

# RITMO

AÑO XLV · NUM. 455 · OCTUBRE 1975 · PRECIO: 50 PTAS.

## Entrevista con Luis de Pablo



EU EDIZIONI SUVAI ZERBONI. REPRESENTANTE EXCLUSIVO  
PARA ESPAÑA: REAL MUSICAL DE MADRID



# HAZEN

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

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

**Juan Bravo, 33**

**MADRID-6**

AÑO XLV • OCTUBRE 1975 • NUMERO 455

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

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

Dirección telegráfica: RITMO - Madrid

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

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

Depósito legal: TO. 2 - 1958

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

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

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

#### SECCIONES:

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

#### REDACTORES Y COLABORADORES:

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

#### CORRESPONSALES NACIONALES:

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

#### CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

## EDITORIAL

# LOS MEDIOS DE COMUNICACION EN LA MUSICA

Con el actual desarrollo y preponderancia de los medios de comunicación en todos los campos de la actividad humana se ha llegado a conseguir en momentos una perfecta imagen de todo cuanto acontece en cualquier parte del universo. Si restringimos la gran masa de medios de comunicación que abundan en el mundo a los de un solo país, y dentro de estos últimos nos circunscribimos al sector de los que se ocupan del aspecto musical, podemos realizar sin ningún temor un pequeño estudio general de los mismos, que nos llevaría a muy curiosas conclusiones. Ahora solamente nos referiremos a la Prensa, Radio y Televisión española en su sección de información musical clásica.

España, como ya hemos comentado en anteriores editoriales, mantiene un «status» en el campo musical clásico dirigido, en su mayoría, a una clase «privilegiada» y muy restringida. La política musical oficial sigue presentando la «fachada» de los «grandes acontecimientos» que atenúan los posibles complejos europeístas de las mentes organizadoras y producen la gran tranquilidad de «haber cumplido».

La prensa musical española—dentro de sus siempre limitadísimas posibilidades de espacio—sigue perfectamente el juego tradicional. En las capitales más importantes se alaba el buen gusto, exquisitez y derroche de medios económicos con que se ha programado la temporada de conciertos, ópera, «ballet» y zarzuela; se comenta también, y no siempre de una forma lo suficientemente técnica y profesional, la calidad de las manifestaciones y de los conjuntos que intervienen en estos actos, etc. En fin, la «bola» sigue rodando, sin que la prensa se atreva a

frenarla. En las capitales menos importantes, las Casas y Centros de Cultura—de nuestros Ayuntamientos y Diputaciones—, Sociedades y Círculos musicales, Cajas de Ahorro, etc., organizan sus respectivos conciertos durante la temporada, a los que asisten, año tras año, las mismas personas, y también, año tras año, los periódicos locales comentan cada uno de los conciertos como si fuesen crónicas de sociedad... Nadie, salvo en algún caso aislado, trata de ponerle el «cascabel al gato».

Vemos incongruente en nuestro país, y en la actualidad, esta postura de «divismo» crítico y de adulación, fomento de equivocaciones, de este sector de la prensa, mientras otros libran, certera o equivocadamente, batallitas que, reñidas aisladamente, tienen pérdidas.

Querida Prensa musical española: ¿Por qué seguir en esta situación? ¿Por qué no aunar nuestras fuerzas en pro de una mayor educación musical a nivel popular y así ayudar, sí, ayudar a nuestras autoridades en esa difícil tarea que tan «despistados» les trae y que es, en nuestro campo, la de la educación musical?

RITMO, como decana de la prensa musical nacional, propone desde este editorial la organización y celebración de una Convención a nivel nacional de los medios de comunicación en el campo de la Música, en la que—aparte del estudio de nuestra propia problemática profesional—se analizasen todos los pormenores de esta anquilosada situación que atravesamos, valga la paradoja, y en la que se buscasen soluciones colectivas a este problema tan simple y a la vez tan complejo de la educación musical de los españoles.

# Luis de Pablo

## presso

### EDIZIONI SUVINI ZERBONI

**AL SON QUE TOCAN**

per 8 esecutori, soprano,  
4 bassi e nastro  
magnetico

**BERCEUSE**

Spettacolo per 3 flauti,  
2 percussionisti, organo  
hammond, soprano e attore

**DEJAME HABLAR**

per 11 archi

**LE PRIE-DIEU SUR  
LA TERRASSE**

per 1 percussionista

**PORTRAIT IMAGINE**

per 18 esecutori 12 Voci  
e 2 nastri magnetici

**SOLO UN PASO**

per 1 flautista

**VIELLEICHT**

per 6 percussionisti

**VISTO DE CERCA**

per 3 esecutori

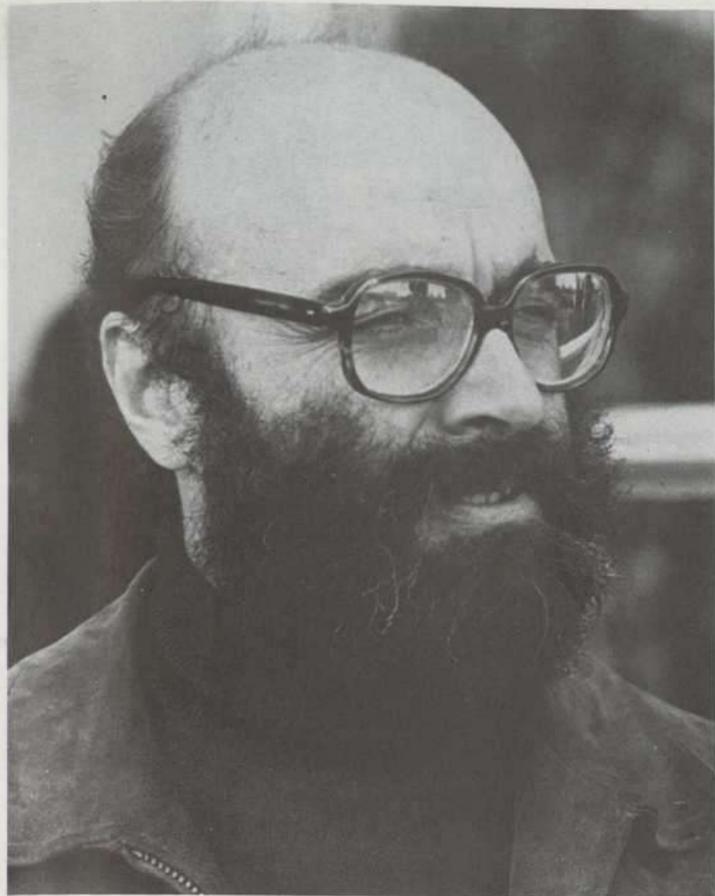
**EDIZIONI SUVINI ZERBONI**

Via Quintiliano, 40  
20138 MILANO (Italia)

REPRESENTANTE ESCLUSIVO PARA ESPAÑA

**real musical**

Carlos III, 1 - MADRID -13  
Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65



# LUIS DE PABLO

## ENTREVISTA

JOSE MIGUEL LOPEZ

- **MI LINEA NO ES RECTILINEA, VA ZIGZAGUEANDO POR TODAS PARTES**
- **EL UNICO JUEZ QUE PUEDO TENER A LA HORA DE COM- PONER SOY YO MISMO**
- **EL SER HUMANO NECESITA UNA DIMENSION ESTETICA**

Cuarenta y cinco años, espesa barba negra, vestimenta funcional nada «estandarizada», ganas de diálogo y de llegar al asunto con increíble sagacidad, formas no convencionales, y, por supuesto, se presiente que al otro lado de la pared hay un inmenso caudal de libros y discos, y el estudio del compositor repleto de cintas magnetofónicas, instrumentos adecuados y alguna partitura a punto de concluirse.

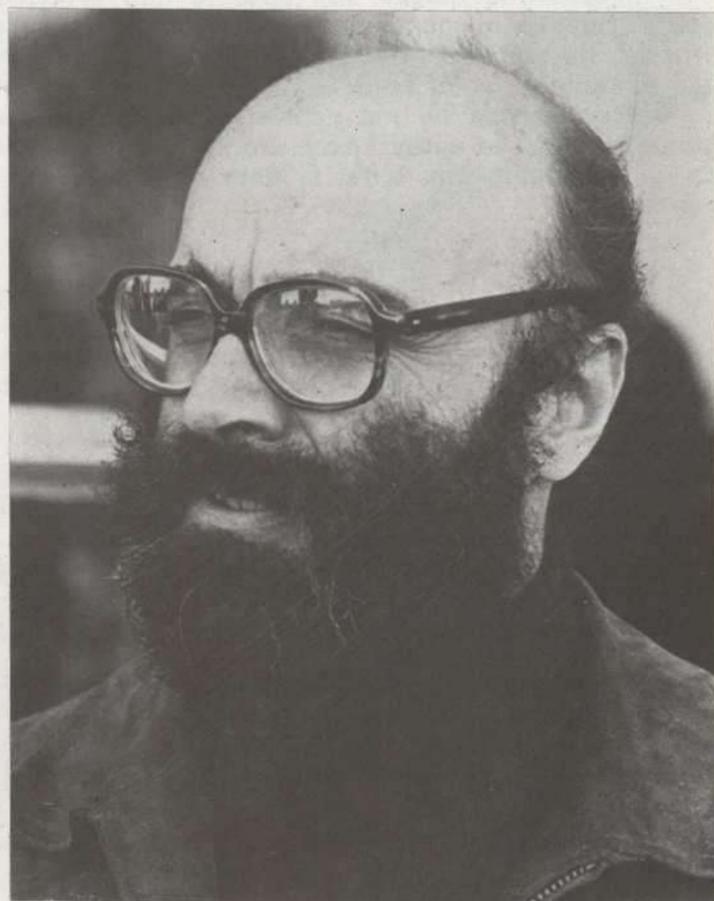
La casa que Luis de Pablo tiene en Mataespesa está presidida por un espíritu funcional: de repente, el compositor se dirige a un gran adorno que hay contra la pared, lo arranca, y resulta ser un comodísimo sillón que hace las delicias del entrevistador...

—Compongo porque necesito hacerlo; eso es muy difícil de contestar. La contestación adecuada te la podría dar tras dos años de psicoanálisis feroz y otros dos de un análisis somático salvaje a cargo de un neurólogo, y entonces la contestación te la darían ellos, no yo.

Yo no sé por qué compongo. Sé que desde que tengo uso de razón, incluso antes, a los tres, cuatro años, mis primeros recuerdos son musicales. Si soy abogado, es por un largo error de cinco años; sólo me veo a mí mismo como compositor. Siempre he tenido la evidencia de que sólo servía para eso.

—¿Crees que tiene sentido componer en el mundo de hoy?

—Sí. Cualquier actividad estética, no solamente la de compositor, tiene un sentido dentro de la colectividad humana, porque el ser humano necesita de la estética, aunque muchas veces se le escamotee y se le niegue, y se le den otros subproductos para sustituirlas; ése es otro problema. El ser humano necesita una dimensión estética. Los compositores, de alguna manera, damos a los demás un producto que se supone es para eso, y luego allá cada uno



para utilizarlo o no. Ahí entramos en un terreno que nos llevaría muy lejos, como, por ejemplo, el análisis de si hay unas posibilidades reales de acceso, de cómo están constituidos los medios de comunicación, etcétera. El compositor no puede entrar en esos problemas. A mí me interesan muchísimo, pero sé que no tengo capacidad decisoria en ellos, mi tarea es otra.

—Entonces, ¿piensas que tu música puede modificar de alguna manera la sociedad?

—Otra pregunta muy difícil de contestar. Yo creo que sí, que mi música sirve de algo, y espero y deseo que sirva; servirá fundamentalmente para traer conciencia en los demás y en mí mismo. En tanto en cuanto yo intento que esa conciencia sea lo más abierta, lo más flexible y lo menos dogmática posible, creo honradamente que puede añadir unas pequeñas gotas de transformación en un inmenso mar de líos. Ahora, ¿cuáles son las últimas consecuencias de esa transformación? No tengo ni puedo tener la más remota idea.

—Me da la sensación de que el problema estético es muy importante para ti, ¿es así?

—Para mí, el problema de la estética no es inmediato, sino mediato. Me explico: no es que yo busque una estética de tipo concreto y me adelante a ella en todas mis obras o la obra que hago en concreto en ese momento, sino que la estética para mí es una resultante de otros intereses más urgentes.

No me interesa un patrón estético general que se busca uno mismo. Me interesa más hacer una aproximación a una estética, pero «a posteriori», y decir: «Voy a ver si mirando hacia atrás desde tal obra hasta la que he hecho hoy puedo sacar un esqueleto que, sin yo saberlo en el momento en que las compuse, sin embargo las presidió».

Por esto digo que la estética para mí no es un problema inmediato, sino mediato, que me viene dado a través de las obras. Pongo un ejemplo: por problemas de estética yo no digo: «No voy a utilizar este acorde de Fa mayor porque va contra mi criterio de unidad». No, si a mí me sirve ese acorde de Fa mayor en ese momento determinado, lo utilizo, y luego, en un análisis «a posteriori», digo: «Hombre, estéticamente este acorde aquí quiere decir esto».

Por eso es por lo que en mi obra, si has tenido la paciencia de seguirla con cierto detenimiento, es muy difícil encontrar una línea rectilínea.

(Aquí mismo me vienen a la memoria unas palabras de Tomás Marco sobre Luis de Pablo: «... intenta partir de cero en obras siempre nuevas o sugerentes...», «... además tiene la virtud de plantearse su evolución musical en múltiples aspectos...») (1).

Mi línea no es rectilínea, va zigzagueando por todas las partes, y zigzagueará muchísimo más si Dios me da vida, porque desde luego pienso hacer lo que me dé la gana; por descontado que ese «lo que me dé la gana» no quiere decir el capricho, sino un «lo que me dé la gana» que aceptará cualquier posibilidad de cambio. En una palabra, que el pasado de mis obras no me va a condicionar el futuro en un ciento por ciento: yo dejo siempre la puerta abierta a un cambio que pueda venir porque en un momento determinado lo consideres necesario. A eso llamo «lo que me dé la gana».

—Pienso que mucha gente dice, incluso yo mismo lo mantengo, que de los compositores españoles de la vanguardia, ya no tan novedosos, tú eres el más arduo de entender de todos.

—Esto no lo sé, no sabría decirte.

—¿Te preocupa llegar al público?

—No. Me preocuparía si tuviese más posibilidades reales de llegar a él, pero como no las tengo, pues no me preocupa.

—Pienso que quizás sea esto lo que produce esa cosa ardua que el público no capta muy bien, ya que no cuentas con él en tu proceso de composición; pero entonces te pregunto otra vez: ¿por qué compones, si tu público no te interesa?

—Pues porque no me queda más remedio que hacerlo. Al preguntarme esto te estoy interpretando de esta forma: «Si me preocupa, cuando hago una obra, si esta obra va a ser entendida o no», ¿es así?

—Sí.

—Entonces eso no me preocupa.

—¿Y el proceso de comunicación que toda obra lleva inherente?

—Me interesa establecer la comunicación. Desde luego, me preocupo de encontrar un equilibrio entre lo que estoy haciendo y yo mismo. Pero el único juez que yo puedo tener a la hora de componer, para bien y para mal, soy yo mismo. Mis obras me las planteo como un lenguaje. Pero el juez de ese lenguaje soy yo. Si compusiese para algún tipo de público determinado, entonces seguro que la obra saldría fallida. No, no sé a qué público me dirijo. No, tampoco sé qué tipo de público va a oír mis obras. Me supongo que a lo mejor van estudiantes, pero no sé la formación precisa de esos estudiantes, ¿me entiendes?

Por todo esto te digo que no puedo saber si mi música cala o no cala, si es más ardua o no.

—¿Pensas que eres un hombre metódico a la hora de componer?

—Sí, bastante metódico. No soy una máquina de componer, pero me aproximo bastante. Trabajo muy regularmente. Si puedo, tengo un horario y trabajo un mínimo de seis horas diarias.



Luis de Pablo en el estudio de grabación con unos estudiantes.

### «ME INTERESA BUSCAR UN MACROLENGUAJE»

—Vamos a entrar ahora un poco en tu obra, aunque no de forma sistemática, sino dejando salir las preguntas. Una que me interesa mucho, por cuanto no entiendo muy bien su génesis o razón, es esta: en tus últimas obras, y desde hace cinco o seis años, utilizas frecuentes citas a obras ya «clásicas»; supongo que me vas a decir que es por tu línea zigzagueante, pero me gustaría que te explicases un poco más.

—Sí. Mira, esto es interesante. Te refieres desde Quasi una fantasía, de mil novecientos sesenta y nueve, ¿no?; aunque me parece que lo empecé a hacer en Heterogéneo, que data del sesenta y siete.

La razón es muy compleja y no es única, son muchas. En estas cosas te mueves más por instinto que por razón. La razón viene después a clarificar el instinto. Empecé a interesarme por esta posibilidad porque primero desde siempre, y a fin de cuentas toda la serie de Módulos es eso, me ha interesado lo que podríamos llamar el cambio de contenido significativo de la Música; como la Música es la más abstracta de todas las artes, un fonema no es tan preciso como puede serlo en Literatura, en la que la palabra «perro», pues sí tiene muchísimos significados, pero tiene esos y es muy difícil darle más; sin embargo, el fonema musical «encadenamiento de acordes tónica-dominante con la sexta añadida» vamos a suponer significa lo que tú quieras. Entonces, desde este punto de vista, me interesaba hacer un poco la apasionante experiencia de si una determinada obra del pasado, transformándola en una determinada forma, sonaba igual o cambiaba de contenido. Esta idea es la de incluir el pasado en el presente, o la de ruinas dentro de una ruina.

Cuando nosotros leemos un libro clásico, lo que hacemos es leerlo desde un punto de vista del siglo veinte, no desde el ángulo en que el autor lo concibió en su momento. El Quijote no lo leemos como lo haría un contemporáneo de Cervantes, sino como lo hace un contemporáneo de Cortázar.

Estas ideas me vinieron en una visita que hice al Berlín oriental, y concretamente al Museo de Pérgamo, que si ya de por sí era una serie de ruinas, con la guerra se convirtieron en ruinas dentro de la nueva ruina del recinto donde estaban colocadas, que fue destruido por las bombas. O sea, ruinas dentro de ruinas.

Luego, «a posteriori», me he dado cuenta de que quizás me interese más la idea de buscar un macrolenguaje, o sea un lenguaje hecho de muchos lenguajes, del mío y del de muchos otros; intentar un diálogo que fuese una especie de macrodiálogo. Luego lo he convertido en un hecho tan frecuente que se puede decir que lo he utilizado en todas las obras que hice desde Heterogéneo hasta hoy mismo. De una manera u otra, hay un «collage», no hay duda.

—¿Te han influido en estos razonamientos las teorías lingüísticas de gente como Saussure, Chomsky...?

—No conozco lo suficientemente bien a estos señores como para que me hayan influido de forma definitiva. Sí, he leído a Saussure y a Chomsky concretamente, pero no tengo una formación semántica seria. A mí lo primero que me interesa es la Música, y eso en un plan serio; lo demás, aunque me interese, es menos serio.

—Mucha gente, incluso críticos de postín serios y con conocimientos de música, dicen que no has dado lo que puedes en tu faceta electrónica, que tu rica imaginación de las composiciones «acústicas» se oculta en las de tipo electrónico. Yo te anticipo que no soy de esa opinión, y que hay una obra electrónica tuya que me fascina especialmente, Soledad interrumpida, pero me gustaría que dijese qué te parecen estas opiniones.

—Ha habido gente que ha dicho eso. Yo no estoy en absoluto de acuerdo. Cuando hice las primeras obras de orquesta, mucha

(1) TOMAS MARCO: La música de la España contemporánea. Publicaciones Españolas. Madrid, 1970.

gente pensó que no sabía escribir para orquesta, y estoy pensando concretamente en el Tombeau; no voy a dar nombres, claro está. Han pasado los años, y resulta que la música mía para orquesta va y gusta mucho. Sólo puedo decirte que espero tener vida suficiente para ver cómo se acepta mi música electrónica.

No, no estoy de acuerdo con eso. Creo que en un caso como otro son dos lenguajes distintos, que desde luego sonaron muy nuevos en su momento, y que de alguna manera desorientaron. Concretamente, la obra que a tí te gusta en especial, Soledad interrumpida, desorientó terriblemente; la gente debía pensar que me había vuelto majareta o algo por el estilo, o que estaba perdiendo el tiempo en esas cosas, cuando podía hacer otras tan bonitas como Inicativas, Tombeau, etcétera.

—Observo también que la gente, al referirse a tus obras de orquesta, sólo cita a Inicativas y al Tombeau pour orqueste.

—Sí, es verdad; y, claro, desde luego tengo más, y entre las que no se citan están Elefants ivre, de la que dicen que no es orquestal; Quasi una fantasía; tampoco citan Imaginarios II, que es uno de los mayores escándalos de mi vida; bueno, que organizó uno de los mayores escándalos el día de su estreno en Madrid. O sea que, según eso, sí que sólo tengo dos obras para orquesta; pero en esa querrela ni entro ni salgo. Personalmente, hago lo que creo que debo hacer, y lo que me apetece.

—Volviendo a la pregunta anterior, pienso que no hay duda respecto a que los postulados con los que partes de la música electrónica son distintos completamente...

—... sí, pero también en la música instrumental acústica, porque Imaginario II y el Tombeau creo que tienen muy poco que ver entre sí. Son muy distintas y ambas son distintas a los cuatro Elefantes. Y dentro de la misma música electrónica, no creo que se pueda poner en el mismo saco a Soledad interrumpida y a We. Pero al mismo tiempo hay obras para piano solo, como Comme d'habitude y Affectuosso, que tampoco guardan mucha relación entre sí.

Estoy muy mal situado para hablar de mi propia música; pero creo que no debe ser muy fácil, para el señor que lo vea desde fuera, el encontrar similitudes entre estas obras. Además hay que añadir que en España no se ha visto ninguna obra mía para la escena, y ahí hay todo un capítulo de obras que cuando se estrenen van a añadir más leña al fuego.

Me supongo que lo que hago tiene cierta unidad, pero ni yo mismo sé en qué consiste.

—Cuéntame algo de estas obras para la escena.

—Son obras muy especiales. Son cinco hasta ahora: Protocolo, del sesenta y ocho; Por diversos motivos, del sesenta y nueve; Masque y Very gentile, del setenta y tres; Berceuse, entre el setenta y tres y setenta y cuatro, y Sólo un paso, del setenta y cuatro.

—¿Cómo son estas obras tuyas, quizás están en la línea de Kagel?

—No, en absoluto. La línea de Kagel se basa en una explotación muy deliberada del absurdo. El resultado sonoro no le interesa para nada. El teatro mío no es eso.

Por ejemplo, Berceuse, que precisa tres flautas, dos percussionistas, una soprano y un actor, presenta en escena algo que debe ser tomado por una cama inmensa, y encima de esa cama, sobre un pañuelo rojo, hay un contrabajo que no se toca nunca. Entre este contrabajo, el actor y la cantante hay una especie de historia: al contrabajo se le quiere asesinar, se le hace la visita del médico,

se le quiere hacer el amor, se duerme con el contrabajo. La música está incorporada, pues los flautistas están detrás de esa inmensa cama, y los percussionistas están haciendo un comentario rítmico que va punteando todo lo que va sucediendo. Esto por encima; pero luego hay muchísimo más: al principio, los flautistas están, pero no tocan la flauta, sino la guimbarda y una kalimba; viene el actor y les da una flauta tradicional y les enseña a tocarla, viéndose todo el proceso del aprendizaje. Todo un esquema de la educación concebida como represión a través de esta enseñanza. Por fin, el flautista canta las danzas del actor, que es lo que éste quiere, y es una sonata tipo primer Mozart, compuesta por mí. Así hasta que el flautista se rebela, y el actor muere a causa del «shock» que le produce este comportamiento, y entonces el flautista toca, por fin, lo que le da la gana y lo que quiere. Entonces el actor resucita e intenta otra dimensión educativa: ya no es la represiva, sino la muy tolerante, que enmascara todos los problemas: «Te damos esto para que no hagas preguntas». Son las dos facetas de la educación: la totalitaria y la de signo consumista norteamericana, centradas a través de un flautista. Esta es la idea de la obra, que se cierra con un interrogante, pues yo no tengo la solución en el bolsillo.

—¿Desde qué punto te interesa la grafía?

—En cuanto tal, desde ninguno, pero sí me interesa si responde a una necesidad para lograr un determinado resultado. En Masque casi todo es grafía; pero es que necesitaba escribirla así para lograr el resultado que yo quería. Lo que me interesa es el resultado, no la belleza de la línea gráfica.

—¿Por qué tantos Elefantes borrachos y Módulos?

—Los Elefantes, por una necesidad fisiológica; necesitaba hacer una segunda parte, sólo que luego llegaron a cuatro. Los Módulos atienden a eso del minielemento expresivo musical, o hasta dónde podemos llegar utilizando pequeñas unidades sonoras que se podían poner en cualquier orden; por eso lo llamé Módulos. Como son cinco puntos de vista, pues son cinco Módulos.

—Analizando tu obra se aprecia, en una mirada muy superficial, que te interesan las músicas exóticas.

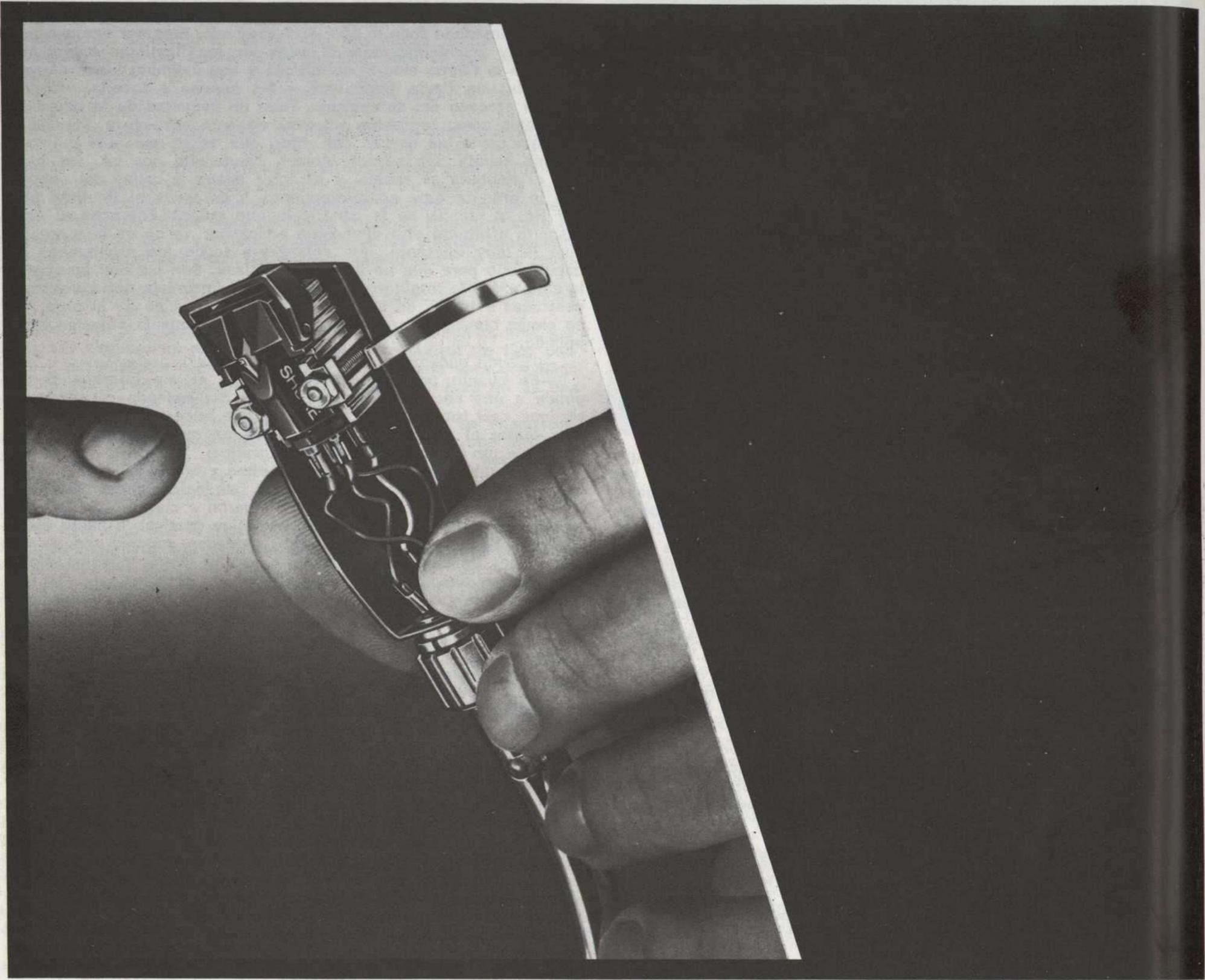
—Concibo mi tarea de compositor como la de un ser depositario de una tradición, que es todo aquello que el hombre ha hecho en música, desde las dos piedras golpeadas hasta la canción de moda. Me interesa todo. Otra cosa es que me guste. Me siento un eslabón de una cadena, y esa cadena, que es lo que yo he recibido, no se limita a Beethoven, Mozart, Wagner...; es también la música javanesa, los hindúes, los pigmeos, el canto gregoriano y cualquier tipo de música de cualquier lugar, y eso me interesa tenerlo a mi disposición. Lo mío es todo eso, y a la hora de componer elijo lo que creo oportuno; pero en lo mío no hay fronteras, sin duda.

#### «ALEA FUE EL PLAN IDEAL»

—¿Cómo empezaste?

—Soy relativamente autodidacta. Mis primeros contactos con la música contemporánea fueron a través de los libros de Messiaen y Leibowitz, y sobre todo del análisis de partituras que iba logrando como podía. Sobre todo partituras de la escuela de Viena, y de Webern en especial; las que había editadas de él por entonces, que no eran muchas.

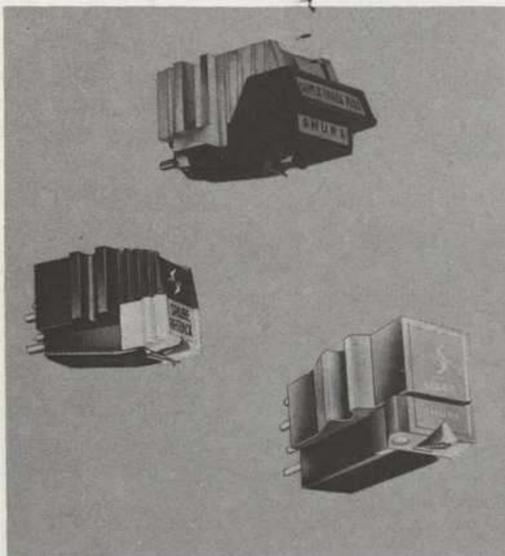




# Aquí nace la Alta Fidelidad.

La calidad de una cámara fotográfica nunca es superior a la de su objetivo. De igual manera, el más sofisticado equipo de Alta Fidelidad no es mejor que el resultado que le permite obtener su cápsula. No se puede sacrificar la calidad de una cápsula en el equipo de reproducción; su misión es demasiado importante: dar vida al sonido.

Si desea usted saber cuál es la cápsula SHURE adecuada a su equipo de Alta Fidelidad, remita el cupón adjunto a:  
**VIETA AUDIO ELECTRONICA, S. A.**  
 Bolivia, 239 Barcelona-5.



Desearía conocer la cápsula SHURE adecuada a mi equipo de sonido, que detallo a continuación.

Brazo o tocadiscos \_\_\_\_\_

Cápsula \_\_\_\_\_

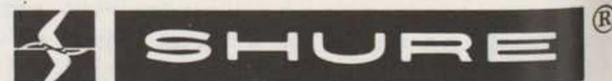
Amplificador \_\_\_\_\_

Pantallas acústicas \_\_\_\_\_

Nombre \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

Población \_\_\_\_\_



Luego empecé a componer, para ver, al cabo de algún tiempo, que había descubierto la pólvora, ya que en el extranjero había algunos señores que estaban haciendo lo mismo que yo quería hacer, pero con una base superior a la mía, dado que gozaban de mayor formación e información.

Mis primeros esbozos, que yo considero como obras, datan de mil novecientos cincuenta y tres-cincuenta y cuatro, por ahí, con algunas lagunas hasta el cincuenta y siete-cincuenta y ocho. Todo esto simultaneándolo con obras que yo llamaría «expresivas» desde el punto de vista tradicional, más o menos bartokianas, postfallésicas, de un atonalismo libre expresionista; obras de las que hice un auto de fe allá por los cincuenta y nueve-sesenta, y de las que sólo he conservado las que me parecían tenían más valor.

—Tú has tomado parte en varios grupos de vanguardia que tenían conciencia de grupo en cuanto tal; ¿por qué estos grupos? Dinos algo sobre su génesis.

—Nueva Música fue idea de Ramón Barce, y se quería que los compositores jóvenes, más o menos de la misma quinta, nacidos en torno al año treinta, nos agrupáramos para buscar oportunidades de defendernos y de presentar comúnmente nuestras obras.

El grupo estaba formado por gente muy varia; no todos eran compositores, también había intérpretes, críticos, etcétera, y nos vino muy bien, pues logramos un buen lanzamiento. Fue en el cincuenta y ocho. Se fundó al socaire de Juventudes Musicales, ya que un miembro del grupo era Fernando Ember, que era por entonces Presidente de la Delegación en Madrid de Juventudes Musicales. Lo formábamos: Ember, Manolo Moreno Buendía, Antonio García Abril, Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Manolo Carra, Enrique Franco, Alberto Blancafort y yo. No estaban Carmelo Bernaola, ni Ángel Arteaga, ni Manolo Angulo; la verdad es que no sé por qué, ya que nadie quiso dejar fuera a nadie.

Yo, luego, al año siguiente, también formé parte de un grupo que residía en Barcelona, Música Abierta, que fundó Juan Hidalgo, y que aparte de él y yo lo formaban Joaquín Homs, José María Mestres Quadreni y José Cercos, y también presentamos muchos conciertos en el marco del Club Cuarenta y Nueve.

—¿Y Tiempo y Música?

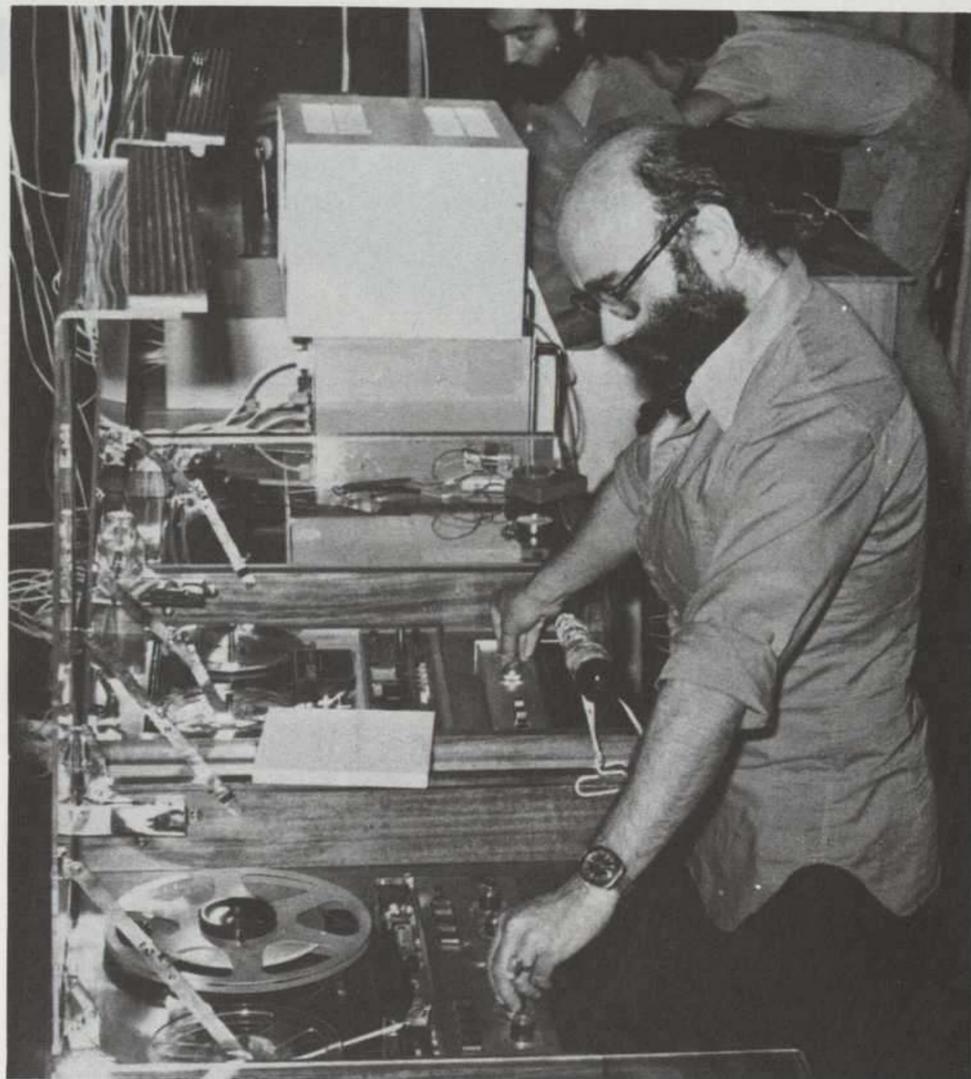
—Tiempo y Música no era un grupo de compositores, sino un centro para audiciones. Se formó en el SEU en el cincuenta y nueve; hicimos conciertos regulares en el María Guerrero, y después en una sala surrealista, que a lo mejor no conoces, que era divina; estaba en la calle Hilarión Eslava, y era de la «Voz de Madrid», que tenía una acústica sensacional, pero que es también una de las salas más horribles del mundo, totalmente llena de anuncios de flan chino «El Mandarín». No se me olvidará, pero a mí esto me daba igual, pues allí podíamos hacer lo que deseábamos. Más tarde, Tiempo y Música dejó de pertenecer al SEU y pasó a formar parte del Aula de Cultura, donde organicé la Primera, única y última, por lo tanto, Bienal de Música Contemporánea en el año sesenta y cuatro. Luego vino Alea.

—¿Quizá el grupo que te ha deparado mayores satisfacciones?

—Alea fue para mí el plan ideal. Un grupo de mecenas que tenían absoluta confianza en mí me permitieron hacer lo que yo quería de verdad dentro de unas posibilidades económicas de las que, claro, no me podía salir, pero que eran muy generosas.

De Alea lo único que se ha podido conservar es el estudio, o laboratorio de Música electrónica. Los conciertos y otras cosas han desaparecido, pero el Laboratorio sigue.

—A la vista de tu experiencia, ¿aconsejarías que los compositores o toda la gente joven amante de la música se agrupara para



dar mayor cohesión a nuestro entramado musical, y así de alguna manera aumentar su nivel?

—Sí, sería interesante, sobre todo que buscaran la manera de presentar las obras de los jóvenes compositores; en grupo, esto es más fácil. Ahora, tengo que confesar que yo a esta nueva generación no la conozco todo lo bien que quisiera, por razones muy simples, porque no paro aquí, estoy siempre fuera.

—¿Por qué hiciste el libro Aproximación a una Estética de la Música contemporánea?

—Lo hice estrictamente para explicar mi punto de vista sobre una serie de problemas. El libro es sólo mi versión de los hechos; no tenía intención de explicar lo que pasaba en la música contemporánea, sino solamente en mi música.

—Mucha gente joven te cita a ti como uno de sus maestros, ¿qué piensas de esto?

—Es probable que esto sea cierto, pues por Alea ha pasado mucha gente, y también hay muchas personas que vienen a casa a consultarme y me enseñan partituras. Pero también hay gente que ha estado conmigo y que trata de ocultarlo.

Creo darme cuenta de que soy una persona demasiado polarizada, que significa muchas cosas buenas y malas para un determinado tipo de mentalidad.

—Para terminar, Luis, ¿te interesa la pedagogía?

—Me interesaría la pedagogía si fuese más libre para hacer en ella lo que yo quisiera. Todavía no he encontrado un centro donde pueda enseñar tal y como yo quisiera. Me interesa más hacer seminarios bastante informales en torno a obras mías o de los alumnos que una clase de tipo convencional.

—Pero tú has dado muchas clases: aquí, en Madrid, en el Conservatorio, y has estado en Universidades canadienses, y ahora estás en Alemania...

—Me supongo que lo del Conservatorio de Madrid, te refieres a aquellas clases informales con las que rompimos el fuego, y que todavía siguen.

—Sí.

—El problema es que no venía nadie.

—Bueno, ahora vamos quince más o menos.

—¿Ves? Esa cifra empieza a ser demasiado. En el momento en que yo pedía opinión, lo que encontraba era siempre el silencio o los nervios. Si yo demostraba que ésa iba a ser mi táctica futura, la del diálogo y la opinión, la gente no venía. En el momento en que dejaba de hacer mi solo de flauta y pedía diálogo, entonces la gente dejaba de venir. En Canadá sí que hay diálogo, y además muy fructífero, pero ése no es mi país; me gustaría hacerlo aquí.

—¿Quieres añadir algo más?

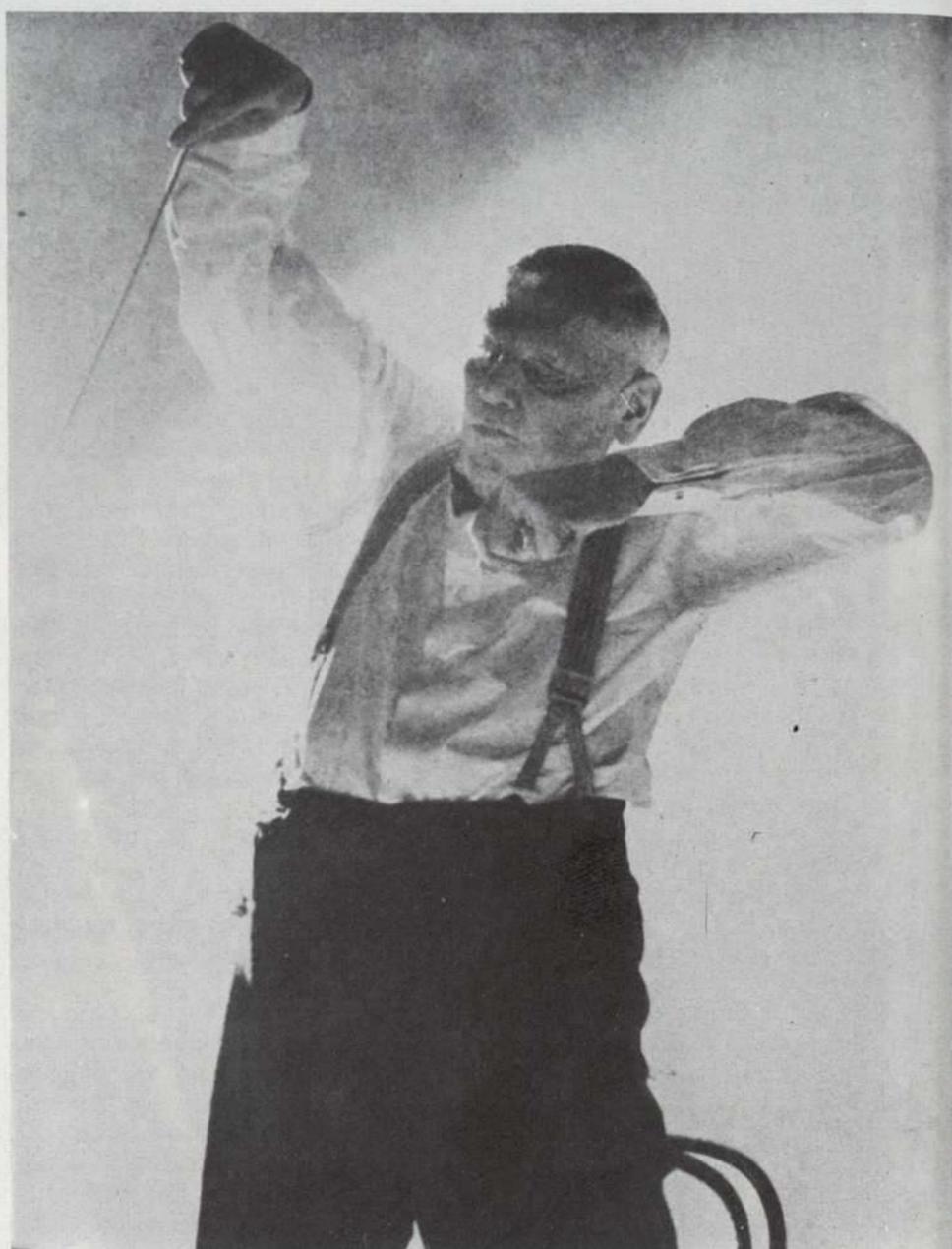
—No, no se me ocurre nada especial.

—Gracias.

JOSE MIGUEL LOPEZ



## EN TORNO A



# HANS KNAPPERTSBUSCH

(12-3-1888 — 25-10-1965)

### DE HANS «EL RUBIO» A KNA

En uno de los vestíbulos del Festspielhaus de Bayreuth un solitario y ligero pedestal sostiene la cabeza esculpida de un hombre magro y maduro. La calidad terrosa del material y el hieratismo del anguloso rostro, como mineralizado, hacen pensar en las misteriosas cabezas de la isla de Pascua o en un santo solemne en un pórtico del gótico primitivo. Mas cuando miramos a sus ojos y sentimos que todo el rostro está en ellos, dejamos de soñar con lejanos dioses y santos para preguntarnos quién era este hombre sereno y cómo serían sus manos. La impresión de majestuosa distancia parece debilitarse si este día se representa Parsifal. Porque junto al firme y a la vez suave mentón, una rosa roja tiende un puente de afecto y homenaje.

Hans Knappertsbusch. Mülheim, Bochum, Elberfeld (su patria chica), Leipzig y Dessau son las etapas que llevan a un joven renano sin antecedentes musicales en una familia de comerciantes, Hans «el rubio», a la Dirección General de la Opera de Munich. Es el otoño de 1922. Sucede al judío Bruno Walter. Atrás han quedado los años de aprendizaje con Fritz Steinbach, la asistencia a Siegfried Wagner y a Hans Richter en Bayreuth, de 1909 a 1912, su primer Parsifal, en febrero de 1914. Pronto los muniqueses harán de él una institución bien amada, «Kna».

Seguramente, no fueron sólo las intrigas que costaron el puesto a Bruno Walter las que despejaron a Kna el camino de Munich. La ciudad más para vivirla de Alemania, la más vuelta a Viena por la distancia y el estilo, se había abierto en la primavera anterior a aquel director de treinta y cuatro años e imponente aspecto que en el espacio de ocho días pasaba de la Segunda y Tercera Sinfo-

nías de Brahms a los Maestros cantores, La flauta mágica y La Walkyria.

Hasta 1935 permanecerá Kna al frente de la Opera. Son años de intenso trabajo. Más de mil representaciones y un centenar de conciertos llevan su sello inconfundible. El repertorio es aún una galaxia en expansión que hay que explorar: estrellas fijas: Beethoven, Brahms, Bruckner, Mozart, Schubert, Schumann, R. Strauss, Tchaikowsky, Wagner; hay también aproximaciones a Bach, Franck, Dvorak, Haydn, Liszt, Mahler, Pfitzner, Puccini, Reger, Scriabin, Verdi y otros (incluso Falla y Lamote de Grignon), con curiosas incursiones a lejanas nebulosas: Bartok, Casella, Hindemith, Honneger y Strawinsky. Kna es figura clave de la vida musical. Todavía, si bien no lo busca, al menos acepta el aplauso enfervorizado de su público. Sus frases agudas, lapidarias, trascienden a toda la ciudad y son comidilla en los cafés. Kokoschka, con el que tiene un gran parecido físico, lo retrata. Colabora e intima con Ricardo Strauss, quizá porque los dos son grandes jugadores de cartas.

Kna goza además inicialmente del favor de los nuevos amos. No hay duda de que se trata de un ario de purísima raza, de un vikingo legendario, alto, rubio, de ojos azules, majestuoso. Pero este ario, que ha hecho de su libertad personal y artística el motor de sus acciones, además de no resultar en absoluto manipulable, no tiene pelos en la lengua. Terco e íntegro. Mordaz y desafiante. Un auténtico «mal ejemplo». Finalmente, se niega en redondo a dirigir unos Maestros cantores poblados de esvásticas y tumultuarios «¡Heil!» sobre un mar de brazos extendidos. Se le hace saber que no debe permanecer en Munich. Inmediatamente le sucede Clemens Krauss. Kna, alemán sin remedio, busca refugio en Viena. Aquí se creará una multitud de adictos y ganará el afecto de la Filarmónica. Durante la guerra acepta capitanear a la Filarmónica de Berlín en sus giras europeas. Llega así a España, pero sin conti-

nuidad posterior para que pueda ser adecuadamente conocido y valorado por nuestros músicos y aficionados.

Al concluir la guerra, retorna a Munich. Inicia el concierto de reencuentro con la obertura del hasta ayer mismo prohibido Mendelssohn, Mar en calma y viaje feliz. Se afana con planes de reedificación del Teatro Nacional, pero a finales de 1945 le es comunicada la prohibición de dirigir que las potencias de ocupación han acordado contra él: Furtwängler, C. Krauss y Böhm. Ofendido y amargado, se recluyó en su vivienda, una miserable habitación cruzada de toldillos extendidos para proteger la cama y el piano del yeso que se desprendía frecuentemente del cielo raso. Kna no hizo nada por defenderse. Refugiado en el repaso de sus viejas partituras, en la soledad exacerbó su misantropía. Estaba próximo a cumplir sesenta años e iniciaba conscientemente la retirada a su torre de marfil, a su orgullosa impenetrabilidad. La Opera de Munich tenía un nuevo director general, Georg Solti, un húngaro de treinta y cinco años.

En 1946 se le autoriza a dirigir. Kna no quiere ya ligarse a nada ni a nadie. Hasta su muerte, su historia, pese a su consagración como el gran director wagneriano «par excellence» del nuevo Bayreuth y al respeto invariable de Munich y Viena, va a ser la historia de sus crecientes dificultades con un mundo al que no pertenece, que le confiere categoría de anacronismo o de reliquia «de los bellos tiempos idos», que lo rodea de tópicos e incluso se atreve a atacarle en su reducto de Bruckner y Wagner. El hombre de estos años pasea ensimismado y solo. Dirige miradas coléricas a alguien que grita o a un automóvil estruendoso. Rechaza casi a zarpazos a los cazadores de autógrafos. Se cierra a los periodistas, a los que detesta, porque pretenden que explique con palabras lo inefable. Sin embargo, devuelve a golpes de sombrero los saludos respetuosos, acepta conversar con gentes de su agrado ante una botella de buen vino e incluso dedica una fotografía si se le ruega por escrito. El director se muestra igualmente distante frente al público. En el concierto, la barandilla protectora a su espalda es el símbolo de esa distancia. Corta los aplausos de salida atacando inmediatamente la ejecución de la obra. A la conclusión, saluda un par de veces y ya no vuelve a comparecer en la sala. En Bayreuth, no hay forma de hacerle subir al escenario para recibir el homenaje de un público que le reclama rítmicamente: «¡Kna-Kna-Kna!».

#### KNAPPERTSBUSCH Y WIELAND WAGNER

Había causado sorpresa su designación para dirigir el primer Festival del nuevo Bayreuth. Muchos pensaban que este honor: «Decíamos ayer» se ofrecería a algunos de los fieles colaboradores de los años treinta. Los hermanos Wagner son de otra opinión. Han invitado a Knappertsbusch y a Furtwängler porque simbolizan la gran tradición alemana no envilecida por dictados políticos; pero este último, que guarda malos recuerdos de sus relaciones con Winifred Wagner y Tietjen, sólo acepta dirigir la Novena sinfonía de Beethoven. Entonces, para dirigir los Maestros cantores y el segundo ciclo de la Tetralogía contratan a Von Karajan, un ya espectacular, si bien todavía no mítico director, de cuarenta y tres años.

Wieland Wagner no conocía personalmente a Kna. Quedó ganado por su integridad humana y artística a toda prueba, por su sólida autosuficiencia, también por la peculiar mordacidad de su sentido del humor. Kna se entrega en cuerpo y alma a los preparativos de la reapertura. Rechaza casi colérico la propuesta de fijar sus honorarios: «¿Percibir aquí un salario? ¡Aún tendría que poner yo de mi bolsillo!» Wieland admira ciertamente a Kna. Este aprecia al joven Wagner con insobornable sinceridad. Pero son dos hombres muy distintos en edad, carácter, ideas estéticas y circunstancias. Kna es un director famoso que entra definitivamente en el Olimpo. Cuando alcanza, el 30 de julio de 1951, la elevada silla del director en el foso del Festspielhaus, se concentra, contra su costumbre, unos instantes antes de iniciar Parsifal. Aquel momento significa para él la culminación de su carrera, el reconocimiento de largos años de servicio apasionado a la obra de Wagner. Seguramente ve de nuevo a Hans «el rubio» al lado de Hans Richter en ese mismo foso. «Hoy Hans Richter se hubiese sentido contento de mí», esta es la máxima autoalabanza que una vez expresara Kna. Wieland tiene treinta y cuatro años. Posee un talento plástico e histriónico de primer orden que está dispuesto a desarrollar a cualquier precio. La obra de su abuelo es un material inmenso que ofrece inagotable campo de acción a su fantasía dialéctica. Cae así sobre esta obra como un vendaval que se lleva ramas secas, hojarasca, flores marchitas, para sanear el vigoroso tronco. Los dos artistas nos muestran su juego: en el foso, majestuoso y vital, robusto y caliente, arquetípico y trágico, el Wagner «comm'il faut». En la escena, desnudez, soledad, un extraño cosmos hecho de penumbras dolientes donde agonizan unos seres lacerados. Transcurren los Festivales de 1951 y 1952 entre fuertes tensiones. En 1953 se produce la ruptura. Kna renuncia y Wieland llama a Clemens Krauss. La separación «es» definitiva, pues tal sustitución es casi un violento insulto personal a Kna; pero Krauss muere repentinamente a las puertas del Festival de 1954, y el amigo acude solícito a sacar a Wieland del atolladero. De 1955 a 1960 el árbol dará frutos maduros y la vid su mejor vino: cinco incomparables ciclos de la Tetralogía, Parsifal, los Maestros cantores, El holandés errante. Quizá

el obstinado director piensa ahora que su música es más afín a esta escena esencializada que al viejo naturalismo que ha barrido a escobazos el inquieto nieto de Wagner. Quizá cree que debe resignarse y acudir un año y otro a Bayreuth para conservar algo del fuego sagrado en medio del vendaval renovador. Quién sabe si con su presencia quiere proteger a Wieland, violentísimamente atacado y discutido. Lo cierto es que el nivel artístico Festspielhaus alcanza en estos años alturas cimeras. Wieland es ya dueño de toda su magia escénica. La nueva guardia de cantantes-actores es excepcional, y además tiene conciencia de la importancia de su misión. Pitz ha hecho del coro un prodigioso instrumento. Kna señorea orquesta y conjunto como gobernante y poeta. Mas los años van a jugar de prisa en contra del septuagenario. Wieland es un genio escéptico, el «espíritu que todo lo niega», y su hermano Wolfgang quiere otros mimbres para su primera Tetralogía. Kna es ya el «Parsifaldirigent». Pronto comienza Wieland a insinuar su descontento. Poco le importa ya que el día de Parsifal signifique siempre la cumbre estética de cada Festival. Quizá incluso le desasosiega que dos inspiraciones tan extrañas inicialmente entre sí hayan llegado a fundirse de tal manera que ahora parecen manar dulcemente de la misma fuente. Para él, las posibilidades escénicas de este montaje están agotadas. No va a tener tiempo para impacientarse. Kna, anciano, sufre un accidente. No puede dirigir la obra en 1965. Le sustituye Cluytens. Todavía el postrado solitario envía un telegrama de buena voluntad expresando la esperanza de retornar en 1966: «Si usted puede aún utilizarme». Wieland contesta: «Puedo». Pero la muerte, que alcanza a Hans «el rubio» ese otoño, en Munich, libera a Wieland de su insincero compromiso. La inmediata designación de Boulez para dirigir Parsifal en 1966 no será sólo un golpe de efecto o un acto compartido de propaganda. Wieland expresa así la intención de hacer borrón y cuenta nueva de una etapa en la que Mefistófeles ha sido derrotado por Fausto. Pueden parecerse innecesarias la vehemencia y acidez de sus cartas a diestro y siniestro impartiendo instrucciones para desmontar la única tradición del nuevo Bayreuth. Justifiquémosle. Wieland tiene ahora cuarenta y nueve años. Su fama es mundial. Llueven los ensayos, los artículos sobre su significación para el teatro lírico. Una crítica entusiasmada se ha volcado en la alabanza y glosa de su nueva Tetralogía. Nada parece que pueda detenerle. Al fin consigue dirigir desde la escena todos los elementos de la obra. Incluso Böhm pone su música al servicio de la concepción de Wieland. Mas una repentina enfermedad, que aconseja su internamiento a comienzos de julio, viene a amargar el triunfal panorama. Dirige el Festival desde su habitación de enfermo. Anuncia que en 1967 realizará una nueva escenografía de Parsifal. Ignora que las normas ya han tejido su destino. Fallece, en medio del general estupor, ocho días antes de cumplirse un año de la desaparición de Kna. Al final, un dios sarcástico no ha tolerado que se separen estos dos hombres tocados de la gracia divina del arte. Parsifal ha sido su alfa y omega, fe de bautismo y testamento. Hoy nos bastará escuchar una vez las grabaciones discográficas que conservamos de esta apasionante aventura (Kna, 1951 y 1962; Boulez, 1970) para comprender que el francés no pasó de ser un anecdótico devaneo en la historia de un gran amor.

#### ¡QUIEN TEMA LA PUNTA DE MI LANZA!

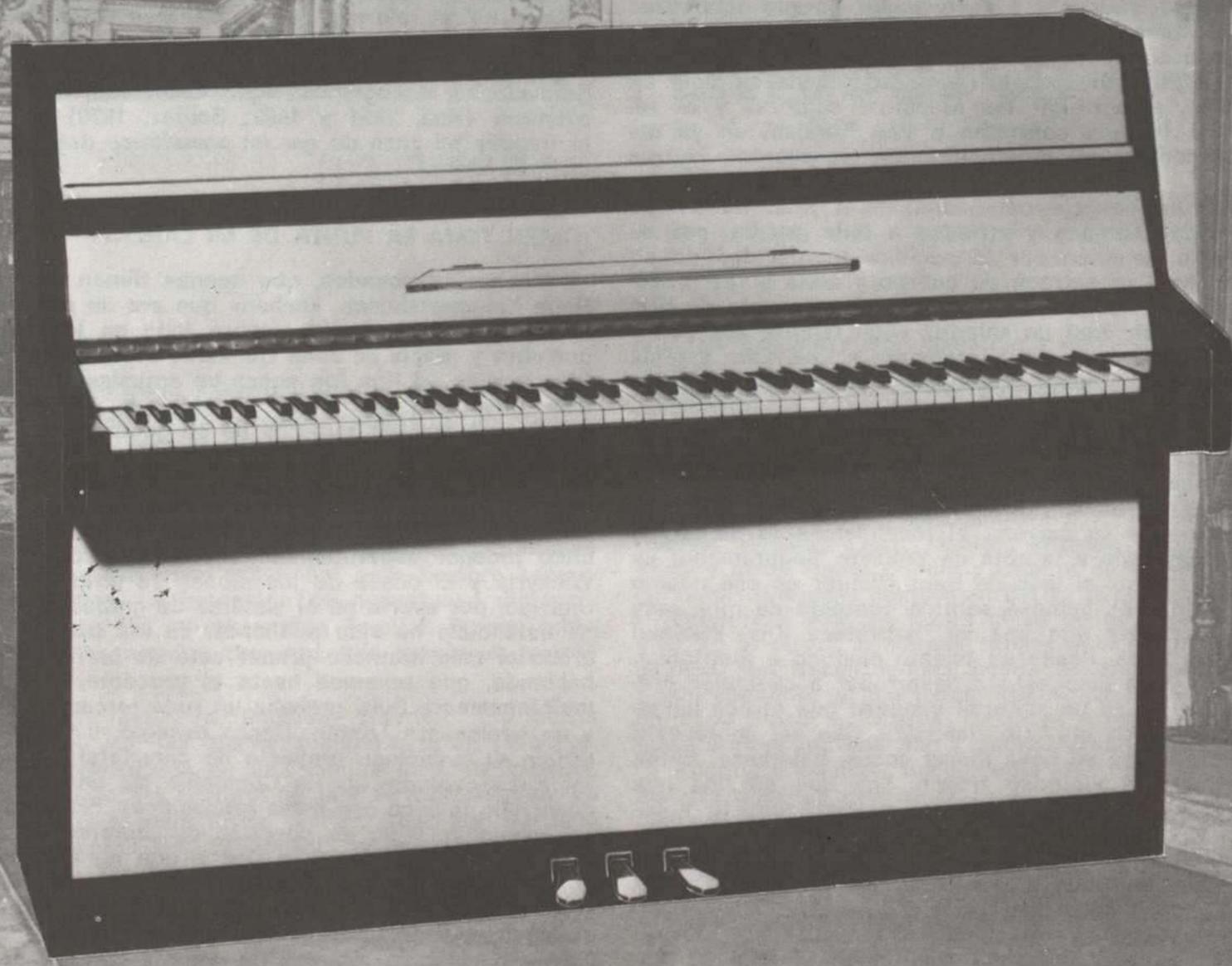
Muchos aficionados, que apenas tienen otra información sobre Hans Knappertsbusch, «saben» que era un mal director de estudio. El tópico está extendido, sobre todo en los países anglosajones, por obra y gracia de John Culshaw, sobre el que luego volveremos. Ciertamente, ni Kna fue nunca un entusiasta de las salas de grabación, ni en ellas podía dar lo mejor de su arte; pero esto ha sucedido con muchos músicos de su generación. Tendrá contrato con Decca en el alborear del microsuro hasta el comienzo de los años sesenta. El lector puede examinar su discografía en otro lugar de este mismo trabajo. Ahora interesa repasar sus relaciones con Decca. En 1951, en Bayreuth, al grabar su famoso Parsifal, se decidió recoger experimentalmente la Tetralogía. El oro del Rin, la Walkyria y El ocaso de los dioses se obtuvieron íntegros. No así Sigfrido, por avería en el sistema de grabación. Ni una sola escena de este ciclo ha sido publicada. En los inicios de la estereofonía grabó el más hermoso primer acto de la Walkyria, orquestalmente hablando, que tenemos hasta el presente. Por contraste, casi simultáneamente Solti grababa un rudo tercer acto de la misma obra y un irrelevante Tristán. Decca escogió, sin embargo, a Solti para dirigir su ambicioso proyecto de completar en el estudio la Tetralogía. Es evidente que la Compañía dio un paso de gigante en su desarrollo técnico con estas grabaciones. Era esto lo que importaba, se consiguió, y no es cuestión de meterse ahora en inútiles polémicas. Censurar ahora a Decca que no valorase adecuadamente el significado de Kna, heredero de una tradición que arranca de Wagner y llega a él a través de Von Bülow, Richter y Nikisch para extinguirse irremediabilmente con su muerte, quizá sea injusto. No deja, con todo, de resultar extraño que una empresa que utiliza a Ansermet para grabar todas las Sinfonías de Beethoven y Brahms no nos haya legado ni una dirigida por Kna, cuando su Emperador, con Curzon, es sencillamente uno de los discos de oro en la historia de la Compañía. También podemos disculpar las inconsecuencias, aunque sean tan mayúsculas como dejar pasar en blanco la

CUANDO LA CALIDAD SUPERA AL PRECIO

PIANO  
FURSTEIN



FARFISA



Solicite información y catálogo a:

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

oportunidad de preservar una Tetralogía (Bayreuth, 1956 a 1958) que sería muy superior a lo largo y a lo ancho a las posteriores de Solti, Karajan y Böhm, y tan capital, si bien por derroteros distintos, como la de Furtwängler con el beneficio de una orquesta y elenco admirables. Sin embargo, ya es más sospechoso que Decca anuncie ahora el propósito de editar las tomas que efectuó en 1955, y no porque este ciclo, dirigido por J. Keilberth, no merezca su conservación, sino porque se clausuraría así la débil posibilidad de la publicación de uno de los ciclos de Kna a partir de las cintas que conserva la Radiodifusión de Baviera. Lo inadmisibile es que John Culshaw, principal responsable de los destinos de Decca en estos años, nos relata en su bizarro Ring Resounding la aventura de la grabación de la Tetralogía de Solti a costa de la reputación de Knappertsbusch. Culshaw comienza reconociendo la superioridad Kna en el teatro como intérprete de Wagner; incluso afirma que una representación de Tristán en Munich había sido una de las mayores experiencias artísticas de su vida. Después llega a calificarlo de «irresponsable», obviamente en cuestiones de grabación. ¡Curiosa y significativa manifestación de un talentoso técnico ante un artista único! Aún hoy, cuando aquí y allá surgen voces que piden la edición «legal» de un Anillo dirigido por Kna, Culshaw salta a la palestra para defender sus decisiones de antaño. Sin embargo, nos ha dicho que la orquestación wagneriana, como ha indicado Wieland Wagner, no se presta a su tratamiento en estereofonía, ya que su estructura «horizontal» por acumulación de capas sonoras, que podríamos emparentar con la técnica de la pintura al óleo, pierde la densidad que la caracteriza al separar en dos bloques los instrumentos. Naturalmente, tampoco ha dicho Culshaw que Kna es el director que más fielmente ha reproducido esta estructura, de manera que su orquesta padece de la misma dificultad. Aun así, tal es la densidad del sonido Kna, fundamentado en la «uniformidad» de timbre y color de todas las familias instrumentales, creando y sumergiéndose al mismo tiempo en la melodía infinita, que persiste en parte, a pesar del escalpelo estereofónico. Estas grabaciones tienen, por supuesto, mayor profundidad espacial y brillo que los monoaurales, pero apenas producen en el oyente el llamado efecto estereofónico. No se piense con esto que la orquesta de Kna suena borrosa o plana. Al contrario, podemos percibir con nitidez en ella diseños, acompañamientos o acentos que apenas advertimos en otras sensorialmente más transparentes; pero estos matices poco tienen que ver con la individualidad de cada instrumento, porque toda la orquesta adopta una única coloración expresiva. Un ejemplo: tras las últimas palabras de «Wotan» al final de la Walkyria: «¡Quién tema la punta de mi lanza / jamás atravesese el fuego!», enunciadas en desafiante canto sobre el tema de Sigfrido, la orquesta acepta el reto y hace irrumpir, agorero y dialéctico, el mismo tema en los metales por entre un tejido espeso que combina las pastosas ondulaciones del «fuego»; en las cuerdas, con la estática anestesia; en la madera, del «sueño mágico». Kna detiene aquí el «tempo» para acentuar no la victoria de «Sigfrido», sino la premonición ritual del destino inexorable. En consecuencia, fuego, sueño y «fatum» se funden en una casi abstracta mancha de violáceos fulgores y bordes difuminados, donde toda referencia a timbres individuales ha quedado anegada por la marea sonora del climax. Nada más sobrecogedor en su elementalidad. «Wotan» se aleja lentamente tras este trance, convertido ya en desesperado testigo de su ruina. Puede comprobarse en «SDD143 (Ace of Diamonds): Grandes escenas de Wagner, Knappertsbusch/G. London», actualmente en el mercado español. Kna, a diferencia de otros grandes maestros de su tiempo, y pienso ahora, por poner sólo un ejemplo, en Klemperer grabando hasta el último momento para EMI el repertorio romántico y post-romántico, concluirá olvidado por las grandes compañías. Sus últimas grabaciones, realizadas para Westminster, en 1963, en Munich, sin alardes técnicos, pero muy importantes estilísticamente, se han editado de forma dispersa y a precio reducido. Al cerrar este capítulo, agradezcamos a ciertos desaprensivos «piratas» que hayan puesto algún remedio a las graves omisiones de Decca.

#### LOS ULTIMOS REDUCTOS

Para Kna sólo tienen ya importancia sus amados reductos. En los últimos años, únicamente dirige aquella música que aún puede ser evocada con la sonoridad romántica que respiró en su juventud. No ha puesto sobre el atril jamás una partitura de Rossini. Tampoco Ravel ni Debussy. La música posterior a Ricardo Strauss le es extraña. Una y otra vez repasa, volviendo sobre el atril cuidadosamente las hojas, partituras que ha dirigido cien veces: Wagner y Bruckner, los absolutos. Un Brahms melancólico y sin aristas. Valses de Komzak y los Strauss. Afectuosas despedidas a Puccini y Gustave Charpentier. La humorada de las Comadres, de Nicolai, a los dos días de Parsifal. Sus versiones, casi milagrosamente, nunca son idénticas. Si siempre ha ensayado muy poco, ahora reduce al mínimo estos preparativos entorpecedores. Las Orquestas se mantienen entonces tensamente atentas a la ejecución, tanto para evitar lo inevitable: imprecisiones, tal o cual desajuste, como para responder intuitivamente a las sutiles indicaciones del maestro. La emotividad del momento humedece más de una vez los ojos de los instrumentistas «inexplicablemente». Todas estas idas y venidas en torno al «verdadero» Bruckner le resbalan: un galimatías de ediciones: Redlich, Haas, Nowack; un Bruckner objetivo, ¡qué horror! Se aferra a

las ediciones que ha dirigido siempre, las mismas que interpretaba Nikisch, y causa así la consternación de los eruditos. Y el caso es que en sus grabaciones, a excepción de la Quinta sinfonía, con el inadmisibile corte que Schalk introdujo en el cuarto movimiento (soberbiamente dirigido, por otra parte), las diferencias de escritura que apreciamos con las ediciones «auténticas» no son para rasgarse las vestiduras, y a cambio de ellas escuchamos un Bruckner que se dirige a Dios con el lenguaje de los hombres, no con el de los gigantes. Pocos repararán en la importancia del tratamiento íntimo y camerístico que Kna dio a su última lectura de la Octava, con la Filarmónica de Munich. También resulta ahora que su Wagner, al que ha servido con fidelidad perruna, está pasado (!). Para unos es infiel, porque no es literal. Para otros es tradicional, lo que quiere decir, peyorativamente, convencional y envejecido. Nos dicen que Wagner tiene que sonar ahora a Mozart, a Schubert e incluso a Debussy. Podríamos atrevernos a insinuar que por esa misma regla de tres Mozart, Schubert y Debussy deben sonar a Wagner. Seguramente, el argumento es pueril y merece que nos llevemos un tirón de orejas, porque lo importante es que ayer mismo, casi hoy, el nuevo dogma decía que Böhm es grande y Boulez es su profeta. Esperemos que mañana el renacido Kempe, y el fino artista que es Carlos Kleiber, aviven todavía, cada uno a su manera, la llama de un Wagner que suene a Wagner, hoy reducida a rescoldo dormido junto a la tumba de Hans Knappertsbusch.

#### DIRIGIR ES MANTENER LA TENSION ENTRE DOS EXTREMOS

Kna ha dicho: «Dirigir es mantener la tensión entre dos extremos». Vamos a verlo en acción. Bayreuth, julio de 1962. Se apagan las luces del Festspielhaus, abarrotado de un público invitado al ensayo general de Parsifal. Me introducen en el foso y tomo asiento, sepultado en sus extrañas, junto a los trombones y al tuba. Se ha hecho el silencio. Kna desciende al foso. Llega a la silla del director con paso algo vacilante, mientras los instrumentistas de arco atacan un velado aplauso en «staccato». El público, para el que la escena es invisible, adivina lo que sucede y estalla en una ovación largamente sostenida. Kna abre la partitura, dirige una mirada de



advertencia a la atenta Orquesta e inmediatamente da la entrada. Al percibir la primeras notas acusa su impacto y se recoge sobre sí mismo. Se distiende. Se inclina hacia adelante. Los brazos, relajados, se separan o aproximan al cuerpo marcando suavemente la respiración rítmica de la Orquesta. La muñeca derecha hace describir a la batuta, levemente sostenida, tenues curvas agógicas. La mano izquierda, delicadamente cerrada, con el pulgar apoyado en el índice, matiza y acentúa. Los ojos, casi transparentes, previenen, incitan o guían al instrumentista que lleva la melodía por entre el frondoso sonido que le rodea. El «tempo» es sosegado, consistente, jugoso. No hay crispaciones. Dirige como se pasea por un bosque, como se respira en un jardín. «Rubato» y «ritardandos» van introduciendo una libertad métrica que exige de la Orquesta la permanencia en la expectación inicial. Es fácil advertir que la capacidad de persuasión de Kna emana de su naturaleza, no de su voluntad, y que su técnica de dirección es espontánea. Cuando la mano izquierda se extiende, domina la Orquesta como la mano del pianista excepcional que puede abarcar dos octavas, y en su amplia concavidad se amasa el sonido para darnos un honrado pan de buen trigo. Cuando entran los metales no percibimos un color distinto, sino una mayor intensidad. Podemos seguirle durante la representación a través del circuito de televisión interno. A los pies de los cantantes extiende un tapiz de sonido que amortigua toda estridencia. Kna va midiendo las posibilidades de cada voz y su técnica. Como su «tempo» es amplio, los cantantes pueden articular bien el texto, ya que tienen espacio para respirar. Con esta dirección, las voces alemanas, algo lentas en la dicción y el ritmo por razón del idioma, pueden expansionarse hasta alcanzar la romántica dulzura que subyace bajo la adusta superficie de esta lengua: comprendemos ahora por qué Astrid Varnay, Greindl, Windgassen o Hotter han dado lo mejor de su arte al dirigirlos Knappertsbusch. La arquitectura de la obra va apoyándose en un conjunto de climax que operan como elevados miradores desde donde contemplamos panorámicamente los valles. La austeridad del gesto es tan medida que cuando Kna se incorpora ligeramente y separa algo más del cuerpo los brazos, la Orquesta entera le sigue y crece en una oleada cósmica. Sabemos que su estética se fundamenta en dos constantes: la fidelidad a una tradición que le ha sido transmitida y la confianza en la inspiración de cada momento, que a su vez transmite a los ejecutantes. Ahora pensamos también en las palabras de «Gurnemanz» a «Parsifal», al iniciar la ascensión a Monsalvat: «Observa, hijo mío, que aquí el tiempo se muda en espacio», y recordamos que alguien ha dicho que si existe un «tempo» que defina la estética de Kna, éste es «*assai sostenuto*».

#### UN TERCETO DE EJEMPLOS

La dirección de orquesta es un arte efímero. Preguntarnos hoy por lo que queda de Hans Knappertsbusch a los diez años de su muerte es preguntar por cenizas o, a lo sumo, pavesas, como en el caso de cualquier otro maestro del pasado. De aquí la importancia



cultural del disco, que aun pálidamente preserva algo de ese arte, y la responsabilidad que adquieren las compañías gramofónicas cuando contratan a un gran director. Hoy, el mejor homenaje a la memoria de Kna sería editar uno de sus ciclos de El anillo del Nibelungo. La importancia de su concepción radica en dos principios que apenas tienen significación en las ediciones que todos conocemos: la aproximación animista al mito y la narración física que subraya en la Orquesta la acción dramática. Un terceto de ejemplos, para concluir: la tormenta no sopla indiferente a «Sigmundo», sino que lo azota, lo detiene, hace penosa su huida, como si se tratase de un enemigo mucho más temible que los hombres, porque no puede ser derrotada; la Orquesta vibra como la hoja de la espada cuando «Siglinda» nos relata cómo «Wotan» la clavó hasta los gavilanes en el fresno; las walkyrias cabalgan corceles que no podrían, indudablemente, competir en los hipódromos, ya que las amazonas portan coraza, escudo, lanza y el cadáver de un héroe. Ahora que ya no hay un nuevo Hans «el rubio» que pueda decir al término de una representación: «Hoy Kna se hubiese sentido contento de mí», no podemos perder una sola oportunidad de conservar en lo posible ejemplos del arte de un hombre que quiso ser heredero de una tradición que ha perdurado viva a lo largo de cuatro generaciones, pero no su último epígono.

ANGEL-F. MAYO



#### LA POLEMICA DE LA EDICION DE LA TETRALOGIA DE KNA

«Decca debe publicar ahora el Anillo dirigido en Bayreuth, en 1951, por Knappertsbusch, que es un documento que ha adquirido importancia histórica.» (Alan Blyth: *The Gramophone*, enero 1974.)

\* \* \*

«El ocaso de los dioses (1951) resultó mucho mejor, con una maravillosa escena de «Waltrauta» a cargo de Elisabeth Höngen y Astrid Varnay, una marcha fúnebre impresionante, que fue la comidilla del Festival, y una apasionada inmolación de «Brunilda». Completé la edición, pero los trabajos hubieron de ser interrumpidos bruscamente... Las negociaciones, llevadas por nuestros colegas alemanes, no llegaron a buen puerto. Oficialmente, esta grabación experimental no existe. Mi punto de vista, casi veintitrés años después, es que Parsifal representa lo mejor de Hans Knappertsbusch. Quizá pudiera intentar salvar algunas escenas de este Ocaso, pero yo he de preguntarme si el resultado justificaría el esfuerzo económico que hay que hacer para superar los problemas contractuales—o, mejor, los no contractuales—que no se resolvieron a su debido tiempo.» (John Culshaw: *The Gramophone*, marzo 1974.)

\* \* \*

«Quiero agradecer la oportunidad de aclarar el punto de vista de Decca. El Anillo de 1955, dirigido por Keilberth en Bayreuth, fue grabado, y Decca va a tratar de editarlo si logran superarse los problemas contractuales, que son muchos y complejos.» (Peter Goodchild: *The Gramophone*, julio 1974.)

\* \* \*

«Cuando existen cintas perfectamente viables de un Anillo de Knappertsbusch, con un elenco que ofrece a la Varnay, Windgassen, Greindl, Hotter y otros en plenitud de sus facultades, seguramente

merece la pena tratar de persuadir a la Radiodifusión de Baviera para que edite comercialmente estas representaciones, no igualadas desde que Knappertsbusch dejó Bayreuth.» (Fraser J. Wilson: *The Gramophone*, octubre 1974; se refiere a los ciclos de 1955 o 1957.)

\* \* \*

«No obstante, haré mía gustosamente su sugerencia y hablaré con Wolfgang Wagner sobre ella en la primera oportunidad, si bien, por las razones contractuales que antes le he indicado, me siento muy escéptico sobre la realización de su propuesta.» (Carta de Ewald Hilger, 2-IX-75, Presidente de la Sociedad de Amigos de Bayreuth, en respuesta a una mía de 20-VII-75 proponiendo la edición discográfica de las cintas que conserva la Radiodifusión de Baviera de la Tetralogía de 1956.)

#### WIELAND WAGNER. VARIA, CON FINAL A CARGO DE PIERRE BOULEZ

«Su nombre despierta cariño y respeto, sentimientos de veneración, inspirados, antes que en su avanzada edad, en su personalidad. Esta es inactual, en el mejor sentido de la palabra: aristocrática, idealista, al mismo tiempo arrogante y humilde. Su vida es servicio a la Música, dedicación a los grandes maestros del pasado. Su secreto es la fe absoluta e incondicional en la obra que interpreta: transmite esta fe mágicamente a sus músicos y al público en igual medida, creando así una comunidad de creyentes.» (Al cumplir Kna setenta años.)

\* \* \*

«Si el Bayreuth ideal que usted, querido profesor, lleva en el corazón como ningún otro, no ha coincidido con el Bayreuth de este

año, el que usted ha contribuido tan destacadamente a configurar, tenga también la convicción de que son los hombres de una sensibilidad como la suya los que más sufren las discrepancias entre el Ideal y la Realidad.» (Carta a Kna, 24-IX-1951.)

\* \* \*

«He decidido dejar de escenificar **Parsifal**, pues considero más importante que usted continúe dirigiéndolo a que sea yo su escenógrafo. Me permito rogarle que me comunique los nombres de un director de escena y de un decorador con los que esté usted habituado a trabajar cuando dirige representaciones de Wagner fuera de Bayreuth. Mi hermano y yo hemos decidido contratar a estos señores para que el próximo año pueda ofrecerse un nuevo montaje de **Parsifal** con dichos señores de su elección.» (Carta a Kna, 5-VIII-1954.)

\* \* \*

«Todo el coro en el templo (primer acto), que ya no tenemos que ajustar al «tempo» de Knappertsbusch, aún suena muy marcial. Repito: no quiero soldados, no quiero orfeones..., no quiero aguerridos caballeros... También las doncellas-flor, en especial las solistas, tienen que sonar mucho más diferenciadas y a la Debussy. El año próximo remodelaré toda la escena.» (Carta a Wilhelm Pitz, desde el sanatorio donde acababa de ser internado y adonde le llevaban las grabaciones en cinta de los ensayos, 11-VII-1966.)

\* \* \*

«Interprete el recitativo de Mozart. Evite añadirle unción y renuncie a toda suerte de patetismo. La menor exageración destruye su valor artístico.» (Carta a Joseph Greindl [«Gurmenanz»], también el 11-VII-1966.)

\* \* \*

«Por fin tenemos, de nuevo este año, al diablo libre, en esa escena; al diablo que Wagner hace rugir rabioso en la orquesta. Me alegra comprobar que la escena será aún más diabólica con Boulez que lo fue con Clemens Krauss...» (Carta a Gustav Neidlinger [«Klingsor»], igualmente el 11-VII-1966.)

\* \* \*

«Ante todo, quiero decirle que sus cartas han sido muy útiles. Si al principio produjeron algunas reacciones un poco agrías, después han llevado a recapitaciones y a preguntas que anteriormente jamás se habían planteado... La narración de «Gurmenanz» es ahora más fluida... El carácter del primer coro del Grial ha cambiado completamente... «Klingsor» se destaca ahora con mucha más vehemencia... Con «Konya» (**Parsifal**) hemos tenido que trabajar de firme. (Su advertencia sobre lo «kitsch» que resultaba le ha afectado hondamente, y por ello se ha dejado llevar mucho más de prisa que la última vez. ¡Ahora tenía miedo ante el más pequeño «ritardando», y hube de ser yo quien le diese de nuevo algo más de libertad!).» (Pierre Boulez: carta a Wieland W., 24-VII-1966.)

## JUICIOS Y PARADOJAS

«Es una reliquia de los dorados tiempos en que los directores creían llevar en el bolsillo del chaleco un testamento personal de Beethoven y Wagner.» (De una crítica.)

\* \* \*

«Su carácter radicaba en su concepto de la fidelidad, la fidelidad a lo que le había sido transmitido. Ni una jota más nos ha dado el maestro, sino el Brahms que en su juventud aprendió de Fritz Steinbach, el Wagner de Hans Richter y el Bruckner de Nikisch. Y ello a pesar de todos los cambios del espíritu de los tiempos y de sus portavoces.» (Hans-Joachim Nösselt, octubre de 1965: Oración fúnebre en el Teatro Nacional de Munich.)

\* \* \*

«Su aureola rígida, dominante y aristocrática es la máscara tras la que se protege un músico sensible.» (Karl Schumann.)

\* \* \*

«Knappertsbusch adapta perfectamente su batuta, sus manos y sus ojos a lo que quiere expresar.» (Un miembro de la Filarmónica de Viena.)

\* \* \*

«Nos comprenderá usted cuando nos dirige Furtwängler, también cuando nos dirige Knappertsbusch; éste lo consigue con muy pocos medios; en realidad, se limita a escucharnos, pero todos tenemos la sensación de que está detrás de cada uno de nosotros, siguiendo la partitura que tenemos en el atril.» (Un violín de la Filarmónica de Berlín a Wilhelm Matthes.)

\* \* \*

«El público normal comenzaba ya a gemir de angustia con el «tempo» de Knappertsbusch.» (De una crítica sobre el **Anillo**, de 1951, Bayreuth.)

\* \* \*

«Es el único director capaz de conseguir que una centuria orquestal pase de un «pianissimo» al más poderoso «fortissimo» con una leve indicación de la punta de su dedo meñique izquierdo.» (Erich Kleiber.)

\* \* \*

«Viena tuvo que llamar a Knappertsbusch, que es un verdadero germano de pelo rubio y ojos azules. Desgraciadamente, cree que

su temperamento lo abarca todo y que puede dirigirse una orquesta estando privado de todo sentido musical. Constituye un verdadero suplicio asistir a una representación de ópera cuando él lleva la batuta. En lugar de un canto, no se percibe más que una serie de gritos, y los pobres cantantes parecen ranas croando.» (Adolf Hitler, 1942.)

\* \* \*

«Knappertsbusch fue uno de los directores más queridos por los cantantes, genial y tan atento a auxiliarnos.» (Hans Hotter.)

\* \* \*

«Cada año, el Festival llegaba a su cumbre de grandeza y de profundidad casi religiosa con el **Parsifal** de este gran director.» (F. Sopeña: **ABC**, 1965.)

\* \* \*

«Mahler... al mismo tiempo descascarilla un tanto la mitología wagneriana, y le da así el auténtico «porvenir» de una «musicalidad» que seguirá con Bruno Walter y llegará a su cumbre hoy mismo no con el Wagner de Knappertsbusch, sino con el del mozartiano y schubertiano Karl Böhm.» (F. Sopeña: Programas de la Orquesta Nacional de España, temporada 1971-72.)

\* \* \*

«Casi coincidiendo con el acorde final sonó el primer aplauso, que murió en solitario. Tras una corta y casi angustiosa pausa, volvió a sonar otro solitario aplauso, que nuevamente se quebró como si se estrellase contra un muro de silencio. Entonces se irguió lentamente Knappertsbusch, quien hasta entonces había continuado sentado en su silla de director, inclinado hacia adelante, dijo en voz baja algo que divirtió mucho a la Filarmónica, y así rompió el hechizo.» (Walter Panofsky, sobre la interpretación de la **Octava sinfonía** de Bruckner con la Filarmónica de Munich, enero de 1963.)

## KNAPPERTSBUSCH. CREDO

Sólo dirijo «Substanzmusik».

\* \* \*

En el fondo, no dirijo música moderna porque sé que no me va y pienso que no sería un buen intérprete suyo.

\* \* \*

Wagner, Beethoven y Bruckner son los inalcanzables, los absolutos. Frente a ellos no caben los argumentos de la crítica.



Buena música es para mí algo así como el milagro de Pentecostés. Me habla en varias lenguas y yo las entiendo todas. Esto es un don, una gracia, y la Gracia no puede ser explicada por los mortales.

\* \* \*

Si yo supiera cómo han oído realmente Beethoven, Bruckner y Wagner tan sólo 32 compases de una de sus partituras, renunciaría a toda mi experiencia y volvería de nuevo a comenzar y a estudiar.

\* \* \*

«A nadie se le pregunta qué siente mientras reza». Respuesta a una pregunta sobre su interpretación de Bruckner.

\* \* \*

No se trata de un no-querer, sino de un no-poder. Mi fe en Wagner es demasiado fuerte—más fuerte que la de usted—, para que pueda yo considerarme útil al nuevo Bayreuth. Usted vive para Ricardo Wagner en un mundo distinto al mío. Usted fundamenta su puesta en escena en principios que no pueden corresponderse con mi música... «Por esto me aparto del ardiente pacto» (1). Le repito mi ruego: olvídeme, pero consérvese amigo mío. Y acude a mí a pesar de todo si necesitas de consejo. (Carta a Wieland Wagner, 28-IX-1951, tras el primer Festival de la postguerra.)

## ANECDOTARIO

Ensayo general de la *Walkyria*, en Munich, en la mañana del día de su presentación. Knappertsbusch llega puntual y dice al conjunto: «Señoras y señores: ustedes conocen la obra. Yo también. Volvemos a vernos esta tarde». Y abandonó el teatro.

\* \* \*

Ensayo de *Lohengrin*, en Munich, con un tenor americano que va a cantar allí la obra por primera vez. El tenor entra a destiempo, justamente en su primera intervención, al despedir al cine. Knappertsbusch: «Señor mío, ha salido usted de Nueva York demasiado

(1) Palabras dirigidas por «Hagen» a «Sigfrido» en el primer acto de *El ocaso de los dioses*.

tarde. Nosotros (y aquí un ostentoso gesto sobre la Orquesta y el coro) hace ya largo rato que estamos en la desembocadura del Escalda» (lugar de la acción).

\* \* \*

Al referirse a von Karajan, en 1951: «Aún no está maduro para *Parsifal*. Para dirigirlo, hay que haber apurado antes todo lo que la vida y el arte pueden ofrecer. Yo ya lo he apurado dos veces...»

\* \* \*

Del «atrezzo» que Knappertsbusch echaba a faltar en la nueva escenografía de *Parsifal* (Bayreuth, 1951), la paloma que desciende al final de la obra sobre los caballeros del Grial, suprimida por Wieland Wagner, era el elemento más añorado. Saber que no iba a verla al final le restaba inspiración, según decía: «Si no hay paloma no garantizo nada». Wieland le prometió la paloma, y en el momento preciso ésta apareció sobre el escenario suspendida de un hilo, pero sólo hasta una altura que, permitiendo fuese vista por Kna desde el foso, la hiciese invisible para el público. La representación fue magnífica. Días más tarde, cuando Kna tuvo conocimiento del engaño, fue en busca de Wieland y, sin decir palabra, le dejó encima de la mesa un trozo de cuerda. La paloma fue visible para todos en la siguiente representación.

\* \* \*

Knappertsbusch se oponía inicialmente a grabar, en 1951, *Parsifal*, por creer que era precipitado. Wieland le hizo ver que las circunstancias económicas eran malas y que al elenco vendría muy bien cobrar los derechos de la edición. Kna: «Ah, bueno, si se trata de evitar que mi familia teatral no tenga que andar preocupada buscándose el pan, por mi parte podemos hacer dos grabaciones».

\* \* \*

Al retornar a Bayreuth, en 1954, tras la ruptura de 1953, pudo leerse en una crítica: «Sin este soberano Bayreuth y sus Festivales Wagner hubiesen perdido a un dios». Respuesta colérica de Kna: «Quien hace de mí un dios, quiere adorarme, y a esto sí que no me presto; ¡basta!».



# DISCOGRAFIA

## BEETHOVEN:

- Concierto para piano y orquesta, número 4.** Clifford Curzon. Filarmónica de Viena. ACL 321 (Ace of Clubs) (I).
- Concierto para piano y orquesta, número 5 («Emperador»).** Clifford Curzon. Filarmónica de Viena. SXL 2002 (E). Reedición SPA 334 (The World of the great classics) (I).
- Sinfonía número 7.** Staatskapelle Berlin. 1 CO 53-28932 M. EMI (Dacapo: Auslese). Grabación histórica: 1929 (A).
- Fidelio** (op. completa). Orquesta y Coro de la Opera del Estado de Baviera. (Sena Jurinac, Jan Pearce, Maria Stader, Gustav Neidlinger.) Westminster. W-M 1003 (3 discos) (U).

## BRAHMS:

- Concierto para piano y orquesta, número 2.** Clifford Curzon. Filarmónica de Viena. ACL 320 (Ace of Clubs) (I).
- Variaciones sobre un tema de Haydn.** Filarmónica de Viena.
- Obertura del Festival Académico.**
- Obertura Trágica.**
- Rapsodia para contralto, coro y orquesta** (sólo en la edición inglesa) (Lucretia West). STS 15027 (treasury Series (U). Eclipse 701 (I).

## BRUCKNER:

- Sinfonía número 3.** Filarmónica de Viena (Versión Schnalk, 1890). LXT 2967 (E). Eclipse ECS 532 (I). SMB 25039-D/1 (A).
- Sinfonía número 4 («Romántica»).** Filarmónica de Viena (Versión 1889). Eclipse ECS 511 (I). SMB 25039-D/3 (A).
- Sinfonía número 5.** Filarmónica de Viena (Versión Schalk, 1894). Eclipse ECS 530 (I). SMB 25039-D/3 (A).
- Sinfonía número 8.** Filarmónica de Munich (Versión 1892). CBS (Westminster) S 72486/487 (A).

## MUSICA DE VIENA:

- Fiesta en Viena.** Filarmónica de Viena. SXL 2016 (E).
- JOHAN STRAUSS, padre: **Marcha Radetzky.**
- JOHAN STRAUSS, hijo: **Polca de Ana, Aceleraciones, Tritsch-tratsch polca, Leichtes Blut Polka y Cuentos de los bosques de Viena.**
- KAREL KOMZAK: **Bad'ner Mad'In Vals.**
- CARL ZIEHRER: **Wiener Bürger Vals.**

## OBRAS FAVORITAS:

- Obras favoritas de siempre.** Filarmónica de Viena. SXL 2239 (E).
- NICOLAI: **Las alegres comadres de Windsor** (obertura).
- SCHUBERT (Weninger): **Marcha Militar.**
- TCHAIKOWSKY: **Cascanueces.** Primera «suite».
- WEBER (Berlioz): **Invitación al vals.**

## STRAUSS:

- Don Juan.**
- Muerte y transfiguración.** Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. LXT 5239 (E).
- El caballero de la Rosa.** Vid. WAGNER.

## WAGNER:

- Rienzi,** obertura. Filarmónica de Viena.
- Sigfrido. Murmullos de la selva** (\*) (F. Lechleitner). LX 3034 (E).
- Rienzi,** obertura. Filarmónica de Munich.
- Holandés errante,** obertura (\*).
- Lohengrin,** preludio del primer acto (\*).
- Idilio de Sigfrido.**
- Westminster - 1 C 045 - 90327** (A).
- Holandés errante,** obertura. Filarmónica de Viena.

**Tannhäuser,** obertura y música del Venusberg. **Walkyria, «Cabalgata».** LXT 2822 (E).

**Holandés errante,** obertura (\*). Filarmónica de Munich.

**Tannhäuser,** obertura (\*).

**Lohengrin,** preludio del primer acto.

**Maestros Cantores,** preludio del primer acto (\*). Clave (Westminster) 18-1074 (S) (E).

**Tannhäuser,** obertura (\*). Filarmónica de Munich.

**Maestros Cantores,** preludio del primer acto (\*).

**Tristan e Isolda,** preludio y **Muerte de Isolda.**

**Parsifal,** preludio del primer acto.

**Tannhäuser, «Bacanal».** Filarmónica de Berlín.

**Maestros Cantores,** preludios del primero y tercer actos.

Idem, «Danza de los aprendices».

**Parsifal, «Música de la transformación»,** primer acto.

**Walkyria, «Cabalgata».**

Grab. histórica, 1928. LPEM 19601 (Deutsche Gramophon) (A).

WESENDONCK: **Lieder** (completos). Filarmónica de Viena. K. Flagstad.

**Lohengrin, «Eimsam im trüben Tagen».**

**Parsifal, «Ich sah' das Kind».**

**Walkyria, «Der Männer Sippe».**

SDD 212 (Ace of Diamonds) (I).

**Holandés errante, «Die Frist ist um».** Filarmónica de Viena. G. London.

**Maestros cantores, «Wahn, wahn, überall Wahn».** Idem, «Was duftet doch der Flieder».

**Walkyria, «Leb wohl, du Kühnes, herrliches Kind».**

SDD 143 (Ace of Diamonds). **Grandes escenas de Wagner** (E).

SMD 1137 (Meister der Musik) (A).

**Tristán e Isolda,** preludio del primer acto. Filarmónica de Viena. B. Nilsson, G. Hoffman.

**Muerte de Isolda** («Mild und leise»).

**Escena «Brangania-Isolda»** («Weh, ach, wehel Dies zu dulden»).

SXL 20505 B (Oper der Welt) (A).

STPL 70741 (A)..

**Parsifal. Escena de las «Doncellas flor».** Filarmónica de Viena. G. Treptow.

**Sigfrido. Murmullos de la selva** (\*). Filarmónica de Viena. F. Lechleitner.

LXT 2644 (E).

**Tannhäuser,** acto II, «Dich, teure Halle. Grüss ich wieder»; acto III, **Plegaria de «Elisabeth».**

Tonhalle de Zurich, Maria Reining, P. Schöffler.

**Maestros cantores,** acto II, Dúo «Sachs»-«Eva».

STRAUSS: **Caballero de la Rosa,** acto primero, **Monólogo de la «Mariscala».**

LX 3021 (E).

**Maestros Cantores** (ópera completa). 1952. Filarmónica de Viena (Schöffler, Gueden, Dermota, Treptow, Edelman, Dönch).

LXT 2659/64 (E).

NA 25035-D/1-5 (A). Reedición.

Existe reedición española en Ace of Diamonds.

**Parsifal** (ópera completa). Orquesta y Coro del Festival de Bayreuth, 1951 (Weber, Windgassen, Mödl, London, van Mill, Uhde).

LXT 2651/56 (E).

NA 25045-D/1-5 (A). Reedición.

Existe reedición española en Ace of Diamonds.

**Parsifal** (ópera completa). Orquesta y Coro del Festival de Bayreuth, 1962 (Hotter, Thomas, Dalis, London, Talvela, Neidlinger).

Philips 8352 20/24-AY (A).

Existe edición española.

En Alemania e Inglaterra ha circulado en álbum económico con **Tannhäuser,** 1962, y **Holandés,** 1961, dirigidos por Sawallisch (11 discos).

**Walkyria** (primer acto). Filarmónica de Viena (K. Flagstad, S. Svanholm, A. van Mill).

SXL 2074-75 (E).

KD 11000/1-2 (A). Reedición.

Ambas ediciones comprenden versiones orquestales del «Viaje de Sigfrido por el Rhin» y de la «Marcha fúnebre» de **El ocaso de los Dioses.**

**Nota:** Esta relación se limita a los LP que yo conozco, y no puede considerarse exhaustiva. La mayor parte de las grabaciones en 78 revoluciones no han sido reeditadas (Mazzepa: la **Sinfonía Militar** de Haydn, valsés...). Indico la nacionalidad de la edición: Española (E), Alemana (A), Inglesa (I), USA (U). La mayoría son Decca. En otro caso, indico la Compañía, subrayándola.

## CINTAS

(Good Sound Associates)

## BEETHOVEN:

- Concierto para piano y orquesta, número 4.** Wilhelm Backhaus. Filarmónica de Viena, 31-5-62.
- Sinfonía número 3 («Heroica»).** Filarmónica de Viena, 1962.
- Sinfonía número 8.** Norddeutsche Rundfunk.

## BRAHMS:

- Sinfonía número 3.** Filarmónica de Viena. Salzburgo, 26-7-55.
- Sinfonía número 4.** Westdeutsche Rundfunk.

## BRUCKNER:

- Sinfonía número 3.** Norddeutsche Rundfunk, 2-3-62.
- Sinfonía número 8.** Filarmónica de Munich, 24-1-63.

## STRAUSS:

**Elektra** (ópera completa). Munich, 1955 (Goltz, Rysanek, Madeira, Uhde).

## WAGNER:

- Holandés errante** (ópera completa). Bayreuth, 1955 (Uhde, Varnay, Windgassen, Weber, Traxel).
- Maestros Cantores** (ópera completa). Bayreuth, 1960 (Greindl, Adam, Grümmer, Stolke, Windgassen, Weber).
- Oro del Rhin** (ópera completa). Bayreuth, 1956 (Hotter, Neidlinger, Kuën, Suthaus, Milinkovic, Greindl, van Mill).
- Walkyria** (ópera completa). Bayreuth, 1956 (Hotter, Varnay, Greindl, Windgassen, Brouwenstijn, Milinkovic).
- Walkyria** (ópera completa). Bayreuth, 1957 (Vinay, Nilsson). Bayreuth, 1957 (Windgassen, Nilsson) (I).
- Walkyria** (ópera completa). Bayreuth, 1958 (Vickers, Rysanek).
- Sigfrido** (ópera completa). Bayreuth, 1956 (Varnay, Windgassen, Hotter, Kuën, Neidlinger).
- Ocaso de los dioses** (ópera completa). Bayreuth, 1956 (Varnay, Brouwenstijn, Windgassen, Greindl).
- Ocaso de los dioses** (ópera completa). Bayreuth, 1957 (Grümmer).
- Parsifal** (ópera completa). Bayreuth, 1960 (Beirer, Crespín, Greindl, Neidlinger).
- Tristan e Isolda,** preludio y **Muerte de Isolda.** Filarmónica de Viena (B. Nilsson), 1962.
- Walkyria** (primer acto completo, en concierto). Filarmónica de Viena (Watson, Uhl, Greindl), 1960.
- Caballero de la Rosa, Freischütz, Lohengrin, Walkyria, Sigfrido, Ocaso de los dioses.** Diversos fragmentos tomados en la Opera de Viena entre los años 1936 a 1943.
- Morgan Records (otra editora pirata) anuncia la **Tetralogía** de 1957 en 19 discos.

(\*) En estos casos, la grabación es la misma, en distintas ediciones.

(\*) En estos casos, la grabación es la misma, en distintas ediciones.

(I) Aunque se anuncia a Windgassen, debe tratarse de nuevo de Vinay o Suthaus.

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

\*(SP-3, año 1958)

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

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

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

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

 **KOSS**



Deseo recibir información de los auriculares KOSS

- Dinámicos       High Velocity  
 Electrostáticos       Cuadrafónicos

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

Domicilio \_\_\_\_\_

Población \_\_\_\_\_ Dto. \_\_\_\_\_

Provincia \_\_\_\_\_

# HABLA JUVENTUDES MUSICALES

A TRAVES DE DON MANUEL CAPDEVILA

- JUVENTUDES MUSICALES TRABAJAMOS MAS BIEN CON LIMOSNAS QUE CON SUBVENCIONES
- CREO QUE LA POLITICA MUSICAL DE LA COMISARIA DE LA MUSICA ESTA EQUIVOCADA EN LA BASE

En varios países europeos: Bélgica, Holanda, Dinamarca, Suiza, etc., Juventudes Musicales tiene un acercamiento a todo lo concerniente a la Música: emisoras, marcas discográficas, departamentos del Gobierno relacionados con la Música... Hemos querido traer a las páginas de RITMO las impresiones de don Manuel Capdevilla, Secretario de Juventudes Musicales, para observar hasta qué punto existe en España una colaboración mutua que pueda ser beneficiosa para la música en general.

—Señor Secretario: ¿cree usted que la red de Juventudes Musicales en España está debidamente cubierta y atendida a nivel de otros países europeos?

—Según a qué países se refiere, estamos muy por debajo; según a qué otros países, muy por encima (Andorra, por ejemplo). Independientemente de otros países, creo que Juventudes Musicales deberían expansionarse mucho más, sobre todo en algunas regiones donde prácticamente no existen.

—¿Realizan Juventudes—hablo en general—una labor de propagación e iniciación musical de acuerdo con el interés que existe en la Juventud por la música? Excluyamos Barcelona y Madrid, pues RITMO ya ha dado conocimiento múltiples veces de la labor que ustedes realizan.

—En Cataluña llevamos ya varios años promoviendo la música entre los niños, con resultados bastante satisfactorios, habida cuenta de las circunstancias en que nos movemos y las resistencias que debemos superar. Este año se inicia una campaña conjunta para todas las Delegaciones de Juventudes Musicales en España.

—Cómo se mantiene Juventudes Musicales en España: ¿es sociedad, son ustedes empresarios de los conciertos, poseen alguna ayuda municipal o estatal?

—A nivel nacional, más bien hablaría de limosna que de subvención. A nivel local, cada Delegación se desenvuelve como puede. La verdad es que debemos agradecer nuestra subsistencia mucho más a la simpatía de nuestros acreedores que a la de los poderes públicos.

—¿Cree acertada la política musical de la Comisaría General de la Música?

—Personalmente, la creo equivocada en la base. Su teoría de que ellos no pueden subvencionar, sino únicamente organizar, creo que es todo lo contrario de lo que manda la lógica, y creo que los resultados que se van obteniendo más bien me dan la razón a mí. De todos modos, doctores tiene la Iglesia...

—¿Qué opinión le merece el que algunas Cajas de Ahorros, entidades bancarias, organicen conciertos, subvencionen una orquesta, organicen concursos entre autores?

—Es difícil dar una respuesta de índole general. Como principio, creo que las entidades bancarias y de ahorro tienen la obligación de apoyar a fondo todas las manifestaciones culturales de verdad. Hacerlo directamente como empresarios, lo creo únicamente válido en algún caso aislado en que no encuentren a su alrededor a ninguna entidad cultural merecedora de su confianza.

—Los autores españoles encuentran muchas dificultades para la representación y estreno de sus obras; las orquestas sinfónicas, la mayoría no prestan una atención a la música contemporánea. ¿Juventudes Musicales ha hecho alguna gestión cerca de las orquestas, principalmente de la Nacional y de Radiotelevisión Española, que pueda beneficiar a la música contemporánea española?

—Quizás el planteamiento de la cuestión es excesivamente pesimista; pero sí es cierto que los compositores desearían más facilidades y oportunidades. Por nuestra parte, y estoy hablando de Juventudes Musicales de Barcelona, hemos mantenido siempre una trayectoria muy clara de apoyo a nuestros compositores. No quiero marearte ahora con estadísticas, pero tengo nuestra colección de programas a tu disposición, y estoy seguro quedarías asombrada de la gran cantidad de obras que hemos encargado, estrenado o programado en primera audición.

—En Bélgica, pongo por ejemplo, país que fundó las Juventudes, como en otros países, Juventudes Musicales tiene sus

programas musicales, que realizan y confeccionan ellos mismos, con autores de cada país; en España, la inmensa mayoría de emisoras no programan ni una sola obra de autor español, y la emisora que más programa no llega al mes al siete por ciento de la programación en veinticuatro horas de música diaria; ¿tienen ustedes colaboración con las Emisoras para ayuda al autor español?

—Nuestros contactos con la radio son mínimos, y no somos nosotros quienes hemos de programar ni explicarles cómo deben hacerlo. Somos conscientes de los problemas con que lucha el compositor actual, y por eso promovimos la Asociación Catalana de Compositores, que podría tener una gran fuerza y resolvería muchos más problemas de esta índole de los que los propios compositores sospechan.

—Hemos hablado de orquestas, emisoras, pero no podía faltar el problema discográfico. Cuando se creó la «Nova cançó» catalana las marcas discográficas no prestaron ninguna atención a artistas como Serrat, Llach, Raimon, etc.; fueron librerías que se establecieron como marcas discográficas. ¿Cree usted que la música contemporánea llegará a conseguir el mismo resultado que la «Nova cançó»? Naturalmente, fue una falta de experiencia por parte de los directores artísticos.

—Mi opinión personal es que la música contemporánea tendrá siempre un mercado muy restringido. Pero pensemos que también el mercado de discos de música clásica es ridículo y vergonzosamente pequeño, si lo comparamos con el de las músicas «pop», ligera, folklórica, etcétera. Sería de agradecer una más estrecha colaboración entre editores y tiendas para unas promociones inteligentes y eficaces de los pocos discos interesantes que se editan de música actual.

Pienso que Juventudes Musicales debería tener mayor contacto y colaboración con los organismos relacionados con la Música, como es el deseo de todos, ya y desarrollo de cuanto concierne a ella.

PAQUITA INGLES

## B.U.P.-B.U.P.-B.U.P.-B.U.P.-B.U.P.:

Inquietud, mucha inquietud, en el panorama musical español, debida al difícil problema de la inclusión de la Música en el Bachillerato Unificado Polivalente (B.U.P.).

Ni que decir tiene que ya era hora de que la Música ocupase el lugar que culturalmente le corresponde en la enseñanza básica del individuo. No vamos a entrar en la discusión de este postulado, que creo es obvio, pero que por largo tiempo se ha marginado y ocultado. El problema importante viene, una vez aceptada la necesidad de la enseñanza musical, en cómo se va a llevar a cabo esta enseñanza.

El problema no es ni unitario ni sencillo. Primero hay que ver quién va a dar esas clases de Música; luego, qué va a dar, cómo las va a impartir, cuándo, en qué edad y por cuánto tiempo se van a dar, y, para acabar, con qué fines se desea incluir la Música en el B.U.P.

### ¿QUIEN VA A DAR LAS CLASES?

Resumiendo la situación, la Ley general de Educación no determina concretamente quién está capacitado y qué requisitos académicos se precisan para impartir tales clases de Música. Sin embargo, sí dictamina que cualquier profesor del B.U.P. precisa la titulación mínima de Licenciado, Ingeniero o Arquitecto.

Curiosamente, el decreto de 10 de septiembre de 1966, sobre la Reglamentación general de los Conservatorios de Música, determina la equivalencia de los títulos obtenidos en estos Centros con los del Licenciado universitario, pero solamente a nivel de pago de tasas, y nunca a idéntico nivel de reconocimiento social, cultural y económico.

Ante esta situación, un grupo de profesores de Música titulados por los Conservatorios españoles y en ejercicio docente actualmente en diversos Centros oficiales y privados, reunidos en ocasión del «Primer Curso de Pedagogía Musical para Profesores de Bachillerato», celebrado en el Colegio Mayor «Jaime del Amo» desde el día 1 al 6 de septiembre y organizado por el Instituto de Ciencias de la Educación, ha dirigido un escrito al Ministro de Educación y Ciencia, en el que le exponían sus problemas y su inquietud por esta falta de concreción en la Ley general de Educación.

A este respecto, el **Ya** del domingo 12-X-75 publicaba una información sin firma, en la que se decía: «Los profesores de Música titulados en los Conservatorios serán los que impartan la asignatura de Música en el nuevo Bachillerato. Es una instrucción del propio Ministro de Educación, según confirma el Director general del Patrimonio Artístico y Cultural, señor Alonso Baquer, y a la Comisión de profesores de Música que le visitó el viernes, y que en las últimas semanas han venido realizando una auténtica peregrinación de despacho en despacho para clarificar el problema, que ni siquiera estaba resuelto para muchos directores de Institutos, que

deben colocar a un profesor al frente de la clase de Música».

El curso está empezando, y la noticia sigue así: «La instrucción del Ministro, según nuestras noticias, deberá transmitirla la Dirección General de Ordenación Educativa a las Delegaciones Provinciales del Ministerio, de modo que éstas puedan dar las oportunas indicaciones a los directores de Institutos. Problema de dotación económica no hay».

Así las cosas, se presentan tres problemas:

— Solucionar la cuestión de equivalencia de titulación entre los profesores de Música salidos del Conservatorio y las de los Licenciados universitarios.

— Dictaminar las oportunas convalidaciones; y,

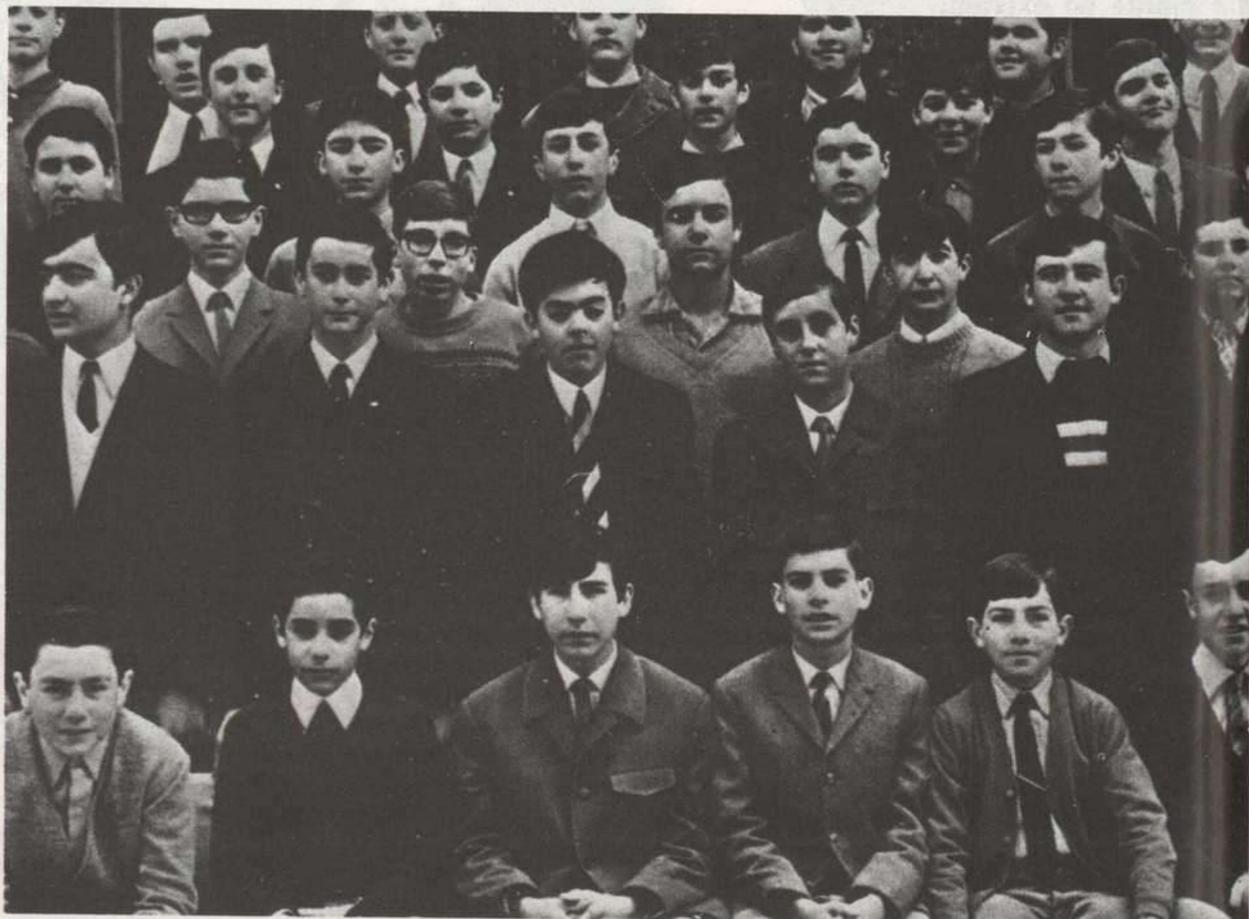
— Al no haber todavía oposiciones para cubrir las plazas de la docencia, los profesores de Conservatorio serán únicamente profesores contratados, situación que deberá corregirse en vista de una total igualdad entre todos los profesores docentes, de cualquier asignatura.

### LICENCIADOS UNIVERSITARIOS Y TITULADOS DE CONSERVATORIO

El primer punto está enfocado, pero hay que matizar que un Licenciado universitario sería totalmente incapaz de impartir clases de Música, por cuanto a lo largo de su formación universitaria no ha recibido la suficiente formación seria al res-

pecto. Que yo sepa, y antes de la nueva estructuración de la Facultad de Filosofía y Letras, de septiembre de este año, ésa era la **única** Facultad universitaria que incluía la Música en su docencia, y además no de modo categórico, sino como una asignatura optativa en tercer curso de carrera y en la rama especial de Arte. Pero es que, además de ser algo optativo en una rama concreta que no afecta a toda la Facultad, tampoco se pretendía con ella dar una visión total y globalizadora de la Música, sino que se limitaba a la Historia de la Música, y no sólo a la Historia de la Música, sino a la Historia de la Música clásica, con seminarios especiales dedicados a estudiar problemas concretos y muy definidos históricamente. Como se ve, la dimensión pedagógica que en algún momento se ha querido pedir a los Licenciados universitarios está totalmente ausente. Y si a un profesor no le enseñan Pedagogía, ¿cómo va a enseñar? Y suponiendo que le enseñen, ¿qué va a enseñar? ¿Historia de la Música clásica? Por supuesto, Kodaly y otros nombres son extraños a los Licenciados universitarios.

Se puede argumentar que para solucionar este problema se ha instituido el «Primer Curso de Pedagogía Musical para Profesores de Bachillerato», bajo la dirección de José Peris; pero ha de estar bien claro que entre las normas de este Curso, y en un folleto publicitario que lanzó, venía una cláusula muy, muy divertida, que entre un sinnúmero de nombres irritó concretamente al Director del Conservatorio de Madrid, señor Moreno Bascuñana. Dicha cláusula decía que «sólo a título ex-



perimental se aceptarán titulados de Conservatorio» en este Curso. Esta cláusula no sólo es irrisoria, sino incluso de escándalo y de degradación del músico. Parece ser que, según eso, el único incapaz de enseñar Música es el propio músico. Por favor, señores, está bien que aceptemos críticos de Música que no saben Música, pero que sin duda tienen buena pluma y muchos conocimientos periodísticos; está bien que aceptemos intérpretes que no saben Solfeo, caso de uno de nuestros coros nacionales, ya que el oído no está roto con el gusto; está bien que aceptemos actuaciones de gente no titulada, pues no todos desean llegar a la cúspide del virtuosismo; pero lo que no está bien, ni es lógico, ni siquiera tiene sentido, es que una persona que no tiene idea de Música enseñe y tenga bajo su responsabilidad la educación y la formación pedagógica adecuada de un ser indefenso, cual es el joven bachiller.

Y saber Música, aquí no significa ni saberse la **Quinta** de memoria, ni divagar estupendamente sobre la relación libidinosa que llevó a tal compositor a escribir tal obra. Saber Música, en este caso, es ser músico y saber enseñar lo que se sabe. Los músicos, que yo sepa, se forman en el Conservatorio, y los pedagogos, a falta de una cátedra en el Conservatorio, en el Instituto de Ciencias de la Educación. Lo que nadie se cree es que en una semana veraniega en septiembre y en otra otoñal en diciembre se va a capacitar pedagógicamente, ¡en quince días!, a todo un futuro educador de la sensibilidad musical de la juventud del país.

Y luego viene el problema del Curso: aparte de ser algo totalmente ínfimo en materia de tiempo, ¿quiénes han dado las clases?, ¿quiénes han asistido?, ¿bajo qué método se han dado? Las preguntas quedan en el aire, y su respuesta es algo que escapa a la intención de este artículo.

Pues con profesores contratados, formados en quince días (todavía sólo se ha impartido la primera semana), y según se desea a nivel ministerial, con titulados del Conservatorio, se va a empezar a educar musicalmente a nuestra juventud.

Hay que aclarar que no es la primera vez que la Música se imparte en el Bachillerato; antes de esta instrucción, la Música formaba parte, en estrecha dependencia, de las Enseñanzas del Hogar, y, por supuesto, como norma de adorno y buen gusto de la educación femenina; los chicos no tenían sensibilidad para ella, y si la tenían que fuesen al Conservatorio.

#### ¿QUE SE VA A ENSEÑAR? ¿COMO?

Tenemos planteado el asunto de ¿quién va a dar las clases? Pero ahora surge otro: ¿qué va a dar en esas clases? ¿Nos vamos a decantar por el historicismo y la narración de los hechos, o vamos a desarrollar la sensibilidad musical del joven?

No hay duda de que para estudiar historia de algo, primero hay que saber qué es ese algo, y siendo la Música, como es, el lenguaje más abstracto de todos los existentes, no tendría que haber duda que lo primero debería ser formar la sensibilidad, iniciar al alumno en el mundo de la Música, más como un juego que como un soberbio «rollo» donde le indiquen todas las obras conocidas, sus fechas, su autor, etc. Quiero decir que si un crítico especializado no conoce ni precisa conocer de memoria todas las obras ni sus fechas, ¿cómo va a aprenderlas un



crío que a lo mejor no tiene ni un 1 por 100 de la sensibilidad y la dedicación del crítico? ¿No sería más interesante fomentar los juegos rítmicos, la participación instrumental, la creación, que la simple charla no participativa sobre una cosa que no sólo no se conoce, sino contra la que, a lo mejor, incluso se tienen prejuicios de tipo estético? Aclaro: no hay duda que nuestros medios de comunicación masivos programan más música-consumo que música seria de valor histórico; sin duda, esto crea un estado psicológico, en el joven y en el niño, de aceptación de lo que los m.c.s. le ofrecen, que de paso, y quizás ante el estado psicológico que le puede producir el colegio como institución y el profesor en particular, pueden conducirle a un estado de choque y de repulsa de lo que le están enseñando, por cuanto prefiere la música de los m.c.s., que le permite jugar, odiando la que el profesor le da, por cuanto no le permite el juego.

Este problema se me ha ocurrido analizando la innumerable cantidad de libros y de discos y «cassetes» que Empresas privadas han lanzado al mercado, buscando los beneficios de la nueva coyuntura. Obras hechas a menudo sin el debido rigor, lejos del que ha presidido la colección de 33 Lp que ha lanzado el Ministerio de Educación y Ciencia, elaborada en unión de un buen plantel de profesionales.

El asunto es: ¿vamos a la música concebida como creación y formación de la sensibilidad?, o ¿vamos a la música aceptando ya de hecho un tipo especial de sensibilidad a la cual el joven debe adaptarse, y que le va a conducir al conocimiento histórico de un tipo determinado de música?

De la elección puede depender toda nuestra posterior evolución socio-musical.

#### ¿LE VAMOS A QUITAR LUEGO EL CAMELO?

Hemos tocado también el cómo; pero, ¿y el cuándo? Porque ahora la Música sólo va a ocupar un año de todo el BUP. ¿Es esto suficiente? Sin duda, la respuesta se podría dar si supiéramos la contestación de las cuestiones planteadas con anterioridad; pero sin ellas habría que matizar mucho, y la disquisición podría acabar con la paciencia del lector o el espacio que tengo reservado.

Para acabar, otro punto: ¿qué fines persigue la introducción de la Música en el BUP? Supongo que la respuesta es obvia: la formación de la sensibilidad musical de los jóvenes bachilleres. Pero es que una vez formada tal sensibilidad, si se hace bien, es claro que el joven no se va a detener ahí y va a pedir más: va a pedir ver conciertos, tocar un instrumento, comprar tal obra; va a forjarse, en general, toda una serie de nuevas necesidades para las que ahora mismo —y triste es decirlo— no estamos preparados. ¿Se ha planteado alguien este punto? Una vez dado el caramelo, difícil va a ser quitárselo. Este asunto tampoco es menos importante que los anteriores.

Resumiendo: Música en el BUP, sí, enhorabuena; pero observando que dependiendo del método y las cuestiones anteriormente citados, en un año de Bachiller se puede hacer odiar o amar la Música a un joven indefenso. La responsabilidad es total, y según se elija una u otra postura, así irá nuestro ambiente musical cara al futuro: para bien o para mal, el BUP va a formar musicalmente a la nueva generación de auditores, intérpretes, críticos, profesores, etc. Entre todos tenemos que lograr que sea para bien.—**JOSE MIGUEL LOPEZ.**



Rudolf Nureyev y Galina Panov en La Bella Durmiente, que esta temporada interpretan con el London Festival Ballet.

## FORMADO A PARTIR DE UN PEQUEÑO GRUPO CONCERTISTA HASTA LLEGAR A SER UNA GRAN COMPAÑÍA DE RENOMBRE MUNDIAL, EL LONDON FESTIVAL BALLET CELEBRA VEINTICINCO AÑOS DE CONSECUCIONES

Este año, el London Festival Ballet celebra veinticinco años de realizaciones. Inclusive aquellos que han seguido a la compañía desde su creación caen en olvido, a veces, de que sus orígenes se remontan a 1949, cuando un pequeño grupo concertista se formó a fin de que constituyera un cuerpo de baile para la primera gira por Gran Bretaña de Alicia Markova y Anton Dolin.

El éxito de la gira y el «ballet» —a la sazón una auténtica bonanza— fueron suficientes como para que Markova y Dolin, y su empresario Julián Braunsweig, pensaran en formar un elenco permanente en 1950. Al proyectarse para el siguiente año el Festival de Gran Bretaña, la nueva compañía halló su nombre en ese acontecimiento.

Vino a Londres, para celebrar su primera temporada, en el invierno de 1950-51, la que constituyó un anticipo del estilo y de los objetivos de la compañía para la siguiente década.

### NOMBRES ESTELARES Y PRODUCCIONES CLASICAS

Markova y Dolin eran estrellas, productos de los Ballets Russes (con Diaghilev y luego de Basil y las posteriores encarnaciones de los ideales de los emigrados rusos), como igualmente fueron fundamentales piezas en la evolución del «ballet» británico a lo largo de los años 30. Sabían que el público amante de la danza estaba ansioso de nombres estelares para las producciones clásicas y para la imagen particularmente gloriosa que el público en general relaciona con la palabra mágica «ballet».

A tal fin, su compañía había de satisfacer la demanda pública, ya que no se contaba con prestaciones o subvenciones que ayudarían económicamente. Por tanto, la taquilla pagaba al bailarín y decidía.

Con reposiciones de **Giselle**, **Cascanueces** y el segundo acto de **El Lago de los Cisnes**; con versiones de las piezas maestras de Fokine y con la participación de algunos de los nombres más famosos en el «ballet» internacional como artistas invitados —Danilova y Massine (quien también montó diversos «ballets» para la compañía y participó profesionalmente en ellos); Yvette Chauviré y Mia Slavenska; Tamara Toumanova y Tatiana Riabouchinska; David Lichine; Natalie Krassovska y Vladimir Skouratov—, la compañía se apuntó grandes éxitos.

Había de hallar una joven estrella propia en la persona de John Gilpin, quien continuó en la compañía durante veinte años, y durante los años 50 el Festival Ballet consiguió ofrecer representaciones de calidad estelar y ciertamente deleitosas. El público contrajo una gran deuda de gratitud por aquellos años emocionantes, en los que los «clásicos» particularmente fueron interpretados por toda la geografía británica, así como en el extranjero mediante prolongadas giras.

### SEDE DE LONDRES

La creciente pericia de los propios artistas de la compañía fue aumentada, para las temporadas de Londres, con la participación de muchos e ilustres artistas invitados, y tras en un principio hacer su casa, en varias ocasiones, en el Stoll Theatre, la compañía halló «hospedaje» habitual, en Londres, en el Royal Festival Hall. En éste, el escenario en forma de buzón fue hábilmente transformado para las doce semanas de estancia de la compañía en Londres (generalmente, ocho en el verano y cuatro en Navidades), lo que daba al Festival Ballet un descanso entre los rigores de las giras que lle-

vaban a la compañía por toda Gran Bretaña y, en grado creciente, por el extranjero.

El auditorio era fiel y siempre en aumento. La creación de un repertorio fue una empresa bastante más ardua. El Festival Ballet estaba siempre a la búsqueda de obras nuevas—incluso de gran duración—con las que suplementar el limitado conjunto de piezas clásicas de grandes «ballets», y el normal repertorio en programa triple con las obras de Fokine y Massine.

Los nuevos «ballets» de larga duración rara vez perduraban en el repertorio—versiones de **Peer-Gynt**, **La Esmeralda**, **Beatriz** y la obra soviética **La Doncella de Nieve**, especialmente construida esta última por Vladimir Bourmeister—, no hallaron su consagración en las predilecciones del público, aunque el personal de la compañía demostró que el Festival Ballet podía aún encontrar figuras de relieve y calidad. Así, John Gilpin y Belinda Wright, Toni Lander y Fleming Flindt, Lucette Aldous, Galina Samtsova y André Prokovsky, junto con Peter Schaufuss, se granjearon el afecto de los auditorios nacionales y extranjeros.

#### MALOGRADA PRODUCCION

Hacia mediados de la década de 1960 se acrecentaron los problemas económicos que venían acechando al Ballet desde la terminación del **boom** de la danza a mediados de los años 50, y que obligó a varias compañías pequeñas a disolverse sin dejar rastro. El Festival Ballet afrontó graves problemas pecuniarios, y en agosto de 1965, tras una costosa y malograda producción de **El Lago de los Cisnes**, se hallaba en peligro de liquidarse, pese al apoyo financiero prestado por el Consejo del Gran Londres.

Se reformaron la dirección artística del conjunto y su administración, el Arts Council (Consejo de las Artes) se unió al Consejo del Gran Londres para ofrecer adicionales fondos, y el empresario londinense Donald Albery hizo una aportación económica y se encargó de la dirección de la compañía durante un tiempo, en el transcurso del cual ésta se puso nuevamente en estado de solvencia.

La situación del Festival Ballet en el ámbito de la danza en Gran Bretaña está hoy firmemente establecida. Compañía de posición

intermedia, se granjeó el entusiasmo de su público—y lo ha mantenido—gracias al entusiasmo interpretativo de sus ejecutantes y a un deseo de ofrecer a su fiel público de tipo medio exactamente lo que quería. Tenía que haber—y todavía ha de haber—Tchaikowsky y cisnes, y la deslumbrante **Schéhérazade**, y **Petrushka**, y nada agresivamente moderno.

Tras dos años, durante los cuales hubo de devolver la solidez económica a la compañía, Donald Albery dimitió, siendo nombrada Beryl Grey, anterior bailarina del Royal Ballet, director artístico del elenco, con Wilfrid Stiff como administrador, puesto en el que le sucedió Paul Findlay en 1971.

#### MUSICA DE «JAZZ»

Beryl-Grey ha estimulado la expansión del repertorio, aumentando la parte clásica con el aditamento del **Don Quijote**, de Gorsky y Minkus, y modernizando aún más su programación con la inclusión de «ballets» de Antony Tudor (**Echoing of Trumpets**) y de Ronald Hynd (**Dvorak Variations**, **Mozartiana** y **Le Baiser de la Fée**).

Significativamente, invitó al joven Barry Moreland a ocupar el puesto de coreógrafo titular de la compañía. Moreland, que había hecho con gran éxito sus primeros «ballets» para la London Contemporary Dance Company, adscrita al estilo Graham, produjo dos interesantes trabajos para el Festival Ballet—**In Nomine** y **Summer Solstice**—, siguiendo a esos con una muy popular pieza en dos actos—**El hijo pródigo**—, en que empleó música del actual ídolo del «jazz», Scott Joplin.

En 1975 el Festival Ballet tiene garantizado un lugar afectuoso en el corazón del público; pero sigue siendo una **troupe** itinerante, sin verdadera casa propia, y la primera y más acuciante providencia es hallar un teatro y una base permanente para sus actividades, además de una escuela.

Dados los problemas económicos causados por la inflación y que asedian a toda compañía británica, esto puede parecer una esperanza remota, pero es la recompensa merecida para un elenco que ha mostrado al mundo una imagen vital y atrayente del «ballet» británico.

Por CLEMENT CRISP

Corresponsal de «Ballet» del **Financial Times**, Londres.





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

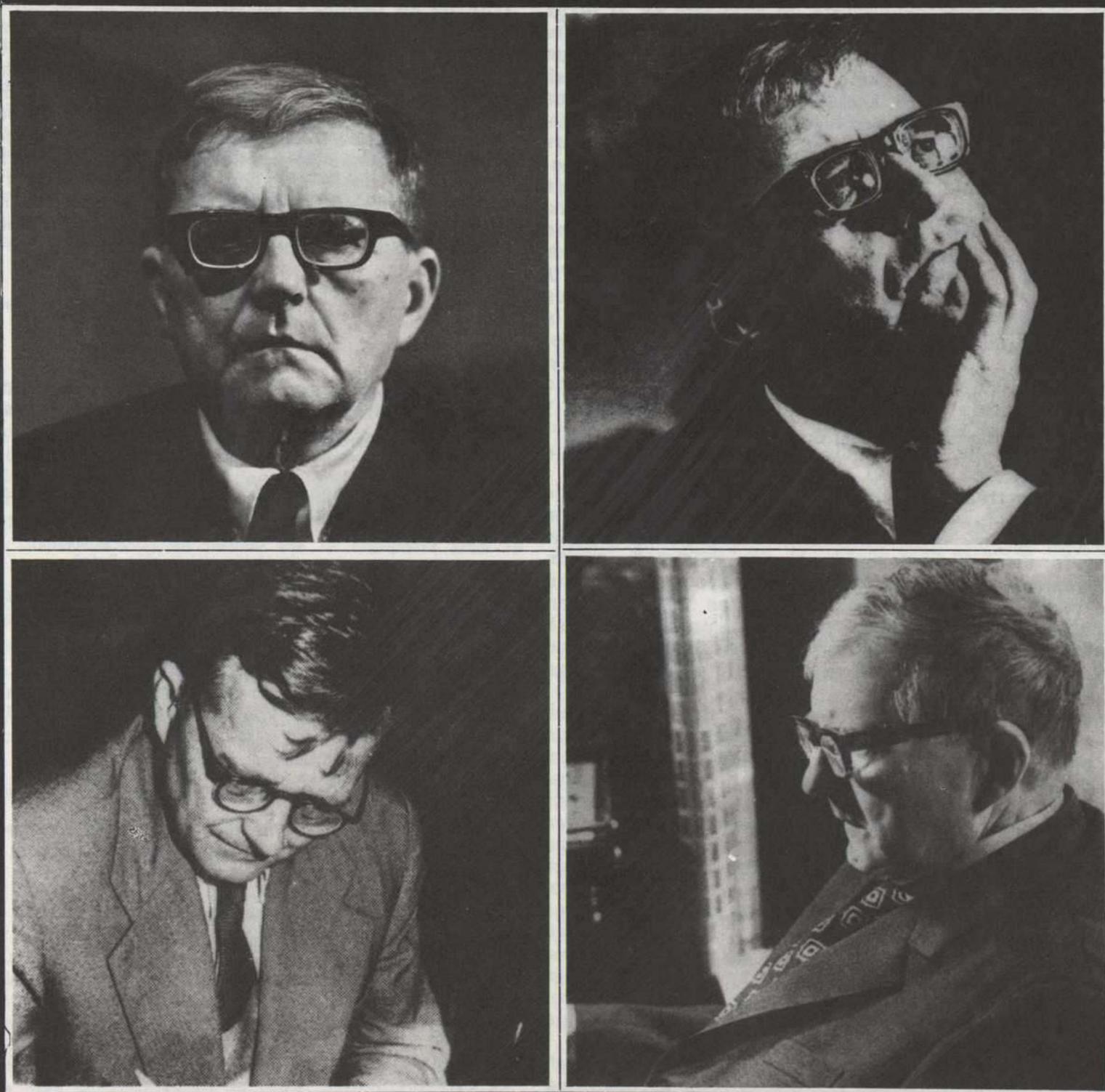
Teléf. 2271216 - MADRID-5

## A LA BUSQUEDA DEL SINFONISMO PERDIDO (III)

ASI QUE QUIERE USTED ESCRIBIR DE

# SHOSTAKOVITCH...

(Tercera parte)



Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

Concluye con esta entrega el trabajo que nuestro redactor Pérez de Arteaga iniciara en el pasado número de julio-agosto sobre el sinfonismo de Shostakovitch. Por si fuera necesario, nos permitimos aclarar que los títulos con que se han encabezado los diferentes apartados del estudio presente hacen referencia a los de las Cinco piezas para orquesta, op. 16, de Arnold Schönberg.—J. L. G. B.

*Milagro es encontrarse uno a sí mismo.*

SEMION KIRSANOV (1906).

Estamos en 1962. En Estados Unidos se vive la «nueva frontera» predicada por el joven Presidente John Fitzgerald Kennedy. El «maccarthysmo» es un capítulo olvidado y las nuevas generaciones palpitan ante los planes ambiciosos de la «Alianza para el Progreso». La independencia masiva de las naciones africanas, escapadas del colonialismo, es un fenómeno que condiciona la política internacional. En Vietnam, el católico Ngo-dim-Diemh reclama la colaboración «técnica» americana para el adiestramiento de sus tropas: es una petición sin importancia. En Inglaterra se empieza a hablar en voz alta del extraño comportamiento de un ministro del gabinete conservador de Harold McMillan, un tal John Profumo. En la Unión Soviética persiste el «deshielo»: el Secretario del Partido y Presidente del Soviet Supremo desde 1958, Nikita Kruschov, sucesor de Stalin, acude a Viena a entrevistarse con Kennedy. La «guerra fría» ha terminado.

En diciembre de 1962 se estrena en Moscú una nueva Sinfonía de Dmitri Shostakovitch, la número Trece. Por fin, tras una espera que se ha prolongado por espacio de treinta y cinco años, el primer compositor soviético se ha decidido a escribir esa «gran sinfonía coral» que prometiera desde los principios de su carrera. Tras los magníficos, grandiosos frescos historicistas de las Sinfonías once y Doce, cabe esperar que el músico haya creado la tan deseada «Novena de Beethoven» del «realismo socialista».

Enero de 1963: Pravda publica una orden del Ministerio de Cultura por la que se prohíbe temporalmente la ejecución de la nueva Sinfonía en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. ¿La causa? No es la música, en esta ocasión. No ha incurrido Shostakovitch en «formalismo» o en pecado equivalente. El problema es el texto, formado por cinco poemas del «enfant terrible» de la literatura rusa, Yevgueni Evtushenko. En concreto, uno de ellos, aquel que da título a la obra: Babi-Yar, un canto a los 200.000 judíos asesinados durante la segunda guerra mundial en Kiev por las tropas nazis con la aquiescencia del mando militar soviético. En este mismo año, 1963, Evtushenko acepta realizar ciertas correcciones en el poema (una estrofa entera) que suavizan el contenido de éste: como la música no ha sufrido ninguna alteración, Kyril Kondrashin ofrece la nueva versión (literaria) en 1964 y 1965. Tras esta última interpretación, Pravda publica una nueva colaboración en la que se «recomienda» no ofrecer más ejecuciones públicas de la partitura. La interdicción sobre esta pieza se mantiene hasta los años 70, agravada la situación por los procesos contra intelectuales judíos de 1970-71. A partir de 1972 ha habido varias interpretaciones de la obra, siempre con las adaptaciones literarias de 1963, a cargo del infatigable Kondrashin y de Maxim Shostakovitch. Eugène Ormandy, en tanto, ha dado a conocer la composición en Estados Unidos, en 1970; la graba ese mismo año con su Orquesta de Filadelfia y obtiene en septiembre el codiciado «Prix Mondial du Disque» por ese registro, con lo que la obra adquiere una difusión resonante. (Naturalmente, no hablo de España.)

Hay varias características que distinguen a Babi-Yar de sus doce hermanas anteriores (con las que, por otra parte, tiene fuertes ataduras). La primera, la más llamativa epidérmicamente, es la existencia de un texto absolutamente adecuado a la música, o, mejor, una música perfectamente adecuada a un texto. No se trata aquí de los pegotes corales que remataban las Sinfonías segunda y Tercera, en donde Shostakovitch ha escrito, por una parte, una música instrumental y luego le ha añadido un coro; en Babi-Yar hay un texto que hace nacer la música. Esta existe por y para los versos en simbiótica fusión palabra-sonido.

Además, siempre en el aspecto meramente externo del resultado sonoro, la Trece es algo radicalmente diferente de lo que hasta entonces ha hecho Shostakovitch. Es ese «algo más» que tan afanosamente se buscaba en la Cuarta, escrita a los treinta años, y que ahora, cuando el músico tiene cincuenta y seis, y ha tenido que «recomponer» en varias ocasiones sus esquemas creativos para satisfacer a la jerarquía, brota con la espontaneidad del Nirvana alcanzado. Ninguna obra precedente en el ciclo sinfónico puede parangonarse a ésta, porque su «sonido» (negruzco, opaco, crispado, a años luz de la brillantez o el triunfalismo metaloide) es nuevo en el mundo específico de su autor. Y a todo esto no es ajena la aceptación de una influencia novísima en el músico: Musorgsky, cuya «línea de creación» no había encajado en los estrechos confines del «realismo socialista» staliniano, y que ahora reaparece de la mano de Shostakovitch a través del tratamiento de las voces, y muy especialmente de la atmósfera ambiental.

Una tercera característica sería la absoluta solidez estructural, la cohesión perfecta, al estilo de la Octava o la Décima, entre los cinco movimientos de la obra. La Trece, que es larga (algo más de cincuenta y cinco minutos), se oye bien «de un tirón», sin espacios muertos. También hay aquí una célula unificadora, pero no es temática (como en la Décima), sino tímbrica: el tañido de una campana, que se escucha en los cinco movimientos. Esto de la campana puede recordar a más de uno la Segunda sinfonía de Katchaturian, don Aram; no, no, esto es otra cosa mucho más seria. Es un auténtico «mecanismo de la memoria» en doble sentido: como vehículo de asociación entre movimientos mediante el timbre y co-

mo «memento mori» o lamento funerario que invade todas las capas narrativas del pentagrama. Esto nos conduce a la cuarta peculiaridad, el planteamiento de la orquestación a base de timbres. Shostakovitch recurre a unos medios expresivos descomunales, enormes, mayores en cantidad a los precisados para la Séptima o Undécima; un «piccolo», dos flautas, dos oboes, corno inglés, dos clarinetes, clarinete bajo, dos fagotes, contrafagot, cuatro trompetas, tres trombones, tuba, timbales, celesta, cuatro arpas, piano, veinte violines primeros, dieciocho segundos, dieciséis violas, dieciséis violonchelos, catorce contrabajos y una sección de percusión que agrupa doce instrumentos distintos (triángulo, pandereta, caja, castañuelas, «Wood Block», platillos, bombo, gong, látigo, «glockenspiel», xilófono y campanas), amén de un bajo solista y un coro de hombres. Pero todo este contingente en acción no suscita la impresión de colosalismo; más bien se piensa en una obra camerística en muchos momentos. Shostakovitch juega el principio de la melodía de timbres siempre en base al texto. Casi es forzosa la alusión al postulado de Monteverdi: «Sea la palabra señora de la armonía y no su esclava».

La quinta propiedad sería un muy ruso expresionismo: podríamos hablar de «expresionismo en versión socialista». Nos movemos en la atmósfera del Wozzeck, pero dentro del «esquema de partido». La Trece es una sinfonía de sensaciones: soledad, angustia, hasta humedad o frío tienen cabida en su abanico de propuestas. Acaso sea Babi-Yar la página más «física», más «neuronal» de Shostakovitch. Y llegamos con ello a su última caracterización interior: su subjetivismo. La Trece es Shostakovitch, como Mahler es su Sexta sinfonía o las Tres piezas para orquesta, op. 6, son Alban Berg. Más allá de una connotación ideológica o de una panorámica «Weltanschauung», Babi-Yar representa, como las otras obras citadas, la traslación a papel pautado del ser de un hombre en un momento determinado históricamente. Por esto la Trece, como la Octava o como habrá de serlo a escala casi astral la Catorce, es una obra de su tiempo y de su entorno, un reflejo de aquel momento en el siglo en que tras la ilusión de las promesas y los «deshielos», tras las «nuevas fronteras», se escondía la convicción recóndita de que todo aquello no era más que un parche a un Leviathan que devoraba a sus líderes. Y así, en 1962, cuando «todo es futuro», Shostakovitch empieza su Sinfonía más extraña y oscura hasta ese instante recordando a las víctimas del antisemitismo en la guerra.

La obra comienza en tiempo de «Adagio»: el intermitente repique, lejano, de la campana (va a doblar cuarenta veces en este primer movimiento) contra hoscas, densas armonías del viento, establece la tonalidad básica de Si bemol menor, clave poco frecuente, incluso en Shostakovitch. El coro, como una letanía, inicia el poema:

En Babi-Yar no hay monumentos.  
El abrupto barranco es como una losa.  
Estoy aterrado.  
Hoy soy tan viejo  
como todo el pueblo judío.

Tras un dilatado recitativo del bajo, en el mismo estilo salmódico, se produce un breve climax sobre los versos:

Cacareando: «¡Matad a los hebreos, salvad a Rusia!»,  
un comerciante en trigo apalea a mi madre.

Vuelve la campana de la introducción, ahora más cercana. Cuando el bajo exclama, secundado por el coro:

Los antisemitas se proclamaron...  
¡la Unión del Pueblo Ruso!

la tensión llega al máximo. Pero el ambiente se apacigua de momento al recoger el solista, como una balada, la estrofa de Evtushenko:

Me imagino como Anna Frank,  
transparente como una primavera en abril,  
y amo, y no necesito frases,  
pero sí necesito que nos unamos uno en otro.  
¡Qué poco puede uno ver, hasta oler!  
Hojas no podemos tener;  
cielo, tampoco podemos.  
Pero es mucho lo que se nos permite:  
podemos abrazarnos en una habitación oscura.

Y aquí comienza una marcha, que va haciéndose más opresiva a medida que transcurren los siguientes versos:

¡Ya vienen! (Coro.)  
No temas, éstos son los truenos  
de la primavera que ya llega.  
Acércate,  
aprisa, dame tus labios. (Bajo.)  
¡Están rompiendo la puerta! (Coro.)  
No, es el hielo que se quiebra... (Bajo.)

Es la orquesta quien se rompe ahora, en un estallido tétrico de acordes dominados por el tañido, ya en «fortissimo», de la campana. El estruendo decrece y la introducción del movimiento reaparece solemnemente.

En Babi-Yar cruje la hierba salvaje...

Viene a continuación la estrofa que Evtushenko se vio obligado a alterar. La redacción actual habla del heroísmo ruso en la lucha contra el fascismo; la original dice así:

Y yo soy como un gigantesco grito silencioso  
sobre miles, miles de cuerpos sepultados.  
Yo soy cada anciano fusilado aquí.  
Yo soy cada niño asesinado aquí.  
¡No hay nada en mí que pueda olvidarlo!



Galina Vishneskaya, Mstislav Rostropovich, Boris Wladimirsky (director de «Melodía») y Dmitri Shostakovich durante la grabación de la Sinfonía número 14.

La campana repiquetea, cada vez más distante. La música parece extinguirse por consunción. Recita el bajo:

No hay en mí sangre judía,  
pero todos los antisemitas me odian  
con rencor, como si yo fuera un judío.

Como un coletazo postrero, la batería orquestal se encrespa y el movimiento se cierra violentamente. Todavía resuena la campana en el último acorde.

El pasaje siguiente, «Humor» («Allegretto»), es el paroxismo del lado sarcástico de Shostakovich. Creo que no es disparatado citar la Canción de la pulga, de Mussorgsky. Se trata de una sensacional defensa de la grotesquería, en la que, por medio de los versos de Evtushenko, el compositor justifica su vena mordaz, manifestada varias veces a lo largo del ciclo en movimientos de pura charanga. Con un ritmo chirriante canta el bajo:

Zares, reyes, emperadores,  
¡gobernantes del mundo!,  
podéis dirigir desfiles,  
pero el humor, el humor,  
¡el humor no podéis dirigirlo!

El «Scherzo» da paso a un «Trío», en el que Shostakovich cita sus dos secuencias sinfónicas más deliberadamente grotescas: el «Allegro» inicial de la Novena, cuyo sujeto principal se escucha en las figuraciones del solo de violín, y el «Finale» de la Sexta. En este «Trío» hay dos «fogonazos» temáticos significativos. Uno es la súbita aparición del motivo D-S-C-H tras el verso «Quisieron matar al humor», como una inesperada réplica del propio compositor. Otro es la nueva presentación del doblar de la campana tras la frase:

La adusta cabeza del humor  
fue clavada en la lanza de un soldado.

El tercer movimiento, «En la tienda», es un nuevo «Adagio». Los versos aluden a la explotación de las mujeres en Rusia. Como «leit-motiv», un precario, irregular ritmo marcado por castañuelas y «Wood Block». Al comienzo hallamos una nueva cita, ésta especialmente querida: el «Passacaglia» de la Octava sinfonía. Canta el solista:

Estas son las mujeres rusas,  
son nuestro honor y conciencia.  
Han mezclado hormigón,  
han arado, han segado.  
Lo han resistido todo,  
habrán de resistirlo todo.

Con estos dos últimos versos se produce una transición imprevista y fascinante: porque la música con que se cantan estas frases es la del «Aria» de Katerina en Lady Macbeth de Mzensk, que poco después repiten instrumentalmente violines, arpas y celesta. Tras esta segunda cita, la voz plañidera de la campana vuelve a cambiar en «in memoriam» el curso del movimiento. El ritmo mortecino de castañuelas y «Wood Block» se une al latido seco del bombo con el gong al fondo: ha comenzado el cuarto movimiento, «Temor», la página más angustiosa de la obra.

Un sordo recitativo de tuba fija la tonalidad en Sol sostenido. El coro, remedando el comienzo de la Sinfonía, empieza su canto salmódicamente: el bombo y el gong son su único (y asombroso) acompañamiento. La voz del barítono, grandilocuente al principio, cita el final de la Undécima (que se llamaba «Alarma»); después, al acceder a los versos «Nos enseñaron a guardar silencio cuando había que gritar...», lo que se cita es el estático y apacible arranque de esa misma Sinfonía once. La campana retorna al desbrozar el solista estos impresionantes versos de Evtushenko:

El secreto temor de alguien que informa,  
el secreto temor de un golpe en la puerta.  
Aún más, el temor de hablar con un extraño,  
con un extraño, o con la propia esposa.  
¿Y el inenarrable miedo, después de la marcha,  
de quedar a solas con el silencio, cara a cara?

Siempre dentro de un obsesivo «piano», el coro responde:

No nos asustó construir entre tormentas de nieve  
ni marchar al combate bajo el fuego,  
pero a veces nos aterraba mortalmente  
hablar con nosotros mismos.

Tras un «col legno» acerado, la música va enmudeciendo. Finalmente, tras el rutilar apagado del gong canta el bajo:

Y cuando escribo estas líneas,  
quizá inconscientemente rápido,  
las escribo con el único temor  
de no hacerlo suficientemente aprisa.

Con absoluta economía de medios, Shostakovich (y Evtushenko) ha(n) descrito la vivencia de esos años que más arriba llamé «estado de terror». Sin solución de continuidad, principia el «Finale» («Una carrera»): las flautas y la cuerda exponen un levísimo «Vals», un poco a lo Prokofiev, que (muy sardónicamente) quiere ser la suprema expresión de la intrascendencia. Dice el solista:

La Iglesia dijo que Galileo  
era un hombre perverso y sin sentido.

El coro repite los versos, y al mimético ritmo de 3/4 se autocontesta el bajo:

Pero, como el tiempo ha demostrado,  
fue más sabio quien no tuvo sentido.

Mientras el «Vals» se desfigura veladamente, solista y coro aluden a Pasteur, Shakespeare, Newton y Tolstoy (¿León?, pregunta el bajo; ¡León!, afirma el coro) con similar muletilla. Cuando el «Vals» llega a su «punto cero» de ingravidez, en azucarado «pizzicato», gritan todas las voces:

Estos hombres, creo yo,  
estos hombres, ¡sí que han hecho una carrera!

Lo fantástico de esta mordaz condena del fariseísmo, de esta defensa del genio, es que Shostakovich evita toda grandilocuencia y deja escapar los versos en medio de un despreocupado «Vals», como si no pasara nada. El golpe de talento se produce poco más tarde. El solista afirma:

Los que los maldijeron están olvidados.

Y el coro, en «fortissimo», sentencia:

¡Pero a quien sí se recuerda es a los maldecidos;  
se recuerda a los maldecidos!

En este momento, el «Vals» se transforma en el motivo D-S-C-H, que origina un fugado. La idea está clara: Shostakovich, en una especie de interpelación al oyente, que, de otra forma, no está lejos de la pretensión de inmortalidad contenida en los «Ewig, ewig» de La canción de la Tierra mahleriana, se pone en el lugar de los personajes citados y «deja atrás» a sus censores (¿Zhdanov y compañía?), a quienes nadie recordará; pero él sí será recordado. Como una confirmación de esa «mortalidad superada», vuelve a sonar la campana mortuoria. El «Vals», indolente, ajeno a todo, feliz divertimento, se adueña por última vez de la escena. Es el «coup de grâce» que, sobre su musiquilla, diga el verso final de Evtushenko:

¡Yo realizo mi carrera  
sin buscar hacer carrera!

Las cuerdas y la celesta se llevan en volandas al «Vals», que da la impresión de irse disolviendo en partículas. Es como una sonrisa que se helara. Cara a cara con el silencio, el tañido remoto de la campana pone punto a la Sinfonía.

En 1966 Dmitri Shostakovich sufre un ataque cardíaco. La dolencia se complica con un proceso arterial que le paraliza la parte izquierda del cuerpo. Durante meses, recluido en el hospital Kuntselvo, de Moscú, se teme un fatal desenlace. Lentamente, sin embargo, va recuperándose hasta recobrar casi por completo la movilidad: aún hoy conserva una parálisis parcial en el brazo izquierdo, estigma de la enfermedad. Su precario estado de salud le obliga a abandonar sus cargos oficiales y —¡triste ironía!— su cátedra de Composición, que había vuelto a recuperar en el 63. Sus apariciones, de por sí poco frecuentes, se van espaciando más y más. Tiene sesenta años.

En Rusia soplan otros vientos o, mejor, han vuelto a soplar los antiguos, quizá más solapadamente. Kruschov es destituido de sus cargos en una Asamblea Plenaria del Soviet de la U. R. S. S. Breznev, Kosyguin y Podgorny forman el nuevo equipo dirigente, llamado «la troika». Khrennikov vuelve a su ambicionado cargo de secretario de la Unión de Compositores Soviéticos. Como en los años 40, renacen los enfrentamientos entre los intelectuales (la «inteligentsia») y el Partido; a los Pasternak, Akhmatova o Zoschenko de ayer los sustituyen hoy Daniel, Siniavsky, Sajarov o Solzhenitsin. En Checoslovaquia, Alexander Dubcek se esfuerza en dar vida a un «socialismo humanista»; en el verano de 1968 la «troika» rusa se entrevista con el grupo de Dubcek. Czesmit Czar, el teórico checo, conversa largamente con el ideólogo oficial soviético, Alexei Suslov. Un abrazo entre Breznev y Dubcek parece cerrar la polémica en el seno del comunismo y abrir el camino a nuevas relaciones entre el Este y el Oeste: cinco días más tarde, un domingo

de agosto, las tropas del Pacto de Varsovia entran en Praga por la fuerza e instalan en la jefatura de la nación al anciano general Josef Svoboda. El sueño, la «primavera de Praga», sólo ha durado cuatro meses.

Norteamérica, mientras, se desangra por una herida llamada Vietnam. Lyndon Baynes Johnson, sucesor de Kennedy, asesinado en Dallas en 1963, hace arrojar sobre Indochina en un año «más bombas que todas las empleadas en los "raids" aéreos de la última guerra» (según la Agencia Reuter). Martin Luther King es asesinado en Atlanta; Robert Kennedy, en California; Berkeley se convierte en el foco de la rebelión universitaria, y Herbert Marcuse, en un profeta de la hecatombe. En mayo del 68 se forman en París las barricadas del Barrio Latino: los nombres del día son Alain Krivine y Daniel Cohn-Bendit. Los conservadores vuelven al poder en Gran Bretaña de la mano de Heath, en Grecia se implanta el régimen de los coroneles y en Biafra se consuma el genocidio del pueblo Iwo. La voz de Iberoamérica se eleva a símbolo en el filme de Glauber Rocha, **Dios y el Diablo en la tierra del sol**.

En 1969, el 29 de septiembre, se estrena en Leningrado una nueva **Sinfonía** de Dmitri Shostakovitch. La «première» se aguarda con cierta curiosidad morbosa. ¿Qué cabe esperar ya de este hombre enfermo, semiparalítico? Desde los incidentes que siguieron a la primera interpretación de **Babi-Yar**, el músico se ha refugiado, con carácter exclusivo, en el cuarteto; de 1964 a 1966 ha añadido otros tres a su catálogo, los números **Nueve, Diez y Once**. Tras la enfermedad ha escrito el **Duodécimo**. Y ahora esta **Sinfonía catorce**, que se anuncia como una obra de cámara. ¿Tanto se ha agotado el ímpetu creativo del artista que ya no puede ni controlar los resortes de la gran orquesta que tan espectacularmente había manejado en sus obras anteriores, incluida la polémica **Trece**?

Sí, efectivamente, Shostakovitch se conforma con 29 músicos para la interpretación de esta pieza: una soprano, diez violines, cuatro violas, tres violonchelos, dos contrabajos, castañuelas, «legno», látigo, tres cajas (un ejecutante), campanólogo, vibráfono, xilófono y celesta. ¿Dónde están los despliegues de la **Leningrado**, de la **Once**, de la **Doce**? Han desaparecido, sí, y con ellos toda su prosopopeya. Porque en la **Catorce** Shostakovitch «pisa fondo» como autor y compone su obra maestra, aquella que definitivamente le adentra en la Historia, la página que justifica «una carrera».

Es muy difícil juzgar la **Catorce**, porque, aunque no hubiera compuesto ninguna otra partitura, sólo esta obra bastaría para que nos refiriéramos a su autor. El problema de esta **Sinfonía** es que necesita un estudio aparte. Todo el ciclo sinfónico de Shostakovitch adquiere una dimensión nueva contemplado desde la **Catorce**: las «espantadas», los «renuncios», los cambios imprevistos, los sometimientos a la disciplina de la jerarquía, los triunfalismos gratuitos, las banalidades «epatantes», todo lo que es el lado negativo del compositor parece redimirse ante esta partitura trágicamente bella, que, si bien es marcadamente distinta de todo lo que la ha antecedido en la curva sinfónica, supone también la cristalización definitiva de unas potencialidades que han ido madurando en los trece trabajos anteriores.

La **Catorce** gira en torno a una idea: la muerte. Este tema se hallaba presente (más bien omnipresente) en **Babi-Yar**; aquí adquiere una intensidad aún más dramática: Shostakovitch va a hablarnos, a doble nivel, de la **muerte como injusticia** en general y de **su muerte** en particular. En **Babi-Yar**, la muerte era un «factum» pasado, pretérito, que se evocaba en términos de responso: los judíos asesinados en Kiev, el humor ejecutado, los inmortales despreciados, etc. En la **Catorce**, la muerte es un «hoy», posee la turbadora presencia del «aquí y ahora»; como dice el último poema de la **Sinfonía**, «la muerte es todopoderosa (...), vive con nosotros». Así, la **Catorce** es un extraño «Requiem», el único escrito en la Rusia soviética; es, a la vez, un «Totenfeier» mahleriano. Aún más, la **Catorce**, conjunto de once poemas cantados, es una sinfonía en la misma medida que lo es **La canción de la Tierra**, con la que la emparentan muchos vectores. Bien podría decirse, dentro de esta comparación mahleriológica que he venido siguiendo, que la **Catorce** de Shostakovitch es, al mismo tiempo, la **Sexta** y **La canción de la Tierra** juntas; o, mejor, es la **Sexta** de Mahler hecha «lied».

Para exponer su litúrgico análisis del fenómeno «muerte», toma Shostakovitch poemas de cuatro escritores, a primera vista irreconciliables: García Lorca, Apollinaire, Küchelbecker y Rilke. La forma, casi milagrosa, en que estos textos van encadenándose y «llamándose» unos a otros, trazándose incluso líneas de convergencia interiores dentro de la obra por las que los poemas se entrecruzan como piezas de un ajedrez, habremos de estudiarla al analizar la **Sinfonía** movimiento por movimiento.

En el caso de la **Trece**, determinamos unas características previas, avanzando de lo externo a lo interno; voy a seguir aquí el mismo sistema. Decía de **Babi-Yar** que se daba en ella una fusión perfecta entre música y texto: aquí se alcanza lo más difícil, la inseparabilidad de la palabra y el sonido; me cuesta trabajo pensar en el **De profundis** de Lorca, desvinculado del tema que abre la **Sinfonía** o en el **Alerta** de Apollinaire sin el restallante xilófono que le acompaña en esta obra. La novedad que la influencia de Mussorgsky representaba en la **Trece** es en la **Catorce** una entidad definidora del «corpus» de la **Sinfonía**: no ha vacilado Shostakovitch en reconocer que su inspiración última en la **Catorce** eran los **Can-**

**tos y Danzas de la Muerte**, del autor de **Boris**. La orquestación, hecha desde los timbres en **Babi-Yar**, proporciona en la nueva Sinfonía combinaciones aún más sugerentes: la drástica reducción del material instrumental acerca la partitura a un cierto estado de «Schönbergismo» (pienso en las dos **Sinfonías de cámara** o en el mismo **Pierrot lunaire**) en el color, que poco o nada tiene que ver con el Shostakovitch anterior.

Lo que es aparatosamente nuevo es la armonía: por primera vez desde 1936 prescinde Shostakovitch de centros tonales diferenciados. Se «flirtea» con los doce sonidos (ya había habido algunas series en el **Duodécimo cuarteto**), aparece el «cluster», no hay armaduras tonales prescritas y abundan los acordes «mal cerrados». Naturalmente, creo que sería exagerado predicar de la **Catorce**, que es una obra dodecafónica o siquiera atonal; ahora bien, tampoco sería exacto decir que es tonal. Shostakovitch, como el último Stravinsky, se fabrica su propio «extratonalismo» con reglas particulares.

La **Sinfonía** comienza con un tema lento expuesto por los violines muy suavemente. Me interesa detenerme un poco en este tema: tiene veinte notas y en él se citan los doce grados de la escala cromática. Sus cuatro primeras notas son iguales a las del **Dies Irae** medieval (Shostakovitch había empleado este motivo en su primera música incidental para el **Hamlet** de Shakespeare). Enmarcado por este letárgico diseño, el bajo entona el primer poema, **De Profundis**; tanto éste como el segundo, **Malagueña**, pertenecen al **Poema del cante jondo**, de Federico García Lorca:

Los cien enamorados  
duermen para siempre  
bajo la tierra seca.  
Andalucía tiene  
largos caminos rojos.  
Córdoba, olivos verdes  
donde poner cien cruces  
que los recuerden.  
Los cien enamorados  
duermen para siempre.

Este primer poema, que se nos presenta envuelto en la tenue malla sonora del tema al que hemos hecho referencia, tema envolvente, que va silueteando los versos como una lúgubre guirnalda, establece un parangón inmediato: la impresión de cementerio que transmiten los versos («... duermen para siempre / bajo la tierra seca») entronca directamente con el responsorio que abría la **Sinfonía** anterior («En Babi-Yar no hay monumentos...»). En ambos casos Shostakovitch propone un acercamiento al hecho de la muerte desde su perspectiva más externa, la del memento, la oración funeraria. En **Babi-Yar** esta introducción desemboca en planteamientos políticos, raciales y sociológicos. En la **Catorce** el prólogo es la primera etapa del viaje a las tinieblas, una especie de entrada o pórtico dantesco (**Lasciate ogni speranza...**) a una sucesiva profundización en el tema de la muerte. Esto no es óbice para que en la partitura encontremos algunas severas reflexiones políticas, pero como connotaciones al tema general. Lo que yo llamaba música «neuronal» en la **Trece**, es visceralidad en la **Catorce**. Lo que en la **Trece** era evocación (memento) del pasado por un sujeto en actitud de vida, es en la **Catorce** meditación (memento) de una experiencia por un protagonista en actitud de muerte.

Hay un dato instrumental que no debe pasarse por alto: el «sepolio» cantado de **Babi-Yar** se presentaba con un despliegue orquestal tremendo, arrasante; en este inicial **De Profundis** sólo están las cuerdas, violines (no los divide Shostakovitch en «primeros» y «segundos»), violas y contrabajos (no hay voz media de los violonchelos). ¿Qué indica esta renuncia, esta «humildad» en la textura? Es sencillo: estamos oyendo un cuarteto de cuerda ampliado. De hecho, toda la **Sinfonía** es un largo cuarteto con percusión y dos voces. Shostakovitch, que desde 1937 ha ido creándose un mundo interior refugiado en el cuarteto, que ha ido alternando grandilocuencia en la orquesta e intimismo en la música de cámara, opera, por fin, en esta obra una transformación ya presentida en **Babi-Yar**: la de trasplantar su voz íntima a la sinfonía; y para ello, muy simbólicamente, se elige el desvestimiento de la orquesta, reducida a un esqueleto de arcos que son la resultante de una visión de «cuarteto orquestal». Sus dos mundos se unen por vez primera, con victoria del más humilde, el más callado, pero también el más hondo.

Cuando saltamos al segundo movimiento, este presentimiento se confirma, porque lo que se escucha en la **Malagueña**, errática y dislocada, es la sección central del **Cuarteto número 12**, la obra inmediatamente anterior a la **Sinfonía**:

La muerte  
entra y sale  
de la taberna.

Pasan caballos negros  
y gente siniestra  
por los hondos caminos  
de la guitarra.

Y hay un olor a sal  
y a sangre de hembra  
en los nardos febriles  
de la marina.

La muerte  
entra y sale,  
y sale y entra  
la muerte  
de la taberna.

Este fragmento, que canta la soprano, correspondería a lo que yo llamé antes «Totenfeier», según el primer movimiento de la **Segunda sinfonía** de Mahler; es el primer estrato del descenso, la algarabía de la muerte, la celebración, la «feria» de la muerte. Es un pasaje febril y, en cierta medida, adolescente. Indolencia, despreocupación, alboroto: como música juvenil desconfiada ante la muerte. Esta **Malagueña**, que culmina en un feroz episodio de la cuerda agitada por el estrépito de las castañuelas (que Shostakovitch emplea magistralmente como instrumento «trágico»), enlaza en dos golpes de látigo con el poema más dilatado del discurso, **Lorelei**, el primero de los seis textos de Guillaume Apollinaire empleados en la obra.

Con este poema se vincula Shostakovitch a uno de los sujetos favoritos de la literatura alemana, el de la hechicera que enamora a sus juzgadores y se suicida tras perder a su amante. En el poema de Apollinaire, Lorelei es interrogada por un obispo que le brinda el perdón a sus hechizos a causa del fulgor de sus ojos; Lorelei lo rechaza y evoca la «muerte» del amor con estas palabras:

Mi amado ha partido, está en tierras lejanas.  
Ahora todo me es odioso,  
nada tengo de valor.  
Mi corazón está tan cansado que debo morir.

Estos versos ¿no tienen conexión musical con otros muy queridos? Sí, naturalmente, con los de **La canción de la Tierra**. Si el primer verso evoca el movimiento final de **Das Lied**, «Der Abschied» («La partida»), el último de la estrofa recurre a aquel anotado por el propio Mahler en el segundo tiempo: «Mein Hertz ist müde» («Mi corazón está cansado»). Y lo más gráfico (y más terrible) de esta conexión de Shostakovitch con **La canción de la Tierra** mahleriana vía Apollinaire es que al Mahler que empieza a agonizar de endocarditis cuando escribe **Das Lied** se equipara el compositor ruso, recién salido de su grave enfermedad cardíaca cuando compone esta música.

Siguiendo el texto de Apollinaire, el Obispo ordena la reclusión de Lorelei en un convento; cuando tres jinetes le escoltan a su encierro, la muchacha pide detenerse en un risco a la orilla del Rhin. Y aquí resuena por dos veces la campana mortuoria de la **Trece**; en un indecible «Adagio», que es perfecta «suspensión» mahleriana, se cantan los versos finales:

¡Vuelve, Lorelei, vuelve!  
Una barca navega por las curvas del Rhin.  
Mi amado va en ella, llamándome está.  
Mi corazón es ligero, el oleaje tan claro...  
Y desde los riscos al Rhin se arrojó,  
en la corriente tersa se veía el reflejo  
de sus ojos, color del Rhin, de sus dorados cabellos.

La voz se extingue sobre el eco de la celesta, el vibráfono y el campanólogo. Sólo queda un solo de violonchelo (que vuelve a citar todos los grados de la escala) que encadena la ulterior secuencia.

Lorelei se ha arrojado al Rhin; el siguiente poema, también de Apollinaire, se llama **Suicidio**. Es la consecuencia del texto anterior. Los versos, que están entre las mejores páginas del poeta francés, hablan de soledad y desesperanza:

Tres lirios, tres lirios, hay tres lirios  
sobre mi tumba, sin una cruz.

La consecuencia consiste en un largo dueto entre la soprano y el violonchelo, al que se une la campana en los versos finales. Si no entendiéramos el texto, si sólo hubiéramos de sujetarnos a una mera percepción musical, quizá dijéramos que este fragmento era una canción de cuna. Esta «nana al revés», de porte macabro, en la que la protagonista describe cómo brotan de su cuerpo las raíces de los lirios, conecta en seguida con la «Berceuse» que abre los **Cantos y Danzas de la Muerte**, de Mussorgsky.

La quinta secuencia opera como elemento de contraste. El xilófono a solo enfoca una cita paródica del motivo que inauguraba el «Finale» de la **Sinfonía once**: ¿gratuita la remembranza? No, el último movimiento de aquella **Sinfonía** malograda se llamaba «Alarma»; el poema de Apollinaire se titula **Alerta**. Los versos proclaman una doble situación: amor, de una parte, pero amor «muerto», corrupto, el de la hermana por el hermano; presentimiento, de otra, de «muerte» real, física, en la guerra. La temperatura dramática es álgida en dos «stanzas»:

En el incesto, en la muerte, quiero parecerle hermosa  
a aquel que va a ser asesinado.

Hoy morirá, cuando el día se alce,  
mi soldadito, mi amante, mi hermano.

Y como ya ocurriera con **Lorelei** y **Suicidio**, el siguiente poema, igualmente de Apollinaire, **Madam, ¡mire!**, parece ser la perfecta respuesta literaria para **Alerta**. Probando esa vecindad, Shostakovitch vuelve a dar carta de protagonista al xilófono junto a la voz de la soprano. Al lado de la morbosa ironía contenida en versos como «Ha perdido usted algo», «Ah, ¡no es nada! Es sólo mi corazón», está la amarga onomatopeya que Shostakovitch crea con la repetición, a golpe de xilófono, de las primeras sílabas de la palabra rusa «khokhochou» («reír»), que se pronuncia «jhajhachuu»:

... y yo me río, río, río  
del amor amputado por la muerte.

Hasta aquí, durante los cuatro primeros poemas con texto de Apollinaire, ha existido una dualidad amor-muerte, enmarcada en

un abanico de situaciones diferenciadas: suicidio, incesto, guerra. Aunque el bajo ha intervenido como contrapartida de los poemas con diálogo, la voz protagonista de la acción ha sido siempre la femenina. Al llegar a la séptima secuencia se produce un cambio en esta situación, que otorga la preeminencia al bajo en tres poemas consecutivos. Entramos en una nueva gradación del tema de la muerte, especialmente sutil: la «muerte espiritual», la aniquilación del espíritu. Pero ésta—vienen a decirnos Shostakovitch y Apollinaire—puede darse en «vida». El poema se titula **En prisión**, y el pasaje musical es el corazón de la obra. Voy a transcribir el poema completo al referirme a la música, porque los versos poseen una importancia definitiva en la estructura de la **Sinfonía**.

Tras una introducción de cuatro compases a cargo de violonchelos y contrabajos, el solista inicia apaciblemente la exposición del texto sobre un estático Re bemol de la cuerda:

Me dejaron desnudo  
al traerme a prisión.  
Abatido por el Destino acechante,  
estoy crucificado en la oscuridad.  
¡Adiós, alegres bailes!  
¡Risas de doncellas, adiós!

Los primeros versos, limpiamente cantados, entrañan una ambigua alusión (muy clara en el texto ruso, más que en el original de Apollinaire) a la Pasión de Cristo. La intensidad («piano» expresivo) no denota queja ni rebelión, sino más bien aceptación estoica de una situación en contra. Los dos últimos versos de la estrofa («Adiós, alegres bailes...») están más recitados que cantados, en un peculiar «negocio» con la «sprechstimme», en la tesitura aguda, lo que obliga al solista a forzar la voz. Los cuatro compases introductorios se repiten, ahora a cargo de los diecinueve instrumentos de arco; en la segunda mitad del último compás, en 5/4, el bajo retorna al registro grave, en una línea melódica que es simple alternancia entre Sol y Si bemol, para exponer la tétrica idea central del poema:

Mi celda es la bóveda de una tumba,  
para todos estoy muerto.

Y aquí crea Shostakovitch un largo interludio orquestal, epicentro de la obra y quizá su más fascinante pasaje musical: un vals descarnado, sórdido, único, que empiezan los dos contrabajos en completo «infrapianissimo», tocando las mismas notas uno en «pizzicati» y el otro «col legno»; la «melodía» del vals (tan hecha de silencios como de notas) emplea, una vez más, todos los grados de la escala cromática. Al ir entrando los restantes instrumentos, siempre en cuchicheo, se advierte que el vals es una fuga; es decir, que se trata de un pasaje fugado cuyo sujeto es un vals. El único elemento tímbrico que Shostakovitch añade a la progresivamente enmarañada voz de las cuerdas es el aleteo rítmico del «Legno». Este «espectro de vals» va transformándose, para el oyente, en el complemento de la «Marcha» de **Alerta** (los dos elementos que ya definían, en 1925, la **Primera sinfonía** no han faltado a la cita en esta obra), y al irse distorsionando su «melos», la in-

Sinfonía número 10 (Tercer movimiento): Pasaje de la partitura en el que aparece, por vez primera, el motivo D-S-C-H, representativo de la personalidad del compositor. (Reproducción por cortesía de Leeds Music Corporation.)

tensidad pasa en rápida secuencia del «pp» primerizo a «ff». Aquí irrumpen nuevamente el bajo, que ahora grita su melodía inicial:

¡No, ya no soy el mismo,  
ya no soy el de ayer!  
Soy ahora un prisionero  
y es el fin de la esperanza.

El «forte» alcanzado se evapora y el solista prosigue su monólogo con la misma docilidad del comienzo; el vals, como la protesta anterior, se ha extinguido y sólo el latido del «Legno» persiste.

En un hoyo, como un oso,  
vago de un lado a otro.  
Y el cielo... Mejor es no mirarlo  
no siento ningún consuelo.  
En un hoyo, como un oso,  
vago de un lado a otro.

En el centro de la estrofa transcrita ha comenzado un «crescendo» que alcanza su climax en un nuevo grito del bajo, ahora en agudísima textura, forzando casi el falsete, que las cuerdas acompañan en agitado trémolo, queja terrible, ciega:

¿Por qué me has llevado a esta aflicción?  
¡Respóndeme, Dios todopoderoso!  
¡Oh, ten piedad, ten piedad!

Tras la dramática protesta, de incontenible rebeldía, el ambiente se apacigua. El bajo retorna a su tono resignado y la cuerda vuelve a la apacibilidad inicial. En estos momentos la **Sinfonía** empieza a adquirir una inquietante dimensión autobiográfica del todo inesperada; porque este lamento en primera persona de un hombre «muerto para todos», injustamente coartado, parece una acusación directa a la jerarquía, con el aditamento simbólico de un lenguaje musical muy lejano del «Shostakovitch oficial», como un distante reencuentro con aquel «camino no seguido» que mencionábamos al principio de este estudio. El compositor ni ha corroborado ni ha desmentido esta tesis, pero el final del poema y los dos movimientos sucesivos parecen reafirmar convincentemente esta postura. Termina el bajo la secuencia con estas palabras:

No hay lágrimas en mis ojos,  
mi rostro es como una máscara.  
¡Cuántos corazones desgraciados  
latirán bajo la bóveda de esta prisión!  
Aparta de mí esta corona de espinas,  
no sea que me taladre el cerebro.  
El día ha terminado. Sobre mi cabeza  
la antorcha se consume, rodeada de tinieblas.  
Todo está tranquilo. Sólo hay dos personas  
en la celda:  
mi pensamiento y yo.

Los dos últimos versos vienen a establecer una nueva conexión con Gustav Mahler, una ligazón que, en realidad, se ha presentado desde el comienzo mismo del poema: la **Canción del prisionero en la torre**, de los **Knaben Wunderhorn**, con su estribillo resolutorio. «Die Gedänke sind frei» («Los pensamientos son libres»).

Y una vez más vuelve a darse el encadenamiento entre poemas; como colofón a la última aserción de **En prisión**, la libertad de pensamiento por encima de la coacción y la consunción anímica, surge la insolente, sardónica **Respuesta de los Cosacos de Zaporozh al Sultán de Constantinopla**, última clave estrófica de Apollinaire empleada en la **Sinfonía**. Se trata de un grito de rebeldía insojuzgada, un desafío. Los Cosacos de Zaporozh vivían sin ley ni sometimiento a la orilla del Dnieper; durante la guerra ruso-turca de 1769-74 se unieron al ejército de Catalina II. El poema representa la réplica que el jefe («atamán») de los Cosacos dirige al Sultán, que los ha acorralado y les ofrece clemencia a cambio de que pasen a su bando:

Eres cien veces más culpable que  
Barrabás.  
¡Vecino de Belcebú,  
te has revolcado en vilezas,  
has comido excrementos desde niño!  
¡Entérate: tu Sabbath se celebrará sin nosotros,  
putrefacto cáncer, inmundicia de Salónica,  
horrída pesadilla, peste indescriptible!

Esta «aceptación de la muerte» a cambio de la independencia obtiene una expresiva plasmación sonora: divididas las cuerdas, Shostakovitch constituye doce pentagramas «libres», cada uno de ellos en una tonalidad, que se desatan tras las palabras finales en un «moto perpetuo».

Concluye así la «sección» Apollinaire de la **Sinfonía**. El siguiente poema es el único de autor ruso contenido en la obra. Su autor, Wilhelm Karlovich Küchelbecker, tomó parte en la revolución Decembrista de 1825, el primer ataque serio contra la corona zarista. Tras diez años de prisión fue enviado a Siberia, en donde murió en 1848. Su poema **¡Oh Delvig, Delvig!**, es una oración «post-mortem» dirigida a otro poeta, Anton Delvig, un amigo de Pushkin. El texto, en un nuevo «encadenado», se enlaza perfectamente con el binomio protesta-desafío trazado en los dos poemas precedentes:

¡Oh Delvig, Delvig! ¿Cuál es la recompensa  
de la poesía y los escritos nobles?

Tras los versos iniciales, la secuencia se convierte en un cuarteto (¡una vez más!) para bajo solista y tres violonchelos tocando en su registro más agudo. Por unos momentos se tiene la impresión de que este lamento por un amigo desaparecido se escapa del

contexto intuido hasta el momento, pero las últimas estrofas retrotraen la declamación a la dialéctica previa:

El poder de los tiranos estremece.  
¡Oh Delvig, Delvig! ¿Por qué esta persecución?  
La inmortalidad es el destino  
de las palabras sublimes y vigorosas,  
de las dulces canciones.  
Por ello, ¡nuestra unión no morirá!  
¡Será libre, feliz y orgullosa!  
Y en la dicha y la amargura se mantiene firme  
la unión de los eternos amantes de las musas.

Así, estos versos se vinculan con aquella liberalidad de pensamiento proclamada en el poema **En prisión**; de otra parte, la secuencia final de **Babi-Yar** no queda muy lejos de estos anhelos de perennidad: se decía en **Una carrera** que los acusadores «están olvidados / pero se recuerda a los maldecidos».

Llegamos a los dos últimos poemas, muy breves. Y merced a un toque maestro, de gran compositor, consistente en una simple cita, Shostakovitch va a dar a su **Sinfonía** su máximo «scope» dimensional. El penúltimo poema es un muy famoso texto de Rainer María Rilke, **Der Tod des Dichters (La Muerte del Poeta)**. Pero antes de que comience el texto, que entonará la soprano, la orquesta de cuerdas se «apaga» en un «decrecendo» y, como un mágico eco, los violines con sordina repiten el tema que iniciase la obra, una octava más alta de la expuesta en aquel segmento.

Con esta sencillísima (y fascinante) cita, Shostakovitch confiere, de golpe, una perspectiva triple al montante de su obra: objetiva, subjetivo-objetiva y exclusivamente subjetiva. Desde un punto de vista objetivo, la acción se convierte en una espiral que circunvala el punto de origen. Pero lo circunvala tras haberse desarrollado una historia: juventud (en el segundo poema), amor (en el tercero), suicidio (cuarto), guerra (quinto y sexto), injusticia y soledad (séptimo), rebeldía (octavo) y esperanza (noveno). Con todo ello, cuando advenimos a esta «re-exposición», como si se hubiese observado un completo proceso sonatístico de evolución y desarrollo, el material se escucha bajo una nueva luz; se ha producido una variación interior. La segunda perspectiva es más evanescente y a la vez más sugestiva: la melodía a la que aludo, el tema inicial, se ha escuchado enmarcando los versos de Lorca; el que ahora se vuelva a oír bajo el epígrafe **La Muerte del Poeta** programa el simbolismo hasta hacer que este tema «memento» se convierta en un epitafio por el poeta que había hablado en primera instancia, esto es, el mismo Lorca, «muerto para todos». La tercera línea de contemplación es la más incitante: también la más subjetiva. He comentado antes cómo los poemas séptimo, octavo y noveno presentaban una cierta concomitancia biográfica con el propio Shostakovitch; pero es que, trazado todo el arco, la **Sinfonía** íntegra puede recoger un proceso personalista. ¿No es sintomático que la «muerte espiritual» se produzca tras los dos poemas de guerra? (quinto y sexto). ¿No se produjo la condena de Zhdanov y la interdicción que prohibía a Shostakovitch estrenar, en 1948, acabada la guerra mundial? ¿No fue la **Décima**, cuyo fanático segundo tiempo está esbozado en **La respuesta de los cosacos...**, la **Sinfonía** del «deshielo»? ¿No parece esa **Respuesta...** la contrarrespuesta a aquella otra «contestación de un artista soviético, a unas críticas justas» que pregonaba la arteriosclerótica **Sinfonía número cinco**? ¿No ha sido poco después (**Sinfonía trece**) cuando Shostakovitch ha patentizado su creencia en la inmortalidad de las obras de arte por encima de los esquemas políticos? («¡Oh Delvig! ¿Cuál es la recompensa (...) de la poesía?») Y bien, ¿no acaba Shostakovitch de salir de una grave enfermedad en el momento de escribir esta obra, esta **Muerte del Poeta**? Al llegar aquí no parece exagerado pensar que el compositor ha escrito su propio epitafio con los versos de Rilke:

El poeta estaba muerto. Sus facciones,  
siempre pálidas, rechazaban algo.  
Una vez lo supo todo acerca del mundo,  
pero este conocimiento moría  
y retornaba a la indiferencia de lo cotidiano.  
¿Cómo puede entenderse cuán largo es el camino?

El estaba unido al mundo:  
estos lagos, estos valles  
hicieron la esencia de su rostro.  
Su cara reflejaba esa extensión  
a la que trató vanamente de abrazar;  
y su máscara tímida morirá,  
abierta, accesible a las miradas,  
fruta madura, destinada a perecer.

Shostakovitch llama al último movimiento, simplemente, «**Conclusión**». Su texto, también de Rilke, no precisa comentarios. Su tema, en una parábola de proceso no detenible, es el vals espectral de **En prisión**. Cantan los dos solistas:

Todopoderosa es la muerte.  
Siempre está en guardia,  
somos sus labios sonrientes.  
En lo más alto de la vida está vigilándonos,  
vive y piensa  
y llora con nosotros.

Cuando todo parece anunciar una «Coda» más o menos normal, un acorde disonante se establece en las cuerdas graves, que lo repiten en acelerado «crescendo», hasta que la música se corta bruscamente. La **Catorce** ha concluido.

Entre 1970 y 1971, Shostakovich compone su **Sonata para violín y piano**, dedicada a Oistrakh y Richter, y su **Cuarteto número trece**; en ambas obras elabora el compositor procedimientos seriales «sui generis», a los que concede función estructural. Particularmente interesante es el final del **Decimotercer cuarteto**, que los instrumentistas concluyen golpeando en «pp» las hojas del pentagrama con los arcos.

En enero de 1972, Maxim Shostakovich estrena en Moscú la **Sinfonía número quince**, última producción, hasta el momento, del músico en su ciclo. El 20 de noviembre del mismo año, Maxim da a conocer la página en Occidente, en un concierto londinense de la New Philharmonia Orchestra (en el que David Oistrakh brinda una interpretación memorable del **Concierto número 1** para violín).

La **Quince** resulta, en primera instancia, una producción extraña, no dentro del ciclo en general, pero sí dentro de la etapa en que se crea. Parece una sinfonía de las dos etapas intermedias, ricamente orquestada, plenamente diatónica, y para completar (¿agrar?) el cuadro, Shostakovich incluye en el contexto dos citas desconcertantes, una de la «galopada» final de la obertura del **Guillermo Tell**, de Rossini, y otra del motivo del Destino de **El anillo del Nibelungo** wagneriano. Tras la **Trece** y la **Catorce**, la **Quince** resulta una página desconcertante, casi banal. ¿Se trata de una nueva, imprevisible «marcha atrás»? No, no lo es, y vamos a analizarlo.

Hay, de principio, algo que creo esencial subrayar: la **Quince** tiene poco o ningún sentido para un oyente que no conozca el ciclo sinfónico de Shostakovich **completo**. No, no estoy construyendo una afirmación gratuita. En la **Quince**, aparte de esas dos referencias foráneas a las que he hecho alusión, Shostakovich **cita** por separado **las catorce sinfonías precedentes**. Esto, sobra decirlo, es mucho más insólito que recoger una acotación de la **Tetralogía** de Wagner aislada, porque Shostakovich, como hemos tenido oportunidad de ir viendo a lo largo del trabajo, se ha autocitado y hasta parodiado en más de una ocasión, pero lo que no había hecho nunca es citar en una misma obra **todas** sus sinfonías anteriores. Royal S. Brown ve en el tiempo final fragmentos de **Jeux** (Debussy) y de **Wozzeck** (Berg); pero mi opinión es que esto lleva las cosas demasiado lejos, más allá de lo pretendido por el autor: las citas «claras», inconfundibles, son las de **Guillermo Tell** y **El anillo**, junto a las **catorce** de las sinfonías. Estas últimas, por otra parte, para un auditor medio (eso sí, insisto, que se haya oído las **Sinfonías** previas) son extremadamente fáciles de localizar.

De aquí resulta algo evidente: esta pieza es, indubitadamente, autobiográfica en tanta o mayor medida de lo que lo eran las **Sinfonías trece y Catorce**. De ello se desprende que los esfuerzos de algunos analistas formales por «cargarse» la obra en base a su estructura sean ridículos, dado que la sinfonía **sólo** se explica en función de sus catorce hermanas anteriores. Yo he dado, para las tres etapas previas del sinfonismo shostakovichiano, unos títulos-guía: «Sinfonías experimentales», «Sinfonías de la duda», etc. Pienso que, en base al contenido de **pasado** que albergaban la **Trece** y la **Catorce**, reforzado por el subjetivismo temático patente en la **Quince**, podría definirse esta etapa en la que ahora nos hallamos como de «recuerdo» o «evocación»; acaso, considerando ese término recordatorio que aplicábamos a las dos primeras producciones de esta etapa actual, sería lo más adecuado hablar de «Sinfonías de memento».

¿Cómo puede explicarse el nacimiento de la **Quince**? Una primera razón podría ser el deseo de Shostakovich, tras la densidad de las **Sinfonías trece y Catorce**, superada ya su enfermedad (al menos en gran parte), de hacer algo menos profundo, más entretenido, más en «divertimento»; en fin, más «en juego». No olvidemos ese movimiento pendular, tan típico de la evolución de Shostakovich, que le hace pasar consecutivamente de la trivialidad a la hondura. Pero este «juego» ya no podía cumplimentarse al estilo de la **Novena**, o incluso de la misma **Sexta**; tenía que aceptar toda la obra generada entre medias. Por eso la **Sinfonía** que su autor concebía como menos trascendente que la **Trece** o la **Catorce**, iba a acabar siendo un «collage», enorme, casi un kageliano «meta-collage» homenaje a su creador, en el que Shostakovich, con indecible mixtura de narcisismo y humildad, iba a «visionar», como en una moviola, «su carrera».

Yo creo que la **Quince** arranca de una pretensión similar a aquella que emana de la **Sexta sinfonía** de Carl Nielsen (que José Luis García del Busto analizaba en el primer capítulo de esta serie), la de ser, en principio, una **Sinfonía sencilla**; lo que pasa es que, como en Nielsen, la **Sinfonía** resulta, a la postre, menos «sencilla» de lo aspirado. Creo incluso que el mismo Shostakovich, que es hombre de enorme cultura musical, se ha dado cuenta de esto y ha bosquejado un divertido parentesco tímbrico entre la sinfonía del músico danés y la suya, parentesco que luego comentaré.

Queda un punto por aclarar: ¿A qué viene entonces lo que he llamado «motivos foráneos»? Voy a fijar esto en el análisis inmediato, pero quede ya sentado algo que me temo no ha advertido ningún comentarista extranjero de la obra (Brown y Robert Layton han notado algo parcialmente): los dos motivos en cuestión (**Guillermo Tell** y **Tetralogía**), si se **invierten** ligeramente, se transforman en **dos** temas del propio Shostakovich. Sobra la advertencia: la **Quince** es sinfonía en la que el compositor realiza ejercicios malabares en su demostración virtuosista de técnica compositiva. Todo ello al margen de que la **Quince** no sea, por lo menos desde mi punto de vista, una obra de la relevancia de la **Catorce**; tampoco

es una mala sinfonía, como la **Doce**: sencillamente, es **menos importante** que las dos obras que la preceden. Su lenguaje es formalmente «arcaizante», al lado del empleado en otras piezas de esta misma etapa; pero este «volver atrás» sintáctico es una lógica consecuencia de ese otro «volver atrás» histórico-personalista que persigue la obra en conjunto.

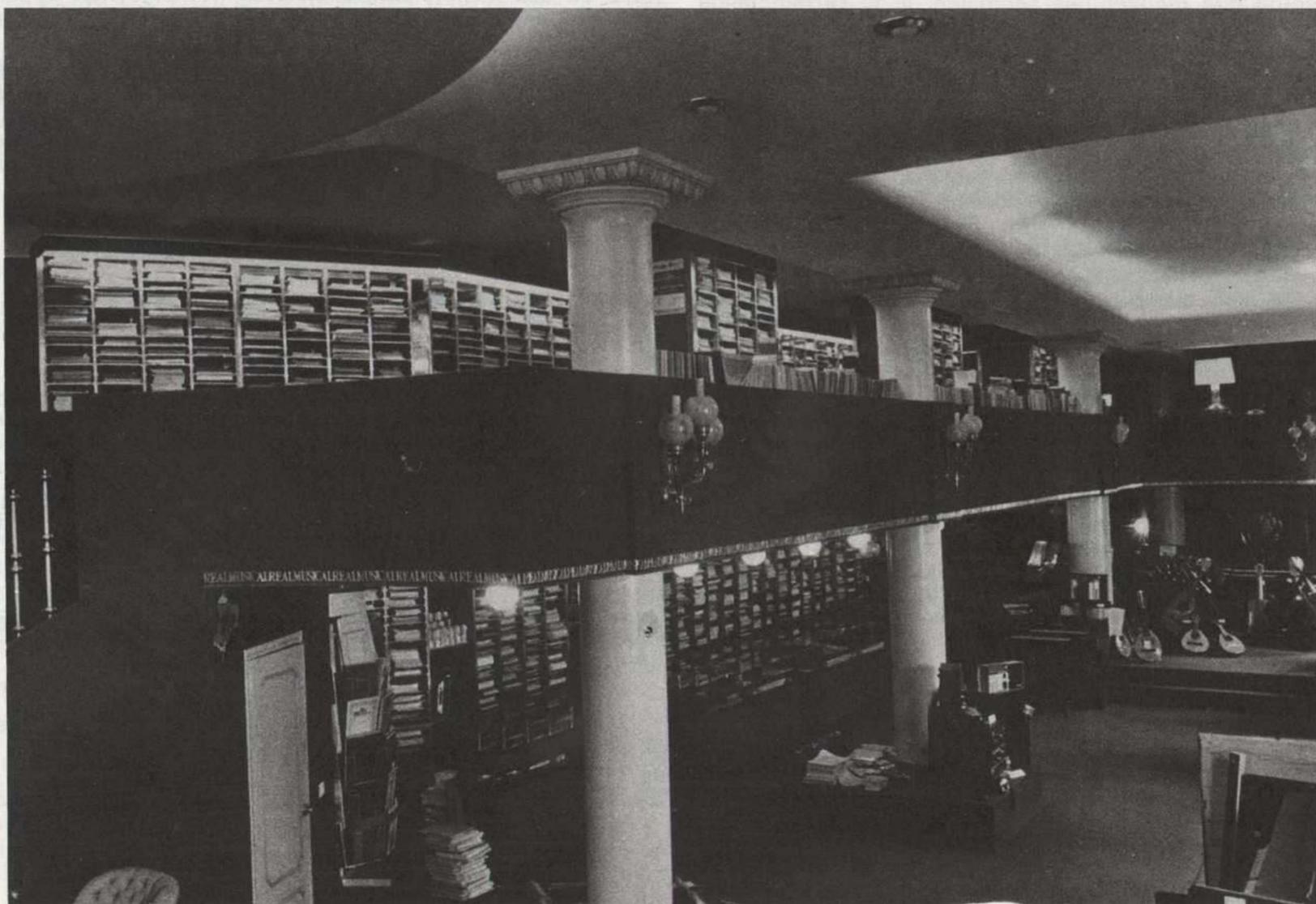
Un tintineo del «glockenspiel». ¿Es la **Sexta** de Nielsen? No, es la nueva **Sinfonía** de Shostakovich que comienza exactamente igual que la página del autor de la **Expansiva**. En seguida, un motivo de cinco notas que es la célula del movimiento entero (lo he transcrito en la ilustración aparte). Este motivo, un poco indefinible, a medio camino entre la serenidad y la broma, arranca de la también, célula que domina el primer tiempo del **Concierto para violonchelo, número 1**; en realidad, todo este primer movimiento de la **Sinfonía** deriva estructuralmente del mencionado tiempo inicial del **Concierto**, una de las mejores creaciones del músico. Como en la obra citada, la secuencia viene a ser una proposición monotemática (o, mejor, «monomotívica») sometida a variación tímbrica. A poco del comienzo se produce la inesperada cita del **Guillermo Tell**. Ormandy, en un chistoso análisis de la **Sinfonía**, alude a un comentario ruso según el cual la presencia de este tema indicaría que «este primer movimiento se desarrolla en una juguetería» (**sic**) (¿!). Personalmente, desconfío mucho de este tipo de aseveraciones, de «sólido trasfondo musicológico». Yo prefiero ir al pentagrama y no a una juguetería; primer dato a tener en cuenta (sin juguetes de por medio): el tema de Rossini, si se somete a un proceso de inversión interválica, puede transformarse en algo bastante parecido a la frase que abre el recalcitrante «Finale» de la **Sexta sinfonía**. Entonces, ¿Shostakovich está citando **Guillermo Tell** o su **Sexta sinfonía** en una posible inversión? Aún hay algo más apasionante: si se toman las cinco notas finales del motivo de **Guillermo Tell**, se obtiene una especie de minifrase, a modo de pregunta, cuya perfecta respuesta es el tema inicial de la presente **Sinfonía**. Es decir, entre la célula del movimiento y el mismo tema de Rossini, en sus últimas notas, existe una clara vecindad. En ilustración aparte he transcrito el motivo inicial de la **Quince**, el tema de Rossini (señalo con un puente las notas relacionadas al anterior) y el tema del «Finale» de la **Sexta**, transportados los tres a una clave común.

Aún habrá en este breve movimiento otras dos citas, una del arranque de la **Quinta** de Mahler (aunque creo que esta evocación es un poco casual); la otra, más interesante, de aquel pasaje de «Polifonía a 13», que era momento decisivo de la **Segunda sinfonía**.

El «Adagio» inmediato es el pasaje más conflictivo de la obra: no es, en el fondo, más que una sucesión de recitativos instrumentales. Pero es, por otra parte, la secuencia más abarrotada de citas autobiográficas. Los primeros solos (violonchelo, viola, violines) resultan casi incomprensibles; el panorama empieza a aclararse cuando se advierte que los solos tienen lugar con los instrumentos propios de un cuarteto de cuerdas, y esto constituiría una nueva referencia al «mundo interior» del compositor. Aparte de esto, el primer solo, el de violonchelo, cita el interludio que este mismo instrumento desarrollaba entre **Lorelei** y **Suicidio** en la **Sinfonía catorce**. Ocurre que si en la **Catorce** se hacía una sinfonía con voz de cuarteto agrandada, en la **Quince** hay un cuarteto dentro de la sinfonía y de este segundo movimiento en concreto. Tras el solo de violín existe un interesante fenómeno interválico. El violín llega a un Mi agudo; las maderas le responden con otro Mi, una octava más alto. Y de las profundidades de la orquesta parte un tercer Mi, éste dos octavas más bajo que el anterior. Este pequeño juego de octavas va a tener relevancia posterior en el curso de la **Sinfonía**. Al llegar al centro de este tiempo encontramos otra cita: la del trío del «Scherzo» de la **Primera sinfonía**, que entonan las maderas. Un recitativo más, esta vez a cargo del trombón, enturbia el panorama; pronto se advierte que por medio de este recitativo la orquesta introduce aquella hermosa «suspensión» mayor-menor del primer movimiento de la **Sexta**. No han acabado las citas, el «collage» parece diversificarse más y más por momentos. Se produce un inquietante climax, según el viejo esquema «crescendo»-«decrecendo». Al ir muriendo el fragmento en intensidad, escuchamos el ritmo del «wood-block» que definía tímbricamente el tercer movimiento de la **Trece**, «En la tienda». Tras él, literalmente, el



## **BIBLIOTECA MUSICAL**



Nuestras nuevas instalaciones de Madrid cuentan con la más amplia y mejor organizada Biblioteca Musical de España. Un sistema de autoservicio y de exposición permanente garantiza a nuestros clientes el mejor servicio. En la gráfica se puede apreciar una vista de las dos plantas que tenemos dedicadas a nuestra Biblioteca Musical.

Solicite nuestra distribución para su zona y visite nuestra Feria Internacional de la Partitura y Libros musicales durante el mes de junio.

Carlos III, 1 - MADRID- 13 - Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65

evanescente comienzo de la **Once**. En este punto Shostakovitch crea un mágico diálogo, en «pianissimo», entre el «glockenspiel» y el vibráfono. El «Adagio» se enlaza con el «Scherzo» posterior, pero antes de que éste comience hemos de oír una última cita, ésta a cargo de los metales: proviene de una obra que no hemos podido analizar, **La ejecución de Stepan Razin**, un oratorio escrito después de la **Trece** y que es página importantísima en la línea que abre el camino de la **Catorce**; las exclamaciones de los metales se corresponden con los «niet» que entona el coro en el centro de dicha obra.

Las quintas de los fagotes, en «fff», descorren el telón del «Scherzo». Se trata de una de las páginas pretendidamente grotescas del músico, aunque, en este caso, su bufonería aparezca como tamizada por el filtro de la **Catorce**. Naturalmente, prosigue la sucesión de citas: los «glisandos» de contrabajos de la **Tercera**, el solo de violín del primer movimiento de la **Novena**, y, decisivamente, aquellos «ruidos» acompasados que clausuraban el movimiento central de la **Cuarta**. Un poco antes de que este movimiento concluya, abruptamente, el motivo D-S-C-H, de la **Décima**, que no podía faltar a la cita, resuena como un eco premonitorio.

Llegamos así al «Alegretto» final. Conviene empezar diciendo que es éste el primer «Finale» realmente conseguido del compositor. Y lo es sin que Shostakovitch se vaya a la mordacidad o al «Adagio» meditativo; lo que hace el compositor es aplicar su vieja táctica del arco de intensidad, que tan buenos resultados le proporcionaba en los movimientos iniciales de la **Octava** o la **Décima**.

Un suave batir del timbal, famosísimo, y los metales entonan el agónico motivo del Destino del **Ring** wagneriano. La cita se repite, tras un leve «pizzicato», y a continuación Shostakovitch invierte el motivo. El resultado (¡admirable labor de musicólogo!) es el comienzo de **Tristán e Isolda**. Cuando ya se espera que la cuarta figura del motivo sea su famoso acorde de séptima, el tema se transforma en un vals lento, del que el motivo **Tristán-Anillo** eran las primeras notas. Pero hay algo más: el tema de este vals es el célebre «Vals-Marcha» de la **Sinfonía Leningrado**, aquel que derivaba de **La viuda alegre**, de Lehar, para crear el monumental, raveliano «crescendo» del primer movimiento. La extraña mezcla, rebuscadísima, revela una mente compositiva que ha concebido este pasaje en plan de auténtica alquimia: que la inversión del tema del **Anillo**, vía **Tristán**, dé el vals de la **Leningrado** (ex-**Viuda alegre**) es asombroso. Lo fantástico es que todo este proceso, tan difícil de describir literariamente, se produce en cuestión de segundos y con absoluta naturalidad. Es de destacar que el referido vals se presenta en esta **Sinfonía** bajo otro ropaje, mucho más etéreo, desprovisto de toda ironía, como si se hubiese elevado a un estrato superior.

Tras otro breve intermedio de «pizzicatos» en la cuerda grave, reaparece, por tercera vez, el motivo del **Anillo**. Pero ahora lo transporta Shostakovitch a una tonalidad superior; y en ella, el motivo wagneriano del Destino se convierte, por un último acto de prestidigitación, en el motivo D-S-C-H, el símbolo de la personalidad del compositor. A continuación, una nueva secuencia de «pizzicati», que esta vez son cita: el primer movimiento de la **Octava**. Y otra más a renglón seguido: la del «Adagio» de la **Quinta** en celesta, trompa y cuerdas. Pero a la vez ha comenzado ese conocido proceso de exacerbación del arco, lo que hace que las citas no aparezcan tan deslavazadas como en el «Adagio»: se produce el previsible climax, y éste, en nuevo golpe de maestría compositiva, no es sino aquel en que culminaba el «vals»-«ostinato» de la **Séptima**, citado transfiguradamente al principio de este movimiento. Al decrecer el climax nos encontramos con la cita de la única sinfonía que nos faltaba, la **Doce**, cuyo tiempo lento se evoca sobre el fondo de gong que también era acompañante en esa obra. Llegamos al final de la curva del arco. Como en una recapitulación de sonata, se escucha el motivo del **Anillo**, su metamorfosis en **Tristán** y su consecuencia en el vals. Pero aún le falta a Shostakovitch una última demostración de ingenio.

Como Bruckner en su **Octava sinfonía**, Shostakovitch cita en la «Coda» de la **Sinfonía** los motivos de los movimientos precedentes. Así, el «Vals» se ve interrumpido tres veces por los intervalos de octava del «Adagio». Su curso se detiene: un breve solo de celesta bucea en un arpeggio de centros tonales hasta que, mágicamente, en instante de extrema finura sonora, toda la cuerda, asordinada, comienza un pedal largo, infinito, sobre la nota La. Sobre él comienzan a sonar los «ruidos» rítmicos del «Scherzo», a cargo de la percusión, siempre en «piano». Y como una última pirueta, la madera traza un arabesco que se resuelve en el tema inicial de la obra, el motivo de cinco notas, que viene a caer sobre el La de las cuerdas. Durante casi tres minutos (cuarenta y dos compases) los instrumentos de percusión baten acompasadamente un «pianissimo» absoluto sobre el estático La, conformando el pasaje más mistericamente bello de todo el ciclo sinfónico de Shostakovitch, hasta que el pedal, como en la hermosa **Octava**, se extingue en un «más allá» inalcanzable.

Cuando todo esto ha pasado, nos damos cuenta de que, en términos mahlerianos, si para Shostakovitch la **Catorce** era su **Canción de la Tierra**, la **Quince** es su **Novena**; tal vez ahora, para crear su propio mito, deba el músico ruso empezar una **Décima** (pronúnciese **Decimosexta**) que quedará inconclusa (\*).

(\*) Cuando redacté estas líneas no pensé que fueran a resultar tan proféticas, porque, efectivamente, Shostakovitch ha fallecido dejando sin terminar una **Sinfonía dieciséis**.

¿Cuál es el «hoy» de Dmitri Shostakovitch? Las noticias más recientes que se tienen del compositor, que cumplirá setenta años en el 76, corresponden a su viaje a Norteamérica, en 1973. Shostakovitch viajó a Estados Unidos en junio para ser investido doctor «honoris causa» por la Northwestern University. Durante sus siete días «americanos» el músico ruso visitó la Juilliard School, de Nueva York; mantuvo entrevistas con varios compositores (entre ellos William Schuman y el «master» de la vanguardia estadounidense, George Crumb) y adquirió cuantos discos tetrafónicos pudo (es un fanático de las nuevas técnicas). Tuvo cierto carácter emotivo su encuentro con Eugène Ormandy, viejo amigo del compositor y uno de los campeones de su música. Pero lo más inesperado del viaje fue la asistencia de Shostakovitch a un concierto dedicado a obras de Ives, que interpretaba la Filarmónica de Nueva York bajo la dirección de su titular, Pierre Boulez; al concluir el acto, Shostakovitch solicitó, con extraña humildad, permiso para pasar a saludar a Boulez. Al encontrarse con él, Shostakovitch, con asombro de muchos, manifestó al gran compositor-director (cuyo credo estético está en los antípodas del músico ruso) que era desde los años cincuenta un ferviente admirador de su música, y que su **Marteau sans maître** era una de sus cinco piezas de música favoritas. La entrevista, realmente sorprendente, fue cordialísima por ambas partes, y tanto Boulez como Shostakovitch quedaron encantados de la misma.

En fin, vuelvo al principio de este estudio. «Así que quiere usted...» Bien, ya he escrito de Shostakovitch. Quizá demasiado. Puede que, para algunos, demasiado poco. No considero a Dmitri Dmitrievich Shostakovitch como el más importante autor de este siglo, ni mucho menos. Sí creo, rotundamente, que su música es la más importante escrita en Rusia en la presente centuria. Pienso también, como he ido exponiendo a lo largo del trabajo, que esa música es un espejo único puesto delante de la historia rusa contemporánea, reflejo de un tiempo del que no puede escapar. Creo que ha valido la pena escribir de Shostakovitch para conocer a un músico que, en medio de unas circunstancias socio-políticas singulares (y es de esperar que irrepetibles), ha sabido crearse un lenguaje propio, bueno o malo, mejor o peor, pero inconfundible.

© by J. L. P. A., 1975

#### SELECCION BIBLIOGRAFICA

- HOFFMANN, MICHEL R.: *Chostakovitch*. (Edition Seghers; París, 1963.)  
 KAY, NORMAN: *Shostakovitch*. (Oxford University Press; Toronto, 1971.)  
 KREBS, STANLEY D.: *Soviet Composers and the development of Soviet music*. (Allen & Unwin; Aberdeen, 1970.)  
 LAYTON, ROBERT: *Shostakovitch* (en «The Symphony», Penguin Books; Londres, 1967).  
 RABINOVITCH, DMITRI: *Shostakovitch*. (Eulenburg; Londres, 1959.)  
 Ninguna de las obras anotadas está editada en España.

#### SELECCION DISCOGRAFICA

Anoto con cursiva las grabaciones publicadas en España. Debido a la diferente distribución internacional de los discos rusos *Melodía*, sólo anoto esta referencia en el caso de las grabaciones soviéticas. Aquellos discos que sólo se encuentran editados en la URSS van precedidos de un asterisco.

- Sinfonía número 1*: Kondrashin, Filarmónica de Moscú (Melodía).  
*Martinon, London Symphony (RCA)*.  
*Sinfonía número 2*: Kondrashin, Filarmónica de Moscú (Melodía).  
*Sinfonía número 3*: Kondrashin, Filarmónica de Moscú (Melodía).  
*Sinfonía número 4*: Ormandy, Orquesta de Filadelfia (CBS).  
 Kondrashin, Filarmónica de Moscú (Melodía).  
*Sinfonía número 5*: Maxim Shostakovitch, Sinfónica de la Radio de Moscú (Melodía).  
*Ormandy, Orquesta de Filadelfia (CBS)*.  
*Sinfonía número 6*: Previn, London Symphony (EMI).  
 Mravinsky, Filarmónica de Leningrado (Melodía).  
*Sinfonía número 7*: Berglund, Bournemouth Symphony (EMI).  
*Svetlanov, Sinfónica del Estado de la URSS (Melodía)*.  
*Sinfonía número 8*: Previn, London Symphony (EMI).  
 Kondrashin, Filarmónica de Moscú (Melodía).  
*Sinfonía número 9*: (\*) Gauk, Sinfónica de la Radio de Moscú (Melodía).  
 Kondrashin, Filarmónica de Moscú (Melodía).  
*Sinfonía número 10*: Karajan, Filarmónica de Berlín (DG).  
 (\*) Kondrashin, Filarmónica de Moscú (Melodía).  
*Sinfonía número 11*: Stokowsky, Houston Symphony (Capitol).  
 (\*) Mravinsky, Filarmónica de Leningrado (Melodía).  
*Sinfonía número 12*: Durjan, Gewandhaus de Leipzig (Philips).  
 Mravinsky, Filarmónica de Leningrado (Melodía).  
*Sinfonía número 13*: Eizen, Kondrashin, Filarmónica de Moscú (Melodía).  
 Krause, Ormandy, Orquesta de Filadelfia (RCA).  
*Sinfonía número 14*: Wachsneskaya, Rechetin, Filarmónica de Moscú, Rostropovitch (Melodía).  
*Sinfonía número 15*: Ormandy, Orquesta de Filadelfia (RCA).  
 Kondrashin, Filarmónica de Moscú (Melodía).

# Discos editados entre el 15 de septiembre y el 15 de octubre de 1975

## Orquestal

BACH: **Concierto para piano número 1, en Re menor.** S. Richter, Orquesta del Estado de la URSS. Director, K. Sanderling. SAINT-SAENS: **Concierto para piano número 5.** Movieplay, S-14.256. 150 ptas.

BERG: **Concierto para violín.** MARTINON: **Concierto para violín.** H. Szeryng, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Director, R. Kubelik. DG, 25 30 033. 400 ptas.

CHOPIN: **Concierto para piano, número 2.** FALLA: **Noches en los jardines de España.** A. de Larrocha, Orquesta de la Suisse Romande. Director, S. Comissiona. Decca, SXL 6528. 335 ptas.

HAENDEL: Nueve oberturas: «**Alcina**», «**Dermida**», «**Agripina**», «**Radamisto**», «**Rinaldo**», «**Jephta**», «**Rodelinda**», «**Baltasar**», «**Susana**». Orquesta Filarmónica de Londres. Director, K. Richter. DG, 25 30 342. 400 ptas.

HAYDN: **Sinfonías 82 («El oso»)** y **86.** Orquesta de la Suisse Romande. Director, E. Anserment. Decca, SDD 227. 225 ptas.

HAYDN: **Sinfonía número 100 («Militar»).** **Oberatura italiana en Re. Concierto para trompeta.** A. Holler, Orquesta Sinfónica de Viena. Director, F. Busch. Movieplay, S-14.257. 150 pesetas.

MOZART: **Concierto para clarinete. Concierto para trompa, número 3.** H. Deinzer, H. Crüts. Collegium Aureum. Basf, 37 53 417. 375 ptas.

MOZART: **Conciertos para piano números 18 (K 456) y 27 (K 595).** A. Brendel, Academia St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 65 00 948. 375 ptas.

TCHAIKOWSKY: **Sinfonía número 2 («La Ucraniana»).** **Obertura 1812.** Orquesta de la Opera del Estado de Viena. Director, H. Swarowsky. Movieplay, S-14.254. 150 ptas.

## CAMARA

BRAHMS: **Las dos sonatas para violoncelo y piano.** L. Hoelscher, «cello». J. Demus, piano. Basf, 37 53 435. 375 ptas.

DVORAK: **Cuarteto número 13, op. 106.** Cuarteto de cuerda de Praga. DG, 25 30 480. 400 pesetas.

## INSTRUMENTAL

BACH: **Las grandes transcripciones para piano.** A. Weissenberg. EMI, 063-12.505. 395 ptas.

CHOPIN: **Fantasia-impromptu. Estudio op. 3, número 3. Vals op. 64 número 2. Barcarola. Balada número 1. Nocturno op. 27 número 2. Vals op. 64 número 1. Scherzo número 3.** I. Davis. Decca, PFS 4262. 360 ptas.

SCHONBERG: **La obra completa para piano.** M. Pollini. DG, 25 30 531. 400 ptas.

## VOCAL Y CORAL

LISZT: **Missa Choralis.** Solistas y Coro Budapest. Director, M. Forrai. Hungaroton, HUNS 660-09. 360 ptas.

MISSA SALISBURGENSIS. HYMNUS PLAUDITE TYMPANA. Solistas, Escolanía de Montserrat, Tölzer Knabenchor. Collegium Aureum. Director, P. I. Segarra. Basf, 37 53 735. 375 ptas.

## OPERA

MOZART: **Don Giovanni, selección.** J. Paese, W. Berry, A. Leagh, C. Ebers, B. Rizzoli, A. Dermota, E. Wiemann. Orquesta Sinfónica de la Radio de Hamburgo. Director, W. Brückner-Rüggeberg. Movieplay, S-14.255. 150 ptas.

WAGNER: **Tannhäuser, momentos cumbres.** M. Lorenz, M. Reining, W. Ludwig, K. Schmitt-Walter. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director, A. Rother. Basf, «mono», 70 53 677. Dos discos. 750 ptas.

## RECITALES

J. BREAM y J. WILLIAMS: **Piezas para dos guitarras,** de Lawes, Carulli, Sor, Albéniz, Granados, Falla, y Ravel. RCA LSC, 3257. 360 ptas.  
N. ROSSI-LEMENI, **canta arias y lieder** de diversos autores. Orquesta de la Radio-Televisión Italiana. Director, A. Basile. Piano: G. Favaretto. Zafiro, ZOR-239. 170 ptas.

# UNION MUSICAL ESPAÑOLA

## RODOLFO HALFFTER

# HOMENAJE A ARTURO RUBINSTEIN

## NOCTURNO

Op. 36

para piano

# CRITICA DISCOGRAFICA

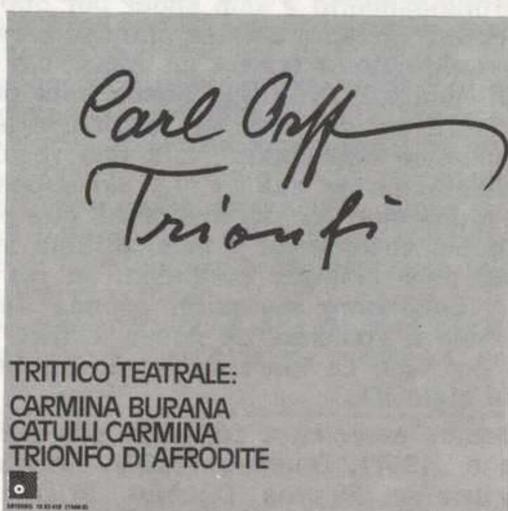
LOS «TRIONFI», DE ORFF, POR FERDINAND LEITNER:  
INTERPRETACIONES DE ORO PARA UNA MUSICA DE COBRE

Esta crítica tiene que ser forzosamente «atípica». Es muy difícil juzgar una grabación cuando a la vez se parte de la premisa de que al crítico la música tocada le parece una birria y la interpretación resulta ser de primer orden. Este es el caso. Afirmación subjetiva: no me gusta, en general, la música de Carl Orff. Afirmación objetiva: las lecturas de Ferdinand Leitner de los Trionfi (Carmina Burana, Catulli Carmina y Trionfo di Afrodite) son sensacionales. Voy a tratar de explicar un poco todo esto (no creo que lo consiga, por otra parte).

Pienso que la persona más apta para juzgar este registro sería mi buen amigo y colega Juan Basté, que es el único estudioso «en serio» de Orff que ha habido en este país. Hace unos años, charlando con él, Basté me decía que Orff venía a representar la singularidad contemporánea de un camino abandonado en la música del ayer; es decir, sería como si una etapa de la historia de la música se hubiese quemado excesivamente pronto, y Orff, siglos después, retomara esa senda en solitario. No sé si esto basta para justificar la obra de Orff: es evidente que su posición lo convierte en un solitario musical, pero—yo no quiero olvidarlo—un solitario extraordinariamente favorecido por el éxito popular. A mí no se me va de la cabeza la imagen de que el público, cuando oye los Carmina Burana, sale de la sala de conciertos tan feliz, pensando: «¡Hombre, pues no es tan mala toda la música del siglo XX!» Y ahí está el fraude: Orff no representa el siglo XX, de la misma forma que Nielsen, Schönberg, Stravinsky o Shostakovich sí lo representan. Orff es el engaño chiquitito de decir: «Con esto me quedo, de Pierrot Lunaire prescindo». En términos económicos, Orff es el «bien sustitutivo».

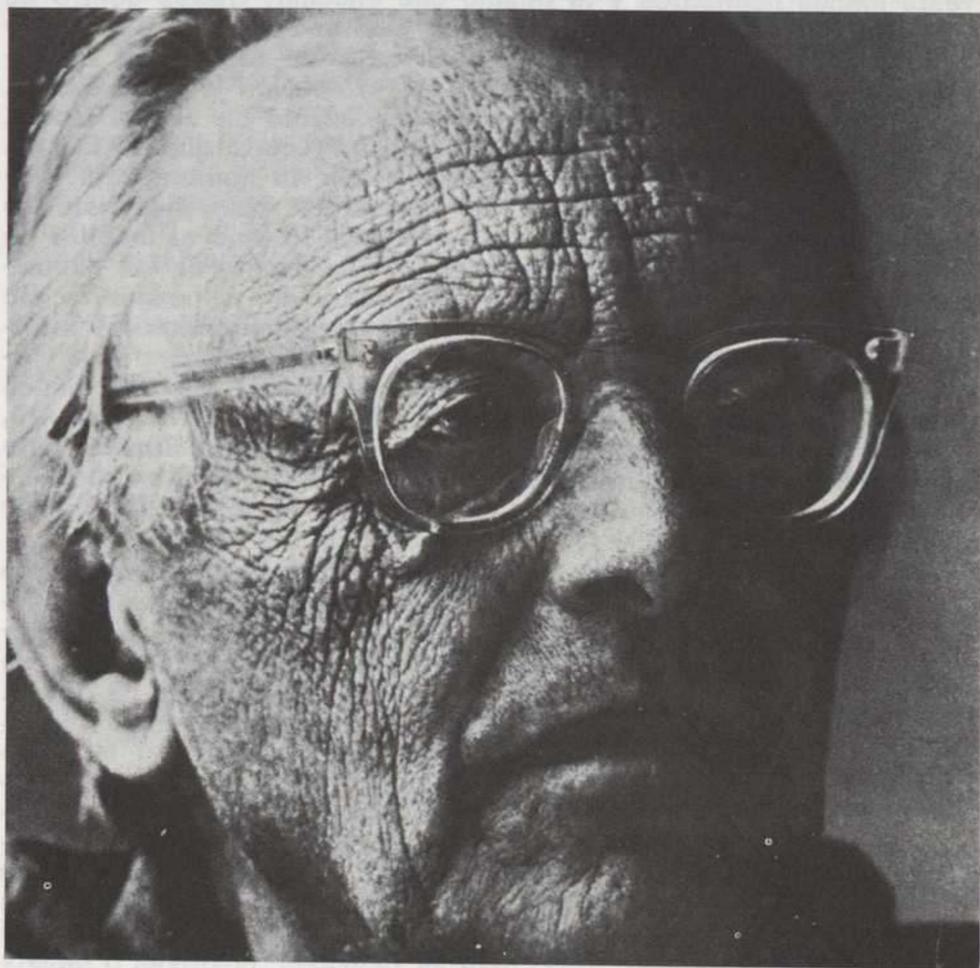
Yo, por otra parte, siempre relaciono a Orff y su música con esa anécdota dramática que William Mann llama «la más triste historia musical»: cuando las tropas nazis invaden Austria «pacíficamente» en el «Anschluss», se organiza un concierto de «música contemporánea», y a Anton von Webern se le obliga a oír de pie (y a aplaudir al final) los Carmina Burana.

En fin, intentaré centrar un poco el tema. Desde un punto de vista meramente técnico, Orff es uno de los músicos que se rebelan contra el proceso de exacerbación cromática que domina el devenir musical desde Wagner hasta nuestros días. También Edgar Varèse reacciona contra el hiperromantismo, pero su música es de otra galaxia al lado de la de Orff. Diatonismo absoluto, primariedad en el ritmo, repetición hasta el agotamiento de motivos celulares (sus tristemente famosos «ostinati»), éstas serían las características de la música de Orff. De todas maneras, cedo la palabra a la voz, más ecuánime que la mía, de Juan Basté, que a fines de los 50 redactó un espléndido texto recopilatorio sobre el compositor en el libreto que acompañaba la interpretación discográfica



de los Catulli Carmina de Hollreiser (en la que uno de los cuatro pianistas era, el hoy «miembro de la oposición», Michael Gielen). Escribía Basté al respecto:

«Su primitivismo halla la adecuada manera de manifestarse en los siguientes elementos: una tonalidad enérgica basada en una simple estructura armónica; una lucidez formal en la que el material temático no se desarrolla, sino que se repite; una textura transparente de la que se ha excluido el contrapunto; una estructura rítmica en la que unos motivos fundamentales y transparentes se repiten a lo largo de la obra. Trabajando con tales elementos, Carl Orff logra dotar a su música de una vitalidad orgiástica, de un frescor apasionante, situado en el polo opuesto del fantasma musical denominado dodecafonismo.»



Bien, pues hemos llegado al quid de la cuestión con esta última frase: como Orff se sitúa a sí mismo en la antítesis del dodecafonismo = Escuela de Viena = Schönberg, y para este comentarista el fenómeno musical más positivo, interesante y revelador del siglo es Schönberg, su escuela y su técnica, es clarísimo que mi credo personal es totalmente contrario al de Orff. Naturalmente, esto, que es aserción personalista, no quiere ni puede ser impuesto a nadie. Para muchas personas, empezando por un músico de la talla de Basté, Orff tiene mucho que decir; para estas personas, entonces, recomiendo sin reserva ninguna los presentes discos.

Las tres piezas agrupadas por el propio compositor bajo el epígrafe Trionfi: Trittico teatrale, proceden de 1935-36, 1943 y 1951; fue Herbert von Karajan quien las estrenó bajo su forma teatral en 1955, en la Scala de Milán. La interpretación de Leitner y sus diferentes solistas (Enriqueta Tarrés, Roland Hermann, Donald Grobe, Horst Laubenthal, Hannelore Bode o Barry McDaniel) es estrictamente perfecta, redonda. No le va a esta música el subjetivismo en la interpretación, y Leitner, uno de los pocos directores alabados por Stravinsky (fue él quien preparó el estreno veneciano de The Rake's Progress), elude en su planteamiento todo divismo o concesión. Para Leitner lo importante es la música de Orff, no su interpretación: por esto, por saber ser «intérprete» en el más arcano (y olvidado) sentido del término, sus lecturas son magistrales, de referencia.

Dos reparos serios a la presentación: uno, imperdonable, la ausencia de los textos. ¿Cree BASF que los auditores del ciclo tienen obligación de saber latín, griego, alemán antiguo y dialectos provenzales? Aun suponiendo que lo supieran (¡qué optimismo...!), pretender que el polilingüismo de Orff se entienda por las buenas es reírse del público. El otro dato en contra es menos importante: en el comentario a Catulli Carmina sólo se habla de los versos de Gayo Valerio Cátulo, pero no se cita para nada que la obra es un caso típico de «teatro dentro del teatro», y que todo el prólogo que antecede a la representación dentro de la escena está escrito en latín (muy correctamente, por cierto) por el propio Orff. Claro que puede existir una segunda posibilidad ante todo esto, y es la de que la censura no autorizase la inserción de los textos (que van de lo grosero a lo descaradamente obsceno); si así fuera, «mea maxima culpa» para con la empresa BASF.

La grabación, por último, es excelente, algo baja de volumen, pero muy nítida y sin distorsión. El producto, en suma, se presenta en bandeja de plata... para quienes disfruten con el sabor del mismo.

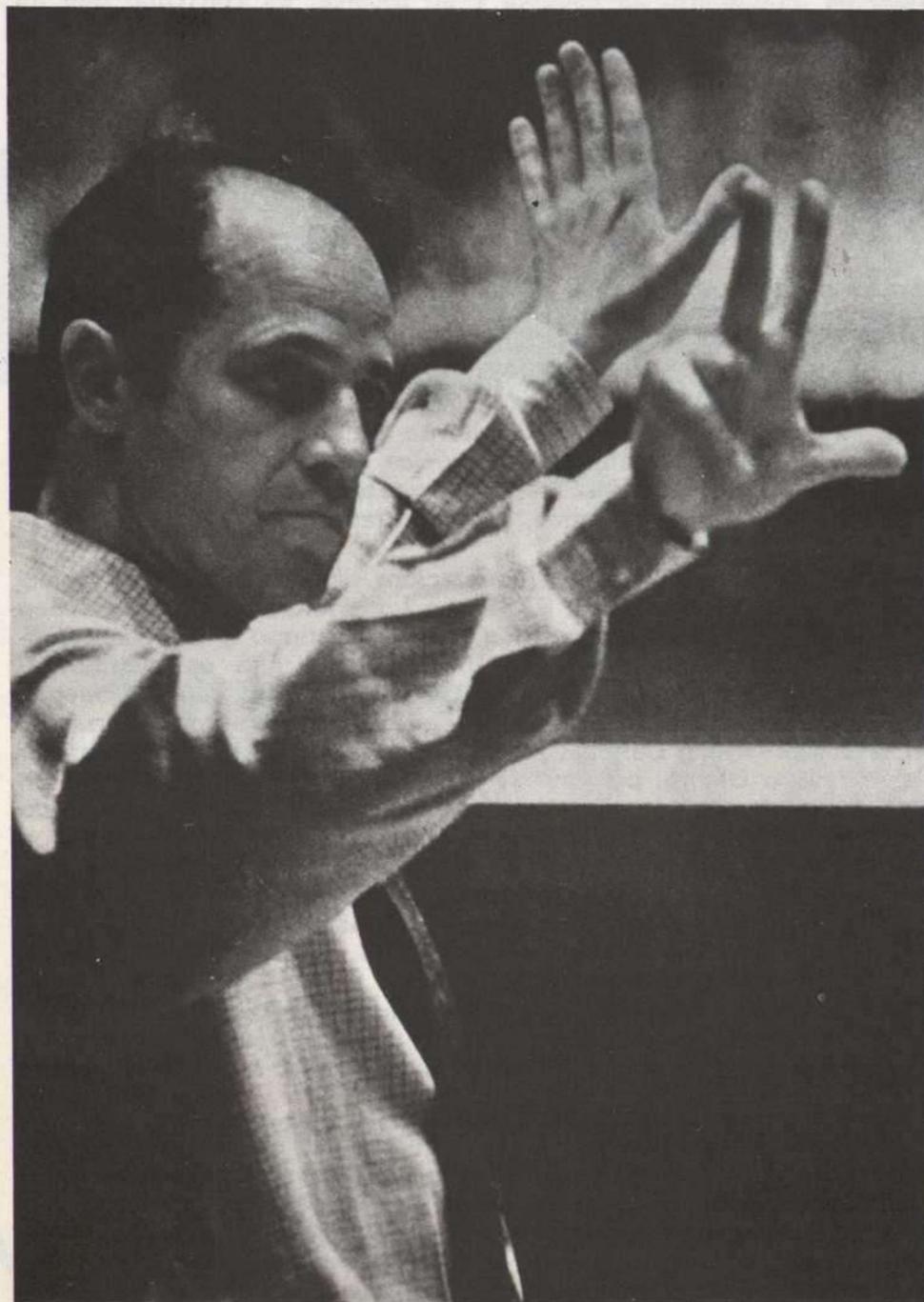
Conclusión (...).—JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

ORFF, Carl: Trionfi (Carmina Burana, Catulli Carmina, Trionfo di Afrodite). Solistas, Coro de niños de Tolz, Coro de la Radiodifusión de Colonia, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Colonia; director, Ferdinand Leitner (BASF, tres LPs, 10 53 412 (1346-3). P. V. P.: 1.150 ptas.).

Montbrison es un pueblo de 11.893 habitantes, entre Saint-Etienne y Clermont-Ferrand, que lo único que puede enseñar a algún turista despistado que pase por él es el interior de la iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza. Hace cincuenta años, cuando el 25 de marzo naciera entre sus vecinos Pierre Boulez, Montbrison tenía menos habitantes y lo mismo que enseñar. Quizás dentro de cincuenta años será «la población en que nació Pierre Boulez», y Nuestra Señora de la Esperanza haya quedado relegada a un segundo plano turístico en los folletos de promoción locales. Quizás.

Lo cierto es que, durante medio siglo exacto de su existencia, Pierre Boulez ha dado ya mucho que hablar. (Cierto que en España sigue siendo un perfecto desconocido y que su nombre sólo dice algo en los círculos «elitistas» de vanguardia; claro que esto no es ninguna novedad, porque en nuestro querido país el nombre de Anton Webern también permanece en la más oscura de las penumbras, y pretender comprender la vanguardia de la posguerra sin estudiar antes la figura de Webern es una tarea literalmente imposible.) Boulez es el caso típico de hombre universal dentro del panorama musical. Compositor, pianista, organizador de actividades musicales, empresario, polemista, escritor, conferenciante, maestro, director de orquesta... ¿Qué no es o no ha sido Pierre Boulez? Este plurimorfismo nace en base a las dos notas fundamentales que destacan en su carácter: su lucidez mental fuera de serie y su intensa actividad.

Alumno en el Conservatorio de París, obtiene el primer premio en el curso de Armonía que dirige Olivier Messiaen. Al mismo tiempo estudia Contrapunto con André Vaurabourg, mujer de Arthur Honegger, y más adelante trabaja con René Leibowitz, discípulo de Schönberg, sobre el serialismo y la Segunda Escuela de Viena. Pronto se manifiesta el crítico Boulez como un permanente e inquieto insatisfecho. A Messiaen le reprocha utilizar un lenguaje melódico y armónico absolutamente caduco. A Leibowitz, el mostrar sólo el aspecto mecánico del serialismo. A partir de ahí, Boulez, apasionado analista cartesiano, arremeterá con todos los grandes y estables mitos de la Música y de los músicos. Cada vez que el músico francés edita un artículo o pronuncia una conferencia se levanta una polvareda de discusiones en favor o en contra. Desde entonces Boulez ha suscitado posturas radicales, positivas o negativas, pero siempre radicales. Boulez es incompatible con la indiferencia.



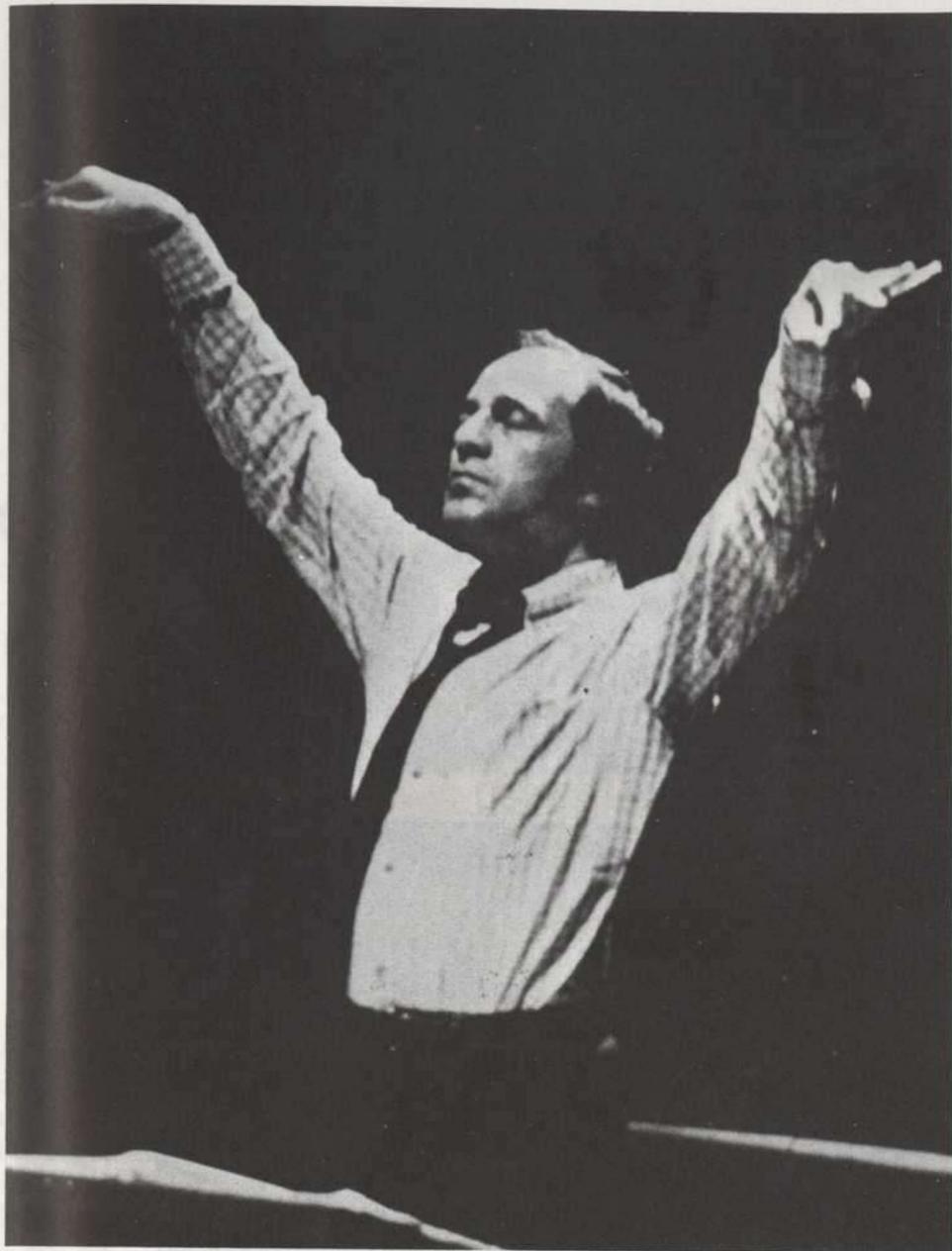
Boulez, además, se zambulle desde muy joven en la poesía y literatura europeas, concediéndoles una permanente atención. Si Webern y Debussy son sus dos principales fuentes de inspiración en lo musical, Mallarmé, Joyce y Char lo son en lo literario, sin olvidar la decisiva aportación que la pintura de Paul Klee supone en el comienzo de la creación del músico de Montbrison.

Entre 1946 y 1952 Boulez compone Sonatina para flauta y piano (1946), Sonata para piano (1946), Libro para cuarteto (1948-49), Le soleil des eaux (1948), Visage nuptial (1961), Polyphonie X (1951) y Primer libro de estructuras (1952). Son obras que marcan un constante avance en el dominio de cada uno de los parámetros que integran toda obra musical. Boulez se inscribe así dentro de ese movimiento denominado generalmente «Serialismo integral», movimiento que sirve para la reorganización de la vanguardia europea tras el descalabro y la interrupción trágica que la segunda guerra mundial trajo consigo en todos los órdenes. El Serialismo integral es una tendencia sumamente constructivista que, partiendo de la herencia de la Segunda Escuela de Viena, intenta llevar a cabo una serialización total en la obra musical; es decir, una serialización que afecta no sólo a las alturas posibles de todo sonido, sino a sus duraciones, sus timbres, sus ataques, sus densidades. Una vez más, el arte (el verdadero arte) es reflejo de una realidad social concreta. Europa necesita reconstruir, renacer. La música cierra filas en torno a un sistema de composición marcadamente arquitectónico. En realidad, el Serialismo integral—tantas veces acusado «a posteriori» de frío y mecánico— responde a una necesidad perentoria, vital, de toda una sociedad. Una sociedad que necesita organizarse de nuevo para poder sobrevivir. El Serialismo integral y las obras de Boulez incursas en esta corriente son testigos artísticos de todo un período de la historia de Europa.

En la trayectoria de Pierre Boulez, 1954 es un año clave. Por un lado, inicia sus actividades el «Domaine Musical», hecho decisivo para las futuras actividades del músico de Montbrison. Por otra, termina una nueva obra, titulada Le Marteau sans maître, que catapultará a Boulez a esferas de influencia universal. Le Marteau sans maître se estrena en Baden-Baden bajo la dirección de Hans Rosbaud, y pronto se monta en múltiples escenarios. Francia, sin embargo, se niega a que la obra se incluya dentro de la programación del Festival de la S. I. M. C., y con ello se organiza un escándalo de regulares proporciones. El Martillo sin dueño es, probablemente, la primera obra maestra y totalmente madura de su autor. Boulez ya domina a fondo la elección de un material musical concreto y su elaboración posterior. El Martillo sin dueño es un homenaje, un enorme homenaje, al Pierrot Lunaire schönberguiano. Es una especie de Pierrot de los años 50. Un mismo principio preside la elaboración de ambas cosas: el compromiso entre voz y un grupo instrumental reducido. Schönberg, en la década de los diez, se inclina hacia la restauración de una forma musical de cuño romántico, el melodrama. Boulez, cuarenta años más tarde, renuncia a moldes adquiridos y proyecta su obra hacia el futuro.

No se trata aquí de abordar, en análisis pormenorizado, una obra que exigiría por su trascendencia y complejidad un espacio inmenso, del que no disponemos. Simplemente, me gustaría hacer hincapié en un aspecto, si se quiere un poco exterior, pero en todo caso decisivo, de Le Marteau: su resultado sonoro, tal cual. Es decir, lo que se oye, simplemente. Yo creo firmemente que Le Marteau es obra que cautiva desde un primer momento, que interesa al profano, que gusta profundamente y «sin saber por qué» tras audiciones repetidas. Esto ocurre siempre con las grandes creaciones: se aman, se logra la comunicación a través de ellas, sin la necesidad de abordarlas analíticamente. Creo que desde este punto de vista, Le Marteau sans maître es una creación clásica, o al menos con una inmanente vocación de clasicismo. Y lo que resulta indiscutible a la hora de su valoración es que El martillo supone todo un punto de partida para todos aquellos compositores que pretenden abordar de nuevo la síntesis entre texto y música. Esta síntesis entre elementos distintos, pero siempre paralelos, en las que Monteverdi, Mozart, Wagner, Schönberg marcaron jalones decisivos, halla en Le Marteau una nueva solución, un nuevo avance hacia el ensimismamiento. Sólo por eso, Le Marteau merecería pasar a la historia de la música del siglo XX.

Tras 1954, Boulez acrecienta aún más sus actividades. Tercera sonata para piano (1957), Doubles (1958)—que más adelante, en 1966, se convertiría en Figures, Doubles, Prismes—, Poesie pour Pouvoir (1958), Pli selon Pli (1958-60), Segundo Libro de Estructuras (1962), Eclat (1965), Libro para cuerdas (1968), Domaines (1969). Mientras tanto, Boulez ha trabajado en otras actividades, entre las que sobresale por su trascendencia y popularidad la de dirección de orquesta. Boulez se hizo director «a la buena de Dios», sin que ningún maestro consagrado le impartiera clases didácticas, en la «troupe» de Jean Louis Barrault, en la que estuvo enrolado desde el 46 hasta el 56. Pero es 1963 cuando su fama comienza a adquirir tonos de universalidad, al dirigir un histórico Wozzeck en París. 1966 marca la entrada triunfal del músico francés en los festivales de Bayreuth, donde Wieland Wagner le contrata como sucesor de Knappersbusch para dirigir Parsifal. 1971 es el año de su consagración definitiva, al ser nombrado titular de la Orquesta de la B. B. C. londinense. Actualmente tiene bajo sus órdenes una de las formaciones sinfónicas más cotizadas del mundo, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, en la que ha sucedido a Leonard Bernstein.



La razón de esta espectacular escalada de Boulez en el campo de la dirección de orquesta es única y poderosa. Boulez aporta a la actual panorámica de la dirección orquestal toda una nueva visión, todo un nuevo enfoque, toda una nueva filosofía del acto interpretativo. Boulez, como él mismo ha declarado hace poco, no es, no ha sido, no quiere ser, un director de oficio; según él, ni siquiera es un auténtico director de orquesta. Boulez pretende ser un compositor que dirige, y para ello enfoca las obras a interpretar como si él las hubiera compuesto. La capacidad intelectual, analítica y musical del músico de Montbrison le llevan a replanteamientos radicales de cada obra. Esta óptica de la interpretación desde la composición es la auténticamente valiosa y la que ha propiciado su fulgurante carrera directorial.

Sus principales caracteres como director derivan directamente desde esta perspectiva. Boulez —antirromántico convencido— tiende a aligerar los «tempi», clarifica las texturas hasta extremos increíbles, devolviendo así a la polifonía su verdadero sentido de varias voces simultáneamente inteligibles; evita cualquier sensación de sonido borroso; marca cada ritmo con extrema exactitud; pone de relieve aspectos tímbricos, integrándolos como auténticos elementos estructurales; cuida de las densidades sonoras, graduando y planificando hasta el milímetro la intensidad escogida. En conjunto, su arte es una mezcla de violencia y refinamiento muy difícil de describir, y verdaderamente nuevo.

Encuadrado el músico francés por las dos perspectivas que nos interesan, composición y dirección de orquesta, una tercera activi-

dad —colorario inmediato de ambas— destaca determinantemente a efectos de popularidad y difusión: la labor discográfica. Fiel a su máxima: la Música no existe sino cuando se comunica directamente, Boulez graba a menudo, y lo hace sin especiales problemas. Su discografía ha seguido los mismos derroteros que su arte. Cada disco ha supuesto un acontecimiento, sobre el que se manifiestan opiniones encontradas. Una vez más, Boulez polémico. Una vez más, Boulez incompatible con la indiferencia. Berlioz, Wagner, Mahler, Ravel, Stravinsky, Bartok, Schönberg, Berg, Webern, Messiaen y el propio Boulez ha constituido hasta ahora el eje de su repertorio discográfico. Cada registro tiene su historia, sus detractores, sus entusiastas y sus premios. En la última elección de RITMO, correspondiente a la actividad discográfica española de 1974, Boulez colocó dos registros suyos (Petrouchka y Et expecto resurrectionem mortuorum) en el «palmarés». En la lista del 73 se premió asimismo su versión de Das Klagende Lied. Este último año, en el Festival Mundial del Disco de Montreux, Boulez consiguió, con su nueva versión del Marteau sans maître, el espaldarazo final, al ser escogido Premio Mundial. Propuesto a premio por nuestro representante, José Luis Pérez de Arteaga, el registro en cuestión fue pasando por los pelos y un poco de rondón a votaciones sucesivas. Al final, cuando fue proclamado premio mundial, los mismos que le habían votado quedaron sorprendidos. El Martillo triunfó por propia inercia.

El «boom» Boulez ha servido, además, para hacer recordar viejas grabaciones del músico de Montbrison, grabaciones que hoy en día se abren en poder de coleccionistas que las guardan como oro en paño. No hay que olvidar que Boulez comenzó su labor discográfica en el año 1957, con un disco enteramente dedicado a Anton Webern. Y que si más tarde se dedicó fundamentalmente a la música del siglo XX, con algunas e importantes escapadas al XIX, también grabó otras tan poco «boulezianas» a primera vista como los cuatro primeros Conciertos para piano y orquesta, de Mozart, con Ivonne Loriod, o Water Music, de Haendel, detalles que, por lo general, suelen ignorarse.

En España, Basf y CBS han editado en plano relativamente corto dos de las tres versiones que Pierre Boulez ha grabado de su Martillo. La editada por Basf ofrece como cualidad indiscutible su carácter de grabación ya histórica dentro de la discografía de los años sesenta. La recientemente ofrecida por CBS tiene la ventaja de una grabación modernísima, que esclarece los timbres hasta lo insospechado. Es de justicia constatar que la CBS hispana, desde su primer lanzamiento clásico, presta una especial atención al intérprete Boulez. Con la edición del Martillo sin dueño, la CBS cumple un compromiso de cultura. Seguramente, no será un disco comercial; pero, por encima de eso, muy por encima, está el hecho incontestable de que se trata de un disco necesario, imprescindible incluso, a la hora de conformar un catálogo, a la hora de programar una discografía. Quizás el aval que supone el premio mundial del disco le abra algunas puertas sistemáticamente cerradas a este tipo de música. Quizás con motivo de este premio algún miembro del superpoblado «Bunker» de la reacción musical española «se digne» escuchar la obra. De cualquier forma, la obra «está ahí», a disposición de quien desee acercarse a ella, y esto es lo verdaderamente importante.

Mientras tanto, Pierre Boulez sigue su trayectoria dentro de la música de nuestro siglo. Un Pierre Boulez siempre sorprendente, fértil e imaginativo, que ha venido golpeando con su martillo particular el yunque de la actualidad musical europea desde que, hace bastantes años ya, ingresara como alumno en el Conservatorio de París. Y si hasta ahora mucho se ha venido hablando de este «uomo universalis» de la música europea, probablemente a partir de ahora aún habrá de hablarse más. Y no es éste un pronóstico particularmente aventurado, desde luego.

Pierre BOULEZ: El martillo sin dueño (Ensemble Musique Vivante), «Libro para cuerdas» (Orquesta Nueva Philharmonia). Ivonne Minton; director, Pierre Boulez (CBS).

MANUEL CHAPA BRUNET

## ORQUESTAL

VIVALDI, A.: **Las cuatro estaciones.** Academia de Saint Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. DECCA, ARGO SXL 29.073. P.V.P.: 335 ptas.

Entre las obras más populares y difundidas del repertorio universal figuran estos conciertos, que son los cuatro primeros de los doce que integran **Il cimento dell'armonia e dell'invenzione, op. 8.** Es una pena que esta publicación no haya presentado la colección en su totalidad, limitándose a lanzar una nueva versión de **Las cuatro estaciones** para unir al gran número ya existente. No obstante, la publicación no es irrelevante, ni mucho menos. Con

una calidad de grabación excepcional se nos brinda una interpretación nada convencional de las hermosas páginas vivaldianas. Como es norma en Marriner y su Academia, el registro ha venido precedido de un detenido estudio, en el que no cabe la aceptación rutinaria de las versiones «standard». Una interesante matización de planos sonoros y la elevación del clave a protagonista en algunos momentos en que suele pasar casi in-

advertido, sustancian la aportación de los intérpretes, de cara a una versión de renovado interés. Las calidades técnicas de esta primerísima orquesta de cámara brillan a la altura habitual, sobradamente ponderada desde estas columnas. Como detalle de interés se incluyen (aunque no traducidos) los sonetos que encabezan la partitura original.

**Conclusión:** Original y brillante interpretación, extraordinariamente grabada.—J. L. G. B.



# UN SELLO DE PRESTIGIO EN LA MUSICA CLASICA



s-32660



s-32662



s-32663



s-32664



s-32668



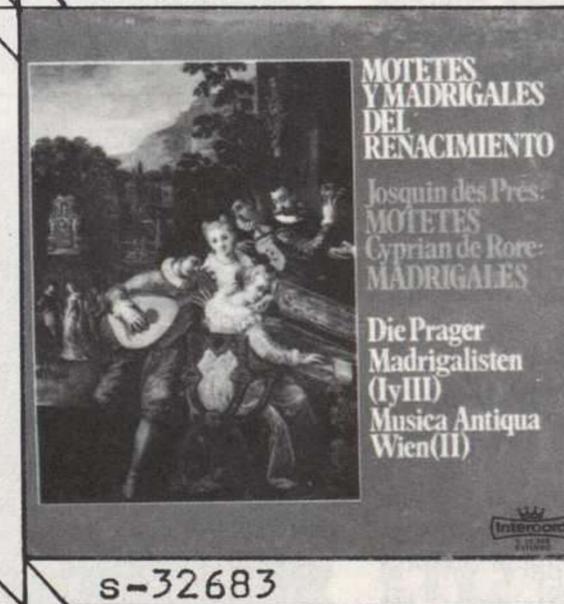
s-32669



s-32671



s-32672



s-32683



s-32727

NO DEBE FALTAR EN SU DISCOTECA EN DISCOS Y CINTAS





## CAMARA

**HAYDN: 12 Nocturnos. Sonata en Mi bemol mayor.**

**TELEMANN: Concerto a 3 en Fa mayor. STOLZEL: Sonata en Fa mayor.** H. Baumann, trompa. Conjunto de Música de Cámara de Stuttgart (Movieplay. [Intercord], S-32.662. 360 ptas.).

La portada del disco apenas informa al posible comprador, limitándose a anotar «Música de cámara» y el nombre de los tres autores, sin especificar títulos de las obras ni intérpretes. Encontramos, junto a un compositor del llamado período «clásico» —Haydn—, dos barrocos, relacionados los tres sólo por cierta concordancia entre los instrumentos que aparecen en estas obras. El agradable **concerto** de Telemann está compuesto para trompa (el denominador común de todo el disco), flauta dulce y continuo. La **sonata**, bastante convencional, del contemporáneo de Bach, apenas conocido, G. H. Stölzel, lo está para trompa, oboe, violín y continuo. Con evidencia, son las obras de Haydn lo más valioso musicalmente del disco: la curiosa y delicada colección de **12 Nocturnos** (el disco no especifica el número de catálogo, H II, 25) para trompa, dos flautas y continuo; y la deliciosa **Sonata en Mi bemol mayor** para trompa, violín y continuo. Los comentarios de la contraportada para nada aluden a las obras—lo cual es un fallo grave, por tratarse de piezas tan poco frecuentadas—, limitándose a hablarnos del trompa Hermann Baumann, protagonista del disco: solista, desde luego, excepcional, por su total seguridad y la calidad de sus matices. Tampoco se citan en el disco los nombres de los restantes solistas, realmente espléndidos, anotando sólo: «Acomp.: Das Stuttgarter Kammermusik-Ensemble». Por lo demás, la toma de sonido y la impresión son buenas.

**Conclusión:** El interés se centra principalmente en las notables y apenas conocidas obras de Haydn, interpretadas —al

igual que las restantes— con gran clase. Solista de trompa de primerísima categoría.—A. C. A.

**MOZART, W. A.: Los Cuartetos Prusianos y Cuarteto en Re mayor, KV. 499.** Melos-Quartett de Stuttgart. (Intercord S-32.671 y S-32.672. P. V. P.: 360 ptas.)

La más absoluta perfección, una elaboración muy cuidada e incluso audaz de armonías y contrapunto y un melodismo de personalidad inconfundible apuntando ya hacia el calor expresivo de un Schubert, substancian la aportación de Mozart al más puro y hondo de los géneros camerísticos: el cuarteto de cuerda.

Los dos volúmenes que comentamos se llenan con los **Cuartetos KV. 575, 589 y 590 (Prusianos)**, más el **KV. 499**, cuatro muestras espléndidas de la parcela camerística mozartiana, tan llena de obras geniales como poco divulgadas entre nosotros. Así, pues, la publicación es, en principio, un acierto pleno que se completa con la pulcra (ya que no excepcional) versión del Cuarteto Melos. Es lástima que la calidad técnica de los discos no corra pareja a las excelencias de su contenido: no hay ruidos de fondo ostensibles, pero la sonoridad de los instrumentos es metálica, artificiosa y hay una tendencia a la distorsión cuando dominan los registros agudos.

**Conclusión:** Música genial, buena interpretación, registro deficiente.—J. L. G. B.



## INSTRUMENTAL

**BACH, J. S.: Jesús, alegría de los humanos; Ven, salvador de los paganos; Regocijaos, amados cristianos; Siciliana; Preludio y Fuga en La menor; Yo te invoco, Señor; Chacona en Re menor; Toccata y Fuga en Re menor; Preludio en Si menor.** Alexis Weissenberg, piano. EMI, 1 J 063-12.505. PVP.: 395 ptas.

Muy bello disco por su contenido e importante por la lección

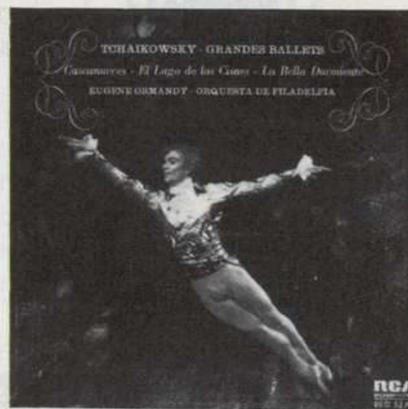
interpretativa del pianista. Desgraciadamente, la dicha no puede ser completa, ya que el prensado supone un serio lunar en la publicación. Pero hagamos caso omiso de los ruidos parásitos continuos, de la distorsión frecuente: el contenido bien lo merece.

Alexis Weissenberg siempre aparece unido a la interpretación pianística de las páginas de Bach para teclado. Como ampliación de este repertorio, que alcanza la cumbre en sus prodigiosas **Variaciones Goldberg**, Weissenberg interpreta en este disco nueve transcripciones para piano provenientes de corales, preludios de corales, de la **Sonata en Mi bemol para flauta y clave**, de la **Partita número 2 para violín solo**, del clave o del órgano. El conjunto es una heterogénea y hermosísima sucesión de páginas con el denominador común de la mano maestra que las creó y la unidad que, por supuesto, les confiere el marcadísimo criterio interpretativo de Weissenberg.

El gran pianista búlgaro se plantea la interpretación de estas páginas como si se tratara de obras originalmente escritas para el piano que él utiliza. En ningún momento se observa un artificioso afán de grandeza sonora tendente a aproximar el piano al órgano en obras como la **Toccata y Fuga en Re menor**, en las que parece imposible marginar el recuerdo de la versión original. Análogamente, será vana la búsqueda de detalles que pudieran conducir a considerar «tímida» la interpretación que Weissenberg lleva a cabo del **Preludio en Si menor**, transcrito del clave. No; de estas obras—como de las transcritas del violín o de la flauta—Alexis Weissenberg toma la transcripción que —ya sea de Hess, Busoni, Lüstner, Liszt o Siloti— hemos de pensar resulta de su entero agrado **como tal obra de piano**, y a partir de aquí elabora su interpretación sin más ataduras que las lógicas en todo tipo de interpretaciones. El resultado, en mi opinión, es fascinante. La junta de rigor y expresividad que caracteriza el quehacer de Weissenberg brilla especialmente en su Bach, a la vez sereno e intenso, grave y diáfano, brillante y emocionado. Naturalmente, habría que acudir a las obras «grandes» para destacar los rasgos maestros de la lección interpretativa que Weissenberg ofrece: a la **Chacona**, para captar la firmeza estructural con que aborda la forma; al **Preludio y Fuga en La menor** o a la mencionada **Toccata y Fuga**, para admirar su poderío técnico, su trascendente virtuosismo. Pero yo aconsejaría reparar en la infinita serenidad,

**RCA**

OFERTA ESPECIAL  
LIMITADA HASTA EL 18 DE  
ENERO



**TCHAIKOWSKY - GRANDES BALLETS**  
Cascanueces - El Lago de los Cisnes  
La Bella Durmiente  
Eugene Ormandy - Orquesta de Filadelfia  
SRL3-9237 (álbum de 3 discos)  
Precio Oferta. 810 Pts.



**RUBINSTEIN - SZERYNG**  
Beethoven - Brahms/Sonatas para violín y piano  
SRL3-9279 (álbum de 3 discos)  
Precio Oferta. 810 Pts.



**ARTUR RUBINSTEIN**  
Cuatro Conciertos  
Románticos  
Tchaikowsky N.º 1 en Si bemol menor  
Grieg en La menor, Op. 16  
Rachmaninoff N.º 2 en Do menor, Op. 18  
Liszt N.º 1 en Mi bemol  
Artur Rubinstein  
Orquestas: Sinfónica de Chicago  
Sinfónica de Boston  
Directores: Fritz Reiner - Alfred Wallenstein  
SRL3-9296 (álbum de 3 discos)  
Precio Oferta. 810 Pts.



**MOZART**  
Seis conciertos para Piano y Orquesta  
Peter Serkin  
English Chamber Orchestra  
Director: Alexander Schneider  
ARL3-0732 (álbum de 3 discos)  
Precio Oferta. 810 Pts.

Cuatro magníficas grabaciones que no deben faltar en su discoteca



Nuevo disco de  
**ERNESTO BITETTI!**

ofreciendo una selección de  
**«Encores» favoritos**  
para guitarra



Otras grabaciones de  
Ernesto Bitetti  
en HISPAVOX

**«MUSICA CONTEMPORANEA  
PARA GUITARRA»**  
HHS, 10-304 (LP «estereo»)

**J. S. BACH y S. L. WEISS**  
Dos «Suites» para guitarra  
HHS, 10-331 (LP «estereo»)

**MUSICOS ESPAÑOLES EN LA  
GUITARRA DE E. BITETTI**  
HHS, 10-344 (LP «estereo»)

**J. RODRIGO**  
«Concierto de Aranjuez» (1)  
**M. CASTELNUOVO-TEDESCO**  
Concierto en re mayor  
Director: J. A. Buenagu  
HHS, 10-335 (LP «estereo»)  
(1) CH, 290 («cassette»)

**J. RODRIGO**  
«Fantasía para un  
gentilhombre»  
Director: E. García Asensio  
**RECITAL DE GUITARRA SOLA**  
HHS, 10-375 (LP «estereo»)

**«CUATRO SIGLOS DE  
MUSICA ESPAÑOLA  
PARA GUITARRA»**  
HHS, 10-365 (LP «estereo»)

**«CUATRO SIGLOS DE  
MUSICA ITALIANA  
PARA GUITARRA»**  
HHS, 10-400 (LP «estereo»)

**C. HALFFTER**  
«Partita» para guitarra y  
orquesta

**I. ALBENIZ**  
«Asturias y Mallorca», para  
guitarra y orquesta (1)  
**MORENO TORROBA**  
«Sonatina para guitarra y  
orquesta» (1)  
Director: E. García Asensio  
HHS, 10-420 (LP «estereo»)  
(1) CH, 290 («Cassette»)

**W. DE LOS RIOS**  
«Concierto para la guitarra  
criolla»  
Director: W. de los Ríos  
HHS, 10-429 (LP «estereo»)  
CH, 288 («Cassette»)

en el indefinible halo espiritual que emanan las piezas que rematan cada una de las caras (**Preludio en Si menor** y **Yo te invoco, Señor**), o en el prodigioso arco expresivo que traza en el célebre coral de la **Cantata 147**, auténticas revelaciones de la cima artística a la que ha accedido este singular pianista.

**Conclusión:** Olvidemos las deficiencias de la grabación española para disfrutar de uno de los más bellos registros pianísticos que se nos ha ofrecido últimamente.—**J. L. G. B.**



## VOCAL Y CORAL

**BRAHMS, J.: Canciones de amor. Valses, op. 52 y op. 65,** para Coro mixto y piano a cuatro manos. Jurgen Uhde y Renate Werner, pianistas. Die Gachinger Kantorei. Director, Helmut Rilling. Intercord S-32.669. P. V. P.: 360 ptas.

Resulta muy ingrato tener que verter en una crítica la decepción sufrida tras la audición de un disco de gran atractivo «a priori», máxime cuando abundan en estos tiempos las grabaciones increíblemente fieles y brillantes al servicio de obras de nulo interés, o bien de otras abundantemente servidas y, en cambio, un repertorio tan deseable como el que aquí se presenta por primera vez en España se resiente de palpables defectos (excesivo soplo de fondo, sonoridad artificiosa e impura), que convierten lo que podría haber sido un disco de excepción en un intento plausible, pero no definitivo, de instalar esta hermosa música romántica en nuestro catálogo discográfico. Creemos servir al aficionado y a la propia industria discográfica añadiendo que resulta ya poco menos que inadmisibles la presentación de obras vocales sin los textos y sus traducciones; cuando, por añadidura, las obras son nuevas o infrecuentes, se impone también un comentario orientativo. La edición que nos ocupa incluye solamente los textos originales (en alemán) de las treinta y dos breves **Canciones-valsos de amor, op. 52 y 65,**

del gran compositor hamburgués.

La personalísima juntura que Brahms llevó a cabo en estas páginas entre inspiración popular y recreación no ya culta, sino increíblemente sutil en su misma sencillez, hacen de las mismas un capítulo de gran originalidad y atractivo. Es muy correcta la versión de Rilling, director especialmente dedicado a la música coral.

**Conclusión:** Es muy recomendable aproximarse a este Brahms admirable y casi inédito.—**J. L. G. B.**



## RECITAL

**Canciones rusas de amor:** Ivan Rebhoff, bajo-barítono. Obras de Tchaikowsky, Glinka, Borodin, Mussorgsky y Rachmaninoff. Piano, Herbert Seidemann. Intercord (Movieplay), S. 32.663. «Estéreo». 360 ptas.

Un disco, sin duda, comercial. Las canciones rusas, con su atractivo melódico, su perfume nostálgico y su directo sentimentalismo, siempre son agradables de escuchar y tienen su público. Tradicionalmente, las voces más idóneas para interpretarlas han sido las graves, ya que su timbre pastoso encaja mejor con las amplias líneas expresivas. Recordemos, dentro de sus muchos servidores, a los bajos rusos Chaliapin y Petrov, al yugoslavo Changalovich y a los búlgaros Christoff, Ghiaurov y Ghiuzelev, todos ellos destacados intérpretes también de la ópera eslava.

Rebhoff, de origen ruso, pero nacido en Berlín, no posee ni la voz ni la intensidad expresiva de los citados, pero —al menos en este repertorio— se coloca a un estimable nivel. Su color vocal es más de barítono que de bajo auténtico, si bien se desenvuelve con cierta comodidad en la zona grave. Posee un instrumento amplio, flexible y grato, de notable extensión (aunque no, por su puesto, la sobrehumana de cuatro octavas de que se habla en el comentario de la carpeta); domina asimismo, apoyado en una evidente facilidad natural, la media voz y el «fila-

do». A pesar de todo ello, su estilo resulta, no obstante, un poco monótono y escasamente contrastado, con lo que sus interpretaciones rozan en ocasiones lo banal. Basta escuchar, por ejemplo, su versión de la **Serenata de don Juan**, de Tchaikowsky, y compararla con la de Ghiaurov, mucho más rica y «dramática». Por otra parte, y en general, la emisión, aunque naturalmente fácil, como se ha dicho ya, se fuerza a veces, y la voz pierde con ello tersura, convirtiéndose en un sonido excesivamente abierto.

Ha de destacarse, en cualquier caso, la vibrante interpretación de la **Danza cosaca**, de Mussorgsky; la muy matizada de la **Elegía**, de Glinka, o la trabajadísima y «plástica» de la **Canción de Mefistófeles**, del propio Mussorgsky.

**Conclusión:** Agradable recital en interpretación de muy digno nivel, aunque algo «corta».—**A.R.**

### Homenaje a Conchita Badía:

Conchita Badía, soprano. Obras de Falla, Vives, Galves, Nin, Nin-Culmell, Millet, Morena, Alió y Pahissa. Piano, Donato Oscar Colacelli. (EMI, J 063-20996. 390 ptas.)

Al aficionado medio actual, incluso a aquel que sienta una especial predilección por la música vocal, poco o nada le dirá el nombre de esta cantante, y ello es perfectamente lógico. En primer lugar, porque Conchita Badía, fallecida poco antes de que este disco saliera al mercado, hacía muchos años que había abandonado su carrera de intérprete, y aunque seguía cantando para sus alumnos, se dedicaba casi por completo a la enseñanza (era frecuente su participación, como profesora, en los Cursos de Música en Compostela); en segundo lugar, porque siempre cultivó un repertorio (dadas sus características vocales), la canción, que de por sí no arrastra multitudes, y menos en nuestro ámbito. Este mundo, más reducido e íntimo que el de la ópera, fue servido por ella con ejemplar dedicación. Esta grabación, construida con unas tomas realizadas en Buenos Aires los años 1943 y 1944, ha de recibirse, pues, con interés, ya que, en cualquier caso, nos acerca una figura que, con todas sus limitaciones vocales, cubrió toda una época de un género difícil y minoritario y abrió el camino para la eclosión posterior de voces tan indiscutibles como una De los Angeles, una Berganza, una Lorengar o una Caballé.

La voz de Conchita Badía era extremadamente ligera, lo que le ayudaba a vencer con facilidad los pasajes de mayor difi-

cultad técnica en una reproducción nítida de todas las notas. El volumen era escaso y la extensión muy relativa, mientras el timbre resultaba un punto infantil. Pero estas indudables limitaciones eran obviadas por ella con evidente inteligencia, hasta convertirlas incluso en virtudes: el pequeño volumen hacía más íntimas y «recogidas» sus interpretaciones, contribuyendo su timbre a otorgar una mayor frescura y espontaneidad a las mismas.

En este disco encontramos todas estas características, administradas a lo largo de un recital que, si no ideal, sí resulta, al menos, lo suficientemente variado para contrastarlas con claridad. Cada canción tiene su medida y su «tempo», su tratamiento específico, y en todas ellas brilla una cualidad no muy corriente: un exquisito fraseo (basado, claro, en una depurada técnica de la vocalización). Así, encontramos perfectamente plasmados los burlescos acentos de **El majo tímido**, de Granados, cantada con gracia y picardía, o de **El retrato de Isabela**, de Vives; los valores rítmicos y el desgarrado de **El Vito**, de Nin; la tristeza de **Melangia**, de Morera, o la ternura de alguno de los **Villancicos españoles**, de Nin...

El disco, de plausible sonido para la antigüedad de las grabaciones, viene acompañado, a manera de homenaje, de un pequeño álbum en el que se recogen distintos comentarios y opiniones acerca del arte de la cantante. Además, y esto es de alabar, se incluyen los textos de todas las canciones. Discreto y flexible, quizá relegado a un exagerado segundo plano, el acompañamiento del pianista.

**Conclusión:** Disco - homenaje, de interés para los degustadores del arte del bien cantar que otorguen importancia secundaria a la técnica de grabación.—**A. R.**

## BEETHOVEN «VERSUS» WEISSENBERG

**BEETHOVEN: Concierto para piano y orquesta, número 5, en Mi bemol mayor, op. 73, «Emperador».** Alexis Weissenberg. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan (EMI, 063-02.535. 395 pesetas).

A pesar de que la discografía española de los **Conciertos** pianísticos de Beethoven, y en especial del **Emperador**, es muy extensa, la aparición de esta nueva versión es muy comprensible, sobre todo en el aspecto comercial, teniendo en cuenta que está firmada por uno de los pianistas más famosos y el director más conocido en la actualidad. Se trata del comienzo de otro registro del ciclo completo. Como el número de grabaciones es muy elevado (y además hice referencia en el de RITMO de julio-agosto pasado a las integrales del ciclo), no me extenderé en detalles al compararlas.

Para mí ha sido una grata sorpresa la dirección de Karajan en esta ocasión, pues el Beethoven de sus **sinfonías** me resulta poco convincente, en líneas generales, y no puedo decir lo mismo de este **5.º Concierto**. Anteriormente había abordado Karajan una grabación de los cinco **conciertos** para la DG, con la colaboración del más destacado de los jóvenes pianistas germanos, Christoph Eschenbach: empresa que no pasó del registro del **Concierto número 1**, y ya en él la labor de Karajan había sido excelente.

El Beethoven del director de la Filarmónica berlinesa

en este primer jalón del ciclo para EMI es más monumental y hondo a la vez de lo que podría esperarse de él partiendo de sus injustamente celeberrimas **Sinfonías** de la DG. El «Allegro» del comienzo es con él potente y grandioso, en fuerte contraste con el «Adagio» que le sigue, por su atmósfera de serenidad plena, lograda gracias a una desacostumbrada lentitud, y acentuada por el acusadamente «piano» que Karajan la hace sonar. Se trata del episodio más logrado. Nuevo fuerte contraste con la explosión del «Rondó», a su vez muy contrastado entre sus secciones por Karajan, sobre todo en cuanto a la alternancia entre «piano» y «forte». Su actuación, en conjunto, creo que pocas veces ha sido superada (sí, con evidencia, por Klemperer).

No me parece, en cambio, que Weissenberg esté a su altura, y ni siquiera que el entendimiento entre ambos se haya producido a fondo, lo que no podría decirse de otras colaboraciones entre ellos (Rachmaninov, Franck). Weissenberg tiene sobrada reputación de virtuoso de consumado mecanismo —lo cual es cierto casi siempre—, pero también esto le lleva a ponerlo demasiado en evidencia, abandonándose a un virtuosismo puro. Aquí mismo, en este disco, no puede evitar entregarse a la velocidad de algunas escalas a las que convierte en una mera exhibición (y no sólo en la coda del primer movimiento). Por lo demás, su forma de tocar es intachable y su sonido está primorosamente controla-

do y matizado (lo que no siempre hace), pero tampoco alcanza la belleza sonora de un Arrau, Kempff o Barenboim. Para mí, el mayor reparo, y lo que le distancia de Karajan, es su asepsia, su imperturbable cerebralismo, que le lleva a evitar toda efluencia expresiva, todo asomo de «rubato». No, ni en sus ocasiones más afortunadas —así su grabación de los **Nocurnos** chopinianos— me parece Weissenberg un pianista romántico. (Si está muy próximo a serlo, excepcionalmente, en su **Primer concierto** de Brahms; pienso si por influencia de Giuliani).

De las editadas en nuestro país, siguen siendo las grandes interpretaciones del **Emperador** las de Barenboim/Klemperer (EMI) y Arrau/Haitink (Philips). Mayor coherencia entre solista y director brindan también: Gulda/Stein (Decca), Serkin/Bernstein (CBS), Backhaus/Schmidt-Isserstedt o Curzon/Knappebusch (ambas Decca).

La toma de sonido, al menos en lo que respecta al prensado español, es sólo buena y netamente inferior a la grabación, siete años anterior, de Barenboim/Klemperer, por no citar más que a una de la misma firma. La presentación es satisfactoria, y excelentes los comentarios de Burnett James.

**Conclusión:** Versión de grandes valores, sobre todo en cuanto a la dirección. Apreciable falta de entendimiento solista-director: Karajan creo que sigue sin hallar a «su» pianista para Beethoven.—**A. C. A.**

## « J A Z Z »

### GUIA JAZZ

WEATHER REPORT: **Tale spinnin**. CBS, 80734.

MICHAL URBANIAK GROUP: **Inactin**. Intercord-Gong 32705. MOVIEPLAY.

ECHOES OF AN ERA: **The Duke Ellington-Louis Armstrong years**. DECCA, DCS 15022/23.

ECHOES OF AN ERA: **The Count Basie vocal years**. DECCA, DCS 15024/25.

HOT CLUB QUINTET: **Swing 35-39**. Eclipse, ECM 2051. DECCA.

Siempre empezamos con lo nuevo y acabamos con lo viejo. Hoy va a ser al revés: primero, los «oldies» («but goldies», o sea viejos, pero sabrosos, dorados), y luego lo bueno de ahora mismo.

El 3 y 4 de octubre de 1961, Louis Armstrong («Satchmo») y Edward Kennedy Ellington («Duke») se reunieron para grabar uno de los más fabulosos dobles álbumes de la era del «jazz». En España lo ha publicado la Decca a precio reducidísimo: 300 pesetas. En realidad,

los tres «oldies» de hoy son de la Decca; los dos dobles lo tiene en catálogo desde hace tres años, y el sencillo es novedad total aquí. Como los discos me parecían muy requetebuenos, se los he pedido, y aquí están. (¡Buenos chicos estos de la Decca, sí señor!)

Volviendo al 3 y 4 de octubre de 1961, decía que allí estaba la banda de Armstrong, por entonces llamada All Stars, o sea Todo Estrellas (y así era: Barney Bigard, clarinete; Trummy Young, trombón; Mort Herbert, bajo, y

Danny Barcelona, batería, amén de Billy Kyle, piano), y dio la casualidad de que pasaba por los estudios de la Roulette el gran Duke Ellington; entonces éste dijo a Billy Kyle que se diese un paseíto por el verde del Central Park y que le dejase a él tocar con Satchmo. Armstrong, que no sabía cómo devolverle la galantería, le dijo que ya que iban a tocar juntos y que le hacía el honor de compartir su «combo», que todo lo que tocase fuese material suyo, del Duke. Y así fue, galantería por

galantería. Duke toca con Armstrong, y éste, a cambio, toca todo de Duke. Diecisiete temas en total, con un Barney Bigard en plenísima forma al clarinete, haciendo auténticas locuras y verdaderos malabarismos, con unos «glissandos» fuera de serie y que él sólo sabe hacer; con un Armstrong en plan cantarín y un rato emocionado; y con Duke muy concentrado y gordísimo, pues todo el material era suyo; y no me olvido de Trummy Young, que hace cosas muy majas. Si todo el disco es bueno, no deja de ser cierto que Armstrong canta a veces más de lo debido, sobre todo en la cara 4; por eso yo me quedo con la 2, que es realmente fabulosa, conteniendo maravillosas versiones de **Black and Tan Fantasy**, **Drop me off in Harlem**, **The mooche** e **In a mellowtone** (espléndida), y una creación, «in situ», en el estudio: **The beautiful american**. Pero aunque esa cara sea la mejor, en la 1 tienes, por ejemplo, el **Duke's place**, que no es otra que la **C-jam blues** cambiada de nombre o un increíble **Cotton til**. En el otro disco, Satchmo canta mucho, y me gusta en especial **Azalea**, y un poco menos **Solitude**.

\* \* \*

El segundo «oldie» es de Count Basie (cómo no), y se subtitula «Los años vocales», o sea, cuando Conde tenía tan grandes vocalistas como Tony Bennett, Sarah, Vaughan, Joe Williams o el inefable Billy Eckstine. A vocalista por cara y a cinco temas por cantante. El más cursi, desde luego, el primero, Tonny Bennett, que todavía no se había dedicado a cantar esas cosas sosísimas y feas de baladas «estándar» a lo Perry Como o Andy Williams. En este disco, que data de 1959, todavía no se había desvirtuado del todo, y así, nos ofrece versiones soberbias de **Strike up the band**, una increíble de **Chicago** y otra más corriente de **Anything goes**. La Vaughan, que nunca ha sido mi favorita, me maravilla con una vital **Lover man** («Amante»), plena de soledad y frustración. En **gentleman is a dope** («El señor es un drogadicto») se desmelenaba con gran «swing». Así llegamos a Joe Williams, que abre su cara con el magnífico **Every day**, que no es otro que el clásico **Cada día que siento el «blues»**, pleno de fuerza y garras, para luego irse a la balada muy, muy lenta y romántica. (Imaginate la cueva llena de humo, el grupo en un rincón, «whisky» en todas las mesas, y en la oscuridad, en el medio, va-

rias parejas bailando muy juntas, con los rostros inexpresivos, sin hacer caso a un cantante que sólo piensa en su amor que se fue, y que quizás esté allí mismo bailando con otro.) En dos de estas baladas quejumbrosas y existencialistas, el cantante está acompañado por Count al órgano y el trío de ritmo solamente. La cuarta cara es la mejor, porque allí está... Billy Eckstine, que canta más lento y más susurrante y suave que todos los citados, y que con su educada voz, a veces engolada, te machaca un **Stormy monday blues** que te deja aplanado para varias horas: «Dicen que el lunes es malo, pero el martes es peor; el miércoles es el peor de todos, y el sábado voy a tocar. El domingo voy a la iglesia, me arrodillo y rezo: Señor, ten piedad. Me gustaría que te apiadases de mí. Señor, Señor, ten piedad; mi corazón está en la miseria. Sabes que estoy tratando de encontrar a mi chica, pero no hay nadie que me la envíe a casa». Si aguantas las tres siguientes canciones, volverás a deprimirte con la final. **Piano man** («Pianista»), que también se las trae. Aquí ya sí que estás en los suelos y sin posibilidad de levantarte, porque se acaba el disco.

Saca tú mismo la conclusión; pero yo te aconsejo que oigas el disco, pues me parece muy bueno. Precio: 300 pesetas.

\* \* \*

El sencillo de la Decca (150 pesetas) pertenece al genial Hot Club Quintet, de Francia; es decir, al soberbio Django Reinhardt y a Stephen Grappelly, más bajo y dos guitarras de ritmo. La grabación original abarca de 1935 a 1939, y en ella vas a oír al legendario Hot Club Quintet de verdad en catorce temas a cual mejor; desde el inicial, **Blues de la casa de cal**, del que tan buen recuerdo guardo gracias a Coltrane, hasta el final, **Swing 39**, pasando por **China boy**, **Them there eyes**, **St. Louis blues**, **It don't mean a thing** y otros tantos más. Vas a oír el primer «jazz» de gran calidad que se hizo en Europa con fuentes autóctonas de aquí. El gitano belga Django Reinhardt, que con sólo dos dedos en su mano derecha inventó la técnica de tocar en octavas, que luego tan bien copiaría Wes Montgomery, y el violinista S. Grappelly son las figuras, pero luego hay otras tres personas detrás. Escucha a Django desgranando notas de su guitarra acústica, y comprende por qué se dice que es uno de los

grandes guitarras de «jazz» de siempre.

\* \* \*

Y ahora vamos con lo nuevo: la creación de hoy en día, que no es ni mejor que la de ayer, pero que es la lógica evolución del estilo de siempre; y el que diga que esto es malo, cae en la misma crítica reaccionaria que aquellos que en los 20, 30 y 40 decían que el «jazz» era música inferior de negros, o que si eso estaba bien, pero era inarmónica, amelódico y que sé yo qué más; el tiempo se ha encargado de dejarles en el fango. Ahora pasa igual, sólo que hay que tener vista para saber lo que es bueno o lo que aporta algo y lo que es sólo consumo. Los dos discos que a continuación se reseñan son sólo aptos para oyentes musicales (reaccionarios, abstenerse), y digo oyentes, porque hay que concentrarse totalmente en la música, y musicales, porque de lo otro no hay nada de nada.

Comienzo con el que en 1971 fue nombrado en Montreux mejor violinista de «jazz»: Michal Urbaniak, polaco él, y que además de violín toca el «saxo» soprano y la «violectra». Su grupo lo componen Ursula Dudziak a la voz y el Dynacord Echocord; Adam Makowicz al piano y «clavinet»; Roman Dylag al bajo acústico; Branislav Kovacev a las «congas» y Czeslaw Bartkowski a la percusión. Los siete temas están firmados por Urbaniak, y comprenden desde el estilo del último Davis, el llamado «rock» alemán, o cierta etapa de Ornette Coleman. El «free», el «jazz-rock», el «rock» alemán son las influencias decisivas: ninguna prevalece, están todas: así, en **Ekim** y **Fall** se nota la mano de Davis; en **Lato** está la típica estructura «free» del O. Coleman de los primeros 60; en **Silence** y **Alu** está todo revuelto, y en **Inactin** se ve la influencia de los grupos alemanes de «rock». Album ecléctico, pues, pero dentro de una línea muy, pero que muy abierta y libre. Quiero recordar que Urbaniak ha tenido relación con

Weather Report, y que aunque su influencia no se vea en el disco, sí sirve para enlazar con...

\* \* \*

... el increíble, soberbio, fabuloso y (¿cuántas cosas más?) último disco —quinto— de Weather Report o Parte Meteorológico, que en una sola palabra yo definiría como alucinante. Se llama **Tale spinnin**, algo así como «Cuento danzarín». Y, en efecto, es un disco, aparte de todo lo inimaginable que quieras, donde la danza ocupa un lugar primario. Ahora mismo estoy oyendo el tema **Freezing fire**, y las teclas de la máquina bailan, creo que todo se mueve. Pienso que este es el disco de la contradicción: es comercial, pero es anti-comercial; esailable, pero es frío («cool»); es sencillo, pero es tremendamente complejo; es básico y primario, pero si entras descubres mil y dos detalles; es expansivo, pero todo el mundo puede llegar a él; es... la pura contradicción, y si la CBS lo promociona puede llegar a ser incluso número uno en la SER, sin perder por ello ni un ápice de su increíble calidad; es como el comercial **Brasil**, pero más enrollante que **Pink Floyd**; es... como un mándala, a fin de cuentas. Los fuegos artificiales de la carpeta interior son... la pera.

Bueno, ya que las palabras no valen, diré que Weather Report son, aparte de Zawinul (cuatro temas compuestos) y Shorter (dos temas), Tonto, al ARP 2600 y piano; Al Johnson al bajo; Alyrio Lima a la percusión (un ser extraordinario, sin duda), y Ndugu (Leon Chanler) a la batería. Hay dos temas magistrales: **Fuego glacial** y **Entre los muslos**, y un tercero más comercial, **El hombre de la camisa verde**. Otros dos más «cool»: **Lusitanos** y **Cinco historias cortas** (este último con sólo Zawinul a los teclados y Shorter al tenor), y un último tema muy particular: **Badia**, muy etéreo él.

Creo que es el mejor álbum de Weather Report y uno de los mejores de «jazz-rock» que se han publicado hasta la fecha.—  
J. M. L.

## NOTA DE LA REDACCION

En el número 454 de RITMO, correspondiente a septiembre de 1975, y en la página 41, en la sección Crítica de discos: «Jazz», los «duendes» nos han jugado una mala pasada, ya que en la relación de discos comentados no figura ninguno de los que en líneas sucesivas se critican, apareciendo, por el contrario, una lista de obras que, en realidad, son un apéndice discográfico a la crítica correspondiente al disco The Story of the blues, que involuntariamente también se omite en el citado número.

## THE STORY OF THE «BLUES»

El título, desde luego, no indica que esto sea una Historia del «blues», sino una leyenda, un relato del «blues», ese cante testimonial negro que siempre ha estado marginado.

Definir el «blues» es algo que escapa a mis posibilidades de comunicación. Soy capaz de coger la guitarra, tocar y decirte: «Esto es "blues"». Incluso musicalmente se puede analizar. (Doce compases, tres frases; la primera en la tónica, la segunda en la subdominante y tónica, y la tercera en dominante, subdominante, tónica.) Pero, ¿y qué? Pues que esto no vale, no sirve.

Creo que en España pasa igual con el flamenco. Sí, no hay duda que hay una estructura, una forma en la letra y una manera especial de acompañar con la guitarra para cada estilo; pero, ¿y qué? Lo que importa es captar lo «jondo», el duende, eso que te hace vibrar. En el «blues» pasa igual, hay que captar el «blues», el sentimiento. Y ese sentimiento no es nada agradable: es vulgar, es depresivo, es sucio, está reprimido social e individualmente... («Voy a ir al río a lavar todas mis penas» —bis—. «Voy a ir al burdel de la ciudad a lavar todos mis problemas».) Son cosas que se escapan, pero que son tremendamente reales, que están ahí. («Tengo el "blues" tan malo, que me duelen los pies al andar» —bis—. «Tengo el "blues" tan malo, que me duele la lengua al hablar».)

El «blues», individual, profano, testimonial, realista y siempre amargo y crudo, ha sido opuesto al espiritual y al «gospel», estilos estos comunales, religiosos, que creían en la salvación «más allá del Jordán», nunca crudos, y donde siempre había una esperanza. En el «blues» nunca hay esperanza. («Si eres blanco, serás el primero en colocarte. / Si eres mulato, tardarás un poco más. / Pero si eres negro, ¡oh!, entonces nunca te llegará el turno».)

Después de esta larga «story» (cuento, leyenda, relato), supongo que si no tenías ganas, ahora sí que las tendrás de saber qué viene dentro de las estrías o surcos de este doble disco, con sus cuatro caras compactas de polivinilo. Cada cara, que contiene ocho canciones cada una, está dedicada a una época determinada.

La 1, trata de los orígenes del «blues». Y, cómo no, los orígenes están en África, la Madre Tierra. Para eso nada mejor que irse al continente en forma de pera invertida y rara, y grabar allí, en el extremo norte de Ghana, cosas auténticas. Como los magnetófonos no existían cuando surgió el «blues», pues esta «jam» tuvo que retrasarse hasta 1964. Y, por supuesto, no es el clásico «blues» que conocemos, sino una cosa que por sus rasgos antropológicos parece ser el estilo precursor u origen. Luego la selección, que la ha hecho el eminente «musicólogo de "blues"», Paul Oliver, se va a buscar los viejos, viejos cantantes del Mississippi del delta, que es de donde proceden los «blues» más antiguos. Ahí están Mississippi John Hurt, Blind Willie McTell, Charley Patton, Blind Lemon Jefferson, Leadbelly, Texas Alexander, Peg Leg Howell... Por supuesto, hay más, pero el disco sólo puede recoger esta selección. Por sus nombres puede verse la cantidad de cantantes ciegos de «blues» que había. La terrible enfermedad de los campos hacía estragos en la piel y ojos negros. Todos los cantantes se acompañan a sí mismos, y en especial con la guitarra, salvo T. Alexander, que llamó a Lonnie Johnson para su grabación. Estas grabaciones no son de ahora, cara a la galería comercial; son auténticas, anteriores a los años veinte, años de la primera guerra mundial y otras cosas. Por eso su sonido es a veces deficiente, y su espontaneidad

suma y total. Creo que el valor documental que poseen es algo que cualquier persona puede deducir fácilmente.

Curiosamente, el doble álbum viene acompañando o documentando el libro de Paul Oliver de igual título que en su versión española está trabajando Nostromo, editores. El libro inglés tiene más de quinientas fotografías e ilustraciones, que van desde fotografiar la barraca de un negro hasta la reproducción de carteles racistas, como ese que dice: «No permitan que sus hijos escuchen música "nigger"; éstas destruyen la moral y atacan los principios básicos de nuestra sociedad; el negro debe ser aniquilado y su música proscribida». El cartel data de la época de McCarty. El documento en sí es...

Dejándonos de racismos, harto elocuentes por sí mismos, vamos a la cara 2, que abarca los años veinte, cuando el «blues» se hizo «clásico» y sirvió de entretenimiento. Era música para bailar, y que se relacionó mucho, pero que mucho, con el «jazz» de la época. Aquí sí que hay pequeños grupos. A destacar, si es que esto se puede hacer, el soberbio corte de la «Emperatriz del "blues"», la extraordinaria y fabulosa Bessie Smith, ¡casi nada!, que, por cierto, murió desangrada tras un accidente de automóvil, pues no la quisieron atender en el hospital más cercano, ya que a la puerta de éste se hallaba el cartel «No se admite la entrada de negros». Otra banda sensacional es la de Berta Chippies Hill, con Armstrong de trompeta.

La cara 3 abarca los años treinta, y el cambio claro del «blues» desde el campo a la ciudad. Volvemos otra vez a la individualidad o, a lo sumo, a los dúos o tríos. Son años de depresión, que acabaron con el «blues» clásico de entretenimiento e hicieron que el estilo volviese —de nuevo— a las raíces. Leroy Carr, Robert Johnson, Bukka White, Memphis Minnie en dúo con su por entonces marido Little Son Jove Lawler, y varios más.

Y, para terminar, la cara 4 nos trae cosas posteriores a los años de la segunda guerra mundial, pero anteriores al resurgimiento masivo del «blues» de mano de los jóvenes contestatarios blancos amantes del «rock», «jazz» o cualquier otro estilo marginal. Aquí están Sonny Terry, Sonny Boy Williamson, Brownie McGhee, Big Bill Broonzy, Joe Turner, Pete Johnson, Otis Span, Elmore James, Johnny Shines...

En resumen, si quieres buscar una definición al «blues» y eres incapaz de encontrarla con la guitarra, piano, etc., escucha este disco, métete en él, consigue el «blues», y ya verás lo que es eso. Pero ten cuidado, porque el «blues» no es algo bonito ni fácil de admitir por la gente que llaman normal. Todo lo contrario. Sin embargo, cuando lo tengas, y puedas saborearlo, ya me dirás qué tal, y si te ha hecho algún bien. No olvides que hay personas que viven exclusivamente con el «blues» auestas.

Tampoco olvides que todo el disco es auténtico, no hay sofisticación ni nada de eso. Es «blues» negro, sucio y descarnado. Por eso es la mejor antología que existe al respecto, y mucho más auténtica que la que puedes encontrar en la Folk and blues Story, en tres volúmenes, de Movieplay, etc. Para terminar, te diré que el disco salió en 1969, llegó aquí en 1972. Y ahora se ha hecho una reedición, para aquellos que no hayan tenido la oportunidad de conseguirlo. Si quieres una opinión de una persona que lo primero que tocó en la guitarra fue un «blues» cómprate este disco y no sólo sumérgete en sus surcos, sino píérdete en sus «blues» y en su sentimiento.—JOSE MIGUEL LOPEZ.

## «ROCK» Y «POP»

### GUIA DE DISCOS COMENTADOS

#### ROCK

- NEU! 3: Gong, 32709. Movieplay.  
KRAFTWERK: **Autobahn**. Vértigo, 6360620.  
OMEGA 3. Bacillus, YD 99002 CFE-RCA.  
NEKTAR: **Down to earth**. Bacillus, YD 9903 CFE-RCA.  
NEKTAR: **Remember the future**. Bacillus, YD 99001 CFE-RCA.  
KARTHAGO: **Rock and roll testament**. Bacillus, YD 99004 CFE-RCA.  
BACHMAN TURNER OVERDRIVE: **Four wheel drive**. Mercury, 6338566.  
LESLIE WEST: **The great Fatsby**. BPL 10954 RCA.

- ELTON JOHN: **Captain fantastic**. Djm DJLPX 1 EMI.  
ATLANTIS: **Ooh Baby**. Vértigo, 6360621 Fonogram.  
BOB DYLAN: **Basement tapes**. CBS S 88147.  
SOFT MACHINE: **Bundles**. EMI-Harvest 1 J 06296356.  
KRAAN: **Kraan**. Intercord, S 32706. Movieplay.

#### POP

- SAXOMANIA CFE PS 30001 Zafiro.  
PEDRO RUY BLAS: **Luna llena**. Polydor, 2385101.  
BEE GEES: **Main course**. RSG 2394150, Polydor.  
AMERICA: **Hearts**. Warner Bros, HWBS 32185, Hispavox.

- IAN HUNTER: **Ian Hunter**. CBS, 80710.  
AMERINDIOS: **Tu grito es mi canto**. BASF, 3253882.

#### RYTHM & BLUES

- JACKIE WILSON: **Grandes éxitos**. Brunswick, ZLB 2009, Zafiro.  
TYRONE DAVIS: **Home wrecker**. Brunswick, ZLB 2014, Zafiro.  
ROBERTA FLACK: **Feel like making love**. Atlantic, HATS 421156, Hispavox.  
CRISTAL GRASS: **Cristal grass**. Philips, 6325164.

#### CANCION TEXTO

- AMANCIO PRADA: **Rosalía de Castro**. Cong, 32684, Movieplay.

- BENITO MORENO: **Romances del Lute**. Gong, 32685, Movieplay.  
RICARDO CANTALAPIEDRA: **En casa de la Maruja**. Philips, 6328162.  
VICTOR JARA: **Canciones póstumas**. Gong, 32733, Movieplay.  
VARIOS: **Hombro con hombro**. Gong, 32732, Movieplay.  
LUIS E. BATALLAN: **Ahi ven o Maio**. Gong, 32682, Movieplay.

#### FLAMENCO

- MANUEL DE PAULA: **Campo joven**. Guitarra, Pedro Bacan. Gong, 32715, Movieplay.  
LOS BAYUNCOS: **New Sevillanas sound**. BASF, 3253876.

## CRITICA ROCK

Hicieron muy, pero que muy bien Michael Rother y Klaus Dinger al marcharse de Kaftwerk y formar su Neu! Ahora mismo se pueden comparar sus diferencias, pues cada grupo tiene disco nuevo: el de Neu! es el **3**, y el de Kraftwerk, el **Autobahn**. Alguna relación hay, pero como la que existe entre el día y la noche. Las semejanzas acaban en que son ex compañeros y en que son alemanes. El **Autobahn**, con tema estrella de idéntico título que ocupa veintidós minutos treinta segundos de la cara «A», es una obra comercial mezcla de **Barbara Ann** y del **Son of my father**, del pachangero Chicory Tip. Pues mézclese este tema, con sintetizadores en la línea de Tangerine Dream, pero en la línea degradante (no confundir); agítese, repítase todo varias veces; introdúzcanse unos ruidos y efectos estereofónicos espaciales; vuélvase a repetir todo (¿cuántas veces más?), y obtendrá el producto más pachangero del llamado «rock» alemán. ¿Será posible tanta porquería? Pues sí, y luego oyes la cara «2», por si acaso, y te encuentras con un tema que no sé por qué me recuerda a la **Pastoral**, de Beethoven (pero en versión vejatoria de Waldo de los Ríos), donde el sintetizador trata de imitar el ruido del agua y el canto de los pájaros por la mañanita del rey Salomón. Dicho de otra forma, Hütter & Schneider-Esleben, autores de los temas, han degradado el «¿rock?» alemán hasta más abajo del fango. Y, a pesar de esto, Julio Ruiz todavía se atreve a decir que si te gustó el **Tubular bells**, te comprarás este disco; ¡cómo está la nueva «élite» crítica! Por favor, un respeto.—**J. M. L.**

\* \* \*

Neu! son diferentes —afortunadamente—, aunque su «3» sea inferior a su «1» y «2»; y, en realidad, no es peor, sino más comercial, más cara a la galería. El dúo se va por caminos etéreos y flotantes en la cara «A», con tres temas tranquilos y reposados, y se va a lo fuerte y duro en los tres de la «B», donde se hacen acompañar por dos baterías: Thomas Dinger y Hans Lampe. A mí me gusta más esta cara «B», porque está plena de fuerza y de vitalidad. Es un «rock» fuerte, más que duro o pesado («heavy»). Está grabado en Alemania, en diciembre del 74-enero del 75, y los instrumentos utilizados por el dúo son: guitarra, piano, sintetizador, aparatos electrónicos, voz (Rother) y voz batería, percusión, guitarra, piano y órgano

(Dinger). Es otra faceta más del auténtico «rock» alemán, del de verdad, del que aporta algo nuevo, algo Neu!, y esto es una fuerza irresistible, con toda la dosis posible de expresión.—**J. M. L.**

\* \* \*

Me ha gustado mucho más este disco de Leslie West intentando olvidar la epopeya de los supergrupos y las cimas de montañas de carbón. Ha recogido

dé «atrapado» por la increíble base rítmica (qué gran batería es John Marshall) y apenas puede oír al resto de los músicos. En posteriores audiciones resistí esa avalancha y conseguí enterarme de qué iba. Este veterano grupo continúa avanzando en su línea. Es decir, aunque a alguien pudiera parecer que el disco es producto de las influencias de las últimas corrientes, es un paso perfectamente lógico dentro de lo que Soft Machine ha sido siempre. Eso que se llama «jazz-rock». En esta ocasión

\* \* \*

Dentro de ese cajón de sastre en que se está convirtiendo la etiqueta del «rock» alemán, tenemos a Kraan. Por las fotos de la cubierta parece ser el típico grupo-comuna. Hacen una música interesante sin tener un equipo monstruo, ni elementos electrónicos, ni gran virtuosismo, ni (creo yo) demasiadas pretensiones, lo que hace que me caigan muy bien. Plantean una estructura, y sobre ella (suelen ser eminentemente rítmicas) se enrollan el «saxo» y el guitarra, en un plan que puede asimilarse al disco de Soft Machine, pero con mucho más desenfadado. Tienen numerosas incursiones a las escalas exóticas, sobre todo árabes, y hay un momento en el que el «saxo» da unas notas que suenan enteramente a pasodoble; pero en vez de quedar «macarra», como otros casos que no voy a citar, queda enormemente divertido. En algunos temas la percusión es lo dominante (todos menos el bajo tocan percusión, aparte de su instrumento), en un tono igualmente divertido. En algunos temas la percusión es lo dominante (todos menos el bajo tocan percusión, aparte de su instrumento), en un tono igualmente agradable. Y es interesante el uso de la guitarra como instrumento percusivo en algunos momentos. ¡Ojo! Lo que digo no quiere decir que el disco esté hecho en plan de «chunga», burga, guasa, broma, «chufra». La música es tan seria como cualquier otra, pero a mí me ha llegado un espíritu muy especial, que a lo mejor lo he puesto yo.—**S. H. V.**

Aunque actualmente editado en todo el mundo, la grabación corresponde a 1967, lo que creo que ya es una causa, aunque no la única, por la que este álbum es bastante difícil de calificar. Desde el punto de vista de los incondicionales de Dylan, es algo importante, pues muestra la laguna entre **Blonde on Blonde** y **John Wesley Harding**, que sólo algunos privilegiados conocían en España a través de los discos piratas. Este vacío en la discografía oficial queda ahora subsana-



**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!!

temas famosos: su alucinante versión de **La casa del sol naciente**, **Honky Tonk Women**, **If i were a carpenter** y alguna otra del grupo Free. Los da en una nueva dimensión, quizás complicándola. Se hace acompañar de Mick Jagger ¡tocando la guitarra! y sin dejarle abrir la boca, además de una secuela de músicos y voces. Pero todavía no consigue la calma interpretativa de aquel colosal **Stomy monday**, junto a Felix Pappalardi, del Festival de Wigth.

Técnica, técnica, técnica... Esa fue la primera y casi aplastante sensación en mi primera audición del **Bundles**, de Soft Machine. Ante discos como éste existe el peligro de no ir más allá. Que-

cuentan con un guitarrista que la mayoría de las veces refuerza la base rítmica con las estructuras que siempre ha hecho el grupo. Esto da mucha más libertad al batería, que recorre los temas en un solo continuo, con figuraciones a tiempo, a contratiempo y en medidas distintas al compás de la canción, pero siempre reforzando esa estructura que hace con el bajo y el guitarra. Sobre ella «navegan» los otros instrumentos, con abundancia de las melodías a dos voces y en figuraciones rítmicas complementarias con la base. No existe el solo improvisado como tal, y no creo en eso tan manido de la «improvisación colectiva» a nivel de disco, aunque

do y nos da algunas respuestas en relación al giro importante de Dylan en esta época. Aquí encontramos, pues, parte de las pautas que va a seguir después: temas más pausados, más musicalidad y madurez, mejor voz, menor agresividad, aunque todo esto no quiera decir que Dylan no siga al mismo tiempo con sus características típicas. Su accidente de moto le obligó en esta época a darse un repaso a sí mismo y, en consecuencia, también a su música.

Por otra parte, para el aficionado que simplemente le gusta Dylan, creo que este álbum resulta algo monótono en comparación con otros, y especialmente respecto a los últimos trabajos. Quizá una selección entre los dos discos o su edición por separado hubiera sido más asequible, aunque hay que señalar que el precio es especial para un álbum doble.

En cuanto a la grabación en sí, a pesar de basarse en cintas caseras, es bastante buena, mucho mejor que en los discos pirata. Los temas están perfectamente terminados y contruidos, aunque, sin embargo, poseen la frescura de una grabación entre amigos. El equilibrio entre profesionalidad y espontaneidad está perfectamente conseguido, tanto respecto a la música como a la grabación. Los acompañamientos de la banda son correctos, sin «tapar» nunca a Dylan, que imprime siempre su personalidad; ésta marca la diferencia con los que tocan sin él, los cuales, creo, no tienen demasiada relevancia, exceptuando un par de ocasiones.

No creo necesario citar temas mejores ni peores; casi todos se encuadran dentro de la temática habitual de Dylan en cuanto a música y letras. Si en una primera audición resaltan algunos temas, posteriormente casi todos tienen importancia.—L. J. R.

#### «POP»

La marcada tendencia del pueblo español hacia la personalización, al culto del ídolo, a querer recoger toda una labor bajo un nombre propio en singular, hace que salgan al mercado productos como esta **Luna llena**, de Pedro Ruy-Blas, con su voz so-

lista, a más estupenda, en primer plano, y el grupo, integrado por los mejorcitos músicos del país, comparsas de esta ceremonia.

\* \* \*

Reaparición de los Bee-Gees, que viene marcada por dos facetas bien distintas. En las primeras canciones, saturadas de ritmo, acusan la influencia de la actual música negra americana (disco producido y grabado en U.S.A.), tal que parecen diluidas aquellas candorosas voces que encumbraron a los Bee-Gees en la línea del «kitsch». Parecen un nuevo grupo, con una estructura musical más compleja, empleando las novísimas y sofisticadas formas del «rock» actual: «moog», sintetizador, ágil percusión, etc. Hay que darle la vuelta al disco para poder redescubrir la línea de aquel genial **Odesa**, envuelto en terciopelo rojo, y tantas otras canciones que nos sirvieron de contrapunto al desenfadado y provocador «rock» de finales de los sesenta. Yo les agradezco a los Bee-Gees su vuelta, más por lo último que por lo primero, no como un recuerdo nostálgico, sino como un grupo de plena vigencia siempre. Welcome to the Bee-Gees!

\* \* \*

Esa mancha negra que tienen algunos grupos, a pesar de todos los esfuerzos de promoción que muchos profesionales hacen por poner a nuestro alcance su obra, también ha teñido las letras del grupo Mott the Hoople. Hoy, de la mano del que fuera su líder, Ian Hunter, nos llega un disco que en parte continúa la línea maestra de las producciones de Bowie, Ronson y ese tipo de «rock» introvertido, sensual y tímidamente provocador que ha sido la corriente «gay». «Coequiper» de Hunter, M. Ronson, guitarrista que lo hace mejor de segundo en las colaboraciones que como estrella, hacen una labor coherente y desenfadada, de guitarras ácidas que se van desangrando en su desarrollo, canciones de provocación (**I get so exciting**), introvertidas (**Boy**) y más.

Hoy quizás sea esta la línea en la que el «rock» se desenvuelve con mayores posibilidades, soltura y éxitos.

\* \* \*

Atlantis es un grupo americano que nos obsequia con una música anclada en un contexto semejante al de los grupos de Brothers (Allman, Doobie, etcétera); demasiado rápidos, no dejan saborear el tema, llevan una carrera desenfrenada hacia el final de la canción. Hay gran riqueza de efectos, pero al acabar el disco ¡acaba uno agotado!

\* \* \*

Detrás de la fantástica carpeta se esconden las no menos fantásticas canciones, letras y dibujos del capitán Fantástico; ¡qué palabra mágica: fantasía...! Todo un mundo de color, sonidos, sentimientos, hoy que ya no se puede viajar a Utopía; y luego Elton John lo ha hecho música. Frecuentes cambios de ritmo, canciones sencillas, melodiosas y sentimentales, que oscilan periódicamente entre la balada y un «rock» simple; todo un tanto indefinible; sólo si has conocido antes **Honky chateau**, **Caribú**, etcétera.

\* \* \*

El que fuera productor de Los Beatles, George Martin, nos presenta ahora el último disco de América. No es extraño, por tanto, que el disco tenga un cierto sabor a la música de sus anteriores producciones, y más concretamente a la música «beat». Así, me da la impresión de que esta vez América se ha parapetado en el «bunker» de los arreglos: cuerdas, violines, orquestas y mil colaboraciones, lejos de lo que fueran sus anteriores discos, llenos de sensibilidad y armonía. Sólo la canción **Golden sister hair** va a merecer se recoja en su antología.

\* \* \*

Disco de difícil catalogación el de Amerindios, con la etiqueta de «Nueva canción chilena» en la portada, pero que ganó el tercer premio en el Festival Internacional de la Canción de Almería, de 1974. En el disco se mezcla esta contradicción constantemente: letras «progres», con ideas «progres» y música de valía, al lado de pachangas auténticas.

\* \* \*

Un «saxo» anónimo es el intérprete solista de once canciones «pop» que van del **Clair** al **Ain't no sunshine**. Versiones

agradable, sobre todo para oír, de paso, en la «whiskería».—J. M. L.

#### «SOUL»

Dentro de la avalancha de música con el sello Filadelfia, Roberta Flack ha tenido la osadía de presentarnos un LP de música negra que no encaja en estas coordenadas. Nueve temas de una característica común, música muy reposada, susurrante e instrumentada con mesura. Cabe decir que se ha dejado muy poco a la improvisación y hay una mano invisible que guía pasajes instrumentales, como la segunda parte del **I can see the sun in late december**, de Steve Wonder. No va a hacer falta que seas un gran aficionado a la música de color para que te guste este disco.

\* \* \*

La otra vertiente de la música americana, el sonido negro de actualidad, Crista Grass, con un disco de moda y mucho mejor hecho que la gran mayoría de los de la corriente filadélfica, reinterpretando algún que otro conocido tema; podrás bailar y saltar mucho a su son con la gran algarabía de la fiesta donde lo lleves, pero mientras tanto...

#### CANCION TEXTO

Tres cantautores, tres. Horrible, Cantalapiedra; bien, B. Moreno, y magnífico, Amancio Prada.

Cantalapiedra siempre ha sido el cantante ideal para sustituir las píldoras contra el insomnio; en este disco lo sigue siendo, pero ya no sólo en su guitarra y su voz, como cuando grababa con la Editorial religiosa Pax; ahora tiene tras sí un buen grupo de instrumentistas que no sacan al disco de su monotonía. Música «pop», que sustituye al solo continuo de guitarra; letras más interesantes, pero nada al fin y al cabo.

Benito Moreno nos trae en un disco censurado por varios sitios los **Romances del Lute**, recordando los viejos cantes de ciego. La idea está muy bien; la música es igual de monótona que en los viejos cantes de cie-



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

La casa más surtida en discos  
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

go, aunque debo confesar que mi ejemplar tiene defecto de prensaje, y en él la parte de Triana, grupo al que admiro mucho, no aparece por ningún sitio. Lo que no es sobre el Lute, nos trae ideas interesantes de cantautor sevillano, con el peligro del estilo: la monotonía musical.

Muy bueno; sí, que sí, es el disco de Amancio Prada musicalizando poemas de Rosalía de Castro. Nada monótono, como a lo mejor se pudiera deducir de que el disco esté grabado sólo por un dúo: Amancio a la guitarra y Eduardo Gattinoni al «chelo», o derivado de la línea monótona a la que nos tienen acostumbrados tantos y tantos cantautores. Son doce poemas muy bien musicalizados, sin caer en el tópico de estrofa-estribillo, sino dando una libertad que, salvando muchas diferencias, podría asemejarse lejanamente al llamado poema sinfónico, pero adaptado a la circunstancia, con un ingenio y una versatilidad fuera de lo común en estos casos. Mal que le siente a Amancio, sigo diciendo que me recuerda un rato a Luis Llach, al que considero el mejor cantante y compositor del estilo, y no entro en si fue antes el huevo o la gallina. Las similitudes son todas para bien: excelentes cantantes, de bello timbre, amplia tesitura, nada convencionales musicalmente hablando, con conocimientos de música; en caso de Amancio, derivados de Gattinoni, su acom-

pañante y gran guía musical, y con ideas frescas y renovadoras anti-insomnio. (También tenía que haber cantautores buenos musicalmente hablando, ¿no?). Pero se acaban los parecidos. Amancio es gallego, su estética es diferente, sobre todo a la hora del acompañamiento: un simple contrabajo (¡tan bien utilizado!), y sus ideas también. En suma, un disco que aconsejo a todo el mundo y que pienso que es el mejor de los últimos lanzamientos cantautoriles.—J. M. L.

\* \* \*

La canción inserta en un proceso revolucionario debe adecuarse siempre a la coyuntura del mismo, ser un acicate para su marcha correcta. Algo así (no tengo la cita textual a mano) dijo José Afonso en una reciente entrevista. Es decir, el mensaje propuesto ha de ser distinto antes de un 25 de abril que después del mismo. Este presupuesto se hace evidente en las **Canciones póstumas**, de Víctor Jara, uno de los mártires del estadio de Santiago y cuya figura ha sido más demagógicamente manipulada. En este disco vemos la temática de Jara en pleno proceso revolucionario (con sus más y sus menos) del Chile del 73, antes de «lo del 11 de septiembre», las respuestas del poeta a una situación concreta. Un canto lírico al pimiento como símbolo popular, nacional, campe-

sino y rojo. Un poema unificador y nacionalista (en el buen sentido) de Neruda. Una canción de amor salpicada de detalles «proletarios»... y el Manifiesto... «Que el cante tiene sentido cuando palpita en las venas del que morirá cantando.» Completan el disco dos temas instrumentales francamente buenos, sacando **Música** de las raíces de su tierra; y no sé por qué razón no se ha publicado la séptima de las canciones que había grabadas en el momento de su muerte. En resumen, un disco de un «cantautor» consciente de su misión y que, a diferencia de otros, hace música.

\* \* \*

También con relación a Chile hay otro disco: **Hombro con hombro**, que nos sirve para ver la situación de la música popular de Cuba. Y hay de todo, aunque creo que el folklore (en serio) cubano da para bastante más. Los textos son lo importante en este homenaje al pueblo chileno. Musicalmente, sólo el tema del grupo Tema IV muestra una cierta imaginación en el tratamiento de las voces, y, ¡cómo no!, la **Plegaria a un labrador**, de Víctor Jara.

\* \* \*

Luis Emilio Batallán ha puesto música a poemas de varios autores gallegos. Aquélla se adecua bastante a éstos. Como la

temática de los poemas es o melancólica o irónica, la música es muy poco variada. Los arreglos, finos, variados y adecuados, de Carlos Cárcamo, y la belleza de los textos elegidos (Cunqueiro, Ferreiro, Enríquez, etc.) elevan el nivel de este álbum, que de otra forma sería uno más. Hay que destacar también la pulcritud de la grabación y de las mezclas de este **Ahí ven o Maio**.—S. H. V.

## FLAMENCO

Si el mes pasado nos ocupó el flamenco comprometido, este mes nos ocupa el de signo comercial, que en un lado como el de Manuel de Paula es comercial «protestón», cayendo de nuevo (¡gran peligro siempre!) en las imágenes tópicas de siempre, en cuanto a las letras, y que, por otro lado, musicalmente no es nada interesante. Manuel de Paula tiene dieciocho años, es posible que tenga ganas, pero con ganas sólo no se va a ninguna parte. El guitarra Pedro Bacan no deja de ser otro más.

Y el lado descaradamente comercial es el de Los Bayuncos, con diez sevillanas a las que Jordi Sabates, Toti Soler y Remolino, hijo, les han añadido un respaldo instrumental que no las desvirtúa, pero que tampoco las ennoblece.

## CRITICA DE LIBROS

En 1961 la Fundación Juan March presionó a Antonio Arias para que realizara una Antología de estudios para violín, que nuestro instrumentista concluyó y prologó en el año siguiente. Larga ha sido la espera hasta que Real Musical ha editado la obra, al alcance ya de los estudiantes.

Para quienes nos hemos iniciado en el ejercicio del violín, para cualquiera que viva un poco de cerca el ambiente musical madrileño, es bien conocida la dedicación de Antonio Arias a la enseñanza del violín y la viola. Su solvencia como instrumentista (tantas veces probada desde el primer atril de violas de la Orquesta Nacional, o des-

de su puesto en el Cuarteto Clásico de la RTVE); sus años de entrega a la formación de jóvenes instrumentistas de arco, los nombres importantes de solistas que han salido de sus clases, suponen un triple certificado que garantiza la validez de esta Antología de ciento ochenta «Estudios», adecuadamente escalonados entre los primeros intentos que pueden denominarse con propiedad «musicales» y los que requieren auténtico virtuosismo. Estamos seguros de que Arias recogerá en un futuro próximo los frutos que deben derivarse de su valioso intento de hacer más efectiva, racional y grata la enseñanza del violín.

J. L. G.<sup>a</sup> DEL BUSTO

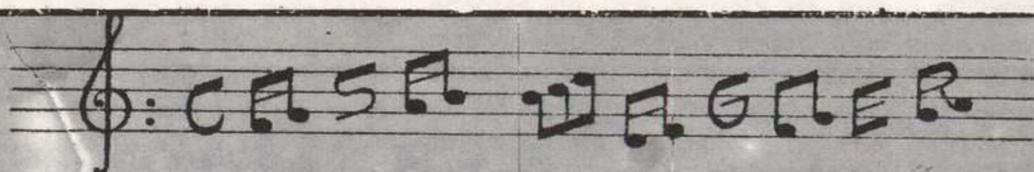
## LOS JUGLARES DE LA EDITORIAL JUCAR

La idea de la Editorial Júcar, al dedicar una colección íntegra a los jóvenes juglares de la canción o el «rock», merece ser calificada no sólo de excelente o necesaria, sino de magnífica y totalmente recomendable a todos los niveles, dada su alta calidad en la selección de los «juglares», de las personas que realizan el estudio, sobre todo desde el punto de vista de la estructura del libro.

Hasta el momento hay veintidós números, con diecinueve volúmenes publicados. Abarcan, en

general, dos campos: el de figuras estelares del «rock» (bien como solistas: Bob Dylan, Jimmy Hendrix, Elvis Presley; dúos: Simon & Garfunkel; grupos: Beatles, Rolling Stones, Pink Floyd; o movimientos: Gay Rock) y el de cantautores (y en este grupo no se limita a cantautores de una sola nacionalidad, sino que hay gente española: Serrat, Pi de la Serra, Víctor Manuel; franceses: Brel, Brassens, Ferre; sudamericanos: Yupanqui, Falu, Viglietti, y otras nacionalidades: José Afonso, Boris Vian).

Como se puede apreciar, un panorama bastante amplio de los nuevos «Juglares».



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

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

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

Todos los libros se estructuran de esta forma: estudio del juglar por una persona cualificada, y después una amplia y escogida selección de canciones del mismo. Hay estudios muy brillantes y soberbios, como el de Manuel Vázquez Montalbán sobre Serrat, el de Ordovás sobre Dylan, el de R. L. Chao sobre Brassens, Clouzet sobre Brel, J. M. Leduc sobre Pink Floyd, o Benedetti sobre Viglietti. Otros se desvían un poco del tema, caso de Ordovás en el de Hendrix, dedicándose más a traducir el libro de Paul Oliver sobre el «blues» (**Story of the blues**) que a un profundo análisis sobre el guitarrista; o caso de algunos libros sobre cantautores sudamericanos. Los libros sobre Beatles y Stones no aportan nada especial en su estudio, por cuanto en España se han hecho bastantes estudios sobre los mismos, y teniendo además el magnífico libro **La música «beat»** (Editorial Tiempo Contemporáneo), insuperable en cualquier sentido, pero sí aporta en las letras que contiene.

Los cantantes españoles están muy bien reflejados, no sólo Serrat por Montalbán, sino Pi de la Serra por Espinas, con una soberbia introducción, muy esquemática, en torno a la «Nova cançó» y a los Setze Jutges (básica para quien no tenga el libro **Antología de la nova cançó**, de Montalbán), y Víctor Manuel por Vázquez Azpiri, quien con sus cincuenta y dos canciones, creo, es el juglar con más cantidad de textos reflejados.

Resumiendo: una excelente idea, estupendamente llevada a la práctica, muy recomendable y que da una visión amplia de los nuevos juglares, no restringida a una sola faceta. Su precio, de 150 pesetas unidad, es también asequible, contando cada volumen con una media de doscientas páginas y abundante material gráfico.—**J. M. L.**

\* \* \*

**JORGE SARELI: El libro mayor del tango.** Editorial Diana. México, 1974.

Parafraseando el título del libro, se podría decir que es el mayor libro de tango jamás escrito. No sólo por su formato (26 por 21) o por el número de páginas (574), sino por incluir más de mil letras originales de tangos, unos famosos, otros no tanto. (¿Se atreve usted a saberse tan sólo cien tangos de memoria?)

Salvo las noventa y tres páginas de texto-estudio, el resto lo ocupan letras de tango. Letras que van del famoso «Silencio en la noche, / ya todo está en calma; / el músculo duerme, / la ambición descansa...», a ese otro no menos conocido: «La "cum-

parsa"... / de miserias sin fin / desfile... / Enfermo de aquel ser, / enfermo... / que pronto ha de morir / de pena...; / por eso es que en su lecho / solloza acongojado, / recordando el pasado / que lo hace padecer», o ese que quizá no conozca y que dice: «Que marroca el gañote del "grilo" al antebrazo / amuro que hace manso al "gril" que más coces / y convierte en badana al "pua" "ma" "machazo".»

Las páginas del texto dedican especial atención al tango en México y sus cantantes, sin por eso olvidarse del llorado Carlos Gardel o de Francisco Canaro y otras figuras estelares. Además recoge la opinión de Daniel Vidart y Tullio Carella, entresacada de los libros que ambos tienen sobre el tango. No es, pues, una historia ni un análisis socio-cultural del tango, pero sí da muchos datos, y sobre todo muchas letras (¡mil!) sobre su desarrollo. Muy recomendable para el amante de la música popular.—**J. M. L.**

\* \* \*

**VICENTE T. MENDOZA: El corrido mexicano.** F. C. E. Colección Popular, 139. México, 1974.

No ha variado en nada el libro sobre **El corrido mexicano** que viese la luz por primera vez en 1954: 44 páginas de estudio y 441 de antología del corrido. En total, 172 corridos y 70 de ellos con ilustración musical, a veces reducida a la primera frase melódica. Los temas son: históricos, revolucionarios; del movimiento agrarista, de la revolución cristera; políticos, líricos; de fusilamiento, valientes; de bandoleros; carcelarios, raptos, persecuciones...; de parricidios, maldición, fatalidad, tragedias pasionales, coplas, cantares y jácaras; accidentes y desastres; de caballos, de toreros; religiosos, morales, en elogio de ciudades y de índole varia.

Su precio, 250 pesetas. El estudio trata al corrido más como un género literario que como uno musical. No se detiene a consultar o analizar las causas que lo originaron, sino que se limita a dar un breve esquema sobre esto, y luego a estudiar los temas y clasificarlos. El libro es muy recomendable para los amantes de la música popular, y un dato importante es que se indica la procedencia original de cada corrida.—**J. M. L.**

\* \* \*

**CLARA JANES: La vida callada de Federico Mompou.** Ed. Ariel. Barcelona, 1975.

No abundan las biografías de músicos españoles; por eso ésta debe ser bien recibida, pues aparte de reflejar la vida callada

de un gran compositor español, añade a esta cualidad unos indudables valores literarios, derivados de la personalidad de la autora. El libro, de cerca de trescientas páginas en formato grande, con varias fotografías, se inicia con una introducción del padre Sopeña, y concluye con varios apéndices sobre bibliografía, discografía, obras, árbol genealógico, honores... En medio está lo importante, la biografía, que desde luego está muy bien hecha y es un tanto minuciosa. Se me olvidaba decir que el libro recibió el Premio de Ensayo «Ciudad de Barcelona» en 1972.—**J. M. L.**

\* \* \*

**AMANDO BLANQUER: Técnica del contrapunto.** Real Musical. Madrid, 1975.

Dice F. Calés: «Las materias tradicionales —contrapunto riguroso, imitativo e invertible— se exponen con tino y autoridad en este tratado; y la ejemplificación se ofrece abundante. Se estudian ordenadamente los presupuestos históricos del polifonismo y se establecen en forma de apéndices precisiones de aquilatado valor didáctico».

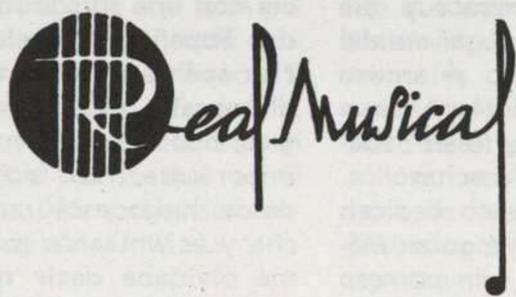
Dice el autor: «La inexistencia de tratados españoles y el que considero que los estudios de contrapunto deben ser fuente de música pura y belleza sonora, son los motivos que he tenido para escribir esta obra». «Creo que jamás el joven compositor ha encontrado mayores dificultades para componer que en nuestros días (ni tampoco más facilidades). En los últimos tiempos muchos estudiantes de Composición adoptan actitudes extremas rechazando sistemáticamente una formación técnica y estilística del contrapunto clásico, por considerarla sobrepasada e inútil, sin darse cuenta de que los fines que ellos persiguen están muy cerca de los ideales estéticos que promulgan los estudios de contrapunto...; los medios que utilizan contradicen frecuentemente el fin cuya consecución debía posibilitar.» Sigue el autor: «... dedico el libro al recuerdo de aquellos grandes maestros de la polifonía clásica que **con sólo siete notas** (el subrayado es mío) nos legaron quizás el monumento más grandioso que conoce la historia de la Música».

Algunas citas del libro: página 19: «El movimiento contrario constituye la esencia del contrapunto...» «... el movimiento directo es opuesto al espíritu del contrapunto, dado que todas las voces siguen el mismo camino». Página 25: «... es sabido que autores como Debussy, Ravel, Stravinsky y otros muchos han obtenido efectos sonoros prodigiosos mediante simples enlaces

de quintas paralelas y otros intervalos. En definitiva, el procedimiento es el mismo; pero **este fenómeno estético** (subrayado mío) escapa por ahora a nuestras posibilidades de estudio». Página 40: «Todo movimiento cromático, tanto si es melódico como armónico, está rigurosamente prohibido en el contrapunto clásico».

Dice el crítico: «Estupendamente bien presentado, con una gran calidad de encuadernación, papel y una asombrosa limpieza y claridad en los ejemplos musicales se nos presenta este libro: **Técnica del contrapunto**, al que yo añadiría la palabra clásico. Está enfocado, sin lugar a dudas, a ese estudiante-tipo de carácter muy conservador y que precisa apoyarse en los descubrimientos clásicos de anteaer para luego componer obras según el sentido de ídem. No dudo que un compositor **deba y precise** conocer la técnica del contrapunto; pero ¿por qué un contrapunto de hace varios siglos? A este respecto, me atrevo a recomendar muy vivamente un libro que quizás ahora resulte difícil de conseguir: **El contrapunto del siglo XX** (Vergara. Barcelona, 1957), del profesor H. Searle. De la comparación de ambos libros se saca una conclusión: ¿Tiene sentido hoy en día aprender una técnica de hace siglos, olvidando totalmente los hallazgos de compositores tan soberbios como Schoenberg, Stravinsky, Bartok, Hindemith, etcétera? O, dicho de otra forma: ¿viajaría usted hoy en el correo de tercera clase en lugar de en el avión? (posibilidades monetarias aparte)».

Dice el crítico en cuanto estudiante o viceversa: «Cuando un profesor te dice que el movimiento cromático está prohibido en el contrapunto clásico, y además te prohíbe también intervalos melódicos de cuarta aumentada, movimientos disjuntos entre dos compases, quintas y octavas consecutivas, y tantas y tantas cosas más, pues mandas el contrapunto clásico a la porra, sobre todo existiendo tan grandes compositores en el siglo XX que lo mandaron antes que tú. Para mí, el contrapunto clásico tiene carácter de museo, y es algo como una reliquia arqueológica. Por supuesto que acepto el contrapunto y por supuesto que creo que éste, ahora mismo, tiene mucha más importancia que la armonía, por ejemplo; pero lo que no deseo hacer entonces es este tipo clásico de contrapunto; prefiero estudiar a los compositores vivos y creativos, y olvidarme a los que ya son cosa del pasado; éstos que lo estudien los antropólogos, arqueólogos y demás buscadores de objetos perdidos. Para mí, no.—**J. M. L.**



Carlos III, 1

MADRID - 13

Teléfonos 248 09 24 - 247 63 65

**Sección Pianos.**

La mejor Biblioteca  
Musical del país al  
alcance de sus manos.  
Solicite nuestra  
distribución.

**Sección  
Alta Fidelidad.**

**Sección Discos.**

**Sección Organos.**

**Sección  
Instrumentos Musicales.**

## LIBROS SOBRE FLAMENCO

Es curioso observar que la juventud actual estamos llegando al flamenco más por el intelecto que por el sentimiento existencial. Y más divertido es el ver que la «progresia» universitaria está llegando al cante «jondo» única y exclusivamente por sus letras de denuncia social, olvidando lo más importante, que es la música, y sobre la que tienen un desconocimiento total. Por otro lado, no deja de ser sintomático lo que dicen algunos «cantaos» y guitarristas de que el flamenco se conoce mejor en Madrid que en Andalucía; ¿curioso, no?

Desconozco si estas posturas o situaciones son mejores o peores, pero el caso es que son y están ahí. Por esto, y en busca de un acercamiento a las fuentes «intelectuales» del cante «jondo», me voy a permitir dar una serie de indicaciones bibliográficas, que lejos de buscar la exhaustividad van a servir para poner en conocimiento del lector los libros que ahora mismo se pueden encontrar con toda facilidad en el mercado. Así que lo que me interesa no es la erudición bibliográfica, sino el comunicar los libros de muy fácil acceso para todo el mundo, pues están en nuestras librerías y no en los cajones de alguna colección particular.

Aun así, el interesado en los libros antiguos puede consultar la **Bibliografía flamenca**, de Anselmo González Climent, en Escelicer, editor. Madrid, 1965, que tiene una **Segunda** parte en el Guadalhorce, editores. Málaga, 1966, coescrita con José Blas Vega.

Para introducirse en el flamenco hay dos libros muy básicos: **Introducción al cante flamenco**, de Manuel Ríos Ruiz (Itsmo. Madrid, 1972) y **Cante flamenco**, con selección de Ricardo Molina, en Taurus, Madrid, 1965. Ambos son muy baratos (unos veinte

duros), y tratan del origen etimológico, histórico, social, musical, del flamenco, aportando luego una pequeña visión histórica y una descripción estilística, así como una selección de textos y un diccionario de «cantaos», que en el libro de M. Ríos Ruiz es muy completo.

El mismo M. Ríos tiene un **Rumbos del cante flamenco**, en Picazo (Barcelona, 1973), de estructura parecida a su anterior libro, pero tratando el tema como un reportaje periodístico, que se hace muy ameno. Es muy posible que este libro no se pueda ya encontrar, aunque recientemente lo he visto en las rebajas por 15 pesetas.

Yéndonos a lo histórico, hay que dar un aplauso total a la editorial ZYX-Cero, pues en su línea de libros pequeños, baratos y políticos ha publicado lo que ella llama el **Primer cancionero flamenco** (ZYX. Madrid, 1973), del «semianalfabeto obrero de ferrocarriles Manuel Balmaseda y González», que apareció por primera vez en Sevilla, en 1881. Ese mismo año, y también en Sevilla, se publicó la **Colección de cantes flamencos**, recogidos y anotados por Antonio Machado y Alvarez, quien dedicó el libro a «la Institución Libre de Enseñanza», de la que se declara «su más sincero admirador y amigo». La edición de ZYX, Madrid, 1975, que en cinco meses ha alcanzado su segunda tirada, es idéntica a la que se publicó en 1881, con su prólogo y sus notas y el apéndice dedicado a Silerio Franconetti. El libro ya estaba publicado en castellano por Espasa Calpe, Buenos Aires, 1947, pero muy mutilado.

Estos libros, en unión del de Francisco Rodríguez Marín: **Cantos populares españoles** (Sevilla, 1882, Atlas, Madrid, 1951), forman la tríada de cancioneros antiguos más importantes: se limitan a transcribir las letras de las canciones, dando alguna nota al

margen sobre estilos de cantarlas o de quién fueron tomadas. Su valor histórico es obvio, y su disponibilidad en el mercado, también.

Cosas posteriores hay a montón; me limitaré a un único libro: el de Manuel Gerena: **Cantes del pueblo para el pueblo** (Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 1975), en el que, como se autobiografía el autor, «entran letrillas, poemas o como se quieran llamar...; en estos escritos tan sólo pretendo reflejar un poco de mi pasado, que fue el de muchos otros, y de mi presente, que es el de todo aquel que crea en mi misma voz: voz de igualdad y justicia, en esta tierra que tan mal nos quieren». El prólogo es de F. Candel, y el epílogo de M. Vázquez Montalván. En medio hay poesías de Alberti, dedicadas al autor del libro y «cantaor» genial.

Más cosas de actualidad y en boca de «cantaos» nos las trae de nuevo la editorial ZYX-Cero, quien en su colección Demófilo, y gracias a J. L. Ortiz Nuevo, ha recogido **Recuerdos de un «cantaor» sevillano: Pepe el de la Matrona** (Madrid, 1975), y **Las mil y una historias del Pericón de Cádiz** (Madrid, 1975). Como su nombre indica, son recuerdos e historietas de dos grandes «cantaos», que por su saber y su edad pueden decirnos muchas cosas sobre el mundo del flamenco; y las dicen, vaya que sí.

Volviendo la mirada hacia atrás, nos encontramos con **Prosa** (Alianza, Madrid, 1969), que es un volumen donde se recogen varias conferencias dadas por Ferrico García Lorca por los años 30. De las ocho que se recogen en el volumen nos interesan ahora: **El cante «jondo»**, **Arquitectura del cante «jondo»** (similar a la anterior) y **Teoría y juego del duende**. En ellas se divaga de forma intelectual sobre la forma del cante «jondo», su raíz popular, y eso «que todos sienten y ningún filósofo explica», que es el

duende. García Lorca cita bastante al **Cante «jondo»**, de Manuel de Falla (Urania, Granada, 1922), libro que le sirve de guía, y que están en España como ¡apéndice! (vaya marginación) del volumen **Escritos sobre música y músicos**, de Manuel de Falla (Espasa Calpe, tercera edición, aumentada en Madrid, 1975).

Actualidad también es el libro de Caballero Bonald en Lumen (Madrid, 1975), pero su precio de 980 pesetas lo hace inalcanzable para mi bolsillo, y como no he tenido oportunidad de que la Editorial me lo envíe, pues no puedo ni decir cómo es, ya que en una visión rápida en la librería del proveedor habitual no te haces a la idea. En fin, ¡qué se le va a hacer!, o «Flamenco para todos nosotros».

Más asequibles —todos menos el citado lo son— tenemos a Ricardo Molina y Antonio Mairena: **Mundos y formas del cante flamenco** (Revista de Occidente. Madrid, 1963), quizás el mejor libro existente sobre el flamenco, analizado desde todos los posibles puntos de vista, y por especialistas de verdad, que saben qué es eso del duende y lo tienen dentro. Muy bueno también es **El arte del flamenco**, del ¡norteamericano! D. E. Pohren, que lo publicó, en inglés, en 1962; en francés, en 1964, y, por fin, en castellano, en 1970, alcanzando esta versión el Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, también en la misma línea.

Estos son los libros que ahora mismo pueden ser más del interés de ese aficionado filoflamencoide, que desde luego llega al «jondo» por el intelecto, no porque sus arrugas hayan crecido bajo el terrible sol andaluz, mientras trabajaba y sufría con un pueblo desde siempre muy maltratado e incomprendido.

No están todos los que son; tampoco ha sido ésa mi idea.—  
J. M. L.

## NOTICIAS

### FESTIVAL DE FLANDES 1975

Cosas muy importantes en el reciente Festival de Flandes; el espacio nos obliga a reducir la información. Parece ser que uno de los mayores éxitos lo ha logrado la Orquesta Filarmónica de Moscú, que bajo la dirección de Wassiliy Sinaiski debió hacer una Quinta de Tchaikowski memorable, si atendemos a lo que dicen las crónicas de nuestros corresponsales en Europa. En el mismo

concierto, el violinista Valentin Zhuk interpretó el Concierto para violín y orquesta, número 2, de Prokofiev. Otra orquesta triunfadora fue la del Concertgebouw de Amsterdam, dirigida por Haitink, que sobresalió en la Canción de la Tierra, de Mahler. Y fue precisamente Mahler el autor al que se dedicó más atención en este Festival, interpretándose varias obras suyas. En total, fueron nueve las orquestas que acudieron a Flandes proce-

dentos de todo el mundo. El espacio nos obliga a mencionar solamente a la Cleveland, dirigida por Maazel, y a la Filarmónica de Nueva York, a las órdenes de Pierre Boulez.

### TEMPORADA DE OPERA EN BRUSELAS

La temporada de ópera se abrió en Bruselas el pasado 18 de septiembre, con el estreno mundial de Montecristo, de M. Legrand,

basada en la famosa narración de A. Dumas. La 276 temporada de «La Monnaie» continuará con: La forza del destino, Tosca, Faust, Der Rosenkavalier, Il cappello du Paglia di Firenze (de Nino Rota), Das Rheingold, L'italiana in Algeri, Cosi fan tutte, Idomenée y La flute enchantée. También estará presente el Maurice Béjart Ballet, con cuatro programas muy interesantes; y entre las actividades diversas, cabe destacar la comedia musical Jo-

soph and the Technicolor dream-coat, de Webber and Rice; el Inori, de Stockhausen; un montaje de obras inacabadas de Mozart y una serie de tres programas llamados L'opera: studio au travail.

#### BODAS DE ORO DE LA SOCIEDAD CORAL POLIFONICA DE PONTEVEDRA

La Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra ha celebrado en 1975 su cincuenta aniversario. Su actual Presidente es Augusto García Sánchez, siendo Antonio Losada Diéguez el primero, allá por 1925. Los directores que han pasado por la Sociedad son: Antonio Blanco Porto, hasta 1940; Antonio Iglesias Vilarelle, hasta 1964; Manuel Fernández Cayeiro, hasta 1967, y Agustín Bertoméu Salazar, en la actualidad.

#### SEMANA DE MUSICA ORIENTAL EN BARCELONA

Cuando estas líneas vean la luz ya se habrá celebrado en Barcelona la Semana de Música Oriental, con la participación de los percussionistas O Suwa Daiko (día 11), los Monjes del Monasterio Gyüto del Tibet (día 16) y el "sitarista" Ravi Shankar (día 18).

#### LA HISTORIA MUSICAL ESPAÑOLA EN DIFERENTES CATEDRALES

Treinta y cuatro volúmenes, con los catálogos musicales y cuantos documentos sobre música y músicos guardan los ricos archivos de las catedrales españolas, en este caso de Castilla la Vieja, es el resultado de una amplia labor de investigación llevada a cabo durante los últimos tres años por un equipo dirigido por don José López Calo. Esta investigación musical, que fue tema del Programa de Música concedido por la Fundación en 1972, se amplía a las catedrales del antiguo reino de León mediante una nueva ayuda.

Dos partes fundamentales constituyen esta obra: ante todo, la catalogación y estudio crítico de los fondos musicales, incluyendo datos de las copias manuscritas, de su material sonoro, y, en ocasiones, de ciertos detalles históricos. Se ha procurado también hallar la paternidad de obras polifónicas que frecuentemente, sobre todo las del siglo XVI, aparecen anónimas en los cantorales. Finalmente, se ha especificado, según los casos, si la partitura es autógrafa, del autor o es de copista; si hay eventuales duplicados de las "particellas" de voces o instrumentos, si los instrumentos aparecen como intercambiables con otros, si las voces

presentan un carácter solístico o coral, y otros detalles de utilidad para el conocimiento de aspectos todavía ignorados de la historia musical española.

#### MILES DE DATOS

En segundo lugar se han seleccionado miles de datos de interés musical de las actas capitulares, mezclados en un conjunto desordenado de naturaleza administrativa, legal, eclesiástica y hasta judicial. Se han seleccionado todos los datos importantes referidos a la vida musical de la catedral e iglesia de que se trata: sobre los maestros de capilla, organistas, construcción de órganos, cantores y niños de coro, prácticas litúrgico-musicales, oposiciones y otros extremos.

Los documentos se presentan resumidos, pero los más importantes se publican íntegros, en nutridos "apéndices documentales", que en algún caso llegan a constituir un volumen, a causa de su extraordinaria importancia.

Para concretar fechas, datos de construcción de órganos y otros aspectos, han sido muy útiles las investigaciones realizadas por el equipo del profesor López Calo en las Cuentas de Fábrica y en algunos otros fondos de los archivos, como expedientes de oposiciones, memoriales autógrafos de maestros de capilla, informes sobre técnica y estilo de canto

y de ejecución de música instrumental usados en las catedrales españolas en los siglos pasados, y otros documentos.

En la búsqueda de ese tesoro artístico-musical, el equipo investigador ha hallado en algunos casos fuentes de resultados extraordinarios, especialmente en las catedrales. Así, el archivo de música de la catedral de Valladolid, con cerca de tres mil quinientas composiciones, sin contar los volúmenes de polifonía que ya había catalogado monseñor Anglés, y el archivo de Segovia, con más de tres mil composiciones. Con todo, más que el número destaca el hecho de que aparezcan numerosos compositores del siglo XVII, de los que apenas se conocía más que el nombre y que aquí están representados en numerosas ocasiones.

Por su trascendencia, no es de menor interés el que se hayan encontrado datos en las actas capitulares que permitan reconstruir la trayectoria biográfica de un gran número de los principales compositores españoles de los siglos pasados, conocer la opinión que merecían a sus contemporáneos o descubrir datos sobre la interpretación de la música en España de las diversas épocas y estilos.

(Del Boletín Informativo, número 42 de la Fundación "Juan March".)

## CRONICAS NACIONALES

# MADRID

Por FERNANDO LOPEZ LERDO DE TEJADA

#### IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA (I)

Puede considerarse institucionalizado el Festival Internacional de Danza que anualmente despliega sus actividades desde el escenario del Teatro de la Zarzuela, el cual ha llegado este año a su cuarta edición, siendo convocado por la Dirección General de Teatro y Espectáculos, del Ministerio de Información y Turismo, con la colaboración del Ayuntamiento madrileño. Cada una de las compañías de «ballet» ofrecen lo mejor de su trabajo con el máximo rendimiento, perfectamente coordinado en cuanto a coreografía y montaje de espectáculos, todos ellos muy variados, sin olvidar el empleo de la luz y el color, tanto en los vestidos como en la escenografía.

#### EL BALLETO ESCOCES DE GLASGOW

Uno queda un tanto descorazonado ante la actuación del gran bailarín Rudolf Nureyev, quien en la noche de presentación pareció un tanto agotado, enfermizo y acabado. No vimos en él la gran «estrella» rutilante de otras ocasiones, y su labor fue muy escasa para quien tanta notoriedad tiene en el mundo de la danza. Esta

es, realmente, la verdad que no puedo escamotear a mis posibles lectores. Bien es cierto que el público no vio más que las escasas evoluciones del bailarín ruso, y apenas hacía una pirueta ésta era históricamente aplaudida, como si se tratara de algo genial.

El Ballet Escocés es una compañía bien formada, con un cierto rigor de trabajo y disciplina, pero que sin sus estrellas Robin Haig y Patrice Rianne se queda en una línea muy discreta de realización, si bien de exigente trabajo, como ya queda apuntado. El programa de presentación estaba integrado por **La sílfide**, según música de Herman Loveskjold y coreografía de August Bournonville, que contó con la Orquesta de Cámara de Madrid (según los miembros que observáramos en el foso, ya que el programa nada decía), con la dirección orquestal del maestro Allan Morgan; luego **Sonata a tres**, que se refiere a la **Sonata para dos pianos y percusión**, con música de Bela Bartok y coreografía del famoso Maurice Béjart (ofrecida en una excelente grabación y que, al parecer, no hubo tiempo de ensayar con la Orquesta en vivo). La idea de este último «ballet» está basada en una de Sartre, que gustó (más que la primera) tanto en contenido como en realización.

El segundo programa fue más variado

y destacó de él un «ballet» titulado **Momento**, teniendo como parte el **Cuarteto** de Ravel y coreografía de Murray Louis, con cierta originalidad y línea muy moderna, que implica la ductilidad de sus protagonistas, muy especialmente Nureyev, que superó su cansancio y su fatiga del primer día y logró una labor digna de su nombre y su fama. Completaba el programa **Paquita**, de Minkus, sobre coreografía de Maziller y Petipa; **Variaciones para cuatro**, que contó con coreografía de Anton Dolin y música de Marguerite Keogh; un paso a dos del **Festival de la Flor de Gensano**, partitura de Helsted y Paulli, con coreografía de Bournonville; **La lección**, coreografiada por Fleming Flindt, con música de Deleure, basada en la obra de Ionesco, y, por último, una interesante realización de **Tres danzas japonesas**, que desarrolló una adaptación de Kishisa Katada y coreografía de Jack Carter, que con **Momento** fue lo mejor del espectáculo. Y quisiera poner mi veto a los despropósitos del programa general y de mano, que está realizado demencialmente, casi sin pies ni cabeza. Sintiendo tener que censurar una vez más esta faceta del Ministerio de Información y Turismo, pidiendo que se ponga un poco más de empeño en ello, en bien de los lectores de estos programas, ya que de seguir así sería

mejor regalarlos, pues no es justo cobrar por ellos un precio que está muy lejos del valor de su contenido.

## BALLET DE LA OPERA ALEMANA DEL RHIN

Los dos programas presentados por la compañía del Ballet de la Opera Alemana del Rin suponen un alto nivel de realización, pues se conjuga perfectamente la música y el baile, aunque sean dos facetas distintas. Todos estamos acostumbrados a que los bailarines vayan a su «aire», sin preocuparles para nada el ritmo y la cadencia de la música; estos bailarines germanos escuchan y se escuchan a sí mismos y realizan una completa obra de arte. Signo evidente de ello la versión que realizaron de **Giselle**, muy diferente a cuanto hasta ahora se ha contemplado en cuanto al «ballet» de Adolfo Adam, según argumento de Teófilo Gautier y Saint-Georges, en versión original adaptada y reeditada por Richard Bonyngue, en una coreografía de Ruzena Mazalova-Erich Walter (según versión de Jean Coralli), en la que destacó la interpretación de Geneviève Chaussat, feliz protagonista del papel de «Giselle», secundada con admirable dominio por Paolo Bartoluzzi, uno de los grandes de la danza, que despertaron el entusiasmo del público con adecuada justicia, estando plenamente ajustado a la realidad del momento, sin histerias ni equivocadas reacciones. El cuerpo de baile secundó con ajustado dominio las evoluciones de las primeras figuras y el numeroso reparto del citado «ballet».

En contraposición a lo dicho, se pudo observar una estupenda puesta a punto con motivo del segundo programa, interesante por su desarrollo, en el que se incluyó **Septtet extra**, cuya apoyatura musical se realizaba sobre el **Septeto para cuerdas, piano y trompeta**, una deliciosa partitura de Camilo Saint-Saëns, que nunca hemos tenido ocasión de escuchar en vivo (ni ahora tampoco, puesto que se ofreció en grabación por megafonía); cuenta con una certera coreografía de Hans van Manen y espléndido montaje escénico; igualmente ocurriría con **Tercera sinfonía**, que se apoya en la partitura de Scriabin, con la coreografía de Erich Walter y grabación de la Orquesta Sinfónica de Düsseldorf; tan sólo **La muerte y la doncella** (ofrecido en segundo lugar del programa) tuvo música viva con la colaboración del Cuarteto Kruscek, que acertó a reproducir con bastante exactitud la partitura de igual título, perteneciente a Franz Schubert, con la coreografía del ya citado Walter. No puede ocultarse la belleza espectacular de cada uno de los «ballets» y la justeza, medida y dinámica acertada que fue exhibida con la compañía, sin olvidar la cita de otros nombres, como Falco Kapuste, en un esfuerzo casi paralelo con Bartoluzzi, bien que salvando las distancias entre la genialidad de uno y la gran voluntad de otro.

La Orquesta de Cámara de Madrid (?) realizó una buena labor a las órdenes del maestro Robert Schaub, que reprodujo con claridad y precisión (?) la partitura del compositor francés anteriormente citado.

## CONJUNTO FOLKLORICO NACIONAL DE CUBA

Se acerca bastante a un nivel culto la labor que se realiza por el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, bajo la dirección general de Marcos Antonio Portal, animado por instrumentos de percusión y trompetas, dividiendo el espectáculo en tres

partes bajo el título: «Ciclo Congo», «Yoruba-lyesa», «Rumbas y comparsas». El primero, con el canto de los polineros, el baile del maní, yukay la makuta. El segundo, sobre leyendas de manuscritos sagrados, y el tercero, la vida cotidiana de Cuba, con sus pregones, rumbas, congas, comparsas, etc.; todo ello contenido en el primer programa, para luego en un segundo recoger la música popular, el ciclo abakua, muy semejante al ciclo Yoruba-lyesa. Salvo en la parte de vida cotidiana cubana, puede hablarse de escasa diferenciación entre ambos ciclos. Aquí no se puede hablar de figuras, tampoco destacar a nadie, puesto que el conjunto desarrolla una labor de agrupación y función general.

El público tuvo siempre una reacción consecuente y puede hablarse de éxito, de acogida con calor y un interés desusado en estos tipos de festivales que a veces amalgaman distintos estilos, pero que en esta ocasión se sirve al espectáculo, a la cultura y a la formación del individuo, aunque sea con estéticas muy dispares de cada uno de los conjuntos que sobre el escenario del coliseo de la calle de Jovellanos vienen desfilando.

## GRAN GALA MUSICAL DEL UNICEF

Madrugadores la Orquesta Sinfónica y Coro de la Radiotelevisión Española, que inician sus actividades de la temporada 1975-76 con una semana de antelación para tomar parte en un acto de protección y cariño por la infancia que se acoge a los beneficios de Unicef-España, la entidad que preside la infanta Margarita de Borbón. Esta «première» fue presidida por la Princesa de España, cuyo apoyo al desvalido, al débil, es constante, en todas sus facetas previsibles e imprevistas.

El Teatro Real serviría de escenario para ofrecer el estreno mundial del oratorio titulado **La creación de los ángeles**, contenido en una apacible partitura creada por el compositor francés Jean Marie Benjamin, que ha escrito una página delicada, de buena música, con feliz inspiración, si bien nacida de ciertas influencias de las que todavía no ha logrado desasirse nuestro hombre. Entiendo que la partitura tiene bellos momentos, con sus logros positivos y siempre con una línea musical que está lejos del vanguardismo de habitual usanza entre los jóvenes compositores. Benjamin no tiene reparo en realizar sus efectos más o menos sorprendentes, la utilización de la percusión y todos aquellos elementos líricos que se ponen a su alcance; hay modernidad, pero un tanto conservadora, que se conecta con un Honegger, Poulenc... siempre con traza un tanto conservadora, pero de altos vuelos y absoluta libertad, sin adscripciones a lo antinatural, sino todo lo contrario, y plena fluidez de lenguaje.

La composición consta de tres partes. Una primera con texto de San Dionisio, el areopagita; una segunda que utiliza el texto anónimo con otro de Jean Leclare, y una tercera según el «Apocalipsis» (12-7), **La ciudad mística de Dios**, de María Agreda; incursión al **Tantum Ergo**, con cita del **Salmo 150**, que tuvo como protagonistas a la contralto japonesa You-Chi Mariana Yu, luciendo espléndida voz, con matiz de soprano dramática; el tenor Manuel Cid y el barítono Antonio Blancas, muy seguros en la voz, pero «tapados» por la Orquesta en constante «fuerte», exigido por la partitura y no la batuta rectora; el niño Ernesto Maceira, en colaboración cantada, y el actor Adriano Domínguez, en misión de recitador. Sus intervenciones estuvieron ajustadas a una línea firme de

facultades apropiadas al momento, y con ellos realizaron una excelente labor la Sinfónica y Coro de la RTVE, éste preparado por Alberto Blancafort, junto con la Escolanía «Nuestra Señora del Remedio», que regenta César Sánchez; todos conducidos con la serenidad, la eficacia y la ilusión que pone Odón Alonso en todas estas primeras audiciones de obras modernas que van bien a sus condiciones de director, y de las que logra una verdadera creación. Se ajustó siempre a una matización conveniente y logró llevar la nave a buen puerto. Pues la obra, bien escrita, dotada de interés, está falta de cierta «garra» que el maestro leonés supo comunicarle con su experiencia y dominio de la partitura.

## ESTRENO DEL PREMIO «MAESTRO VILLA», 1974

En el Parque del Retiro tuvo lugar un concierto extraordinario por la Banda Municipal de Madrid, bajo la dirección de su titular, el maestro Rodrigo A. de Santiago, con motivo del estreno absoluto del Premio «Maestro Villa» de 1974, correspondiente a la «suite» **Imágenes**, del maestro Manuel Berná, y completado el programa por **La entrada** (pasodoble), de Esquembre; **Minuetto** de **La viejecita**, de Caballero; **Sinfonía de zarzuelas**, de Barbieri; **El príncipe Igor** (danzas), de Borodin, y una fantasía de **La verbena de la Paloma**, de Breton, respectivamente. La «première» en cuestión está basada en el Museo Salcillo, de Murcia, y el autor se ha inspirado en sus figuras para realizar la partitura.

La obra consta de cuatro tiempos, bien definidos por sus títulos de referencia: «El ángel», «La Dolorosa», «Los azotes» y «San Juan», donde el primer tema de la «suite» adquiere mayor preponderancia, puesto que sugiere la personalidad que lleva el título de cada **Imagen**; también es de mayor duración y desarrollo y se le escucha simultaneado con el segundo tema. A la vez que destacan unos fragmentos que forman parte de cada una de las **Imágenes**, algunos de los cuales sirven de introducción y coda, a modo de pequeños rellenos o episodios de enlace. El tercer tiempo adquiere gran interés en su parte central, y, por último, el cuarto cambia la forma estructural, debido a intercalar un tercer tema «a manera de himno», el cual adquiere gran importancia en su desarrollo, construido en su base por una progresión de acordes fundamentales que pretenden un efecto sonoro amplísimo. Tras los dos temas, y realizarse sus respectivos desarrollos, surgen los pertenecientes a los tiempos anteriores, hasta llegar un momento en que prepondera el tema-himno, finalizando con el fragmento presentado en la introducción.

La escritura de la obra en su instrumentación demuestra los profundos conocimientos que el autor posee de una banda de música y la experiencia que ello representa a lo largo de la página. Al final de la cual sería ovacionada por el público la presencia del maestro Berná, quien tuvo que saludar varias veces para corresponder a los cariñosos aplausos con que los asistentes premiaron la justa interpretación realizada por el maestro De Santiago y los componentes de la Banda Municipal madrileña, de la cual se siente cierta nostalgia por aquellas transmisiones de estos conciertos populares que se realizaban por las emisoras madrileñas, y que, dado el carácter de instrumento solvente y de alto nivel artístico, debieran volver a reanudarse, bien en directo o diferido.—**FERNANDO LERDO DE TEJADA.**

# VALENCIA

Crónica de nuestro corresponsal  
LUIS MARTINEZ RICHART

## ORQUESTA MUNICIPAL. BRILLANTE COMIENZO DE LA TEMPORADA CON EL PIANISTA MISHA DICHTER

Acertado y feliz pódico musical del presente curso ha sido este extraordinario primer concierto de nuestra Orquesta. Pero hagamos mención, siguiendo un orden cronológico, a la interesantísima conferencia que previamente nos ofreció en el salón de sesiones de nuestro Ayuntamiento el destacado crítico musical don Antonio Fernández-Cid, quien nos habló, con su indiscutible competencia y con enjundiosa y llana oratoria, de tres grandes españoles de la dirección de orquesta: Pérez Casas, Toldrá y Argenta, tema sugestivo e interesante, que el señor Fernández-Cid supo esmaltar de vivencias y anécdotas sabrosas, siendo su disertación muy aplaudida y felicitado el conferenciante.

Y ahora, refiriéndonos a este primer concierto, repitamos lo dicho al principio: acertado y feliz. Acertado, porque nadie mejor que Beethoven —aquel gigante con corazón de niño— para ocupar todo el programa. Y feliz, porque todo salió bien. Se inició el concierto con la vigorosa y un tanto dramática obertura de **Coriolano**, de la que la Orquesta y su director, Martínez-Palomo, nos ofrecieron una versión muy digna, para pasar luego a ese insuperable **Concierto número 5, para piano y orquesta («Emperador»)**, del que Paderewski dijo que era «el emperador de los conciertos». Actuó como solista Misha Dichter, joven y extraordinario pianista, que causó muy buena impresión. Aunque supo dar al mencionado **Concierto** la fuerza —pero exenta de lirismo— y la exhibición técnica de auténtico virtuoso que el piano exigía, creemos que no supo calar debidamente en el espíritu de Beethoven: le faltó sensibilidad. Empero, obtuvo éxito, que compartió con el director —batuta segura, fogosa, sincera y compenetrada—, que estuvo a la altura requerida. Cerró el programa esa inmarcesible **Tercera sinfonía («Heroica»)**, que llegó a nuestros oídos —y a nuestro corazón— con esa dulce potencia, con ese subyugante «climax» beethoveniano que Lorenzo Martínez-Palomo supo extraer de su Orquesta, dejándonos plenamente satisfechos. Ya hemos dicho en otra ocasión que Beethoven le va muy bien a Martínez-Palomo, porque es autor al que quiere, admira y respeta, conociendo a fondo su obra. Por tanto, no es de extrañar que esta gran **Sinfonía**, «el mejor ejemplo de sencillez temática convertida en obra monumental, en obra magistralmente completa» —como afirmaba el propio Martínez-Palomo en el acertado comentario del programa—, saliera a pedir de oído, con toda su grandeza orquestal, con toda su arrobadora carga «heroica», con toda su terneza



El pianista Misha Dichter y el director Martínez-Palomo.

puesta por el genio de Bonn en esa inmortal **Sinfonía**, que después de escucharla en esta placentera versión de nuestra Orquesta uno ve más grande y sublime a Beethoven y más pequeños y mediocres a casi todos los compositores «de hoy». En suma, una **Sinfonía heroica**, que resultó plétórica de sentimiento, de matices extraordinarios, de fulgente colorido, de beethoveniana monumentalidad, plenamente conseguida gracias a la eficacia y entrega de nuestra Orquesta y a la formidable dirección de Martínez-Palomo, que el público supo reconocer con insistentes aplausos. Un magnífico comienzo de nuestra temporada musical.

### OTROS CONCIERTOS

**ORQUESTA DE CAMARA.**—Memorables Bodas de plata ha cumplido esta valiosa agrupación musical que fundara y dirige Daniel Albir Gordillo, habiendo logrado una Orquesta de calidad, que viene realizando una extraordinaria labor difusora de esa inefable música de cámara que si no fuera por esta Orquesta pocas veces gustaríamos aquí.

Reseñemos ahora brevemente el atractivo dado en Torrente (Valencia) bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros de dicha localidad. El programa, sugestivo y variado en extremo, comprendía la siempre

admirable **Suite en Re mayor**, de Bach; las **Danzas húngaras 5 y 6**, de Brahms; el delicioso **Capricho levantino**, del propio director Albir Gordillo; la colorista **Fantasia de Almácer**, de López Chavarri, y obras de Magenti, Schubert, Andrés, Martínez Báguena, Huber, Grieg y Monti, que valieron un buen éxito a sus intérpretes, destacando la labor de los solistas Daniel Albir Santafé (violín), José Dolz (clarinete), A. Bordanova (viola) y M. Guijarro («cello»). Nuestra felicitación al director y a su Orquesta por sus veinticinco años de positiva y meritísima labor musical.

**SOCIEDAD FILARMONICA.**—El primer concierto de la temporada estuvo encomendado a Los Madrigalistas de Praga, conjunto especializado en música vocal e instrumental antigua, que ofreció un selecto programa con obras tan clásicas como **Canti guerrieri et amorosi** y **Dances slovaques du siècle 17 et 18**, ambas de C. Monteverdi, muy interesantes y gratas, para seguir con obras de Bela Bartok, T. H. Gallus y la obra ya más moderna **Pragensia 1973**, de Petr Eben (1929), que acusa ya las tendencias un poco incongruentes de la música actual. Con todo, el programa reveló la buena calidad de los intérpretes eficazmente dirigidos por Mirsolav Venhoda.

## ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA

DIAS 16 Y 18 DE OCTUBRE DE 1975

LORENZO MARTINEZ-PALOMO, director.

MISHA DICHTER, piano.

BEETHOVEN: **Coriolano** (obertura).

BEETHOVEN: **Concierto número 5** («Emperador»).

BEETHOVEN: **Sinfonía número 3** («Heroica»).

• • •

DIAS 30 OCTUBRE Y 2 NOVIEMBRE DE 1975

JULIO RIBELLES, director.

GABRIEL ESTARELLAS, guitarra.

LOPEZ-CHAVARRI: **Acuarelas valencianas.**

RODRIGO: **Homenaje a «La Tempranica».**

BLANQUER: **Homenaje a Juan Ramón Jiménez, para guitarra y orquesta.**

SIBELIUS: **Sinfonía número 1.**

• • •

DIAS 13 Y 15 DE NOVIEMBRE DE 1975

LORENZO MARTINEZ-PALOMO, director.

CONSUELO COLOMER, piano.

BAGUENA SOLER: **Microsuite.**

## PROGRAMACION 1975-76

RODRIGO: **Concierto «Heroico» para piano y orquesta.**

DEBUSSY: **La Mer.**

• • •

DIAS 27 Y 29 DE NOVIEMBRE DE 1975

JACQUES BODMER, director.

LUIS GALVE, piano.

MONTESINOS: **Variaciones «calidoscópicas».**

LISZT: **Concierto número 1, para piano y orquesta.**

BRAHMS: **Sinfonía número 1.**

## DIAS 11 Y 13 DE DICIEMBRE DE 1975

PIERRE COLOMBO, director.  
ANGEL JESUS GARCIA, violín.  
BARTOK: *Divertimento*.  
MANEN: *Concierto español, para violín y orquesta*.  
MOZART: *Sinfonía número 39, en Mi bemol, K. 543*.

## DIAS 22 Y 24 DE ENERO DE 1976

LORENZO MARTINEZ-PALOMO, director.  
NORMA LERER, «mezzosoprano».  
MANUEL CID, tenor.  
MENDELSSOHN: *Sinfonía número 4 («Italiano»)*.  
MAHLER: *La canción de la Tierra*.

## DIAS 5 Y 7 DE FEBRERO DE 1976

JOSE MARIA CERVERA COLLADO, director.  
VICENTE MARTI, oboe.  
LUCAS CONEJERO, clarinete.  
LIBERTO BENET, fagot.  
JOSE ROSELL, trompa.

CORAL POLIFONICA VALENTINA.  
MOZART: *La flauta mágica (obertura)*.  
MOZART: *Sinfonía concertante*.  
CERVERA: *El redentor (estreno absoluto)*.  
STRAVINSKY: *El pájaro de fuego*.

## DIAS 19 Y 21 DE FEBRERO DE 1976

MANUEL GALDUF, director.  
PEDRO LEON, violín.  
PEDRO GOROSTOLA, violonchelo.  
PALAU: *Divertimento*.  
BRAHMS: *Doble concierto para violín y violonchelo*.  
NIELSEN: *Sinfonía número 5*.

## DIA 4 Y 6 DE MARZO DE 1976

LORENZO MARTINEZ-PALOMO, director.  
JEAN-BERNARD POMMIER, piano.  
STRAUSS: *Don Juan*.  
SAINT-SAENS: *Concierto número 2, para piano y orquesta*.  
LISZT: *Totentanz, para piano y orquesta*.

## DIAS 1 Y 3 DE ABRIL DE 1976

LORENZO MARTINEZ-PALOMO, director.  
PERFECTO GARCIA CHORNET, piano.  
FALLA: *El amor brujo*.  
FALLA: *Noches en los jardines de España*.  
FALLA: *El sombrero de tres picos (versión completa)*.

## DIA 17 DE ABRIL DE 1976

EDUARDO CIFRE, director.  
ORFEON UNIVERSITARIO.  
DVORAK: *Requiem*.

## DIAS 17 Y 19 DE JUNIO DE 1976

LORENZO MARTINEZ-PALOMO, director.  
MARIO MONREAL, piano.  
BRAHMS: *Dos danzas húngaras*.  
RACHMANINOFF: *Concierto número 3, para piano y orquesta*.  
ASENCIO: *Quatre dançes i una albada*.  
RAVEL: *La Valse*.

# Baleares

## POLLENSA

### XIV FESTIVAL

En el presente 1975 acaban de cumplirse trece años desde que se inició el magno Festival de Música Internacional de Pollensa, uno de los más dignos de elogio desde el punto de vista artístico, porque a su motivación social une una eficaz y constante preocupación en el plano de las estéticas actividades.

La XIV edición que nos ocupa, de suma organización y brillantez —nos complace hacerlo constar aquí con la más viva convicción, augurando, además, ambiciosas futuras ediciones—, se ha realizado en un marco de gran expectación, del 9 al 30 de agosto próximos pasados, tomando parte en la misma los siguientes artistas: el violinista italiano Salvatore Accardo, con la colaboración del también italiano pianista Leonardo Leonardi; el guitarrista Alexandro Lagoya, de Egipto y nacionalizado francés; la pianista española Alicia de Larrocha y el violoncelista rumano Radu Aldulescu en colaboración con Angel Soler, pianista español. Todos esos intérpretes, asistidos del natural fervor de un numeroso e incondicional auditorio, brillaron como astros de primera magnitud en sus respectivas interpretaciones.

## MAHON

### II FESTIVAL INTERNACIONAL

El prodigioso esfuerzo de las Juventudes Musicales, que experimenta de año en año un gran avance, acreditando con ello la bien fundada iniciativa de su actual Presidente, don Salvador Castelló, y el acierto completo en su realización, nos lleva al comienzo de cada temporada de actividad a examinar un problema cada vez mayor, que es el que corresponde a la confección de los programas de sus actividades cuya selección esmerada ha sido, hogaño, la mejor propaganda en esta reciente edición del II Festival de Música 1975. Estos conciertos se han celebrado bajo los

auspicios de múltiples entidades y numerosas personas que de forma anónima han contribuido a la feliz realización del Festival, que sólo hace dos años se inició, y han tenido lugar en la iglesia de Santa María, el 12 de septiembre al 9 de octubre. Por otra parte, han contribuido al éxito multitudinario de público —no hay que olvidar que la ciudad de Mahón ocupa un lugar preeminente por su predilección a la Música— las tesoreras y ejemplares entidades del Ateneo y Orfeón Mahonés en su ya muy larga y pródiga labor educativa en pro de la Música. Los artistas que han tomado parte en el Festival han sido: el organista francés Gerald Behercke; el Quartet Tarragó, integrado por Laura Almerich, Manuel Calve, Jordi Codina y Josep Joan Henríquez; Jaime Espigole y Montserrat Torrent en una audición de trompeta y órgano; Carmen Bustamante, soprano, con los anteriormente citados Jaime Espigole y Montserrat Torrent; el organista Xavier Darasse; el organista suizo Albert Bolliger; el Quinteto de Viento Cardinal, integrado por cinco solistas de la Orquesta Nacional de España; el organista aragonés José Luis González Uriol y el organista italiano Luigi Ferdinando Tagliavini, que clausuró el espléndido y aludido Festival.

Al margen de los conciertos del II Festival 1975 hay que hacer constar (también en el seno de Juventudes Musicales) los que tuvieron lugar en junio, agosto y septiembre, números 166, 167 y 168, respectivamente, a cargo del flautista Angel Sánchez Vivancos; el trio Marlen Coll (piano), Jaime Calafat (violín) y Damián Borrás (violonchelo), así como los de la Escolanía de Blavets, del Santuario de Lluch (Mallorca), y del Dúo Internacional de Guitarra Cherubito-Davalos.—L. GALMES CAMPS.

*Nota de la Redacción.*—En Campanet, y con motivo de sus pasadas fiestas, uno de los actos programados fue el recital de piano a cargo de nuestro querido corresponsal y colaborador Lorenzo Galmés Camps, que se celebró en la Casa de Cultura de la Caja de Pensiones y fue presentado por su delegado, don

Francisco Sintés Blanc. El público abarrotaba la sala y el éxito fue apoteósico. El diario *Baleares*, dijo, entre otras cosas: "...el hechizo misterioso de las notas musicales impregnaron de tales efluvios al auditorio, que al finalizar el programa, aquél, como un resorte, prodigó al genial intérprete la mayor ovación que, dirigida a un artista, hayamos escuchado"... Por otra parte, *Hoja del Lunes* decía: "...y al final, puestos los asistentes en pie, vitorearon largamente al maestro, el cual ofreció como "plus" una *Pavana* original suya, una obra de Beethoven y un *Preludio* de Chopin"... Nos complace insertar esos escuetos párrafos, a la vez que felicitamos a nuestro distinguido amigo y colaborador, que fue obsequiado por el ilustre señor Alcalde con una magnífica bandeja de plata, dedicada.

# Bilbao

### EXITO DE LA OPERA "ROCK" HAIR

Ocho años después Hair. El año 1967, en el Shakespeare Festival de Greenwich Willage, fue estrenada la obra Hair, de tanta significación. Opera "rock" que llegaría a Europa en 1968, y después de un largo periplo finalizaría, en septiembre de 1974, en Gran Bretaña.

A partir de aquí se formó una agrupación de actores, provenientes de Jesucristo Superstar y del mismo Hair, que efectuaron su primera gira por Africa.

Llegaron a España con el fin de visitar las bases americanas, y desde entonces los promotores los lanzaron a los teatros (eso sí, después de pasar por una severa censura, que en los primeros tiempos incluso ni les permitió usar el nombre original).

Se estrenó la misma en la sala de fiestas New Garden Club, de Deusto. La obra tiene interés por lo que significó en su tiempo. Es un canto al amor y a la paz, cen-

surando la guerra del Vietnam. Durante la hora y cuarto aproximada de tiempo de representación, se va describiendo la personalidad e ideas de una tribu eminentemente revolucionaria que detesta a la sociedad americana.

Los actores, comprendidos en edades de veinte a veinticinco años, se hacen acreedores a una favorable crítica. El acompañamiento musical está bien mantenido y es de calidad, y la música, de Galt y María Dermot, bien interpretada. Aceptable coreografía y variedad y calidad en las canciones, diez en total.

# Castellón

(Especial para RITMO, de F. Vicent Domenech, Corresponsal.)

Preludiada por los favorables ecos encontrados en Barcelona y Valencia, se estrenó en el Teatro Principal de Castellón la ópera valenciana *Vinatea*, música de la ilustre compositor castellonense Matilde Salvador y libro del laureado poeta valenciano Xavier Casp.

El acontecimiento pudo ser gozosa realidad gracias al amplio mecenazgo otorgado por la Diputación Provincial, a la que han secundado el Ayuntamiento, la Caja de Ahorros y la Delegación del Ministerio de Información y Turismo. No hay palabras suficientes para expresar aquí el inmenso interés que desde la histórica fecha de su estreno mundial en el Liceo barcelonés tomó en la empresa el doctor don Francisco Albella Redó, Presidente de la Corporación provincial. Colaborando en sus afanes, largamente premiados por el éxito total y absoluto registrado ahora, una pieza clave y vital en el engranaje del ambicioso proyecto: don Juan Antonio Pamiás, empresario del Liceo, que ha movido los tableros precisos para engarzar todos y cada uno de los valores que atesora esta opulenta, dramática y fascinante *Vinatea*, obra que describe la epopeya de un heroico hijo de la

ciudad de Morella ante la corte de Alfonso el Benigno, defendiendo los Fueros del antiguo Reino de Valencia. La partitura es un auténtico joyel de exquisiteces de Matilde Salvador, y el texto subraya con su impacto y su sinceridad histórica la drama, acrecentando el prestigio de una pluma como la de Xavier Casp, que tantas pruebas de madurez nos tiene dadas en los distintos campos que cultiva.

En el foso orquestal, la Municipal de Valencia, bajo la dirección experta y precisa del joven maestro Gerardo Pérez Busquier, contribuyó al éxito obtenido por los cantantes Pedro Farrés, Carmen Bustamante, Juan Pons, Dalmacio González, José Ruiz, Rosa María Isás, Enrique Serra, Cecilia Fondevila, José Arqués, Manuel Soro, Fernando Altimis y Gervasio Ventura. Junto a éstos, los disciplinados Coros del Gran Teatro del Liceo, de Barcelona, bajo la dirección de Ricardo Bottino y los Pequeños Cantores, de Valencia, bajo la batuta de Jesús Ribera. José María Moreda puso a contribución toda su experiencia para ofrecernos una dirección escénica realmente cautivadora en su continente y contenido, en tanto que el también castellanense Joaquín Michavila fue el autor del diseño de decorados y vestuario, cuidando cada detalle con mimo de auténtico artesano. Ovaciones sostenidas, interminables, que tuvieron, ya al final de la histórica representación, el detalle de la ofrenda floral efectuada por las niñas Alejandra Pérez y María Estela Albella, hijas, respectivamente, del Gobernador civil de la provincia y del Presidente de la Diputación. Ambas niñas subieron al escenario vistiendo el traje típico de castellanera. También la ofrenda de la última marioneta-homenaje que se conserva de la ópera de Matilde Salvador, *La filla del Rei Barbú*, entregada a ésta, a la memoria del inolvidable don Manuel Segarra Ribes, autor del libro de aquella obra, por su encantadora nieta, la señorita Asunción Aduara Segarra.

No hay que decir que en el Principal la convocatoria de *Vinatea* congregó al "todo" Castellón. Unamos nuestra cálida felicitación para autores, intérpretes y patrocinadores de tan hermosa empresa operística.

**CIRCULO MEDINA.**—Es digna de elogio la atención que esta entidad cultural dedica a la buena música, patrocinando interesantes y selectos conciertos, entre los que cabe destacar los primeros ofrecidos esta temporada: el del pianista suizo Francisco Zaza, profesor del Conservatorio de Lausanne, que ofreció un programa dedicado a Liszt (*Soneto del "Petrarca"*, *Leyenda*, *Rapsodia número 6* y la *Sonata en Si menor*), obras todas ellas interesantes y sugestivas, que el pianista interpretó con buena técnica, honda sensibilidad y fuerza expresiva, siendo muy aplaudido. El otro concierto corrió a cargo de Jesús Tutor, excelente intérprete del laúd renacentista y de la guitarra, que ofreció un programa dedicado a ambos instrumentos. La primera parte, al laúd, con obras del siglo de oro español (Mudarra, Narváez, etc.) y de Bach, Dowland..., y en guitarra nos brindó obras de Villalobos, Britten, Tárrrega, Moreno Torroba y Albéniz, evidenciando un gran conocimiento de obras y estilos, que

ejecutó con nitidez, maestría, fidelidad y transparencia musical. Un brillante concertista que fue largamente aplaudido y felicitado.

## Santander

Al fin terminó la vorágine musical veraniega en Santander. El empacho musical está por digerir, al menos para quien esto escribe, preguntándose: "¿Y por qué todo en un mes, de los doce que tiene el año...?" Mi primera contestación es: "Porque así está programado"; y la segunda es: "Por no tener dónde recibirlos". Triste realidad.

Por mis conciertos diarios en los meses de agosto y septiembre, que aún colean, no pude oír ninguna sesión del Concurso Internacional de Piano "Paloma O'Shea", del cual en otros años disfruté. Ignoro los motivos para el traslado a las fechas del Festival Internacional de las sesiones de la Universidad Menéndez Pelayo, de los conciertos de la Magdalena y de los del Santuario de la Bien Aparecida, de reciente creación del R. R. Ocejó. Insisto: es necesario una coordinación, en beneficio de todos, organizadores y públicos.

En el Claustro de la S. I. Catedral escuché a Zabaleta, quien, a pesar de lo leído, sigue siendo primera figura mundial en su instrumento, como lo repetía días después María Rosa Calvo-Manzano en su Curso de la Magdalena.

Imposible citar el extenso programa de éstas, que abarcaba la evolución del instrumento y Escuelas, como tampoco el número de "propinas" que dio, ante los intensos aplausos que recibía.

En la Plaza Porticada, escuché a la Orquesta de Radiotelevisión Española, bajo la dirección de sus dos directores titulares, y me es muy grato confirmar el progreso de ambos y de la Orquesta, que suenan con una calidad y entrega encomiable todas sus "cuerdas" y solistas.

El recital de Ruriko Kikuchi no caminó, como era de esperar, después de su premio en el Concurso "Paloma O'Shea de Botín". Yo le guardo mejor recuerdo, sobre todo del concierto dado en el Hotel Real, y ése es el camino, querida Ruriko.

Muy bien la Orquesta de Cámara de Praga. Es un magnífico conjunto, con solistas muy buenos y una labor encomiable en el "tutti". No los acompañó el tiempo, pero firmes en su hacer, no se dejaron influir por la fuerte tormenta de agua, truenos, rayos...; y digo mala suerte, porque era de justicia, después de dos meses, de un verano excepcional, sin lluvias.

Otro concierto que tuvo un éxito merecidísimo y mucha suerte con la noche que le tocó en suerte, fue el de Henryk Szezyng, que conquistó al público desde la primera obra, la *Sonata* de César Franck, en una versión realmente maravillosa. En la segunda parte, entre diálogo con el público, aplausos y "bis-es", aquello no tenía fin. Yo declaro que es el concierto de más éxito que he escuchado.—E. VELEZ CAMARERO.

## Soria

### II CONCURSO DE JOTAS DEL EBRO

Cenicero era un pueblo por cuyo centro pasaba la carretera general. Ahora ésta sólo lo bordea. Está equidistante de Haro, capital de la Rioja Alta, y de Logroño, capital de la provincia. El Ebro, ya ancho y todavía agresivo, riega sus huertas. Tiene más o menos 3.000 habitantes, y celebra las fiestas de Santa Daría, Patrona de la ciudad, el primer domingo de septiembre, aunque este año se adelantaron al último de agosto. Curiosamente, las fiestas de Santa Daría habrían de celebrarse realmente el 25 de noviembre, pero como coincidían con la vendimia, se adelantaron a estas fechas veraniegas años ha.

Entre otras cosas, y aparte del buen vino existente en la localidad, ésta cuenta con una tradicional cantera de cantantes de jotas. La edad de oro se sitúa entre los cuarenta y los cincuenta, y los nombres más populares eran los de los hermanos Frías (Pepe y Paco), José María Olavarrieta, Juan Cruz Francia, Angel y Domingo Pérez, y tantos otros.

Este año, y buscando el "puente de la Virgen", como por aquí se llama al que acontece alrededor del 15 de agosto, empalmado con el domingo anterior o posterior, y adelantándose en quince jornadas al primero de fiestas, se ha celebrado el II Concurso de Jotas del Ebro. Concurso que ha tenido una duración de tres días: 14, 15 y 16, ampliando en dos al del año pasado que se celebró el 7 de septiembre. La idea básica del mismo es reunir en Cenicerero a todos aquellos cantantes de jotas cuya provincia riegue el Ebro: Santander, Burgos, Logroño, Alava, Navarra, Zaragoza, Huesca, Teruel, Lérida y Tarragona. En realidad, las regiones más representadas son la Rioja, Alava, Navarra y Aragón. Este año, de veinte intérpretes, siete eran de Navarra, siete más de Zaragoza, cuatro de Logroño, uno de Alava y otro de Burgos. El Concurso, que es competitivo, permite a cada cantante cantar dos jotas a su elección, y para su selección de cara a la final se atiende a los conceptos de estilo, afinación, impostación, conjunto, dicción y letra.

El ganador de este año fue el riojano Antonio García, seguido de la jovencísima pamplonesa Yoana Piqueras, el aragonés Joaquín Rodríguez y el navarro Manuel Prado. Parece ser que Joaquín Rodríguez no estuvo muy de acuerdo con el veredicto, pues decía que eso del Año Internacional de la Mujer había influido mucho.

Junto al cante joto, en el que hubo voces graves, agudas y jotas nuevas y viejas, hubo tres actuaciones de baile: Ronda Aragonesa, el Muthiko-Alaiak, de Pamplona, y Alma de Aragón, que dirige el excelente y baturo cantante Mariano Fornes. El fue quien, a pesar de lo "bruto" que es y lo gordo que está, hizo auténtica jota folklórica de verdad, sin someterla al espectáculo o a la competitividad: improvisó varias jotas sobre nosotros, los melenudos; otras sobre las faldas cortas y otras sobre "cosas de la tierra", y luego se lanzó a "picar" con elementos de su grupo. O sea: una pareja cantando e improvisando la letra

se atacan mutuamente en forma satírica e hiriente.

Para el final queda citar a la Rondalla Logroño, que dirige Félix Fernández, quien acompañó a todos los jotos en sus actuaciones. ¡Larga vida al Concurso de Cenicerero!—JOSE MIGUEL LOPEZ.

## Tarragona

### SOLEMNE INAUGURACION DEL CURSO EN EL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE TARRAGONA

Se ha procedido al acto académico de la inauguración del curso 1975-776. Asistieron el excelentísimo señor Gobernador civil, don Antonio Aige Pascual; señor Presidente de la Excelentísima Diputación Provincial, don José Clúa Queixalos, a su vez Presidente del Patronato del Centro; el Director del Conservatorio Profesional, don Eduardo Baixauli Morales; señor Alcalde y otras personalidades docentes, profesores y alumnos.

Después de leída la Memoria del curso anterior, el Director, don Eduardo Baixauli Morales, pronunció la lección magistral, sobre el tema: *Romanticismo de Franz Liszt*, que fue muy elogiada por su profundo contenido científico e histórico. Su desarrollo consistió en los siguientes extremos: a) características del período romántico; b) presencia física de Liszt; c) el símbolo de la poesía; d) su misticismo; e) su generosidad, y f) repercusiones en la obra de este romántico.

El señor Clúa, Presidente del Patronato, hizo uso de la palabra para congratularse de la eficacia docente del Conservatorio, dando las gracias a todo el profesorado. A continuación el señor Gobernador, con un brillante parlamento, procedió a la apertura del Curso 1975-76.

## Valencia

### V CONCURSO-MEMORIAL "EDUARDO LOPEZ-CHAVARRI MARCO"

Se ha convocado en Valencia el V Concurso-Memorial "Eduardo López-Chavarri Marco", al que pueden optar los intérpretes solistas que lo deseen, tanto vocales como instrumentales, quienes deberán acreditar haber terminado los estudios de su especialidad, remitiendo un breve historial de su carrera artística y relación de obras que pueden interpretar en concierto. El plazo de admisión de solicitudes terminará el 1 de noviembre, y las pruebas del Concurso se celebrarán en la primera quincena de diciembre. Cada concursante deberá interpretar una de las obras editadas de Eduardo López-Chavarri, escritas para cada especialidad; es decir, no transcritas. Interpretará, además, una obra de su elección y otra designada por el Jurado, entre las que formen su repertorio. Se establecen seis premios, todos con 50.000 pesetas el primero, con 25.000 el segundo, con 20.000 el tercero, 14.000 el cuarto, etc. Cuantos deseen inscribirse o recibir más amplia información deberán dirigirse al Círculo Medina, calle del Mar, 29, Valencia-3, antes del 1 de noviembre próximo.—L. M. R.

# ESS

sonido tan puro  
como la luz...



Los productos ESS se encuentran a la venta en los principales establecimientos especializados.



Representado en España por  
**ATAIO\*** INGENIEROS S.A.  
DIVISION DE AUDIO

**MADRID-16**  
Enrique Larreta, 10 y 12  
Tels. 733 05 62 - 733 37 00  
Telex: 27249 - Cable: Teleataio

**BARCELONA-6**  
Ganduxer, 76  
Tel. 211 44 66

**BILBAO-13**  
Simón Bolívar, 27  
Tel. 442 20 50

**SEVILLA-11**  
Av. Ramón de Carranza, 12  
Tel. 45 18 30

**VALENCIA-8**  
Av. del Cid, 2  
Tel. 326 72 00

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