Ruiz Jalón ha recogido el clima de los versos de Encarnita Seco de Lucena, e inspirado el maestro en estas cinco canciones, nos ha brindado la oportunidad de admirar la capacidad de síntesis demostrada por el autor. La soprano María Orán acreditó una vez más su exquisita musicalidad, que le permitió ofrecer una interpretación muy lograda en estas cinco canciones de Ruiz Jalón, que gustaron mucho al auditorio y fueron muy aplaudidas.

Finalmente, las obras de Ravel y Strawinsky fueron unas versiones brillantes, bien llevadas por el maestro Pirfano.

Con numeroso público se ha celebrado el noveno concierto de esta Orquesta, dirigida en esta ocasión por el maestro checo Othmar Mága, director invitado, y con la colaboración del violinista ruso Philipp Hirshhorn, joven artista muy destacado en los medios musicales de América y Europa.

En principio, la obertura **La novia vendida**, de Smetana, llevada por el director con gran velocidad y salvada por la Orquesta sin vacilación. Después el **Concierto para violín y orquesta**, de Sibelius, de ambiente lírico y sentimental, pero bello. El violinista de poderosa técnica y gran virtuosismo, permitieron escuchar los temas con claridad. **Tzigane**, de Ravel, con el brío y garbo necesario, ritmo ajustado y sonoridad amplia. Finalizó el concierto con **Tercera sinfonía («Escocesa»)**, de Mendelssohn, que fue una versión justa del maestro y con la gran colaboración de los profesores de la Orquesta se consiguió un buen concierto, que el público aplaudió entusiasmado.

● Otro gran concierto de la Sinfónica, y en esta ocasión dirigida por el maestro invitado, Russell Stanger, actual Director de la Orquesta de Norfolk. Los profesores

de nuestra Orquesta han demostrado una vez más hallarse preparados para salvar con dignidad artística cualquier dificultad que exista en las obras, y así ha sido el caso de **Los Bufones**, obertura del propio director, y la **Quinta sinfonía** de Shostakovich, y en las que, obvio es señalarlo, no ha habido los suficientes ensayos, y, sin embargo, las versiones han sido destacadas. Delicada también la versión de **Ma mère l'oye**, de Ravel, y, en suma, un gran director, que bien secundado por los profesores de la orquesta, han ofrecido un excelente concierto.

CONCIERTOS ARRIAGA

La soprano Isabel Penagos ha alcanzado un gran éxito en su recital ofrecido a esta Sociedad, y dentro del V Ciclo de Intérpretes Españoles en España (Comisaría General de la Música).

Interpretó obras de diversos autores: Scarlatti, Pergolesi, Haendel; dos canciones anónimas del siglo XVIII; Ravel Halffter, P. Aldave, Guridi y J. Leoz. Isabel Penagos, de voz bellamente timbrada, con agudos firmes y brillantes, supo ajustarse al ambiente de cada «lied» o canción, y así, si en Scarlatti, Pergolesi o Haendel demostró su claro virtuosismo vocal, en las deliciosas canciones francesas anónimas del siglo XVIII puso acento de gracia y naturalidad, alcanzando después las cotas sensibles de Ravel, y, finalmente, dio gracia, garbo, sentimiento y ritmo a las canciones españolas de Halffter, Aldave, Guridi y Leoz.

Fue acompañada al piano por el joven pianista Rogelio Gavilanes, que lo hizo muy acoplado y acertadamente, cuidando mucho el sonido y compenetrado con la soprano, lograron ambos artistas un excelente concierto, que gustó mucho al público asistente.

Por tercera vez visita a esta Sociedad, el pianista Ronald Farren-Price, y en el programa obras de Haydn, Chopin, Ravel y Kavalevsky. De técnica fuerte y briosa, quizá tenga más éxito en obras de una contextura más densa. No obstante, el público aplaudió sus versiones.

● Esta misma Sociedad tenía anunciado—no sé si se habrá realizado, pues he estado ausente—un recital de órgano a cargo de Montserrat Torrent con obras de Bach, Mendelssohn, C. Franck y F. Escudero.—**JOSE DE URQUIJO.**

CUENCA

- **Los Coros del Festival de Bad-Hersfelder y Frankfurter Konzertchor y la Hessisches Orchester** abrirán la serie de conciertos con **La Pasión según San Juan, de Bach.**
- Negaciones de Pedro, de **Carmelo Bernaola, obra-encargo de esta edición.**
- Himnari, de **Besses, composición dedicada a la Semana.**
- **Este año la clausura tendrá por escenario la iglesia de San Miguel, en vez del habitual del Templo románico de Arcas.**

El pasado día 4 de febrero, a las once de la mañana, daba comienzo en la Sala de Juntas del Gobierno Civil con quense una reunión en la cual se encontraban presentes las primeras Autoridades provin-

ciales y locales, así como el Director técnico de las Semanas de Música Religiosa—que año tras año, desde hace ya catorce, se vienen celebrando en la ciudad de las casas colgadas—, don Antonio Iglesias; el Comisario local de Festivales, don Angel Martínez Soriano, y los representantes de los distintos medios informativos de Cuenca. En el curso de ella se perfilaron las características de la ya muy próxima decimocuarta edición del acontecimiento musical, a celebrar, como siempre, durante los días de la venidera Semana Santa, comprendida este año entre las fechas del 24 y el 30 de marzo.

Comenzará la Semana con el habitual pregón-conferencia, que correrá a cargo del crítico Enrique Sánchez Pedrote, quien hablará sobre el tema «Significación cultural de las Semanas de Cuenca», en sesión a celebrar en el Salón de Actos de la Casa de Cultura, a la una de la tarde. Para el propio Lunes Santo está prevista la actuación, a las seis y media de la tarde, en la iglesia de los Padres Paúles, de los Coros del Festival de Bad-Hersfelder y Frankfurter Konzertchor y la Hessisches Orchester en **La Pasión según San Juan**, de Bach, con la actuación como solistas de la soprano María Rieder, la contralto Anneliese Westen, el tenor Roderic Keating, el barítono Berthold Possemeier y el bajo Arend Baumen, bajo la dirección de Siegfried Heinrich.

El Martes Santo será la iglesia románica de Arcas, tradicional escenario hasta ahora de la jornada de clausura—trasladada este año por razones de capacidad al recinto de San Miguel—, quien albergará, también a las seis y media de la tarde, la actuación de la Agrupación Española de Cámara y el Coro de la RTV Española (voces masculinas), en un programa que incluye la **Cantata número 51** de Bach, la **Salve Regina**, de Pergolesi; los **Himnos de los neófitos de Qumran**, de Joaquín Rodrigo (que fuera encargo de una anterior semana, pero que ha sido modificada y ampliada por su autor desde sus primitivos ocho minutos de duración hasta los veinte de la actual versión), y el **Salmo 136**, de Milhaud. Intervendrán como solistas Ana Higuera y Ana María Quintanilla, María Elena Iglesias y Antonio Lagar. Será director Odón Alonso.

El tercer día de la Semana, en la antigua iglesia de San Miguel, y a la misma hora que en las jornadas precedentes, tendrá como protagonista al organista Odile Pierre en el **Orgel Messe**, de Bach, volviendo los conciertos en el Jueves Santo a los Paúles para, a las once de la noche, ofrecer la actuación de la Orquesta Municipal de Valencia y la Coral Polifónica Valencina en los villancicos **Matutinas aves** y **Afuera sentidos**, del maestro Prada; **Eucarística**, de Palau, y la **Misa en Si bemol mayor**, de Schubert. Serán solistas María Orán e Isabel Higuera, Gisela Ohrt, Manuel Cid y Julio Catania, bajo la batuta de Lorenzo Martínez Palomo, siendo directora del Coro María Teresa Oller.

El Viernes, también a las once de la noche, pero en San Miguel, serán los Grupos de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Madrid y del Coro de la RTV Española quienes interpretarán la **Salve**, de Haendel; las **Negaciones de San Pedro**, de Carmelo Bernaola (obra-encargo de la Semana), y **Stabat Mater** y **Kyrie**, de Vivaldi, con la actuación solista de Ana Higuera, María Elena Iglesias y Antonio Lagar, bajo la dirección de Isidoro García Polo.

El Sábado, de nuevo en San Miguel, pero por la tarde, a las seis y media, Rosa Sabater ofrecerá un recital de piano. El programa estará compuesto por dos corales de la **Cantata número 147**, de Bach; **Pre-ludio, coral y fuga**, de César Franck; **Himnari** (obra dedicada a la Semana), de Beses; **Communion de la Vierge** y **Regard à la Croix**, de Messiaen, y **San Francisco de Paula hablando a los pájaros** y **San Francisco de Paula caminando sobre las olas**, de Liszt.

Y ya el Domingo de Resurrección, novedosamente, como antes dije, en la iglesia de San Miguel, cerrará la Semana el Grupo de Cámara del Coro de la RTV Española con un programa formado por **O Salutaris**, de Beethoven; **Stabat Mater**, de Schubert; **Domine Jesu Christi**, de Schumann; **Te Deum**, de Mendelssohn; **Christus factus est**, de Bruckner; **Ave María**, de Brahms, y **Pater noster**, de Tchaikowsky, y la celebración de la santa Misa, **Misa Paschalis**, de Miguel Alonso, siendo organista Adalberto Martínez Solaesa y director Alberto Blancafort.

Paralelamente al desarrollo del ciclo de conciertos, la Casa de Cultura será escenario diario de las sesiones de estudio de las obras programadas desde las once de la mañana a las dos de la tarde, reuniones a las que asistirán, además de especialistas e interesados, los becarios de toda España designados por los diversos Conservatorios.

Los precios, en este año de subidas e incrementos, se han mantenido. Serán, pues, los mismos que regían para la anterior edición; es decir, 100 pesetas para las localidades de nave central, 50 para las de naves laterales, y para jóvenes y estudiantes, 25 (con la salvedad de que los que tengan el carné de música podrán adquirir cualquier entrada a mitad de precio, ya que las generales de 25 son sin numerar).

Hasta aquí el avance de programa de esta XIV edición de la Semana de Música Religiosa de Cuenca que ha echado ya a andar.

JOSE ANGEL GARCIA

SANTANDER

En el Ateneo asistimos al concierto de violonchelo y piano de los artistas Simone Pierrat y Licien Kemblinsky. Simone Pierrat, violoncellista insigne, no es la primera vez que actúa en nuestro Ateneo. La actuación de hoy es consecuencia del éxito anterior, que nuevamente tenemos que destacar. Es Simone Pierrat una artista completa, y decimos con ello dominio de la técnica del instrumento y «sana visión» de las obras que interpreta. En esta ocasión se vio firmemente apoyada por la colaboración de Licien Kemblinsky, pianista de más altos vuelos que la misión de acompañante, como dejó bien demostrado a través de su actuación con Simone; mas... no es conveniente siempre tratar de igual al instrumento solista. Los autores así lo conciben y sitúan; violoncello y piano, y sigo recordando y afirmo lo dicho anteriormente.

Resumiendo: un gran concierto de dos bravos artistas, que unidos al del Cuarteto Caecilia, de Roma, han abierto el año presente con el más amplio «coeficiente».

● Una vez más la Asociación de los

Amigos del Festival Internacional, siguiendo su línea de éxitos de contratación, nos ha brindado un concierto memorable, a cargo del Cuarteto Caecilia, de Roma. Forman este grupo cuatro bravos instrumentistas, capitaneados por Pina Carmirelli, violinista y artista excepcional, que ha impuesto su técnica y buen «hacer» a sus compañeros y colaboradores, logrando así un conjunto de gran valía, reconocido ya en Europa y otras partes del mundo por derecho propio.

Un bello y contrastado programa, con Galuppi, Dvorak, **op. 34** (dedicado a Brahms) y la **opus 80** de Mendelssohn, que cerraba el programa. Fue en esta obra donde Pina Carmirelli obtuvo de su magnífico instrumento y de sus no menos magníficos colaboradores los máximos contrastes, dando vida a un Mendelssohn desconocido y echando por tierra la serie de «tópicos» que se le han cargado a este gran músico y hombre de excepción en todas sus facetas: hijo, hermano, protector y mecenas. Y de que «ni lo uno ni lo otro»... es, con toda seguridad, porque no han oído la interpretación de esta obra al Cuarteto Caecilia, de Roma.—**E. VELEZ CAMARERO.**

SEGOVIA

SEGOVIA.—En Segovia sigue la actividad musical paso a paso, pese a ser una ciudad pequeña; pero gracias al entusiasmo de algunas entidades culturales, y en este caso principalmente a la Sociedad Filarmónica, consigue traer, con grandes esfuerzos económicos, conciertos para los aficionados segovianos. Conciertos de mayor o menor calidad, pero siempre interesantes y de agradecer.

Desde finales de julio han actuado: Antonio Albaicín (guitarra) y Carlos Martell (recitación); Angel Oliver Pina (recital órgano); Orquesta de Cámara de Versalles (director, Bernard Wähl); María Rosa Calvo-Manzano (arpa), de gran recuerdo entre los aficionados por su calidad y por el virtuosismo y musicalidad adquiridos por la intérprete; Jaime Francesch (violín); Antonio Beses (piano), también, como el anterior, de gran calidad. Gisela Ohrt (soprano) y José Peris (piano).

Estos tres últimos conciertos corresponden al V Ciclo de Intérpretes Españoles en España (Comisaría de la Música).

De un especial impacto fue el concierto celebrado el 12 de diciembre de 1974, víspera del quinto centenario de la coronación en la iglesia de San Miguel, de Segovia, de la Reina Isabel la Católica.

Este concierto se celebró en el Alcázar de Segovia, en la Sala de la Galera, que tiene como fondo un enorme panel del artista Carlos Muñoz de Pablos, y que representa dicha coronación.

En este ambiente, el grupo Pro Música Antigua, de Madrid, con la colaboración de Jesús Zazo (bajo) y Miguel Borja, y bajo la dirección de Miguel Angel Tallante, ofreció un maravilloso concierto, que bajo el título de «La música profana española en tiempos de los Reyes Católicos», y con «obras del **Cancionero** de la Colombina», de cancioneros del siglo XVI y obras del **Cancionero** de Palacio (del propio Alcázar), fue francamente perfecto.

De un recuerdo especial es la conjun-

ción del grupo de instrumentos entre sí, y sobre todo con el bajo Jesús Zazo, cuya voz resultaba un instrumento más, por su perfecto timbre y afinación.—**MARIA CARMEN GRUBER.**

SEVILLA

Dentro del Ciclo «Del Renacimiento al siglo XX», que generosamente organiza la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, se han celebrado dos conciertos a cargo de la Orquesta Filarmónica de Sevilla. El primero, bajo la dirección de su titular, Luis Izquierdo, actuando como solistas Gonçal Comellas (violín) y Lluís Claret (violoncelo).

Comenzó el programa con el intermedio de la ópera **Goyescas**, de Granados, de la que la Orquesta nos ofreció una buena versión. Siguió el **Doble concierto** de Brahms, que constituyó un verdadero acontecimiento. Los jóvenes solistas dieron prueba de una madura técnica y conjunción en tan excelente y difícil obra, en la que la Orquesta—magistralmente dirigida por Izquierdo—demostró una vez más sus grandes deseos de superación. En la segunda parte escuchamos una riquísima versión de la bellísima **Cuarta sinfonía** de Dvorak, en la que una vez más la Orquesta logró un gran triunfo. Es de destacar la labor de los violoncelos en el cuarto movimiento y la dirección, a lo largo de toda la sinfonía, de Luis Izquierdo, ese gran artista que tanto está haciendo por la música en Sevilla.

El segundo concierto de la Orquesta fue dirigido por el francés Serge Roux, actuando como solista la soprano Lyliane Guitton. Comenzó el concierto con la obertura de **Los maestros cantores**, de Wagner, de la que la Orquesta nos dio una «generosa» versión. Lyliane Guitton es una soprano con excelente timbre y unos «casi milagrosos» «pianísimos». Cantó los **Cinco poemas** con textos de Mathilde Wasendonck y música del genio de Leipzig de forma magistral y auténtico portento wagneriano. Después el aria de «Elizabeth» del segundo acto de **Tannhauser**, en la que no estuvo tan afortunada; faltó brío y emoción en tan bellísima y sugestiva aria, en la que ni la Guitton ni la Orquesta supieron estar a la altura que la obra merece. El público, poco acostumbrado a escuchar Wagner, reaccionó con gran frialdad a la hora de premiar a los intérpretes. La segunda parte estuvo compuesta por obras de Debussy, Ravel y Berlioz. Calificar de histórica esta versión de la **Petite suite**, de Debussy, sería injusto, ya que la Orquesta, conducida por Serge Roux, nos hizo partícipes del mejor de los impresionismos. **Le tombeau de Couperin**, de Ravel, y la **Marcha húngara**, de Berlioz, completaron este infrecuente programa, premiado con grandes ovaciones y que obtuvo un gran éxito, viéndose obligada la Orquesta a interpretar de nuevo la «popularísima» obra de Berlioz.—**ANGEL CASALARIAS.**

VIGO

SOCIEDAD FILARMONICA

Prosiguiendo su temporada de conciertos, presentó esta Sociedad, en el Teatro

García Barbón, a la renombrada Orquesta de Cámara Leos Janacek, que interpretó un selecto programa compuesto por obras de Stamitz, Bartok, Haydn, Corelli y Bossi. Fue este un acto memorable, tanto por la belleza del contenido como por su magistral interpretación, que puso de relieve el alto grado de perfección y virtuosismo alcanzado por el sensacional conjunto checo.

AUDITORIO DE LA CAJA DE AHORROS

Tuvimos ocasión de asistir en esta sala al recital de canto de la soprano rumana Sanda Sandru, que actuaba por primera vez en nuestra ciudad. Acompañada al piano por su compatriota Nicolae Licaret, cantó esta soprano delicadas piezas de «lied» y ópera, de diversos autores. Su actuación resultó muy poco convincente, ya que su voz, bonita y expresiva, acusó, sin embargo, cierta carencia de facultades e insuficiencia del necesario dominio técnico.

Al mismo escenario —pero con resultado muy diferente— subió el dúo Vladimir Orloff-Marietta Damien, para ofrecer insuperables versiones de las **Sonatas para violoncello y piano, en Re mayor**, de Locatelli; **Op. 38** de Brahms, y **Op. 6** de Strauss. El violoncellista Vladimir Orloff, sobre quien recayó de manera principalísima la responsabilidad de este concierto, hizo alarde de un brillante virtuosismo en la ejecución de las difíciles partituras, debilitando la intervención de su colaboradora, la pianista Marietta Damien, quien, no obstante, manifestó una pureza interpretativa y una musicalidad y precisión dignas del mejor aplauso.

En concierto organizado por Juventudes Musicales actuó también en este auditorio el Quinteto de Viento Koan, con obras de J. Ch. Bach, Müller, Stainer, Vélez, Vinter y Szervánszky, obteniendo un resultado que evidenció su estimable dominio instrumental, dentro de una línea interpretativa bastante monótona e insustancial.— El Corresponsal, **JUAN PEREZ COMESAÑA**.

SAN SEBASTIAN

Comenzaremos por enumerar brevemente los numerosos conciertos y conferencias habidos durante los días de Navidad. Se celebró el Concurso Provincial de Villancicos organizado por la Delegación Provincial de la Sección Femenina, interviniendo numerosos grupos de colegios de la provincia: San Sebastián, Tolosa, Escoriaza, Irún, Pasajes, Eibar, Zarauz, Rentería, Zumaya, Eibar, y fuera de concurso el Colegio San Ignacio, de San Sebastián.

• La Orquesta de Cámara de San Sebastián desarrolló una importante actividad durante las Navidades pasadas. En la iglesia de San Vicente, y a las órdenes de nuestro alemán Rudolf Hesselmann, se interpretó un selecto programa de música barroca con la colaboración del Coro del

Colegio Alemán, con obras de Haendel, Vivaldi, Bach, Buxtehude, Praterius, y villancicos populares austríacos, alemanes, franceses y del País Vasco.

• Otro día, en la iglesia de Santa María la Real, de Zarauz, y días después en la Catedral del Buen Pastor, la Orquesta de Cámara, bajo la dirección de su titular, José Luis de Salbide, y con la Coral de Cámara que dirige María Angeles Usoz, interpretaron un interesante y amplio programa, dándose en primera audición las **Letanías a la Virgen Negra**, de Poulenc, y como estreno en España una obra del compositor francés de vanguardia André Boucourechliev, **Ombres** (1971). Poema pastoral en homenaje a Beethoven, sobre poemas de Paul Verlaine, para recitador y orquesta, con intervención de Angel Barco, de Radiotelevisión. Este extraordinario programa contaba además con una fagotista, Eugenia Sequerra, de la Orquesta del Liceo, de Barcelona, quien con la flautista Begoña Aguirre interpretaron el precioso **Concierto para flauta, fagot y orquesta, de Vivaldi**, completándose el concierto con una sinfonía de Johann Christian Bach y la actuación a «capella» de la Coral de Cámara con un magnífico programa en el que se incluían en primera audición obras de Debussy, Poulenc y **Noels** de Paul Arme, discípulo de Stravinsky. Todo ello constituyó un auténtico acontecimiento musical.

• Dentro de las fiestas de Navidad, en la Parroquia de San Vicente actuó el Conjunto Barroco de San Sebastián, que dirige don Tomás Aragües, y la Coral «A Coeur Joie», de Anglet, cuyo director es André Pommiers. El Conjunto Barroco está formado por instrumentos de cuerda y flautas dulces, viento y metal. Varios de sus componentes son alumnos del Conservatorio. Bajo la dirección de Aragües están desarrollando una labor positiva y de interés. Por su parte, la Coral «A Coeur Joie», de Anglet, está integrada por unos cuarenta cantores y dirigida por el maestro André Pommiers. Resultó magnífica la actuación de sus componentes. El Conjunto Barroco de San Sebastián dio a conocer páginas inéditas con unas combinaciones acertadas de viento, órgano, flautas dulces e instrumentos de cuerda. El público, muy numeroso, aplaudió intensamente a ambos conjuntos.

• También en la Parroquia de San Vicente tuvo lugar el tradicional concierto de Navidad que todos los años organiza el Colegio Alemán de nuestra ciudad, en el que participa el Coro de dicha entidad, esta vez con la colaboración de la Orquesta de Cámara de San Sebastián. El conjunto estuvo dirigido por el maestro alemán Rudolf Hesselmann. Dicho maestro preparó muy bien el Coro del Colegio, que demostró estar conjuntado y con buena calidad en sus voces. Ofrecieron unas versiones muy buenas de todo el programa, colaborando en perfecto acoplamiento la Orquesta de Cámara. Estupenda interpretación, que culminó con el popular villancico «**Noche de paz**». Un acto cultural

muy bonito y perfectamente organizado.

• Dentro del ciclo «La Navidad en Guipúzcoa», que organiza la Sección de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, tuvo lugar en su sala de Cultura una conferencia sobre el tema «La música popular en la Navidad», ocupando la tribuna don Manuel de Lecuona, de la Academia de la Lengua Vasca, y el maestro don Francisco Escudero, compositor y Director del Conservatorio. Muy documentado sobre la canción vasca navideña, dio lugar a varias explicaciones prácticas, cantando diversos villancicos, acompañándose de la guitarra, don Antonio Valverde, hijo del pintor del mismo nombre. Previamente a la interpretación de estas últimas composiciones, el maestro Escudero hizo un ameno análisis estructural de las mismas al piano. Ambos conferenciantes fueron muy aplaudidos por el numeroso público que acudió a este interesante acto cultural.

• Otro acto cultural tuvo lugar, organizado por la Caja de Ahorros de San Sebastián, en su sala de Cultura, dentro del mismo ciclo programado, «La Navidad en Guipúzcoa», que se ha desarrollado con gran interés y brillantez. Esta vez la sesión estuvo dedicada a la música de cámara, con la intervención del violinista Massimo Marín y la pianista Cristina Navajas, con un programa verdaderamente interesante. En el programa figuraban Mozart, Brahms y Stravinsky. Los dos artistas demostraron una gran musicalidad y acoplamiento en todo el programa, fuerte y adecuado para comprobar la técnica y el temperamento artístico de los intérpretes. Finalizó el concierto con un **Divertimento**, de Igor Stravinsky. Los dos artistas recibieron muchos aplausos del auditorio al finalizar su actuación.

• La Sección Femenina organizó una conferencia-concierto a cargo de don Pedro Echeverría-Bravo, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sobre «Glosario del villancico español». El acto se celebró en la Sala del Ministerio de Información y Turismo. Temario: Origen de la canción navideña. Desde la presente poética de Gonzalo de Berceo hasta el villancico según «Motu proprio» de Pío X y los aguilanderos en el Campo de Montiel y Calatrava. Las ilustraciones, en consonancia con la conferencia, desde un villancico de Juan de la Encina (1465) hasta un **Cancionero** armonizado por el Padre Donosti. Fue muy aplaudido por el numeroso público que llenaba la sala.

• Este mismo conferenciante, señor Echeverría-Bravo, pronunció una conferencia-concierto en el Conservatorio sobre «La lírica de Don Quijote y Sancho Panza», ilustrada con numerosas grabaciones en cinta magnetofónica. El ilustre conferenciante, que visita nuestra ciudad hace ya muchos años y cuya personalidad y títulos son de todos conocidos, obtuvo un gran éxito.

• En el Conservatorio, y organizado por la Comisaría Nacional de la Música,



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

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

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

dio un recital el tenor Manuel Cid acompañado al piano por Angel Soler. Manuel Cid gustó mucho, por la forma de decir y expresar en un programa selecto y variado, que comprendía obras de Mozart, Schubert, Guridi, Strauss, Lavilla y Falla. Angel Soler acompañó con precisión, dejando cantar libremente al solista. El público premió con grandes aplausos a ambos artistas, que interpretaron fuera de programa una bonita versión de **En las alas del canto**, de Mendelssohn.

- En la basílica de Nuestra Señora del Coro, el Coro y la Orquesta Parroquial de Tolosa, dirigidos por el maestro don Fernando Aizpurúa, cantó durante la misa solemne, presidida por el señor Obispo, la **Misa en honor de San Juan**, original del compositor tolosano don Eduardo Moco-roa. También ofreció dos motetes: **Tu es sacerdote**, de Ignacio Moco-roa, y **Urtiz Dezazu**, de Eduardo Moco-roa, para al final cantar la solemne **Salve**, de Gorriti. Música y músicos tolosanos, todos prestaron a esta solemne misa, concelebrada con veinte sacerdotes, una solemnidad extraordinaria.

- La Schola Cantorum dio un concierto para todos los socios, en el Teatro Victoria Eugenia. El programa era muy extenso e intervinieron el Coro y el Grupo de Txistu. Se interpretaron obras de los maestros Olaizola, Usandizaga, Vergara, Sorozábal, Arsuaga y Moco-roa. Con respecto al Grupo Experimental de Txistu, es preciso destacar que se trata de un grupo constituido en 1971 y reorganizado en 1973, del que hoy es su director Javier Arsuaga, cuya finalidad principal es experimentar y llevar a la práctica todas las novedades que se creen para obtener el mayor desarrollo del txistu. Felicita-mos sinceramente a don Javier Arsuaga por tan feliz iniciativa.

- Dando clausura al interesante ciclo «Panorama de la Música», organizado por el Ateneo, se rememoró al creador del dodecafonismo, en una conferencia con ilustraciones musicales, que pronunció el crítico musical de **La Voz de España**, Angel Inaraja Ruiz. Tema: «Arnold Schoenberg en el centenario de su nacimiento». El conferenciante, en su amena y documentada charla, hizo mención del carácter autodidáctico de Schönberg. La conferencia fue acompañada de ejemplos musicales referidos a las obras citadas en el transcurso de la conferencia, grabados en magnetófono, que él siguió con atención. Al finalizar su disertación fue calurosamente aplaudido y felicitado.

- En la Sala de Cultura, y patrocinado por la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, se celebró un concierto, actuando el Quinteto de Viento de Bilbao, que había actuado ya en otras ocasiones. Nos gustó **Los esclavos felices**, de J. C. Arriaga, obra adaptada por Tomás Argües para este Quinteto de Viento. Este conjunto bilbaíno tocó bien compenetrado y disciplinado en la sonoridad. El público numeroso les dedicó numerosos aplausos.

- En el Conservatorio dio un recital de canto la soprano Isabel Penagos, acompañada al piano por Rogelio Rodríguez Gavilanes. Isabel Penagos es una de las pri-

meras figuras de la línea española actual. Así, todo el recital fue perfecto con la colaboración al piano de Rogelio Rodríguez, que supo estar en el plano sonoro adecuado. El público premió con ovaciones todas las obras programadas, desde Scarlatti hasta el tríptico de Leoz, más Pergolesi, Haendel, Ravel, Aldave y Guridi.

- En la acogedora sala del Círculo Alemán tuvo lugar un interesante concierto con obras de Bach, Balicourt, Telemann, Vivaldi y Haendel, para flauta (Begoña Aguirre), «cello» (Nelly Aguirre) y piano (María Luisa Hesselmann). Las tres jóvenes artistas demostraron poseer una gran musicalidad, con pleno dominio de sus respectivos instrumentos. El público les ovacionó con fervor. Nuestra felicitación sincera para las tres artistas, muy especialmente para Begoña y Nelly Aguirre, a las que deseamos un brillante porvenir.

- En el Teatro Victoria Eugenia, y a las ocho de la noche, se celebró un concierto extraordinario en favor de los niños sordomudos de Guipúzcoa. Un verdadero acontecimiento musical, con la Orquesta de Cámara de Guipúzcoa y Coro, dirigidos por el maestro José Luis de Salbide y con la colaboración especial de la contralto María Jesús Damborenea. Se dio en primera audición en San Sebastián la cantata **Stabat Mater**, de Vivaldi, así como el hermoso **Te Deum laudamus** del compositor de Salzgurgo, Andreas Hofer. Se completaba el programa con la **Sinfonía en La mayor, K.V. 201**, una de las sinfonías vienesas de Mozart. Este interesante concierto constituyó un verdadero acontecimiento musical en nuestra ciudad.

- De extraordinario puede considerarse el concierto de la Radiodifusión del Sureste de Alemania, organizado por la Comisión de Música de Vanguardia de San Sebastián y el Instituto Alemán de Bilbao, con la colaboración de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. El Quinteto de Viento de la A. W. F., alemán, está integrado por instrumentistas de flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot. Todos ellos demostraron un claro dominio del instrumento y pusieron de manifiesto su musicalidad y perfecto acoplamiento. Un concierto admirable, lleno de sorpresas por la originalidad del programa y por la actuación de estos buenísimos artistas, que culminó con un bis, interpretado a modo de fantasía-variación, basada en la música de la célebre «cavatina» del «Fígaro» de la ópera, de Rossini, **El barbero de Sevilla**, que dejó entusiasmado al auditorio; tal fue la magistral interpretación que hicieron de esta «diablura musical», digna rúbrica de todo el concierto.

- Organizado por el Conservatorio Municipal de Música y el Excmo. Ayuntamiento de San Sebastián, en colaboración con el Centro de Atracción y Turismo, tuvo lugar un concierto extraordinario a cargo de Jozsef Molnar y Juan Manuel Gómez de Edeta (trompista) con Esteban Elizondo (organista). Estos dos últimos son actualmente profesores de nuestro Conservatorio. Jozsef Molnar es de origen húngaro y nacionalizado en Suiza. Está especializado en la trompa de los Alpes. Este instrumento llamó poderosamente

la atención por la belleza de sonido. La actuación de estos tres artistas fue magnífica. El interés del programa y la novedad de la presentación en nuestra ciudad de «la trompa de los Alpes». Los tres artistas estuvieron muy compenetrados, obteniendo un señalado éxito.

- La Asociación de Cultura Musical sigue ofreciendo a sus asociados conciertos del máximo interés. Así, el primer concierto del año 75 fue la actuación del Cuarteto Beethoven. Sus componentes: Félix Ayo (violín), Alphonso Ghedin (viola), Enzo Altobell (violoncello) y el pianista Carlo Bruno están impresionantemente compenetrados. En el programa figuraban el **Cuarteto número 1, en Mi bemol mayor**, de Beethoven; el **Cuarteto número 2, op. 45, en Sol menor**, de Fauré, y el **Cuarteto op. 26, en La mayor**, de Brahms. No en vano los cuatro artistas son profesores en el Conservatorio Santa Cecilia, en Roma, y los tres primeros pertenecen a I Musici, la famosísima agrupación de cámara italiana. El éxito de estos artistas fue total, y el público que llenaba la sala del Teatro Victoria Eugenia les aplaudió con verdadera admiración.

- También en el Teatro Victoria Eugenia dio un recital de piano el joven artista ruso Valery Afanassiev. Sorprendente de verdad la forma, el estilo y la ejecución de este pianista ruso, que a pesar de su juventud es un auténtico maestro. En el programa solamente un autor, Beethoven, con cuatro sonatas. Un extraordinario ejecutante, que ha demostrado que lo es interpretando y haciendo llegar al auditorio el pensamiento de un autor como Beethoven. Ante los insistentes aplausos del público ofreció fuera de programa una **Rapsodia** de Brahms.

- En la basílica de Nuestra Señora del Coro, organizado por la Asociación Cultural Musical, ofrecieron un interesantísimo concierto dos grandes artistas: Pierre Cochereau al órgano y Roger Delmotte, trompeta. Los dos artistas franceses, de reconocida reputación internacional, forman un magnífico dúo que se complementa a la perfección. La **Sinfonía improvisada** fue un regalo que nos hizo Pierre Cochereau. Un gran concierto gracias a estos dos buenos concertistas y a la posibilidad de contar con un instrumento de la categoría del Cavallé-Coll de Santa María.

- Y para cerrar estas crónicas con broche de oro, nunca mejor que en esta ocasión en que Cultura Musical nos ofreció un concierto del joven pianista francés François Duchable. De él ha dicho el gran Arthur Rubinstein: «A François Duchable, a los veintidós años, lo elijo como el pianista ideal de la joven generación. Es ya un músico maduro dotado con la más perfecta y moderna técnica, y para mi mayor satisfacción utiliza su gran talento para hacer la música que produce en sus oyentes el más puro deleite emocional». Estamos todos de acuerdo con Arturo Rubinstein. Un gran recital del joven pianista francés, desde Bach a Brahms, con Beethoven, Chopin, Paganini-Liszt y Schumann. Muy pronto lo contemplaremos entre las primeras figuras mundiales.—GLORIA VIGNAU.



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas
La casa más bulliciosa en discos
radioescucha de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

BARCELONA

Crónica de
ROSA BEATRIZ PEREZ ARES

ASOCIACION DE CULTURA MUSICAL.—Yehudi Menuhin nos ofreció un programa de contraste: **Partita número 3, en Mi**, de Bach; **Sonata**, de Bartok, y **Partita en Re**, de Bach. Si bien sus interpretaciones superan siempre los adjetivos elogiosos, en esta ocasión nos ofreció de la **Partita en Re** una versión tan íntima de expresión y pensamiento que creo difícilmente repetible. Alexis Weisenberg, pianista habitual en esta entidad, interpretó las **Variaciones Goldberg**, de Bach, con tal equilibrio que, manteniendo la austera base clásica del autor, pareció eliminar la aridez técnica de la obra. Completó el programa con uno de los **Corales** del compositor. Muy interesante el concierto del Ensemble Musica Antiqua, de Viena, que dirige, desde su puesto de instrumentista, Bernhard Klebel. Esta agrupación, que utiliza instrumentos antiguos o copias muy fieles, y que cuenta entre sus componentes con un tenor y una soprano, consigue recrear la atmósfera de las antiguas cortes europeas a través de sus cuidadas interpretaciones. Las obras programadas abarcaban diversos autores de los siglos XIV al XVI.

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA.—Bajo la dirección de Antoni Ros Marbá interpretó el **Concierto para violín y orquesta**, de Schönberg, obra programada con motivo del centenario del nacimiento del compositor. Actuó como solista la joven violinista Nell Gotkowsky, de brillante biografía y sólida formación, que le permitió salvar con éxito las dificultades técnicas de la obra. La **Sinfonía número 4**, de Brahms, en una correcta interpretación, completó el programa. Para conmemorar otro centenario, el de Charles Ives, se dio la primera audición en Barcelona de su obra **Pregunta sin**

respuesta, escrita para una miniorquesta (un grupo de cuerdas, uno de maderas y una trompeta) que dialogan entre sí. El **Concierto en Re**, op. 101, de Haydn, dio lugar a que el violoncelista Març al Cervera hiciese patente, de nuevo, su perfección técnica y su profunda compenetración con el estilo clásico. **La consagración de la Primavera**, de Strawinsky, en una brillante versión de la Orquesta, cerró el concierto y valió a los profesores y a su director, Ros Marbá, una prolongada ovación. Enrique García Asensio dirigió la Orquesta Ciudad de Barcelona en un programa integrado por **Cinco piezas para cuerda**, de Hindemith, y **Ponce de León**, de Leonardo Balada, en primera audición en España, obra que consiste en una ilustración sonora de los textos de unas cartas del célebre descubridor, leídos por un narrador, que fue esta vez Pedro Macía. Cerró el programa la **Sinfonía número 5** de Shostakovich.

PATRONATO PRO MUSICA.—Se inició el curso en esta entidad con la actuación del Trío Beaux Arts, fundado en Nueva York hacia 1960 y que goza de prestigio internacional. Las interpretaciones ofrecidas por estos artistas son de carácter preciosista, aunque sin llegar al amaneramiento, siendo de destacar la perfecta fusión del piano, violín y violoncelo. Nos ofrecieron el **Trío en Sol**, de Mozart; el **Trío número 1**, de Schumann, y el **Número 6**, conocido por «El Archiduque», de Beethoven. André Matts es un joven pianista con una técnica y una vitalidad desbordantes. Brillante y seguro siempre, ofreció un extenso programa con obras de Scarlatti, Beethoven, Brahms y Chopin, haciendo gala de un virtuosismo sin afectación, al servicio de las obras interpretadas.

VALENCIA

Crónica de nuestro corresponsal
LUIS MARTINEZ RICHART

A la hora de enviar esta crónica son dos los conciertos programados por nuestra Orquesta Municipal los que podemos reseñar: el primero, el ofrecido bajo la dirección de su titular, Lorenzo Martínez Palomo—que tan positivos resultados está logrando con su esforzada, consciente y entusiasta labor rectora—, y que esta vez tuvo como artista invitado al magnífico violinista José Luis García Asensio, que nos brindó el **Concierto para violín y orquesta**, de Mendelssohn, del que hizo una auténtica creación, sobre todo en el último tiempo, que en sus dedos y en su violín pareció «cosa de juguete», por la aparente facilidad, por el dominio de verdadero virtuoso que demostró. Un éxito. La Orquesta le acompañó muy adecuadamente, ofreciéndonos, además, la obertura de **Oberon**, de Weber, y la interesante «suite» de **Harry Janos**, de Kodali, donde la Orquesta demostró esa altura tan estimable que está alcanzando, en una versión que fue muy aplaudida. Justo estímulo a Martínez Palomo y los profesores de la Orquesta, que todos estamos viendo cómo progresa eficazmente (aunque algún cretino se empeñe en no querer aceptarlo así).

Losif Conta fue el director invitado para el programa formado por la **Rapsodia húngara número 1**, de su paisano Enesco, obra jugosa, de raíz folklórica, tratada con evidente maestría orquestal. Siguió el **Concierto para trompa y orquesta**, de Ricardo Strauss, actuando como solista José Rosell, profesor de nuestra Orquesta, que tuvo una actuación brillante y perfecta de una obra difícil (todas las de Strauss lo son), que le valió un gran éxito, que compartió con el director y la Orquesta. Cerró el concierto la **Cuarta sinfonía** de Brahms, fundamental en el sinfonismo del autor, obra de gran envergadura sinfónica y que la Orquesta ofreció airosa y convin-

centemente bajo la batuta inteligente, medida, afable y vigorosa a la vez de Losif Conta, director de indudable talento y valía.

A. V. A. O.—Organizado por Asociación Valenciana de Amigos de la Opera se ofreció un extraordinario recital de canciones y fragmentos de ópera, a cargo de la prestigiosa soprano Pilar Lorengar, que por ser sobradamente conocida por sus éxitos y grabaciones dentro y fuera de nuestra nación huelga «presentar» aquí. Tan sólo diremos que obtuvo un destacado y merecido éxito con fragmentos de **Madame Butterfly**, la mozartiana **Così fan tutte** y **La Bohème**, de Puccini, que junto con las insuperables **Cuatro últimas canciones**, de Ricardo Strauss, obra quizá la que más nos impresionó, redondearon una actuación de la gentil y famosa cantante que le valió un certero triunfo, al que contribuyó sólidamente nuestra Orquesta Municipal, dirigida por Lorenzo Martínez Palomo, la cual, además de acompañar con empaque y eficacia apropiados a la citada soprano, nos ofreció la bonita obertura rossiniana de **Semíramis** y una selección de **Carmen** que complació mucho a los asistentes. En resumen, una velada inolvidable.

JUVENTUDES MUSICALES

Con arreglo a lo dispuesto en los Estatutos vigentes de Juventudes Musicales Españolas se constituyó en Valencia el Comité Organizador Local de la Delegación valenciana de la forma siguiente:

Presidente, Dr. D. Enrique Amat Aguirre; Secretario, Dr. D. Alfonso Grau Alonso; Tesorero, Dr. D. José Luis Moreno Frígols; Vocales: D. Amando Blanquer Ponsoda, D. Joaquín López Rosat, D. Lorenzo Martínez-Palomo y D. Mario Monreal Monreal.

En la Asamblea general extraordinaria



D. ENRIQUE AMAT

de Juventudes Musicales Españolas, celebrada en Madrid el 19 de octubre de 1974, se acordó, por unanimidad, aceptar la composición del mencionado Comité Organizador Local, y, subsiguientemente, autorizar la creación en Valencia de la Delegación de Juventudes Musicales.

Por nuestra parte, queremos añadir que tanto el Presidente—hombre auténticamente interesado en la cristalización de esta gran idea, porque es un apasionado defensor de la buena música—como el resto de la Junta Directiva de este Comité Organizador, tan competente e idóneo para una tarea de esta envergadura, merecen nuestra cordial felicitación por el noble y nada fácil fin que se han propuesto: dotar a Valencia de esa área musical tan importante que puede resultar Juventudes Musicales, ya que en otras capitales quedan bien patentes los magníficos conciertos de toda índole que a través de dicha organización se ofrecen al público.

Deseamos sinceramente a estos ilusionados organizadores que sus nobles proyectos sean pronto una satisfactoria realidad, y que Juventudes Musicales alcance en Valencia la categoría, efectividad y gran labor difusora de la selecta música, de la que los valencianos dicen son grandes aficionados.

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

EL «AÑO RAVEL» Y LA INCLUSIÓN DE SU «HORA ESPAÑOLA» «RECREADA» POR LA SOPRANO ISABEL GARCISANZ

- El Primer concierto, de Albéniz, con Pérez de Guzmán como solista.
- Las estaciones, por la Orquesta Ciudad de Barcelona.
- Presencia de la Filarmónica de Dresde.
- Gran versión del Requiem, de Verdi.

Si no se considerara como menosprecio, algunos conciertos podrían silenciarse por falta de interés; unas veces por las obras y otras por sus protagonistas. A veces, la brillantísima exposición de éstos es causa de que no se silencie del todo un programa que resultó (en sana opinión, muy subjetiva, del crítico) anodino, mediocre y aburrido, hasta el extremo de salir del Real con muy mal humor. Con casi el mismo estado de ánimo me encaro con esta parcela de la crónica, para resumir los conciertos ofrecidos por la Orquesta y Coro Nacionales de España y sus directores invitados.

Algún colega ha comentado que el maestro Paavo Berglund tiene como «rasgo diferencial acusado» el empleo de la batuta con la mano izquierda. Con «licencia», me apropio del calificativo por estar de acuerdo totalmente con el mismo criterio, ya que la **Sinfonía 103** (llamada del redoble de tambor) de Haydn careció de toda calidad merecedora de atención; la misma atención para la **Quinta sinfonía** de Sibelius, páginas que no precisan de su apología por ser bien conocidas las características de las mismas; pero, realmente, se ofrecieron sin nivel musical, carentes de emoción y sensibilidad. Ambas iniciaban y clausuraban la sesión correspondiente, donde el desacierto tuvo su asiento. Lo único destacable sería la actuación del pianista Murray Perahia, que ofreció la audición del **Concierto en La menor**, de Schumann, en una ejecución fría, lenta y con acusada inexpresividad, tanto por parte del pianista como del director. Hubo corrección en el auditorio, y ambos saludaron y fueron premiados con aplausos de poco entusiasmo.

PRIMERA AUDICIÓN DE LAS «DANZAS SINFONICAS», DE RACHMANINOV

Realmente se ofrecía por primera vez en la Nacional la **Fantasia escocesa**, de Max Bruch, y las **Danzas sinfónicas** de Rachmaninov. Del primero creo haber dicho más de una vez que considero lamentable el tiempo empleado en el estudio de sus obras, sin que por ello quiera negar su mérito, pues virtuosismo hay en la página, pero es un virtuosismo huero, superficial, que no conduce a nada. Solista de la misma sería nuestro violinista Víctor Martín, que tuvo una ejecución atinada por color y musicalidad, si bien la sonoridad no alcanzaría grados de excepción. Trabajo noble, cuidado y emotivo, que sería premiado con justos aplausos por parte del público. Muy calificado en su puesto el maestro Dimitri Kitaenko, incisivo, claro de concepto, efectivo y correcto; buen acompañante del solista y destacable la versión que hizo de la página de Rachmaninov. Comenzaría su programa por el poema sinfónico **Don Juan**, de Strauss, un tanto corto en el fraseo, pero justo en el «tempo».

AUDICIÓN DE «LA HORA ESPAÑOLA», DE RAVEL

Gran interpretación de nuestra cantante Isabel Garcisanz, que recreó la gran belleza que representa **La hora española**, ópera de Mauricio Ravel, ofrecida en versión de concierto. Dominada la partitura, empleó una voz con bonito color y timbre; signos evidentes de actriz, que se esforzaba por evitar accionar, pero que estaba dentro de la trama, de la peripecia, según libro de Franc-Nohain; sería la mejor actuación de cuantas tiene realizadas la cantante madrileña en su tierra natal, donde puede decirse que ya ha sido profeta, luego de confirmarse como cantante en el extranjero. (Esto es lo más doloroso.) Bien secundada por sus compañeros Louis Hagen-William (bajo), André Mallabrera (tenor) y Fernand Köning (barítono), en excelente dirección musical del maestro Jean Fournet. Este realizaría una muy «ralentada» versión de la **Sinfonía 40** de Mozart, y estupenda por parte del conjunto sinfónico.

UN «CONCIERTO DE PIANO», DE ALBENIZ

Aunque los programas nada decían de ser la primera audición de este **Concierto de piano** perteneciente a Isaac Albéniz, lo cierto es que era una inclusión luego de muchos años, si es que ha sido ya tocado en los ciclos de la Nacional. Excelente intérprete solista Enrique Pérez de Guzmán, quien puso toda su ilusión y todo su arte en una obra que es más curiosidad «histórica»; es una página que acusa el sello familiar de su autor, descubriendo caminos que habría de seguir más tarde, hasta la «eclosión» brillante, su **Iberia** embrionaria en el segundo y tercer movimientos; hay una clara in-

fluencia de Schumann y Chopin, más del primero que del segundo, pero muy clara. Pérez de Guzmán se expresó con una considerable técnica, bella sonoridad, profundo y expresivo; me parece que no pudo hacer nada, y si acaso darle un tinte mayor de emotividad que la empleada por él. La página cerraba la primera parte, que fue iniciada con una versión muy lograda de la «**Suite**» en La, de Julio Gómez, jugosa, universal y vigente, pese al tiempo transcurrido desde su composición (1917): música perdurable. La versión de Rafael Frühbeck fue espléndida y emocional, ya que llegaría hondamente al oyente; como excelente sería el acompañamiento al solista; pero lo más trascendente de todo fue la gran versión ofrecida de **La consagración de la primavera**, de Strawinsky; la dinámica, el nervio, la fuerza expresiva y el vuelo logrados.

VISITA DE LA ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

Para su visita a nuestra capital, la Orquesta Ciudad de Barcelona ha escogido un bello programa, integrado por **Las estaciones**, de Haydn, bien ensayada y dominada por su titular, el maestro Antonio Ros Marbá, quien realizó un gran trabajo a su frente; pienso que el más destacado de cuantos tuvo al filo de su batuta en Madrid. La Orquesta barcelonesa, disciplinada a las indicaciones de su titular, supo traducir las órdenes que la batuta expresaba, sobresaliendo el empaste de sus secciones, en tarde de aciertos; con ella colaboró eficazmente el Coro Nacional, que brilló por la afinación de sus voces, sin caer en acusadas destemplanzas, que en esta ocasión pudieron pasarse por alto. Puede que esta partitura no alcance la solemnidad que **La creación**, pero no puede ignorarse su extraordinaria belleza, en especial determinados números, entre los cuarenta que totalizan la partitura. Esta fue interpretada por la soprano Elisabet Epeiser, quien sobresalió entre el resto de sus compañeros; de éstos, el tenor Kurt Equiluz, con el barítono Peter van der Bilt, que respondieron conjuntamente en un mismo plano.

LA ORQUESTA FILARMONICA DE DRESDE

En nuestro próximo número encontrará el lector referencia al conjunto germano, con motivo de su actuación en la V Semana de Nueva Música, en Barcelona. Apenas si hay nada que decir, sino que sus «propinas» de **Los maestros cantores** y **Lohengrin**, de Wagner, valieron por todo un concierto; por el empaste de todos sus elementos, por su sonoridad y por la brillantez alcanzada. Piénsese que el instrumento es de una calidad extraordinaria y que sus elementos tienen un gran nivel profesional. Así, nos parecía poco la obertura de **Oberón**, de Weber, y la **Novena sinfonía** de Bruckner, a pesar de sus dilatados desarrollos; autor que está «repudiado» por gran cantidad de públicos.

El gran protagonista del **Concierto en Re menor**, de Mozart (para violín y orquesta), sería Agustín León Ara, que se mostró muy seguro en cuanto a técnica, dominador de la digitación y firmeza de arco, con un dulce «vibrato» y belleza de trémolos. Muy justas las ovaciones que el artista canario recibiera del auditorio, como justa fue la recepción brindada al conjunto y su director titular, el maestro Herbig. Un buen nivel en todo y perfecto equilibrio.

ESTRENO EN MADRID DEL «PSALMO 129»

Respondiendo al encargo de la V Semana de Música Religiosa de Cuenca, Oscar Esplá escribiría su **Salmo 129 (De profundis)**, que ya se comentó en su día desde estas mismas páginas. Ahora se ofrece en su estreno madrileño, y la audición acrecienta su valor compositivo, la belleza de contenido y el sello personalísimo de su autor. Creo recordar que dije que era una de las principales obras del maestro alicantino, con un claro sello de religiosidad, lirismo y delicado contenido. La versión de Frühbeck tuvo una gran calidad expresiva, así como las intervenciones del Coro Nacional, bien apoyadas en el dominio de la partitura y el serio trabajo realizado por Lola Rodríguez Aragón, como el del conjunto sinfónico. El cuarteto solista, dadas las grandes dificultades que la página encierra, no lograría soslayar aquéllas y tuvo una actuación considerable, pero sin un nivel que era de esperar; dicho cuarteto estuvo integrado por la soprano María Orán, «mezzosoprano» Carmen Sinozas, tenor Julián Molina y barítono Francisco Matilla; este último acusó su origen del campo lírico, que fue lo más noble de su intervención.

Sobresaliente versión del **Requiem**, de Verdi, la más lograda de cuantas lleva ofrecidas Rafael Frühbeck, con un buen cuarteto solista; todos alcanzaron gran relieve, pero esencialmente la soprano Enriqueta Tarrés, «mezzosoprano» Alicia Nafé, bajo Simón Estes y Pedro Lavirgen, éste menos logrado por una apreciación de cansancio vocal, ya que él se entrega sin reservas y en la ocasión que se comenta estaría menos brillante en los agudos. Orquesta y Coro Nacionales de España dieron categoría musical a la sesión y al programa. Es lástima que no se pudiera encontrar un bajo español (creo que los hay), para que así los dos cuartetos solistas hubieran sido de nacionalidad española y hubiera redondeado el triunfo.

de nuestros compatriotas. Estos no tuvieron (de entrada) la acogida emocionante, el premio a su gran éxito conquistado en Hong-Kong, con su director titular, en el Festival Internacional de Arte de dicha capital.

ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE LA RTVE

VARIAS PRIMERAS AUDICIONES DE DESTACADOS COMPOSITORES

- Triunfo de artistas españoles, tanto directores como solistas.
- Estrenos y revisiones de todo tipo.
- Programas de formación y cultura.

Aunque españoles, por su calidad de «invitados», quisiera comentar conjuntamente la actuación de dos maestros de la batuta (que debieran abrir y cerrar esta crónica resumen de la actividad musical madrileña), por su triunfo y porque en poco tiempo se han convertido en «profetas» en su tierra y son aceptados por los públicos españoles, luego de haber conquistado con anterioridad otros auditorios del extranjero; pero del mal, el menos, ya que su visita es frecuente y se ponen, como debe ser, al frente de la Nacional o de la RTVE indistintamente, sin que se mire si se le ha invitado a uno u otro por uno de los conjuntos, estableciendo rivalidades que no deben existir, por ser dos agrupaciones de carácter oficial y dependientes de la misma Administración Central del Estado. (¿Por qué no han vuelto a ponerse al frente de la Nacional los maestros Alonso y García Asensio, y el maestro Frühbeck no ha dirigido todavía ninguna vez a la titular de la RTVE?)

Entre los seis conciertos que ocupan nuestra atención para esta crónica, figuran dos que merecen comentario conjunto, referido a la actuación del conense Theo Alcántara y el toresano Jesús López Cobos. (Los citamos por orden de actuación y no de importancia, ya que ambos se han convertido en dos destacadas figuras de la dirección orquestal, con rango internacional.) Theo Alcántara brilló con luz propia por su visión de la **Sinfonía «Renana»**, de Schumann, en una versión verdaderamente antológica por equilibrio, medida, cuidado de planos, nervio, empuje, bien expuesta por el conjunto, que la interpretaba por vez primera, pero como si fuera de repertorio para ella. Cuidada y estupenda su colaboración con el solista, Joaquín Serrano, que ofreció una singular interpretación del **Concierto de piano para la mano izquierda**, de Ravel, con toda ponderación, cuidado y madurez; dominador de la obra ésta se desplegó ante el teclado con profundidad y temperamento muy acusados, junto a una expresión de gran aliento. Soriano ya cuenta en la amplia nómina de pianistas como una figura muy destacada, pese a su juventud. Los triunfos se suceden ininterrumpidamente.

Por su parte, el director consiguió una ejecución brillante en una obra de nueva estética, lejos de la línea conservadora, como es **Catedral de Toledo**, del palentino Claudio Prieto, pues en cuanto al concepto, dinámica, planos y matices, resaltaría como una gran versión que permitió al director varias salidas al pie del escenario, así como al autor, requerido por director y público. Más dominada por la Orquesta que el día de su estreno en Toledo, se pudieron gustar sus calidades y comprobar se trata de una excelente partitura. Las ovaciones para todos fueron el premio merecido de estos intérpretes.

En cuanto a Jesús López Cobos, éste se muestra muy firme en su puesto y consigue una madurez que le permite mirar con grandes esperanzas el horizonte, que se adivina propicio y brillante desde este momento. La construcción sonora de la **Séptima sinfonía** de Anton Bruckner así lo hace presagiar, pues un joven director nunca pudo lograr el magnífico resultado por él obtenido. Y sería deseable que pudiéramos tener una cercana ocasión en que se le escuchara en esa otra faceta de maestro lírico. La obertura, de Arriaga, de **Los esclavos felices** fue muy ponderada en su visión personal, así como en el acompañamiento al violinista José Luis García Asensio. El director, sin batuta, logró un bello montaje de la partitura y sacó de ella el máximo partido, con un eficiente trabajo por parte del solista, en quien hemos constatado un gran avance en su carrera, mayor dominio y seguridad, con una bella afinación y marcado lirismo en el segundo tiempo, suficiente para cosechar el éxito y que el público reclamara varias veces su presencia en el escenario, que compartiría con la agrupación sinfónica, por su alto nivel interpretativo y la entrega a las exigencias que el maestro zamorano marcó a lo largo de la sesión, memorable por todos conceptos.

AMY - COROSTOLA - BERBIE

Excepto una obra de Lutoslawski, programa de música francesa, dirigida por el maestro galo Amy, y toda una parte dedicada a Ravel (con motivo del centenario de su nacimiento). En su doble aspecto de compositor y director, éste es más positivo que el primero; al menos, así me lo pareció, ya que sus **Refrains** (estreno en España) tendrían un relativo interés, siendo una sucesión de breves secciones que conforman la pieza musical. Más interesante, por novedad y contenido, el **Concierto de violonchelo y orquesta**, del polaco, no exento de cierto virtuosismo, que tocó con toda felicidad Pedro Corostola, en su calidad de solista. Obra nada fácil para memorizar, que justifica la presencia del atril con la partitura, pero no

por ello menos destacable la gran labor de nuestro artista, en estreno español. Merecido su triunfo y el aplauso del auditorio. Otra primera audición era **Scherezade**, de Ravel, en esta ocasión por parte de la Orquesta, que no logró el máximo nivel en su audición por defecto de aliento en la rectoría del maestro francés y en la colaboración de la soprano Jane Berbie, debido a su escasa potencia de voz, destacando más en los agudos y vocalización, con peligrada «calante» en algún momento y cierre en «punta» con la **Rapsodia española**, del mismo compositor, que no tuvo una excesiva depuración en la personal versión del maestro francés. La Orquesta hizo todo lo que pudo, pero no alcanzaría las cotas de otras ocasiones. Lo deslucido del programa tuvo su peligro por estar el director con la vista siempre fija en las partituras, hasta en las propias.

ENRIQUE GARCIA ASENSIO

El programa ofrecido por Enrique García Asensio sólo incluía una obra conocida, **Rapsodia portuguesa, para piano y orquesta**, de Ernesto Halffter, bien tocada por Esteban Sánchez, pero sin la expresión temperamental que en él es hábito, ni aliento lírico de otras ocasiones. (Puede que fuera falta de compenetración con la partitura, falta de ensayos necesarios, falta de entendimiento con la dirección...; lo cierto es que no se alcanzaron los niveles que habrían sido precisos.) Lo importante, en opinión personal, era la obra que abría la sesión: **Serenata nocturna número 8**, K. V. 286 (para cuatro orquestas), de Mozart; García Asensio realizó una versión muy ponderada, humana y claramente musical; bien definida en todo momento, que ha supuesto un auténtico estreno, pues aunque era la primera audición por el conjunto, no se recuerda su inclusión en programas de hace bastantes años; una exhumación acertada por parte del maestro valenciano. Se cerraría la sesión con el **Te Deum**, de Marco Antonio Charpentier, barroco francés, que se emparenta bastante con Haendel, escrita con un bello contenido y patente sello de religiosidad, como debe hacerse este género. Se aprecian momentos de grandiosidad—especialmente cuando el músico emplea el coro—que nos recuerdan a Bach, si bien existe un personalísimo sello individual, que no puede negarse. La intervención de los solistas fue en todo momento correcta, cuidada, pero sin líneas sobresalientes en ninguno, dando más idea de conjunto; el Coro titular sí estuvo brillante y destacó su buena puesta a punto por parte de su maestro, Alberto Blancafort; en paralelo actuaría la agrupación sinfónica. El quinteto de cantantes estaba integrado por las sopranos Carmen Bustamante, Ana de Guanarteme, la «mezzosoprano» Joy Blackett, el tenor Petre Munteanu y el bajo Antonio Lagar, con la colaboración de José María Sanmartín en el órgano. García Asensio condujo la página con logros importantes y delicada belleza, mereciendo la pena el esfuerzo de presentar una página olvidada.

LA MUSICA FRANCESA Y MARKEVITCH

Para su nueva actuación—dentro de la presente temporada de los conciertos en el Real—, el maestro Igor Markevitch escogió un programa netamente francés, que se iniciaría con una muy desangelada versión de las dos «suites» de **L'Arlésienne**, de Bizet, mezcladas muy arbitrariamente y escogiendo los números con un cierto criterio sólo de brillantez. Seguidamente, la primera audición del **Salmo XLVII**, de Schmitt, compositor ignorado en nuestro país y de quien ahora se cumplen diecisiete años de su desaparición. Arranca la página con una ambientación muy del **Capricho español** y sello más guerrero que litúrgico; un amplio «fortissimo» da paso a una sección lenta y tranquila, para luego volver a una reexposición semejante a la del comienzo; en la parte más lenta interviene la voz solista de una soprano (que encarnaría Andrea Guiot, con voz muy agradable, timbre de feliz afinación, pero con escasa potencia, dado que hubo momentos que se conocía su intervención por el movimiento de los labios, pero sin percibirse nada). Podría decirse que se trata de una composición un tanto impresionista, con marcado acento debussyano, que se cierra con ampulosa intervención de la orquesta. El Coro titular tuvo una marcada e importante intervención, por empaste y precisión más que por la calidad de contenido de la propia partitura.

Aunque breve, también otra primera audición era la **Introducción y «allegro» para arpa**, de Ravel, con un marcado sello personal del autor, que tuvo en María Rosa Calvo-Manzano una intérprete que destacaría por una espléndida técnica y bellas sonoridades, con signo muy dominador de la obra, hecho que debe resaltarse, pues se vio obligada a una inactividad de quince o más días, superando bien su estado físico, poniendo emoción en la «contienda». Salió a saludar en compañía del director en distintas apariciones, cuando hubiera merecido hacerlo en solitario y sin director. Su mejor versión sería con el **Bolero**, que cerró el programa, y donde el percusionista Félix Puertas cobró una muy merecida ovación al señalarle el maestro Markevitch. Casi llegó a ser una versión impecable, por la riqueza de matices y planos, pero no por la exposición musical. Pasa que es obra con «gancho», y el público se entrega sin reservas al aplauso generoso y poco exigente.

* * *

Ya cerrada la crónica se desarrolló un nuevo programa, a las órdenes del maestro húngaro Ferencsik, que recogeremos en nuestro próximo número, comentando sus dos actuaciones con el mismo conjunto sinfónico.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

FRANCISCO CORREA DE ARAUXO

Libro de tientos y discursos de música práctica y theorica de organo intitulado Facultad Organica (Alcalá, 1626)

Transcripción y estudio
de
SANTIAGO KASTNER

U.M.E.

CARRERA DE SAN JERONIMO 26
MADRID - 14

PUNTUALIZACION PUBLICADA EN N

OSCAR ESPLA

LO QUE DIJE
Y LO QUE DIGO.
A PROPOSITO
DE UNA "INTERVIEW"

Me ha sorprendido sobremanera la "interview" aparecida en el número de RITMO correspondiente a los meses de enero y febrero porque, en verdad, no recuerdo ni cuándo ni dónde le conté a José Miguel López lo que allí se dice, y menos con miras a su publicación.

Ocurre en estas entrevistas que durante el diálogo se producen apostillas —incisos entre paréntesis— no para ser incluidas en el texto publicable, sino para aclarar el sentido de las respuestas y la intencionalidad que las dicta. Y si por mezclarlas en el escrito, compuesto forzosamente "a posteriori" por el cronista, su trabazón sintáctica no es la exacta reproducción de la que tenía en la conversación habida, puede alterarse en lo escrito el justo alcance de lo hablado. En efecto, los imponderables son en tales casos como duendes maliciosos que acechan a los agentes del diálogo, y al menor descuido les hacen decir u oír lo que no debe decirse o no debe oírse. Tal sucede aunque se recurra al magnetófono, cuyo manejo puede asimismo fallar. Y ésta es la razón de las líneas siguientes, que al rectificar pequeños errores complementan el contenido de la "interview".

He aquí, pues, las enmiendas (pasando por alto la poco cuidada forma de mis respuestas, que "lucen" hasta incorrecciones gramaticales que no suelo cometer. Me extrañaría haberlas cometido en esta ocasión).

1.º Soy de los pocos autores sinfónicos que han estimado siempre nuestra zarzuela. Lo acreditan mis artículos publicados en la revista musi-

cal que patrocinaba el gran rotativo belga Le Soir durante mi larga estancia en Bruselas. En realidad, la decadencia de la zarzuela no es una cuestión tan simple como pudiera colegirse de las tajantes conclusiones expuestas en la "interview". Tal vez haya yo resumido el proceso excesivamente; porque el pecado de Jacinto Guerrero no está sólo vinculado a su obra y a la de los que le siguieron, sino, sobre todo, al desmedido afán de ganar una popularidad facilona, lindando con la populachería, que le restó seriedad estética al espectáculo lírico. Recuérdese la participación del público coreando estribillos expuestos en un telón, etc. Esas circunstancias, más otras varias causas que sería largo tratar aquí, fueron la pendiente abierta por donde se deslizó el género, dejando tras sí el vacío que llenó en seguida la superficial revista o alguna zarzuela minusválida. Ya he dicho que se salvan de ello las mejores obras de Moreno Torroba y las de Sorozábal. Al menos yo no conozco otras dignas de continuar la excelente tradición, dentro de su jerarquía estética, que va de Barbieri y Arrieta, por ejemplo, hasta Vives y Serrano.

2.º La Fundación Musical "Reina Elisabeth", de Bélgica, no me invitó a ningún convenio, como dice la "interview", sino a ocupar un puesto en el jurado del primer concurso internacional organizado por aquella institución. Precisamente en ese concurso se reveló la eminencia del entonces joven violinista David Oistrakh, desconocido hasta la fecha de aquel certamen en que ganó el gran premio. (La necesidad de esta rectificación acredita la existencia de los aludidos trasgos burlescos que hacen oír, cual aquí se ve, lo que no se dice.)

3.º He contado algunas veces mi diálogo con Alban Berg en Florencia, cuando

NOTAS DE LA REDACCION:

En el número 448 de RITMO publicamos un artículo firmado por José Miguel López, que llevaba por título «Arnold Schoenberg: Reflexiones en torno a un autor controvertido; su Tratado de Armonía».

El duende que siempre hay en toda Redacción nos gastó dos de sus travesuras, haciendo desaparecer:

— el ejemplo número 1, cuatro líneas antes de terminar el artículo, donde se muestran las cuatro formas básicas en que se puede presentar la serie, y que reproducimos a continuación:

— el programa completo del día 31 de marzo de 1913, que fue: Seis piezas para gran orquesta, op. 6, de Anton Webern; Sinfonía de cámara, op. 9, de Schoenberg; Maeterlincklieder, de Zemlinsky; Altenberglieder, de Berg, que son las que fueron interrumpidas, quedando para el final las Kindertotenlieder, de Mahler que obviamente no pudieron ser interpretadas.

ES EN TORNO A UNA ENTREVISTA UESTRO PASADO NUMERO

me habló de la pretendida «klangfanbenmelodie» de su maestro, Schoenberg; en efecto, le hice ver que ello implicaba desconocimiento — u olvido, si se prefiere — de la entidad fenoménica de la melodía con sus factores determinantes fijos, como todos los fenómenos, sin los cuales no se produce. Era, pues, absurdo intentar el cambio de un proceso psicofísico natural; es decir, el trueque expresivo del mismo, por una simple y pueril convención, cual es el sistema serial con sus consecuencias. Esto que acabo de decir, aunque parezca lo mismo que se lee en la repetida «interview», no lo es, ni mucho menos, en su contexto lógico.

4.º Mis estudios universitarios no los hice en Madrid, según dice la crónica que nos ocupa, sino en Barcelona; y así puede leerse en cualquier enciclopedia o en cualquier diccionario musical. Acaso — prescindiendo ahora de los duendecillos enredadores — hablé yo, al mismo tiempo que de dichos estudios, de mis trabajos de investigación musical, en Madrid, durante el año en que viví en la antigua Residencia de Estudiantes (por cierto, al mismo tiempo que Juan Ramón Jiménez y García Lorca). Eso explicaría el error.

5.º En cuanto a los músicos españoles actuales comprendidos en el nebuloso término de «vanguardia», habría, por lo visto, citado solamente a unos pocos por simple ejemplo referido a la modalidad estética. Pero me interesan algunos más. Remito este asunto al libro que sobre la música actual en el mundo he pensado publicar.

Finalmente, haré constar que, aparte las correcciones objeto de estas líneas, la «interview» en cuestión recoge bien mis convicciones sobre los demás temas allí tratados.

OSCAR ESPLA

J. M. LOPEZ

La Dirección de RITMO me encarga amplíe la información en torno al origen, destino y desarrollo de la entrevista que sostuve con el ilustre maestro Oscar Esplá, para que nuestros lectores tengan noción directa de dichos detalles.

Mi primer contacto con Oscar Esplá lo tuve en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, el miércoles 30 de octubre último, en oportunidad de un acto conmemorativo del 50 aniversario de la reposición de **El Misterio de Elche**, la magnífica obra, que recreara cuando contaba treinta y cinco años de edad. Fue allí, repito, donde, por encargo de la Dirección de RITMO, concerté entrevistarme con el maestro para el siguiente día de mi regreso de Elche, donde asistí a la representación del **Misterio**. Consecuentemente con lo convenido, confirmé telefónicamente la entrevista para el miércoles, 13 de noviembre pasado, si bien — y por causas ajenas a la voluntad del señor Esplá, que tuvo que asistir a una sesión de Jurado del que a la sazón formaba parte — no se encontraba en su domicilio a la hora convenida, lo que motivó nueva concertación telefónica de la entrevista para el viernes de la misma semana, y a la misma hora, aunque por mi falta de puntualidad, imputable a esta ajetreteada vida en la que nos desenvolvemos, no pude coincidir con nuestro colaborador gráfico, citado también, y que, puntual a la cita, no dispuso del tiempo necesario para esperar mi llegada por otros compromisos profesionales — según me transmitió gentilmente el propio maestro Oscar Esplá —, lo que nos privó de haber dejado constancia gráfica de aquellos interesantes momentos.

Tras estas peripecias, en una sala de la casa del famoso compositor, y después de haberle explicado cuáles eran mis deseos y de aclararle que la entrevista no iba a girar en torno precisamente

a **El Misterio**, sino a otros variados temas, inicié la misma. Duró cerca de hora y media y quedó registrada en una «cassette», que figura en nuestro archivo de documentos importantes.

Quizás estas líneas debieron haber preludiado mi trabajo y le hubieran evitado al ilustre maestro manifestar, a propósito de esta «interview», que no recordaba «ni cuándo ni dónde» me contó lo que en ella se dice, y menos «con miras a su publicación». La constante batalla por el ahorro de espacio, de lo que estamos tan escasos, puede ser la culpable.

Confieso que en la copia de la entrevista las palabras están transcritas de forma absolutamente fidedigna, tal y como fueron pronunciadas, aunque al montar el reportaje no puedan estar recogidas todas las respuestas, dada la extensión de nuestro diálogo — cerca de hora y media, insistió —.

La composición del escrito, como bien dice el Sr. Esplá, la hice «a posteriori» — no hay otro remedio ni posibilidad material alguna para hacerlo de otra forma —, y me tomé la libertad de separar exclusivamente sus respuestas a las preguntas que le hice sobre ópera, en último lugar, y que le pedí especialmente con destino a su inserción en el nú-

mero dedicado al tema, nuestro extraordinario de fin de año, distinto del que publicaría el resto de la entrevista. Me parece bien, pues, que la rectificación del maestro Oscar Esplá vaya encaminada a matizar ciertas de sus respuestas, como las relativas a la zarzuela o a la «klangfanbenmelodie», o a sus autores de vanguardia preferidos, y a aclarar el que por descuido en nuestra conversación se confundiese el término de «curso» por «convenio». Lo de que estudiase en Madrid o en Barcelona, es cosa que desconocía y que me limité a transcribir.

Dejando constancia también de que las líneas de la 21 a la 36 de la primera columna de la página 10 del número 448 de RITMO, en las que se inicia la entrevista, deberían ir en negritas, por cuanto corresponden a una respuesta del compositor entrevistado, termino dando las gracias al ilustre maestro Oscar Esplá por utilizar una vez más estas páginas de RITMO, abiertas siempre al diálogo y por dejar debida constancia de que, «aparte de las correcciones objeto de estas líneas, la «interview» en cuestión recoge bien mis convicciones sobre los demás temas allí tratados».

JOSE MIGUEL LOPEZ



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO

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

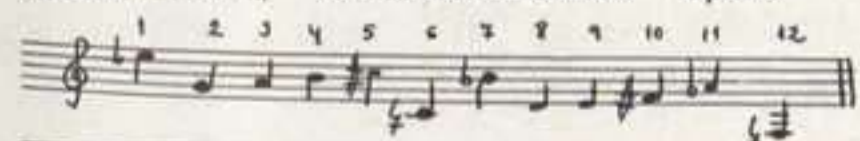
Discos de frecuencia para ajuste de fonocápsulas y amplificadores. Servicio especial para fabricantes de tocadiscos. Monoaurales y Estereofónicos. Siete discos sueltos o álbum completo.

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!!

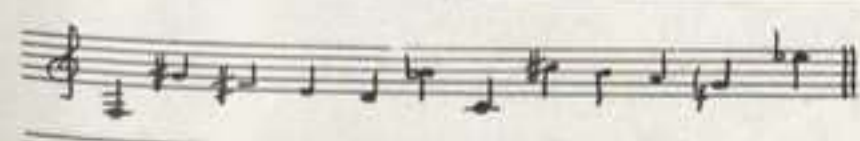
1 SERIE BASICA "Quinteto de viento" Op.26



2 INVERSION (Como un espejo. Invertiendo intervalos)



3 RETROGRADACION (Serie basada en el reverso)



4 INVERSION RETROGRADA (Serie basada en el reverso e invertido)



La entrevista que publicamos en el pasado número con el cantante, recientemente fallecido, Richard Tucker, por un error en el ajuste fue sin firmar por su autor, siendo éste nuestro gran colaborador y especialista en temas operísticos Gonzalo Alonso Rivas.

BENICASIM

Bases del IX CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA «FRANCISCO TARREGA»

AGOSTO 1975

El Ayuntamiento de Benicásim, organizador del Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», hace públicas las Bases que regirán para la IX edición del mismo.

A tal efecto dispone:

1.º El IX Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega» tendrá lugar en Benicásim, los días 19, 20, 21 y 22 de agosto de 1975, dentro de los actos programados para las Fiestas de Verano.

COMISION ORGANIZADORA

2.º A tal efecto se constituye una Comisión Organizadora, presidida por el Alcalde de Benicásim, cuyas funciones específicas serán las siguientes:

- a) Redacción de las presentes Bases.
- b) Difusión máxima de las mismas entre los Conservatorios y Centros similares de España y del extranjero, así como en la Prensa, con la debida antelación para que lleguen al mayor número de posibles concursantes.
- c) Nombramiento del Jurado.
- d) Admisión o recusación, en cada caso, de las solicitudes que remitan a la citada Comisión cuantos artistas lo deseen. Aun cuando se hubieran admitido sus solicitudes, serán excluidos todos aquellos concursantes que, a juicio de la Comisión Organizadora, sean parientes hasta el tercer grado —directo o colateral— o alumnos actuales de algún miembro del Jurado.
- e) Proveer de alojamiento gratuito a todos los concursantes durante los días 19 y 20 de agosto, y prolongar el citado alojamiento hasta el día 22 a los que pasen el ejercicio eliminatorio que se establece en la Base 14.º
- f) Velar para que se cumplan las disposiciones de las presentes Bases, resolviendo cuantas dudas surjan en casos no previstos.
- g) Asesorar al Jurado en orden a las incidencias de tipo puramente administrativo que puedan producirse antes y durante el Certamen, así como en la interpretación de las Bases.
- h) Mantener en el seno del Jurado a un Delegado, debidamente nombrado por el Alcalde, para que, en calidad de Secretario, actúe con voz, pero sin voto, en todos los momentos en que se requiera su asesoramiento.
- i) Designación de local y de las horas en que deberán tener lugar las sesiones del Certamen.

CONCURSANTES

3.º Podrán tomar parte en el Certamen cuantos concursantes lo deseen, sin distinción de nacionalidad, sexo, edad y raza. Queda excluido el concursante que el año pasado obtuvo el Primer Premio.

4.º Las solicitudes para poder participar deberán dirigirse al SEÑOR PRESIDENTE DE LA COMISION ORGANIZADORA DEL IX CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA «FRANCISCO TARREGA», AYUNTAMIENTO DE BENICASIM (Castellón-España), junto con la cantidad de 500 pesetas como derechos de inscripción.

5.º El plazo de admisión de solicitudes terminará el día 5 de agosto de 1975.

6.º Los concursantes deberán presentar al Jurado las obras de libre elección que interpreten, debidamente impresas, si están editadas, o escritas correctamente a mano, en caso contrario.

7.º El mero hecho de inscribirse indica, tácitamente, la sujeción completa a la letra y al espíritu de estas Bases.

8.º Los concursantes que resulten ganadores de los premios que se establecen vendrán obligados a recoger los citados premios personalmente, cuando sean requeridos para ello. El incumplimiento de este punto llevará aparejada la pérdida del premio.

9.º Los ganadores de los premios vendrán obligados también, en la sesión de clausura, a interpretar algunas obras elegidas libremente entre las de su repertorio y una de Francisco Tárrega.

PREMIOS

10.º Los premios que se establecen son los siguientes:

PRIMERO, de 125.000 pesetas.

SEGUNDO, de 60.000 pesetas.

TERCERO, de 30.000 pesetas.

PREMIO A LA MEJOR INTERPRETACION DE LA OBRA DE FRANCISCO TARREGA, de 25.000 pesetas.

En estos premios colaboran:

- Ministerio de Información y Turismo.
- Ayuntamiento de Benicásim.
- Ayuntamiento de Villarreal.
- Cooperativa de Crédito Caja Rural San Antonio, de Benicásim.
- Productos Químicos del Mediterráneo.
- Productos del Mediterráneo.

11.º La Comisión Organizadora indicará al Jurado el número y la cuantía de los accésit, que serán entregados como estímulo a los concursantes más destacados, entre los que no obtuvieran ninguno de los cuatro premios establecidos en la Base anterior.

12.º Los premios serán indivisibles.

13.º El premio a la mejor interpretación de la obra de Tárrega es independiente y, por tanto, podrá concederse libremente a cualquier concursante que se haga acreedor a él, aunque se le haya otorgado uno de los cuatro premios establecidos en la Base 10.º

OBRAS

14.º Para optar a los premios establecidos, todos los concursantes deberán realizar una prueba eliminatoria, que consistirá en la interpretación ante el Jurado del **Estudio número 7**, de Villalobos. La Comisión Organizadora se reserva la facultad de dar a esta prueba el carácter de pública o privada.

15.º Los que superen la prueba anterior deberán interpretar las siguientes composiciones:

A) **OBRA OBLIGADA:** Una selección de las **Piezas características**, de Moreno Torroba, formada por los siguientes tiempos:

- «Los mayos».
- «Albada».
- «Panorama».

B) Una obra de libre elección cuya duración no exceda de diez minutos.

C) **Recuerdos de la Alhambra**, de Tárrega.

16.º Todas las actuaciones serán públicas y tendrán lugar en el local que designe la Comisión Organizadora, previo sorteo público que realizará la misma Comisión.

JURADO

17.º Las impugnaciones sólo serán válidas si la Comisión Organizadora las recibe hasta el mismo día de la celebración de la prueba eliminatoria.

18.º Queda facultado el Jurado para declarar desierto cualquiera de los premios establecidos.

19.º La Comisión Organizadora es la única entidad capacitada para resolver todo lo que no esté previsto en estas Bases.

por un mundo mejor, sensibiliceles

por un mundo mejor, sensibiliceles



haga que sus hijos sientan la música, una de las cosas más bellas del mundo el contacto con la música desde la niñez, consigue un hombre más equilibrado



Vista panorámica de las instalaciones, desde su escaparate principal.



La parte delantera del establecimiento está, según refleja la gráfica, reservada a la exposición de pianos.



Las ediciones musicales tienen especial preponderancia en Real Musical; nota de ello es la inmejorable organización y gran volumen de material acumulado en las modernísimas estanterías del primero y segundo pisos.

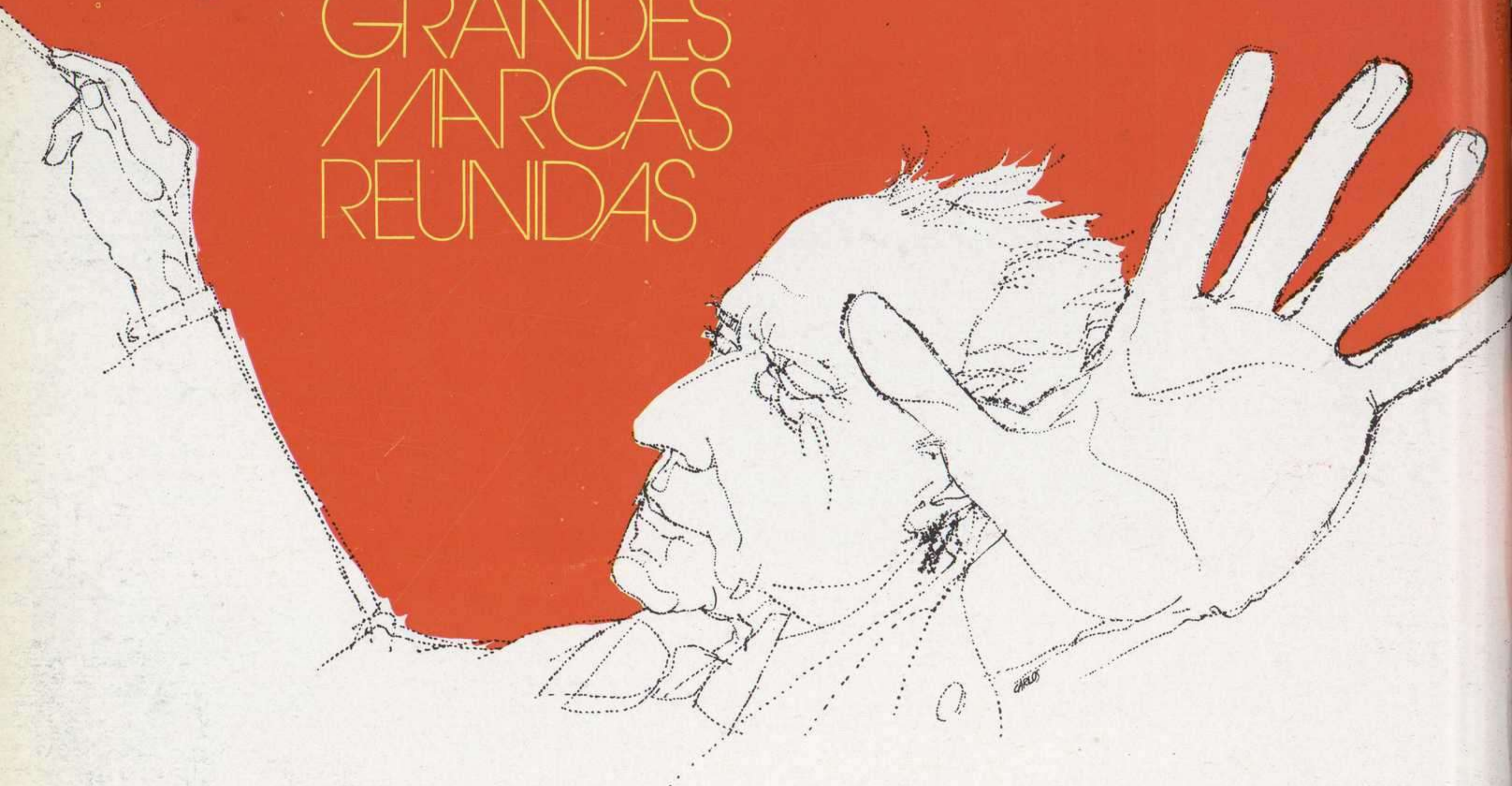


Subida al segundo piso de las instalaciones y pequeño saloncito circular, donde periódicamente se dan cita, en animados coloquios, importantes personalidades del panorama musical.



El nuevo REAL MUSICAL en el centro musical de Madrid, frente al TEATRO REAL - CONSERVATORIO DE MUSICA - COMISARIA DE LA MUSICA - ORQUESTA NACIONAL

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