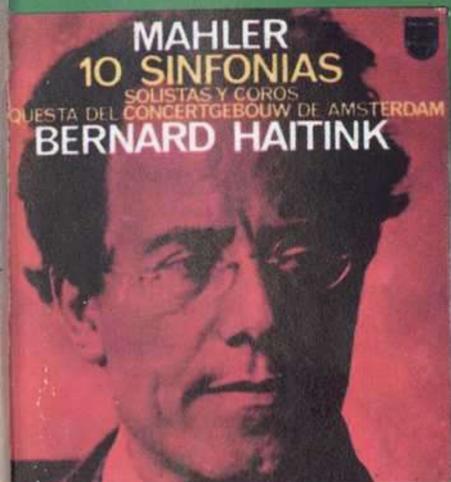
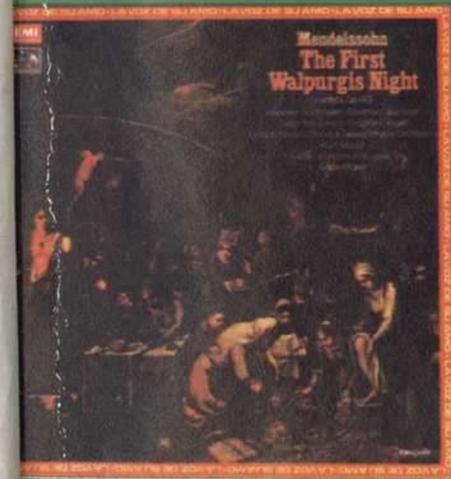


RITMO

Nº XLVI · NUM. 458 · ENERO-FEBRERO 1976 · PRECIO: 75 PTAS.

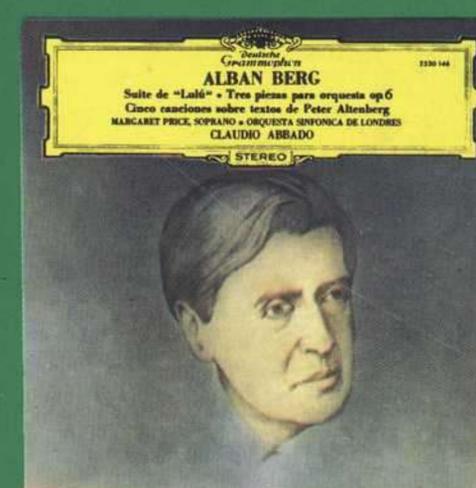
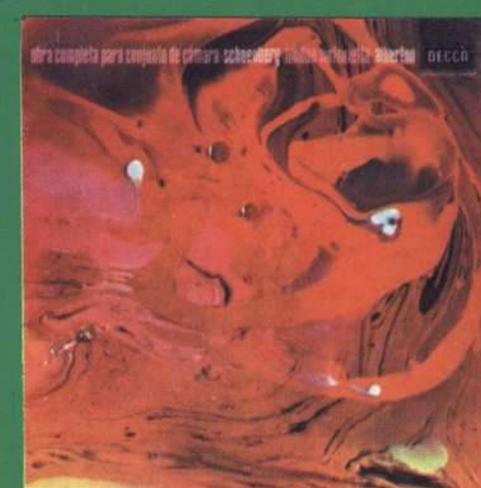
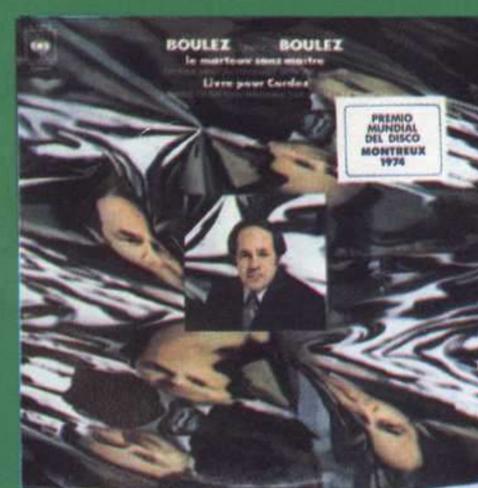
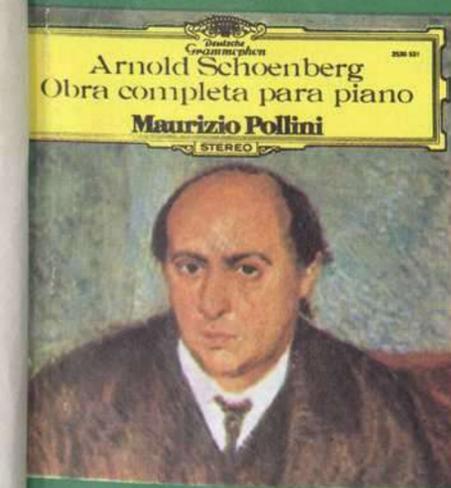
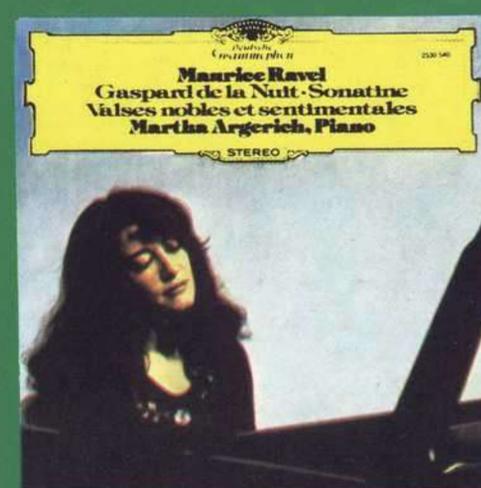
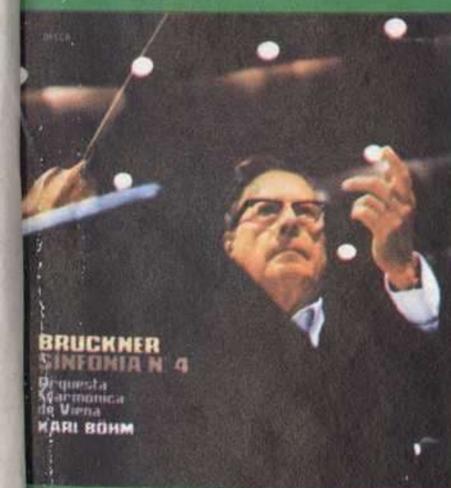
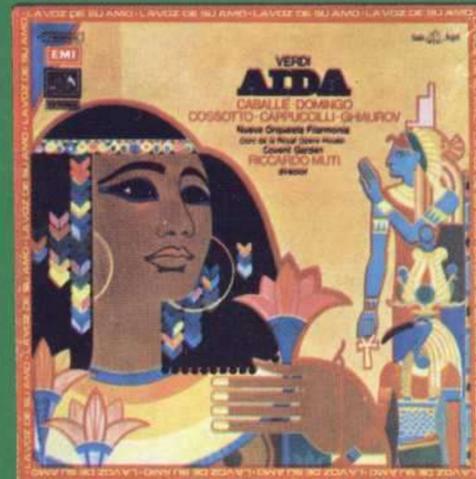


Los mejores clásicos 1975



PREMIO ESPECIAL

Colección de "Iniciación a la Música" del Ministerio de Educación y Ciencia.



ENTREVISTAS CON: Karajan, Montsalvatge, M. A. Gómez Martínez, Director General de Cultura Popular

Director de Hispavox, Real Musical



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 XLVI • ENERO-FEBRERO 1976 • NUM. 458

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 suelto, 75 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 por Grefol. Polígono Industrial núm. 2. Parcela 1. La Fuensanta. MOSTOLES (Madrid).

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.) Fernando Varela Iglesias, María Dolores Vega Muñoz.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmes (Baleares), Rosa Beatriz Pérez Arés (Barcelona), María Jesús García de la Mora (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), 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 Rodríguez (Orense), Gloria Vignau (San Sebastián), Dámaso García Fraile (Salamanca), Estéban Vélez (Santander), M.ª del Carmen Gruber (Segovia), Luis Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Miguel Frechilla del Rey (Valladolid), Alberto Gatoó Gómez (Zamora).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

EDITORIAL

EL RITMO DEL DISCO

¿Es presunción el afirmar que RITMO tiene, desde hace varios años, una de las mejores secciones dedicadas a la crítica discográfica, entre las muy variadas de las revistas europeas? No lo es, si se tiene en cuenta las reiteradas convocatorias que un certamen de la importancia del de Montreux (Prix Mondial du Disque) ha hecho a nuestra publicación tanto a nivel de Comité selectivo como de Miembro de pleno derecho de su Jurado Internacional. Siendo esto importante para nosotros, lo es más el refrendo mayoritario que los lectores han hecho acerca de la labor desarrollada en las páginas de crítica al anotar sus preferencias en la encuesta inserta en el número del pasado mes de diciembre. Nobleza obliga, naturalmente: este apoyo y consideración de que es objeto nuestra Revista sólo tiene un sentido en un marco de compromiso de mejora y esfuerzo renovado por nuestra parte en un campo tan fecundo como este.

Hoy, ahora, el disco es algo muy importante. Es ya, masivamente, un «hecho de cultura». Pero también es un arma, un medio de acción, desde el momento que lo es de difusión. La importancia comunicativa del microsuro rebasa, en las presentes circunstancias, gracias a su intenso poder de captación, los estrechos esquemas de las «políticas» de las Casas editoras para auparse a un contexto más general de «Política» (con mayúscula), entendida en su aspecto platónico y de actividad intelectual. Adonde el concierto o la radio no llegan, sí puede arribar el disco, y, lo que es más demostrativo, puede permanecer, arraigar, ser objeto de consulta o sucedáneo de vida musical.

Desde hace varias temporadas, nuestro primer número del año tiene un marcado cariz discográfico. En esta ocasión la mirada del disco abarca tres frentes. De una parte, nuestros ya institucionalizados «Premios Ritmo» a las mejores producciones

de música clásica. Premios que se otorgan con la ausencia de esa voluntad de «compadres» con las Empresas discográficas, que algunos quizás podrían suponer. Nuestros lectores tienen constancia, año tras año, de la imparcialidad y siempre objetiva designación de nuestros premios. Premios que fueron instituidos en su día, y que seguimos otorgando con el único afán de fomentar este mercado, ofreciendo al público una selección de lo mejor editado durante el año, e incitando, por medio de los mismos, a las Empresas discográficas a sacar al mercado cada año mejores producciones y en mayor número. En fin, nuestra meta es y será siempre potenciar la cultura musical de nuestro país.

A nivel nacional, tenemos un reportaje-entrevista recogiendo la noticia de los premios otorgados por el Ministerio de Información y Turismo a producciones fonográficas españolas, con reconocimiento honorífico a ciertas aportaciones extranjeras. Premio este que nos vuelve a confirmar la potencia y marcado nivel cultural-educativo que está adquiriendo el disco de música clásica en España. Impresión totalmente lógica y justificada, dada la ausencia casi total de medios de audición de buena música que, lamentablemente, padece nuestro país.

Por último, en el plano de lo internacional se aborda, un año más, la referencia del antes aludido Premio Mundial del Disco, algo así como «el hermano mayor» por importancia de todos los certámenes de este tipo, y al que RITMO se halla vinculado por lazos tanto de respeto como de colaboración.

Haciendo espiral: el disco es un receptor de valores diversos cuya trascendencia en la hora presente ignoramos. Contra el peligro de que el medio, el instrumento masificado, domine a la persona, está la imprescindible acción de discriminación y selección. Continuamos empeñados en esta tarea.

PREMIOS «RITMO» 1975 A LAS MEJORES GRABACIONES DE MUSICA CLASICA

Por sexto año consecutivo la Redacción de RITMO ha discernido sus premios a los mejores discos clásicos editados en España durante los doce meses del pasado curso. A la hora de postular las candidaturas para cada apartado, defenderlas y proceder a la votación, estuvieron presentes los siguientes miembros de la Sección Crítica de la Revista: Roberto Andrade Malde, Angel Carrascosa Almazán, Manuel Chapa Brunet, José Luis García del Busto, Gonzalo Alonso Rivas, José Luis Pérez de Arteaga, Arturo Reverter y Joaquín Rubio Tovar.

Al comienzo de la reunión se aprobó por unanimidad una moción de felicitación general a la Industria discográfica por la calidad e interés de los productos editados durante 1975, en contraste con la adoptada, también por unanimidad, en la reunión de 1974 con carácter de censura por la pobre panorámica que en esa campaña nos brindaba nuestro mercado nacional.

Los apartados aprobados, los premios concedidos por mayoría simple en las votaciones y las grabaciones concurrentes a las mismas fueron los siguientes:

MUSICA SINFONICA

Premio: Bruckner: **Sinfonía número 4**. Orquesta Filarmonica de Viena, Karl Böhm (DECCA, 6BB 171/2). Concedido por unanimidad.)

GRABACIONES CONCURRENTES

Escuela de Viena. Karajan (DG) (dos votos).

Shostakovitch: **Sinfonía número 8**. Previn (EMI) (un voto).

Mahler: **Sinfonía número 6**. Barbirolli (EMI) (tres votos).

Tres Poemas de Liszt. Haitink (Philips).

Tchaikovsky: **Sinfonía**. Manfred - Maazel (DECCA).

Mahler: **Sinfonía número 5**. Karajan (DG).

Obras de Ravel. Pierre Boulez (CBS).

Johann Christian Bach: **Sinfonías**. Collegium Aureum (BASF).

MUSICA DE CAMARA

Premio: Obra para conjunto de cámara de Arnold Schönberg. London Sinfonietta. David Atherton (DECCA SXLK 66604). (Concedido por unanimidad.)

GRABACIONES CONCURRENTES

Dvorak: **Cuarteto número 13**. Cuarteto de Praga (DG) (un voto).

Bach: **Ofrenda musical**. Rogg (EMI) (dos votos).

Stravinsky: **Obras de cámara**. Boston Symphony Chamber Players (DG) (un voto).

Vivaldi: **Cuatro estaciones**. Marriner (DECCA).

Schubert: **Quinteto «La Trucha»** (BASF).

Couperin: **Las Naciones** (Telefunken).

MUSICA INSTRUMENTAL

Premio: Obra para piano de Schönberg. Maurizio Pollini (DG 25 30 531). (Concedido por mayoría simple de seis votos.)

GRABACIONES CONCURRENTES

Obras de Ravel. Marta Argerich (DG) (un voto).

Schumann: **Estudios sinfónicos**. Arrau (Philips) (dos votos).

Schumann: **Waldszenen**. Arrau (Philips) (cuatro votos).

Bach: **Suite de laúd número 1**. Costanzo (EMI) (un voto).

Música a cuatro manos, de Schubert-Debusse/Badura-Skoda (BASF).

Chopin: **Preludios**. Pollini. (DG).

Sonatas de Bizet y Grieg. Gould (CBS).

Chopin: **Mazurkas**. Rubinstein (RCA).

Bach: **Obra para órgano**. Alain (Erato-Hispavox).

OPERA

Premio: **Aida**, de Verdi. Caballé, Domingo, Cosotto, Capuccili, Ghiaurov. New Philharmonia Orchestra. Riccardo Muti (EMI, «Voz de su Amo», 165.02.548-50). (Concedido por mayoría simple de cinco votos.)

GRABACIONES CONCURRENTES

Mozart: **Il Re pastore**. Hager (BASF) (tres votos).

Verdi: **Vísperas Sicilianas**. Levine (RCA) (dos votos).
Puccini: **La Bohème**. Solti (RCA) (un voto).
Massenet: **Thaïs**. Rudel (RCA) (un voto).
Monteverdi: **Il Ritorno di Ulisse in Patria**. Harnoncourt (Telefunken).
Verdi: **Otello**. Karajan (EMI).

MUSICA CORAL

Premio: **Missa Salisburgensis**, atribuida a Orazio Benevoli. Escolanía de Montserrat, Coro de Niños de Tölz, Collegium Aureum, Ireneu Segarra (BASF 37.53-735). (Concedido por mayoría simple de tres votos.)

GRABACIONES CONCURRENTES

Mozart: **Requiem**. Barenboim (EMI) (dos votos).
Mahler: **Das Klagende Lied**. Haitink (Philips) (dos votos).
Händel: **Salomón**. Somary (Vanguard-Hispavox) (un voto).
Mozart: **Misa K 427**. Leppard (EMI) (dos votos).
Dvorak: **Missa Choralis**. Preston (DECCA).
Mendelssohn: **La primera noche de Walpurgis**. Masur (EMI).
Fauré: **Requiem**. Barenboim (EMI).
Schumann: **El Paraíso y la Peri**. Czyz (EMI).
Bach: **Antología de Cantatas**. Rilling (Erato-Hispavox).
Liszt: **Requiem**. Ferensik (Hungaroton-Hispavox).

MUSICA DE VANGUARDIA

Premio: Obras de György Ligeti (Wergo-Hispavox, WH 60045). (Concedido por mayoría simple de cuatro votos.)
No figuraron grabaciones concurrentes.

CLASICOS DEL SIGLO XX

Premio: Boulez: **Le Marteau sans Maître, Livre pour cordes**, dirigidos por el compositor (CBS, S 73213). (Concedido por mayoría simple de siete votos.)

GRABACIONES CONCURRENTES

Escuela de Viena. Karajan (DG) (cuatro votos).
Obras de Alban Berg. Abbado (DG) (cuatro votos).
Stravinsky: **Jeu de Cartes, El pájaro de fuego**. Abbado (DG) (un voto).
Berg, Martinon: **Conciertos para violín**. Szeryng (DG).
Stravinsky: **Tres Ballets**. Haitink (Philips).

MEJOR INTERPRETE DEL AÑO

Premio: A Herbert von Karajan, por su álbum **La Escuela de Viena**, con obras de Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton von Webern (DG 27 11 014). (Concedido por unanimidad.)

ARTISTAS CONCURRENTES

Maurizio Pollini (seis votos).
Alfred Brendel (cuatro votos).
Daniel Barenboim (dos votos).

Claudio Arrau (tres votos).
Gustav Leonhardt (tres votos).
Dietrich-Fischer-Dieskau (dos votos).
Teresa Berganza (dos votos).
Janet Baker (un voto).
James Levine.
Plácido Domingo.
Bernard Haitink.

GRABACION HISTORICA

Declarado desierto por mayoría de cinco votos.

GRABACIONES CONCURRENTES

Arias de Bach y Händel-Kathleen Ferrier (DECCA). Homenaje a Conchita Badía (EMI).

GRABACION TECNICA

Premio: Tchaikovsky: **Cascanueces**. National Philharmonic Orchestra, Richard Bonyngue (DECCA, SXL 6688). (Concedido por mayoría simple de tres votos.)

GRABACIONES CONCURRENTES

Prokofiev: **Conciertos para piano y orquesta**. Beroff-Masur (EMI) (dos votos).
Mahler: **Sinfonía número 5**. Karajan (DG) (dos votos).
Beethoven: **Sinfonías**. Kempe (EMI) (dos votos).
Shostakovitch, Walton: **Conciertos para violonchelo. Tortelier** (EMI) (un voto).
Liszt: **Tres Poemas**. Haitink (Philips).
Bartok: **Concierto para orquesta**. Karajan (EMI).
Brahms: **Concierto número 2**. Brendel, Haitink (Philips).
Carmina Burana (Telefunken).
Missa Salisburgensis. Collegium Aureum (BASF).
Bruckner: **Sinfonía número 4**. Böhm (DECCA).

MUSICA ANTIGUA

Premio: Ockeghem: **Missa pro defunctis**. Desprez. **Déploration sur la mort d'Ockeghem**. Pro Cantione Antiqua, Londres, Bruno Turner (ARCHIV, 2533 145). (Concedido por mayoría simple de cuatro votos.)

GRABACIONES CONCURRENTES

Virginalistas ingleses. Leonhardt (BASF) (dos votos).
Missa Salisburgensis (BASF).
Couperin: **Las Naciones** (Telefunken).
Lully: **El burgués gentilhomme** (BASF).
Lassus: **Requiem** (BASF).

PRODUCCION ESPAÑOLA

Premio: Vivaldi: **Salmo 126, Dos motetes**. Teresa Berganza. English Chamber Orchestra. Antoni Ros-Marbá (Ensayo, ENY-809). (Concedido por mayoría simple de seis votos.)

GRABACIONES CONCURRENTES

Victoria: **Oficios de difuntos** (Hispavox) (tres votos).
Antología del género chico. Teresa Berganza, García Asensio (Ensayo).
Bach: **Suites inglesas 5 y 6**. Baciero (Ensayo).

NOVEDAD SIGNIFICATIVA

Premio: Mendelssohn: **La primera noche de Walpurgis**. Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, Kurt Masur (EMI, «La Voz de su Amo», 1 J 063.02487). (Concedido por mayoría simple de cuatro votos.)

GRABACIONES CONCURRENTES

Schumann: **El Paraíso y la Peri**. Czyz (EMI) (tres votos).
Schumann: **El peregrinaje de la rosa**. Frühbeck (EMI) (dos votos).
Mendelssohn: **Obra para órgano**. Rapf (BASF) (un voto).
Schönberg: **Obra de cámara**. Atherton (DECCA) (un voto).
Berg: **Altenberg Lieder**. Price, Abbado (DG).
Ravel, Debussy: **Obra para dos pianos**. Kontarsky (DG).

« LIED »

Premio: Alban Berg: **Altenberg Lieder**. Margaret Price. Orquesta Sinfónica de Londres, Claudio Abbado (DG 25 30 146). (Concedido por mayoría simple de seis votos.)

GRABACIONES CONCURRENTES

Mahler: **Kindertotenlieder**. Ludwig, Karajan (DG) (cuatro votos).
Bartok: **Escenas aldeanas**. Hamari (dos votos).
Schubert: **Cuartetos vocales** (DG).
Messiaen: **Chanson pour Mi**. Barker (DECCA).
Música española de cuatro siglos. Berganza, Yepes (DG).

CICLO

Premio: Mahler: **Sinfonías**. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, Bernard Haitink (Philips, 67 47 205/16). (Concedido por mayoría simple de cuatro votos.)

GRABACIONES CONCURRENTES

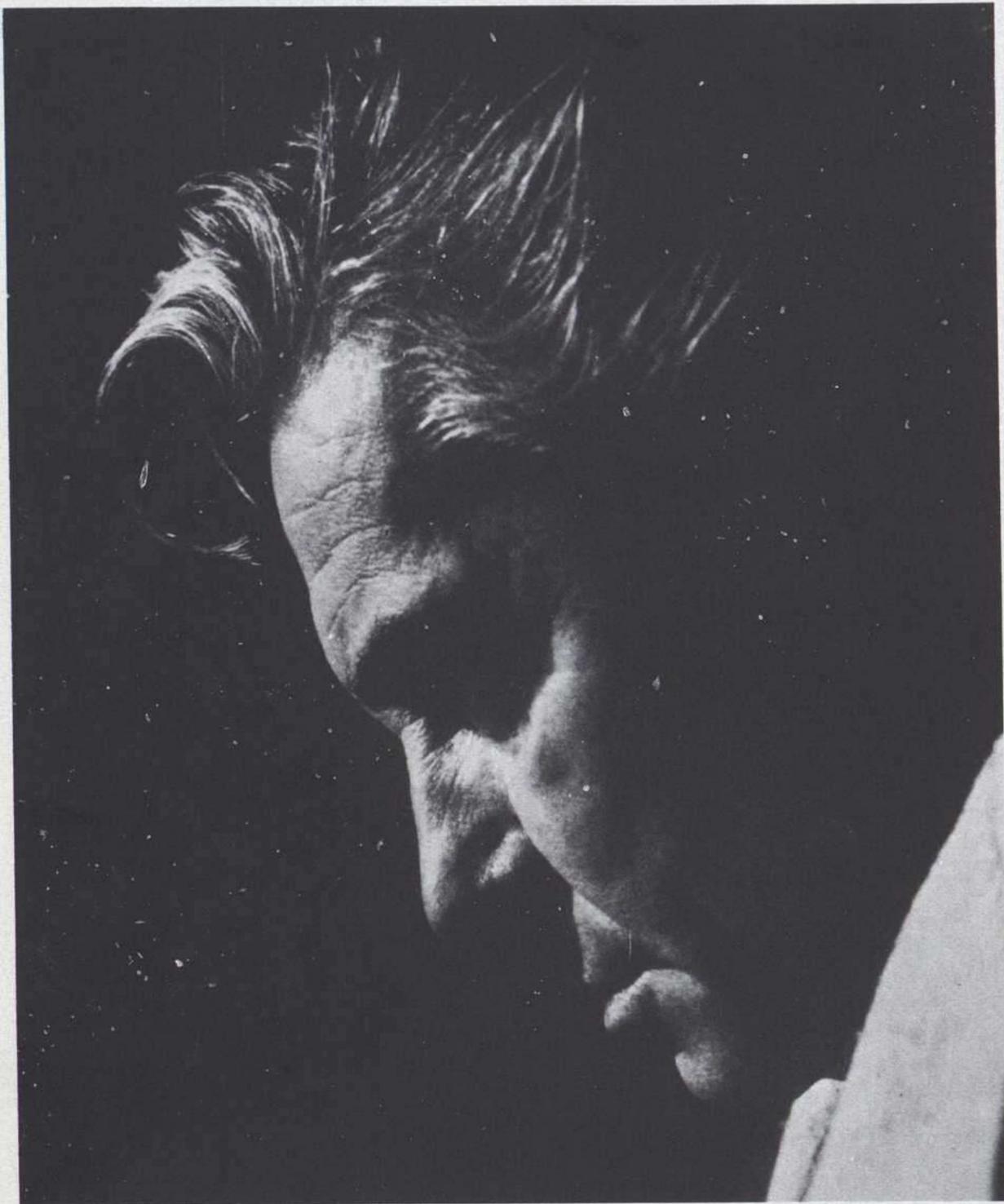
Bach: Obra para órgano. Alain (Hispavox-Erato) (dos votos).
Bach: **Edition** (ARCHIV) (dos votos).
Obras de Schumann. Arrau (Philips) (un voto).
Prokofiev: **Conciertos**. Beroff, Masur (EMI) (un voto).
Beethoven: **Conciertos**. Ashkenazy, Solti (DECCA).
Händel: **Suites para clave**. Tilney (ARCHIV).
Colección de discos del barroco (Telefunken).

PREMIO ESPECIAL DE LA DIRECCION DE «RITMO»

Colección de 33 discos «long play» de **Iniciación a la Música**, editada por el Ministerio de Educación y Ciencia, con la colaboración de las firmas discográficas Basf, Columbia, Emi-Odeón, Hispavox y Movieplay.

Premio otorgado por su nacional significación didáctico-musical.

SEGUNDO DIALOGO CON HERBERT VON KARAJAN



ENTREVISTA JOSE LUIS PEREZ DE ARTEGA

Entrevisté a Herbert von Karajan por vez primera en mayo de 1972, hace ahora tres años. En la conversación mantenida entonces, el director austríaco me dio a conocer como primicia algunos proyectos que enriquecían sustancialmente el curso de su ya dilatada carrera, tales como su intención de encararse decididamente con la interpretación de obras de la Segunda Escuela de Viena (Schönberg, Berg, Webern), o sus primeros pasos en la producción de Gustav Mahler; proyectos todos que suponían un riesgo para Karajan, un «autodesafío», en las palabras de Manuel Chapa en su excelente artículo acerca de la personalidad del artista salzburgués (RITMO, núm. 451). Parecía útil, por tanto, transcurridos treinta y seis meses desde aquella conversación, volver a pulsar la opinión del director de la Filarmónica de Berlín sobre estas materias y otras nuevas surgidas en el intermedio; a nivel personal, para mí era especialmente apasionante confrontar de nuevo a Karajan después de haber visto «en vivo» cómo nacían algunos de estos proyectados acontecimientos. La visita de la agrupación berlinesa a nuestro país,

cuarta actuación española de la Orquesta desde 1967, facilitaba este contacto personal, y así, detallé en el número 456 de RITMO diversas circunstancias de esta «tourné».

Como puede desprenderse de la lectura de las páginas que siguen, Karajan alberga el deseo de seguir avanzando por la ruta emprendida en lo que a la música de nuestro siglo se refiere. Asimismo la curiosidad del músico por todo lo referente a los más modernos avances en las técnicas audiovisuales sigue siendo una constante de su idiosincrasia. La coincidencia cronológica de la visita a España con el vigésimo aniversario del nombramiento de Karajan como titular de la Filarmónica de Berlín motivó también una nueva declaración acerca de la convergencia y entusiasmo mutuo entre Orquesta y director.

Como en la ocasión precedente, Karajan, gran conversador, se mostró decididamente cordial y deferente desde un primer momento (y también extremadamente paciente), por lo cual debo públicamente darle las gracias por todas las facilidades dadas al respecto, a pesar de su muy apretado programa. Nuestra charla tuvo

lugar en el Hotel Ritz, de Madrid, el 6 de junio del año 1975, y se prolongó aproximadamente, por espacio de una hora y cuarto. Como detalle del interés y amabilidad demostrados por Karajan puedo referir que a mitad de la entrevista recibió un aviso de conferencia desde Munich; Karajan tomó el auricular, rogó en alemán a su interlocutor que le llamara más tarde y pidió a la centralita del hotel que no se le pasara ninguna llamada hasta que nuestra entrevista concluyera.

Debo agradecer a los Sres. Puente y Romero (EMI y DGG, respectivamente, las dos Empresas discográficas de Herbert von Karajan) las facilidades dadas para la realización de este trabajo, y tengo una especial deuda con M. Michel Glötz, productor para el disco del músico, que se brindó a entregar directamente a éste una copia del cuestionario base, sobre el que, semanas después, se desarrolló el diálogo que ahora se transcribe.

ARTEAGA. — Se cumplen actualmente veinte años de su asociación con la Filarmónica de Berlín, acaso la unión más fructífera verificada en este siglo entre un director y una orquesta. ¿Podríamos ha-

blar, con la perspectiva de estos cuatro lustros, de su trabajo técnico con la Orquesta para conseguir ese inconfundible «sonido Karajan»?; es decir, ¿le sería posible describir el camino que va desde la Filarmónica de Furtwängler hasta la suya?

KARAJAN.—Bien; verá, es un poco difícil de explicar, porque yo no lo siento de esa manera. La gente siempre está hablando del «sonido Karajan», y no estoy seguro de si ese «sonido Karajan» consiste simplemente en que hago todo lo que puedo para que la música salga a la luz tal como es; ésta es la cuestión básica. Usted habrá advertido que durante los ensayos, más o menos, digo siempre las mismas cosas, y son cosas meramente técnicas, o sea: demasiado bajo, demasiado alto, entonando, muy largo, menos, muy corto, demasiado «piano», «crescendo», menos ligado, y poco más; casi no hago nada más, y entonces se produce el sonido. Y es que cuando una orquesta toca básicamente de una manera correcta, lo que llamamos «atmósfera musical» viene más tarde, como por añadidura; se produce sin esfuerzo, surge por sí sola. Por esta razón, cuando estoy dando clases a directores jóvenes, nunca les enseño cómo marcar el compás, no: les enseño a ensayar con una orquesta. Yo les digo: «Aquí tenéis una pieza de... digamos tres o cuatro minutos, y ahora voy a mostraros qué debéis decir (y cómo lo debéis decir) para obtener el sonido apropiado»; si se consigue el sonido debido, el movimiento será completamente perfecto. ¡No se dirige una orquesta «a mano», ésa no es la cuestión! Primero se ensaya con una orquesta, y se intenta reflejar la música tal como ha sido escrita. Hay, desde luego, muchas cosas detrás de las notas; pero lo primero son las notas. Estas y el ritmo deben ser correctos. Por ello la gente puede decir: «Es el sonido Karajan»; yo creo sencillamente que éste sólo consiste en dar su valor justo a la música tal como está escrita.

A.—Pero otros intérpretes han dirigido a la Filarmónica de Berlín, piense en Barbirolli, o en Abbado, Böhm, Jochum, Kubelik, Barenboim incluso, y el sonido que hemos escuchado en los discos o el concierto no era el mismo. Tal vez esto confirmaría que sí hay un muy concreto «sonido Karajan».

K.—Desde luego, pero no olvide que llevo ya veinte años trabajando con la Orquesta, y hemos desarrollado una labor hecha, a la vez, con mucho esfuerzo y mucho amor. No trabajamos juntos, sino que casi vivimos juntos, ya sea en Berlín, o en Salzburgo, o durante las «tournées». Para mí la Orquesta ya no es un conglomerado de músicos maravillosos, sino una familia, ¡y realmente hacemos vida de familia! (Esto lo dice riendo, mientras trenza las manos como si quisiera formar un nudo.) Los músicos me cuentan sus problemas, sé cuándo están enfermos, a veces vienen a pedirme consejo; en fin, tenemos un contacto humano constante; sin este contacto pueden salir notas, pero nunca saldrá música. Claro, así dicho, es evidente que la Filarmónica de Berlín tocará siempre bien con cualquier buen director, pero nunca tocará exactamente igual que conmigo, porque mi relación con los músicos es muy diferente.

A.—Bien; veo que con ustedes es mejor hablar de la «Berliner Karajan-er Philharmoniker».

K.—Bueno, si quiere llamarlo así... Pero, ciertamente, formamos una entidad que se hace más sólida cada año. De hecho, en los últimos años yo nunca paso más de quince días sin reunirme con la Orquesta; por ello puedo decir que soy, más que su director permanente, su director «constante». (Esto último lo dice entre risas, pero con un inconfundible orgullo.)

Hay muchos directores que aceptan un puesto con una orquesta y luego se dedican durante tres meses a otros conjuntos sin ver a sus músicos; no entiendo ese proceder, yo siempre vuelvo con la Orquesta después de una semana... ¡o diez días!, y por eso existe una continuidad en nuestra labor a lo largo del año.

A.—Sus primeras grabaciones de obras de la Segunda Escuela de Viena han constituido un acontecimiento, tanto por ser usted el intérprete como por la novedad del tratamiento ofrecido. Quisiera hacerle algunas preguntas sobre este tema.

K.—Adelante.

A.—Según usted mismo ha indicado, en la grabación del Op. 31 de Schönberg, las Variaciones para orquesta, alteró la colaboración de los instrumentistas para cada una de las Variaciones. ¿A qué es debido esto? ¿Fue esta circunstancia la que le

mano izquierda), pero no en filas, asiento con asiento, sino en hileras verticales: ¡todos los oboes uno detrás de otro, y lo mismo con las trompas, los clarinetes y los fagotes! Y todos ellos quedaban separados entre sí por un pasillo de plexigás. ¿Me comprende? (Ha ido trazando imaginariamente los distintos «corredores» de músicos y ahora parece que estudiará esa singular, heterodoxa composición orquestal.) Así obtuvimos diferentes canales y pudimos mezclarlos de forma que la obra «saliera» tal como está escrita, tal como fue concebida; si la pieza no puede escucharse como Schönberg ordena, si no puedo realizarla en la forma que el compositor quería, bien, ¡entonces he fallado! Y no he encontrado una manera mejor que ésta para realizar lo que Schönberg pide al intérprete. Entenderá, desde luego, que una de las actividades principales en re-



determinó a retirar dicha obra del «Concierto Schönberg», interpretado en el Festival de Berlín de mil novecientos setenta y cuatro?

K.—Verá, tengo una larga experiencia con esta pieza, porque antes de grabarla la habíamos tocado varias veces en concierto, incluso la había incluido en algunas giras; y el carácter especial de esta obra lo da, sin duda, su muy diversa instrumentación. Aún más que esto: Schönberg pide en la partitura cosas que, práctica y técnicamente, no pueden realizarse. Por ejemplo, casi siempre, cuando otorga a un instrumento solista la voz principal, digamos que a un oboe, en el registro grave, sitúa las armonías en el tono más agudo, en flautas y «piccolo», ¡y pide que cinco o seis de estos instrumentos toquen en triple «pianissimo», en 'ppp'! Esto no existe, no se puede hacer. Entonces, lo que hicimos para llevar esto a la práctica fue alterar la colocación espacial. Las flautas las situé distantes, al fondo, y en primer plano se colocó al oboe, dejando una diferencia de casi quince metros entre solista y los demás, y así se produjo algo que realmente tenía sentido. Por ejemplo, a veces se dividieron las secciones (Karajan parcela el aire con la

lación a esta obra haya sido su mezcla: en Hannover nos llevó casi una semana; teníamos dieciséis canales y podíamos combinarlos con la máxima propiedad. Y debo decirlo, que esta composición nos ha enseñado muchas cosas, a mí y a los músicos, desde el punto de vista técnico. La Orquesta ha llegado a tocarla con la misma seguridad con que interpreta cualquier sinfonía de Beethoven y—bueno, esto lo entiende cualquiera—a la fuerza se produce un sonido distinto. Es lo que siempre he dicho a propósito de estas obras especialmente difíciles: no se pueden montar en medio de un festival, con sólo dos o tres ensayos. ¡No se pueden esperar resultados positivos de una actitud así!

A.—Algo de esto me había dicho usted en nuestra conversación de hace tres años.

K.—Sí, lo recuerdo, y no me cansaré de repetirlo. Yo creo que cuando se hace un festival de música contemporánea, con seis conciertos, con dos, quizá tres ensayos por sesión, y sin olvidar que a menudo la obra que se programa jamás ha sido tocada anteriormente... bien, para mí esto es un crimen contra la música. Yo trato de evitar esto, y a eso se debe

que yo haga al año relativamente menos cosas que otros artistas: pero prefiero preparar lo que hago de modo que pueda llegar a tener la certeza de que los músicos controlan la obra, en vez de arrebatarse las notas de la partitura tratando de cazarlas en el aire.

A.—De acuerdo con todo lo que acaba de decir, su conclusión es que en un concierto «en vivo», con las posiciones habituales de la orquesta, es prácticamente imposible dar vida a todas las posibilidades de esta partitura.

K.—Sí, en efecto, y por ello he renunciado definitivamente a tocarla en público. Esa fue la razón de que la retirara de mi programa en Berlín. ¡Desde luego, no hay relación entre esto y, por ejemplo, las Tres piezas de Alban Berg! Estas últimas puedo montarlas en una semana, pero las Variaciones de Schönberg...

A.—...son «otro planeta».

K.—Para mí, sí. Por otra parte, yo creo que es la obra más extraordinaria de todo ese período; es una gran obra, una grandísima obra. Pero hay que tocarla de esa forma.

A.—¿Se interesa por la ópera de la Escuela de Viena, más en concreto por Wozzeck y Lulú, de Alban Berg, y Moisés y Aarón, de Schönberg?

K.—Sí, naturalmente; además yo fui uno de los testigos presenciales del estreno de Wozzeck en Viena. Recuerdo que llevé semanas la preparación de la obra, que todo el mundo cantara las notas correctamente, el montaje... infinidad de detalles, todo en una enorme cantidad de ensayos, siempre con Clemens Krauss al frente. Al final todos adquirimos «familiaridad» con la obra, lo vivimos intensamente. Y ahora, ¡han pasado tantos años!; ciertamente, haré esta obra, pero sólo el día (aquí marca mucho las palabras) que encuentre a un hombre que pueda cantar Wozzeck tal como yo lo concibo.

A.—Es decir, para usted el problema es el papel protagonista, el de «Wozzeck».

K.—Sí, sí, eso es. He buscado a un cantante que pueda incorporar el personaje y no lo he encontrado; pero seguiré buscándolo y lo encontraré, y entonces montaré la obra.

A.—Recientemente, Mauricio Kagel me decía que para él Moisés y Aarón no es una ópera. ¿Usted considera esta pieza de Schönberg como una página escénica o la ve como otra cosa distinta?

K.—Bueno, yo creo que aquí el problema es de otro tipo: es casi imposible poner en escena Moisés, porque como en las Variaciones, Schönberg vuelve a plantear exigencias irrealizables, que es mejor no mostrar en escena. Por ejemplo, todo lo relacionado con el «becerro de oro»... Mire, he visto prácticamente todos los montajes, que no son muchos, realizados a partir de la partitura, y... (Larga pausa; luego suspira.) ... hay tantas co-

sas que dejar a la imaginación, se requiere tanta fantasía para plasmar todo aquello en un escenario... No, otra vez estamos ante un acto contra la música, cualquier puesta en escena redundará en perjuicio del pentagrama.

A.—Al hablar grabado Noche transfigurada y Pelleas und Melisande, de Arnold Schönberg, ¿cabe pensar en la posibilidad de que interprete en el futuro los Gurre-Lieder del mismo compositor?

K.—¡Sí, claro, y en seguida! (Karajan responde nerviosamente, con precipitado entusiasmo.) Es uno de mis proyectos más inmediatos, lo haré en uno o dos años. Ya he tocado la obra dos veces en Berlín; es una partitura que adoro: estoy buscando los cantantes más adecuados, siempre dentro de lo que yo imagino al respecto, y quiero grabar cuanto antes.

A.—¿Cómo considera los Gurre-Lieder dentro del período pre-atonal de Schönberg?

K.—¿Cómo los considero? Bien, no es fácil; es el estilo de la obra lo que más me atrae. Su atmósfera es arcana, quiero decir que retrocede a tiempos pretéritos. Es difícil explicar esto, pero yo siento esta obra como si estuviera compuesta en la época que señala el poema original. Eso es lo que tiene para mí un atractivo enorme.

A.—Bien, todavía querría hacerle una pregunta sobre la «Viener Schule», quizá la más importante. ¿Cómo escucha las obras estrictamente seriales de los tres representantes de la Escuela de Viena? Es decir, ¿las oye, o las lee, verticalmente, atendiendo a posibles centros tonales en la armonía, u horizontalmente, como configuración de líneas?

K.—¿Le puedo contestar contándole una anécdota? Mire, hace unos diez años dirigí el estreno de una pieza de Wolfgang Fortner. La obra se iba a estrenar en el Festival de Salzburgo, y como él vivía cerca, en Berchtesgaden, no lejos del Königssee, antes de empezar a trabajar la obra con los músicos fui a verle. Me presenté con la partitura y le dije: «Quiero hablar con usted acerca de la obra»; y empecé a hacerle preguntas, muy parecidas a las que usted me ha hecho: «¿Cómo lee usted esto? ¿Cómo lo siente? ¿Hay acordes? ¿Es tonal este pasaje?» El se me quedó mirando (Karajan se ríe mientras evoca la escena) y me dijo: «¿No le importaría volver dentro de tres días? Hoy no sé qué contestarle». Claro, esto significa que él poseía el conocimiento absoluto de su obra como una especie de sentido subterráneo, pero si tenía que explicarlo, que analizarlo, entonces no era capaz. Tres días después volví a su casa y me encontré con una partitura que había redactado expresamente para mí, con líneas explicativas, con señales mostrando las interrelaciones entre las notas y con una dedicatoria que decía: «A alguien

que quiere conocer todo a fondo». Pues volviendo a la conversación, lo que yo pienso hoy es casi lo mismo. (Adopta ahora un tono más serio y subraya mucho las siguientes palabras.) Si usted es el compositor, puede conocer la obra, debe conocerla a fondo, pero seguramente no podrá dirigirla. Mire, es como la técnica de uno de esos tapices antiguos, tan famosos, que encontramos en los museos: usted sabe cómo se han trenzado los nudos, pero no podría dar una interpretación de este tapiz; ¿comprende lo que quiero decir?; usted no lo interpretaría, no lo «vería» ateniéndose a la técnica formal de «cómo está tejido». Los artesanos que lo fabricaron tenían la obligación de saber la técnica, el «cómo hacerlo», y nosotros quizá podamos apreciar su sutileza, el ingenio de esas miniaturas que apenas podemos distinguir con los ojos; pero nuestra verdadera tarea es conseguir una perspectiva del conjunto, ver «el todo», obtener la esencia real. Según esto, yo puedo conocer una obra musical horizontalmente o verticalmente, esto es indiferente; pero a la hora de tocarla lo que debo «ver» es que siga siendo una pieza de música que tiene su propia atmósfera, su propia luz; en caso contrario he fracasado.

Mire, esto es como componer una fuga con una computadora: se puede hacer; yo he oído una, ¡no era mala, de veras! Pero lo grande de Bach no es que pudiera escribir una fuga, es que le dio sentido a su habilidad para componerla, o sea, que hizo una obra humana dirigida a seres humanos: a mí me da igual que esta obra fuese un fandango o una fuga... Bueno, casi prefiero (Dice con media sonrisa.) que fuera una fuga... Pero esto puede predicarse prácticamente de todo, y es que estamos hablando de «formas», y para mí la forma debe encerrar un significado. Yo no me opongo, naturalmente, a que la forma como tal se conozca y se domine cuando se estudia, pero llega siempre un momento en que se olvida. Si usted va conduciendo su coche a través de un paisaje maravilloso y no domina el vehículo, desde luego no podrá ir disfrutando las vistas. Pero llegará un momento en que habrá adquirido la suficiente técnica como para conducir de forma refleja y al mismo tiempo admirar las bellezas del paisaje: en la música ocurre exactamente lo mismo.

A.—Otra reciente adición a su repertorio ha sido la música de Gustav Mahler, que ha coincidido con sus grabaciones de Schönberg, Berg y Webern. ¿En alguna medida conecta a Mahler con la Escuela de Viena o lo vincula exclusivamente al sinfonismo postromántico?

K.—Debo decir que lo segundo: tenemos que colocarlo entre los sinfonistas postrománticos. Cuando los de mi generación estudiábamos en Viena, era su tiempo (Karajan empieza aquí un especial jue-





Los señores Sabat y Portabella (Patronato Pro-Música), junto con Karajan.

go de palabras, que irá desentrañando a lo largo de la respuesta, con la célebre frase de Mahler «Meine Zeit wird noch kommen»: «Mi tiempo (época) está aún por llegar»), físicamente quiero decir, aunque yo no tuve la fortuna de oírle personalmente o de verle dirigir; pero es que incluso después, al pasar su tiempo, hombres como Bruno Walter o Klemperer no dejaron de trabajar en sus sinfonías, y así estas eran obras familiares, que conocíamos desde muy jóvenes. La razón por la que no he tocado antes su música, y es este un precio que tienen que pagar muchas obras de la escuela moderna, es que yo me propuse moldear la orquesta, darle una forma, un sonido: yo quería conseguir una forma de tocar distinta de la habitual, y para ello tuve que hacer primero todo el gran repertorio clásico. Y ahora, finalmente, ha llegado el tiempo en que puedo obtener los mismos resultados, el mismo nivel aplicado a otros autores y a otras obras.

A.—¿Y no cree que «este tiempo» ha tardado mucho en llegar?

K.—¡Sí, claro! Pero una labor así requiere muchos años. No se puede hacer todo a la vez. Tuvimos que dedicar muchísimo tiempo a los clásicos; ahora es el momento de hacer otras cosas. La gente no tiene que estar diciendo: «¿Por qué no toca esto, por qué no toca lo otro?». Yo sólo puedo contestar: «Denme tiempo». A mí me hace gracia que a veces se me compara con Willem Mengelberg porque estuvo al frente de su orquesta, el Concertgebouw, durante cuarenta años; ¡si yo sólo llevo veinte con la mía! Yo espero poder dirigirla otros veinte años y le aseguro que haremos muchísimas cosas nuevas. ¡Sólo pido un poco de paciencia!

A.—Bien, en cierto sentido se puede decir que el tiempo de Mahler ha llegado a la Filarmónica de Berlín.

K.—¡Sí, desde luego, y voy a hacer casi toda su música! Pero insisto: no me gusta trabajar de prisa, sólo quiero tiempo. Hubo una etapa en la que todo el mundo pensaba que yo debía hacer tal o cual cosa para agradar a la Prensa. Mire, de esto estas cosas, no quiero mezclarme con ellas. Sólo digo esto: «Mi tiempo llegará cuando yo sienta que he madurado lo suficiente». Con respecto a Mahler, ya

he hecho la Quinta, varios ciclos de canciones y acabo de grabar la Sexta sinfonía. Se acaba de editar La canción de la Tierra, y calculo que la Sexta se publicará en enero. En breve voy a montar la Novena, y ya estoy preparando dos sinfonías más: la Tercera y la Cuarta. ¿Ve?, «Die Zeit hat gekommen».

A.—A la vista de su interés por la Escuela de Viena, ¿es previsible una incorporación al repertorio de la Filarmónica de Berlín de obras de otros autores de nuestro siglo, aparte de Bartok, Strawinsky o Ravel, ya habituales en sus conciertos?

K.—Sí, y esto es algo que interesa mucho a los gerentes de las Compañías de discos. Ellos deben aceptar las novedades de nuestro repertorio y difundirlas; actualmente, es curioso, están muy animados en este sentido por el enorme éxito de esta grabación de obras de la Escuela de Viena. No sé si usted lo sabrá, pero el paso inicial para llevar a efecto esta grabación lo di yo: la propuesta fue mía. Al principio despertó recelos, pero acabaron diciéndome que sí. Yo tuve que argumentar mucho: «Olvidemos por una vez los beneficios y hagamos este álbum sólo por arte... y por prestigio», decía yo. Me contestaron: «Bien, pero ya sabe usted que normalmente no se venden más de mil ejemplares de este tipo de obras...». Cuando, finalmente, se editó el álbum, que tiene un grosor aproximado de cinco centímetros, en tres meses, antes de las Navidades, se vendió una cantidad tal de ejemplares que, si usted los pone uno encima de otro, puede formar una torre tres veces tan alta como la Torre Eiffel. ¡Imagínese mi alegría cuando me dijeron esto! Debo decirle que esta ha sido una de las satisfacciones más grandes de toda mi vida artística; el público comprendió que, realmente, habíamos querido hacer un buen trabajo, que lo habíamos logrado, y por eso compró el álbum. Ya le he hablado antes de esto: nos llevó casi un año entero grabar los cuatro discos y hacer las mezclas. Por eso estoy muy satisfecho del éxito y voy a insistir en esta ruta con otras obras.

A.—Su vuelta a la Opera de Viena, prevista para mil novecientos setenta y siete, ha sido una sorpresa inesperada en el actual estadio de su carrera. Se ha hablado

de que su regreso había llegado a ser motivo de interés nacional para el mismo Gobierno austríaco. ¿Cómo se ha producido este retorno y qué proyectos prevé como más inmediatos para la Opera vienesa?

B.—Bien; verá, debe usted comprender dos cosas: no tengo nada que ver con la Administración de la Opera de Viena, nada, y en el futuro tampoco tendré relación con este punto. La cuestión es que, muy amablemente, el Bundeskanzler (Canciller) Kreisky se dirigió a mí una vez y me dijo: «Mire, nosotros no somos culpables de lo ocurrido entre el anterior Gobierno y usted; y no se puede pasear en círculo en torno a la Opera y evitarla constantemente. ¿Qué se le ocurre al respecto?» Yo le contesté: «Déjeme pensarlo». Tres semanas más tarde me dirigí yo a él. «Hay algo que puedo hacer—le dije—; me comprometo a asumir la completa... (Karajan vacila unos momentos, tratando de encontrar la palabra más adecuada.) ... responsabilidad por un corto espacio de tiempo, que sería alrededor de tres o cuatro semanas durante el año; yo no puedo dedicar más días a una tarea como ésta. Este período tendría lugar en el mes de mayo, después de que yo terminara mis actividades en el Festival de Salzburgo. En esas semanas yo dirigiría, más o menos, el setenta por ciento de las representaciones. Estas se prepararían con la ayuda de asistentes míos y podría hacerse una especie de Festival Operístico, que se llamaría «Festival de Mayo en la Opera del Estado de Viena». Y sólo esto recaerá sobre mis hombros, sin mediar indicaciones de ninguna otra persona. La Administración de la Opera me facilitaría el teatro, la orquesta, el coro, el «staff» técnico, y yo, por supuesto, designaría a los cantantes. Esta es la idea.»

A.—Estos montajes de Viena, ¿serían exclusivos de la Opera del Estado?

K.—Sí y no. Este es un proyecto de conjunto y, muy probablemente, tendríamos una colaboración más estrecha con el Festival de Pascua de Salzburgo, que es exclusivamente mío, y también con el Festival de Verano, en el que siempre tengo bastante que ver con las producciones de ópera. En la mayor parte de los casos yo llevaría a Viena alguna de mis producciones, después de que se hubiera montado en Salzburgo: realmente, no tiene sentido interpretar cinco, quizás hasta ocho veces una ópera costosísima para luego mandarla al olvido. Es mucho más lógico continuar las representaciones en Viena. Desde luego, yo realizaré al año uno o dos montajes nuevos para Viena, y espero también «resucitar» algunas de mis interpretaciones anteriores para la misma Opera de Viena, siempre que hayan sido producidas bajo mi dirección. De esta forma, en tres o cuatro semanas se podrán tener cuatro o cinco óperas, con varias interpretaciones de cada una de ellas, e incluso haremos un abono para que las personas que asistan del extranjero puedan escuchar todas las obras en una semana. Es posible que haya una parte de «ballet» y quizá se estrene alguna obra moderna. De todo esto yo me he comprometido a hacerme responsable, pero nada más que de esto. No quiero volverme a ver implicado, en todo lo que me quede de vida, en la administración de un teatro de ópera al uso; para mí carecen de sentido: no se pueden sostener aunque se tenga todo el dinero del mundo, no hay suficientes cantantes de talla que puedan estar a disposición de un teatro, y, ciertamente, no hay ningún gran cantante que acepte quedarse permanente en una ópera, aunque se le pague el doble de lo que gane habitualmente, porque es esencial para él «estar en circulación», ¡si no está perdido!

A.—¿Cree usted en la crisis de voces?

CUANDO LA CALIDAD SUPERA AL PRECIO

PIANO
FURSTEIN



FARFISA



Solicite información y catálogo a:

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

K.—Faltan cantantes, esto es un hecho. Me esfuerzo continuamente en buscar nuevas voces, en encontrar cantantes. ¡Y pueden encontrarse! En cuanto me comentan que alguien tiene talento procuro ponerme en contacto con esa persona, la escucho y la trato, y si me convence me pongo a trabajar con ella. Esto es lo importante: hay que trabajar con los cantantes. Es triste constatar que los directores jóvenes no tienen ni idea de esto, no saben hacerlo. Hay que tener detrás la experiencia de veinte años para comprender la necesidad de preparar las cosas con el tiempo suficiente, de brindar a los artistas la ocasión de familiarizarse con las obras. Hoy lo normal es que el director que monta una ópera no llegue antes del primer ensayo con la orquesta, se limite entonces a tocar una vez la obra con los cantantes y luego dirija la pieza el día de la representación: ¡esto es un disparate! En Salzburgo lo primero que hago es ensayar con los cantantes ante el piano, luego con ellos y la orquesta, y, por lo general, suelo grabar la obra previamente; con la experiencia de la grabación, los cantantes pueden ensayar sobre la escena con la ventaja de oír sus voces en «play-back». Bueno, todo esto que le estoy contando en una aproximación a la ópera totalmente distinta de la normal. Lo que a veces escucho en los teatros de repertorio es tan terrible que apenas puedo soportar representaciones íntegras.

A.—Lohengrin será su próxima realización wagneriana en el Festival de Pascua de Salzburgo de mil novecientos setenta y seis. ¿Qué consideración le merecen dicha obra y las otras dos óperas, Tannhäuser y El Holandés errante, anteriores a la «Tetralogía»? ¿Ha pensado montar alguna de estas dos en próximas ediciones del Festival de Salzburgo?

K.—Vayamos por partes. Respecto de Tannhäuser, definitivamente sólo tengo un problema, idéntico al de Wozzeck que antes le comentaba: encontrar un cantante que pueda incorporar adecuadamente al personaje protagonista. Hasta el día de hoy no lo he hallado, aunque existen ciertas posibilidades de cara al futuro...

A.—¿Quizá con René Kollo?

K.—No, quien ahora quiere cantar el papel es Jon Vickers. Va a hacer varias interpretaciones en América; durante años ha estado predispuesto en contra del personaje, pero de un tiempo a esta parte ha cambiado de idea. Si al hacerlo en América tiene éxito y él queda satisfecho, entonces, sin duda, montaré la obra con él. Por el momento creo que no hay ningún otro cantante que reúna las condiciones demandadas por el personaje. Mire, esta es una de las razones por las cuales en Lohengrin he podido organizar el reparto en una forma imposible de transferir a cualquier otra ópera: he conseguido la más absoluta identidad entre intérpretes y papeles, algo casi perfecto y que he buscado durante años.

A.—¿Me podría hablar un poco de este reparto y de su concepción musical y escénica de la obra?

K.—Bien; el protagonista es René Kollo. «Elsa» es una cantante, quizá no muy conocida, proveniente de la Ópera estatal de Berlín Oriental; su nombre es Anna Tomowa-Sintow. ¡Tiene una voz maravillosa, muy bella! Ursula Schröder-Feinen será «Ortrud», y con ella trabaja un artista que está convirtiéndose en uno de los más grandes barítonos alemanes, Siegmund Nissgern. ¡Bueno, y me faltaba Karl Ridderbusch! La puesta en escena es muy interesante; no será exactamente la acción de Lohengrin: voy a narrar la leyenda de «Lohengrin» de modo más o menos estático, tal como aparece representada en las antiguas pinturas medievales. (Karajan, que siempre mira de frente a su in-



terlocutor, se abstrae por unos momentos y se concentra en la descripción de una escenografía imaginaria.) Los personajes sólo adoptarán las actitudes de su comportamiento, pero no lo exteriorizarán, no lo escenificarán. El coro permanecerá casi invisible. Estoy cansado de ver montajes en los que doscientos figurantes salen corriendo por la escena, luchando con espadas; bueno, todo eso me parece que va contra el espíritu de una obra como Lohengrin. Toda la pieza es como una misa que toma cuerpo en la escena; primero debe vivirse, sentirse con el alma, y luego puede ya tomarse la música. (Karajan parece volver aquí a la realidad.) En fin, todo este trabajo está terminado. Ya conoce usted mis costumbres: siempre termino la preparación de una pieza un año antes de la interpretación en el concierto o en el teatro. Esto me da tiempo de tener dispuesta toda la luminotecnia, los vestuarios, los decorados... Así puedo hacer todos los ensayos anteriores al estreno con luces, trajes, «atrezzo», etcétera, desde el primer día.

Esa es mi postura acerca de Lohengrin. Sobre Der Fliegende Holländer le diré que es una obra que me fascina; ciertamente, la haré, pero aún no sé cuándo. Desde luego, no antes de Tannhäuser si se cumplen los planes que le he expuesto hace un momento.

A.—Sus grabaciones de ópera más recientes han sido producidas para el cine. ¿Entra Lohengrin en este capítulo?

K.—No, no; Lohengrin, tal como yo lo concibo, es imposible de llevar al cine. Una película es acción por encima de todo, y en mi montaje la acción es mínima, casi no existe.

A.—Comprendo. Aparte de Carmen y Bohème, usted ha filmado recientemente Otello y Madame Butterfly...

K.—... y también Pagliacci.

A.—Perdón, ¿Pagliacci ha dicho?

K.—Sí, naturalmente, y creo que es uno de mis mejores logros. Lo he hecho con el mismo trío protagonista de Otello: Vickers, Glossop y Mirella Freni. Los tres, aparte de grandes cantantes, son excelentes actores. Mirella Freni, sobre todo, es absolutamente fantástica: en Otello, al rodar la película, pudimos filmar con ella la primera escena del último acto sin un solo corte: ¡una secuencia seguida de diecisiete minutos! Es una actriz admirable; lo repito, fantástica. Es importantísimo contar con equipos artísticos de este calibre a la hora de hacer cine.

A.—Sí, a este punto quería llegar. A usted le entusiasma el cine, casi resulta inseparable de las últimas etapas de su ca-

rrera. Bien; mi última pregunta sería: ¿qué importancia concede al medio cinematográfico en relación con la música?

K.—Bueno; debo decirle algo de entrada: la importancia que concedo al medio es tanta que no pienso volver a repetir en un escenario las cosas que he hecho en cine; la gama de posibilidades que ofrece una película es mucho más amplia que la que nos da el mejor teatro del mundo. Estamos en los comienzos de un desarrollo que a mí me interesa especialmente. Hace poco, en América, en unos estudios de televisión, vi una primera prueba de lo que allí llaman «holografía»: se trata de proyectar a un hombre dentro de una habitación, pero sin pantalla. Usted lo ve a menos de un metro, como si fuera un ser de carne y hueso. Ese hombre proyectado tiene un lápiz en la mano y le pide que trate de quitárselo; cuando uno va a cogerlo se advierte que delante sólo hay aire, no hay ningún hombre. ¡Pero usted ha estado viéndolo como si fuera absolutamente real! Es una proyección perfecta: el hombre parece tan de carne y hueso como usted mismo, sentado enfrente de mí. Es casi aterrador por su realismo.

Un gran arquitecto que está en conexión con este proyecto me decía que, a partir de ahora, cualquiera que edifique una casa debería hacer que la planta completa de la vivienda consistiera en un sótano dedicado a esto, en una sola pieza, en donde la familia tendría su principal centro de reunión.

Fíjese, de acuerdo con esta idea usted podría ver en su casa una ópera con personajes de auténtico tamaño natural y que actuarían a una distancia mínima. Y lo vería con una perfección que es radicalmente imposible de obtener en un teatro normal, en unas condiciones nunca soñadas, porque tendría ante usted a los mejores cantantes, preparados con el máximo posible de tiempo dedicado a ensayos; esto, desde luego, será el futuro. Eso sí, tampoco quiero decir con esto que los teatros vayan a perecer; una cosa no tiene por qué matar a la otra; simplemente, hablamos en dos tipos diferentes de lenguaje, son dos lenguajes cuya diferencia esencial es... (Karajan busca de nuevo la palabra exacta.) ... numérica. Por ejemplo, en Estados Unidos varias de mis películas han sido adquiridas para su exhibición por canales de televisión. Antes de proyectarlas han dedicado más de un millón de dólares a propaganda. Durante los siete días anteriores a la emisión se han pasado secuencias aisladas, fotos del rodaje, etcétera; luego las han proyectado, tres veces cada una de las producciones. Bien; según las estadísticas acerca de la capacidad de la audiencia que presenció los pases de estas óperas en televisión, he podido saber que el público pasó de ciento cincuenta millones de personas. ¿Se da usted cuenta de lo que es «conectar» con más de cien millones de personas, poder dirigir un mensaje musical a este número de hombres?

Si calculamos la capacidad de una sala de conciertos en tres mil localidades, ¿se imagina cuántas veces habría que repetir el mismo programa hasta igualar esa cifra de espectadores? No puede ni compararse. Desde luego, un concierto siempre será un concierto, y jamás caeré en el error de despreciar su importancia; pero yo siento que mi labor, casi mi obligación, ahora que he alcanzado este grado de unidad con mis músicos, es llevar la belleza, el contenido de la música al mayor número posible de personas, y no sólo a una pequeña «claque» de admiradores, a un pequeño grupo, como es, en términos numéricos, la audiencia de un concierto. Creo que ése es mi trabajo y vivo sólo para él.

ESPERO SUS NOTICIAS

BOSQUEJO PARA UN ANALISIS
DE LA SITUACION ACTUAL DE LA NUEVA MUSICA
EN ESPAÑA

«Las tradiciones son una cosa magnífica, pero sólo el crearlas, no el vivir de ellas.»

Franz Marc

Por JOSE MIGUEL LOPEZ

Es realmente increíble el que algunos miopes y gente sin el más absoluto gusto no sólo musical, sino incluso estético, digan que los temas usados por Gustav Mahler son vulgares, sosos e intranscendentes. Porque todavía hay quien dice esto, y en nuestro país parece ser que es cosa comúnmente aceptada. Peor para ellos. Si yo, personalmente, tuviera que elegir un solo compositor de entre todos los que han existido y existen en la Historia de la Música, y sin por ello menospreciar a nadie, ese compositor sería, sin lugar a dudas, Gustav Mahler. Sólo uno. El, el primero; los demás, iguales, pero después. Y que conste que me jacto de seguir a Webern, Ligetti, Halffter..., y antes a los hindúes, el gregoriano, Morales, Victoria, Bach, Palestrina, Beethoven, Chopin y yo qué sé cuántos más. Y, realmente, pienso que no soy nada original, pues tengo amigos y conocidos que dirían lo mismo. Algunos no han oído apenas nada, otros son «rockers», y otros son unos clásicos muy enterados, pero sé que piensan así.

«...pero lo que se expresa con la música es siempre el hombre por entero, el hombre que siente, que piensa, que respira y que sufre.» (Mahler).

Gustav Mahler fue principio y final, y ahora que las jóvenes promociones aceptan el serialismo integral como unas normas escolásticas más, junto al rígido contrapunto o la armonía de Rameau; ahora que Webern es sólo un punto más de referencia, no el principal, y que el «guru» Stockhausen ha perdido su cáliz de líder, pienso que muchos jóvenes miramos hacia atrás, hacia Mahler, y no por buscar la tradición, como les gustaría a los reaccionarios, sino porque en él se encuentra al hombre, y en su música sólo está el hombre. Y, a pesar de eso, pienso que ninguno de nosotros rechazaría la frase de John Cage:

«Hay que dejar que los sonidos sean sonidos... Ya no deben ser los portadores de una idea, o de una asociación, o de lo que sea.»

MANIFIESTO

Yo no deseo ser compositor, aunque conozca o intente conocer los secretos que esa técnica artística contiene. Yo quiero ser periodista. Lo que no hay duda es que deseo conocer de lo que hablo; por eso voy al Conservatorio, y aunque éste esté muy requetemal, no hay duda que convivo con músicos, y algo aprendo. Por eso también pienso que el Conservatorio es una encerrona. Primero, porque estudias cosas clásicas, y luego porque no las puedes ejercitar. ¿Quién da más? El caso es que además es otra encerrona porque está muerto, porque la vida está ausente de él. La vida musical del Conservatorio es Czerny, Bach, Beethoven..., ¿hay algún otro más? Sí. Pero es que la vida musical del Conservatorio y de muchas de nuestras instituciones musicales desconoce por completo a Pink Floyd, Benguerell, Menese, Zappa, Fusioon, Miles Davis, Glosa, Nono, Can... ¿Tiraría usted la primera piedra?

Y luego el director del Conservatorio de Valencia, y la Srta. Margarita Solo, de La Coruña, se ofenden porque digo que a mí me gusta crear cosas nuevas, vivir en mi mundo, no en el del pasado, por más que a éste no sólo no le desprecie, sino que le necesite y le ansie. Menos mal que luego encuentras otras satisfacciones, como la de la Srta. María Cruz Gomendio, de Madrid, que dice que le gusta el «blues» horrores, o la del Sr. Enrique Sauret, de Lérida, que apoya a uno en la no-diferenciación entre lo «clásico» y lo «popular».

Todo esto, aunque sea un rollo macabeo, viene a cuento, porque aparte de que sí soy un joven impetuoso, también soy un tío enterado, que se mueve por el mundo musical, al que ciertos editores

odian por sus críticas, ciertos críticos miran con temor por si acaso, y al que ciertos lectores apoyan por su valentía. En fin, que uno es periodista y sabe lo que es eso. Y aparte de todo, también sabe de la materia de que habla: Música.

MISCELANEA

Jesús Hortelano, diecisiete años, opina: «...en los gustos influyen: la edad (es lógico, pues a una persona de ochenta años, salvo raras excepciones, le gusta la música clásica y no la moderna, ya que hay música para oír y para divertir) y el sexo (ya que las mujeres se vuelven locas por un cantante determinado).

La Música es como todo: hay personas que viven de ella, y otras para las que es un pasatiempo. En el segundo caso pueden pasar dos cosas: que a esas personas sólo les guste un tipo de música, y entonces son unas personas incultas y aferradas a lo suyo, o bien sólo han tenido oportunidad de conocer un solo estilo; y aquellos a los que les gusta todo tipo de música, y éstos tienen más conocimiento de todas las cosas que pasan en el mundo.

Este «inculto» estudiante de Informática piensa así. Vamos a ver lo que piensa José Manuel Infiesta, «crítico» de la revista Monsalvat, en una opinión expresada en forma de editorial en el número 23 de la citada revista: «...Eso que llamamos "pueblo" sigue sumergido—justo es reconocerlo—en unas producciones "artísticas" rebajadas a objetos de consumo, reducidas a los más ínfimos niveles de la sensibilidad y sometidas a tremendos procesos de comercialización; las cancioncillas de moda de los peludos grupos "pop", que duran apenas unos meses para acabar desapareciendo para siempre, SON realmente la música para la gran mayoría de ese pueblo. El melenudo y sucio cantante, con un micrófono en la mano para dar a su voz el volumen de que carece, con una guitarra eléctrica y unos potentes amplificadores, ES la vida musical que al pueblo se le enseña—ya a nivel oficial, ya al televisivo o radiofónico—, se le da como única posibilidad.

Y ahora viene la frase buena:

En una tal situación, ¿tenemos acaso los amantes de la buena (subrayado mío) música el derecho de encerrarnos en nuestro ostracismo y aislarnos asépticamente del resto de la sociedad? ¿Tenemos el derecho de crear, paralelamente, otra música y otro arte (subrayado mío) que sabemos positivamente que el pueblo no entiende, y que se encuentra concebido para un cerrado círculo de intelectuales?

¡No, rotundamente, no!...

Frase suelta: «...nunca la experimentación podrá ser definida como arte».

Decía Richard Wagner en La Revolución, texto de 1848:

«Quiero destruir este mundo establecido que divide a la humanidad, creada para estar unida, en pueblos enemigos, en poderosos y débiles, en ricos y pobres; que da a unos todos los derechos y no concede ninguno a los demás... Quiero destruir este orden establecido que levanta una frontera entre el placer y el trabajo.»

Y en otro texto posterior: «Con el estreno de Tristán, igual que con la obra en sí, se había dado un salto demasiado grande, quizás temerario, hacia un mundo nuevo y todavía no conquistado».

Y Debussy afirmaba: «Desde Beethoven me parece suficientemente demostrada la inutilidad de la sinfonía».

Bussoni, en su Tratado de una nueva estética de la Música, decía: «Volvamos la Música a su esencia primitiva y liberémosla de los esquemas arquitectónicos, estéticos y acústicos; dejémosla que sea pura invención y sensación en armonías, formas y colores sonoros; hagamos que siga la línea del arco iris, y que compita con las nubes en refractar los rayos del sol; que sólo sea Naturaleza reflejada en el alma humana y refractada por ésta a su vez».



PAU RIBA. MUSICA.

Y John Cage: «El arte no es sólo para disfrutarlo. El arte está destinado a usarse. Las cosas que sabemos, antes ya han sido consumidas. Ahora hemos de tener comida fresca. No me pediría usted, pensando en un filete que me comí hace diez años, por ejemplo, que lo vomitase y me lo volviese a comer, ¿verdad?».

Otro «inculto» alumno de Informática, Jesús Jiménez, dice: «La Música es un arte capaz de cambiar el estado de ánimo de una persona».

Una amiga dice: «Odio la Música; siempre la he odiado desde que aquel profesor me ponía en clase cosas de violines, y me obligaba a escuchar y a quedarme quieta mientras tanto».

«¡QUE NO, LE DIGO YO A «USTE» QUE NO!»

En nuestro país (Dos Orquestas subvencionadas en Madrid; otra, que no sale de la tumba, en Barcelona; unos Conservatorios anticuados; una asignatura en el BUP que la dan no-músicos; una Emisora decente de Radio...) la Música no existe. No, señor; no existe. Bueno, existe para usted y para mí; para los demás es una ficción. Y no me extraña, dada la situación.

Para ir al Real, un aficionado sin abono tiene que estar el jueves a las tres de la madrugada en la plaza de Oriente. Allí, en el «caballo», le pasan lista cada dos horas; y luego, a las nueve y media, se le forma en la cola para sacar las entradas por riguroso orden de llegada. Sí, es un orden democrático, pero también un poco frío, sobre todo en invierno. Y no digamos nada cuando se anuncia la Novena, o Karajan, o entes así de comerciales e industrializados; entonces la cola se suele formar el miércoles a las diez.

Un instrumentista se las ve y se las desea para dar sus conciertos, éstos que ha estado preparando durante ocho o diez años de carrera, que ahora ve truncados. Puede pasar por el aro de la Comisaría de la Música; pero entonces tendrá que buscar otro empleo para los ratos libres. Ahora también puede irse a Viena a ampliar estudios, y entonces, «Asturias, patria querida; Asturias de mis amores, ¡quién estuviera en Asturias en algunas ocasiones!»

Y luego don Félix Pérez y Pérez, vicerrector cultural de la Universidad Complutense de Madrid, dice:

«Destinamos entre dos y tres millones para la actividad cultural anual.

— De este presupuesto, ¿qué se estipula para la Música?

— Lamentablemente, nada. Los gastos son muchos y los esfuerzos que debemos hacer son extraordinarios, teniendo en cuenta también que la Música no es quizás lo que más se practica dentro del estudiantado».

Quizás la Música, no; pero la música de Menese, Gerena, V. Pa-

rra, W. Bass, L. Benett, Quilipayun, P. Ibáñez, etc., sí se practica; bueno, mejor, se siente, o al menos eso se deduce de las innumerables convocatorias de los Colegios Mayores en torno a estos artistas generalmente.

— ¡Que no, don José! ¡Que la Música en España no existe!

— ¡Que no, le digo yo a «usté» que no!

ETIQUETAS

Aunque fue Arnold Schoenberg quien inventó el método de composición con doce sonidos, y aunque fue el dodecafonismo el primer intento serio, organizado y compacto para derribar las antiguas leyes armónicas, los jóvenes músicos que desde hace más de medio siglo integran el grupo de lo que se llamó «Nova Musica» o Música Nueva, no fijan en el compositor judío su paternidad musical, sino en la del discípulo Anton Webern.

Webern ha sido considerado por todos los compositores jóvenes como el padre de la Nueva Música. A pesar de que toda su obra se pueda condensar en sólo cuatro LPs, ésta es de una magnanimidad fuera de lo corriente, así como de un abstracto y concentrado sublime. El llevó el dodecafonismo por caminos que ni el propio Schoenberg preveía. No sólo aplicó el método a la altura de los sonidos, sino que empezó a investigar también con los timbres e intensidades.

Por eso, la lógica evolución de este método condujo fácilmente al serialismo integral; es decir, el método dodecafónico llevado a sus más últimas consecuencias: organizar una serie de alturas (doce notas), de intensidades, de timbres y de ritmos. Todos los compositores adscritos a la tendencia Nueva hicieron obras serialistas: Messiaen, Boulez, Stockhausen, Berio, etc.

Quizás se perdía libertad y las matemáticas predominaban sobre el intelecto. Lo cierto es que el serialismo fue el intento más serio de organizar el material musical de una forma coherente y distinta a la tradicional manera tonal, con sus dos modos respectivos, mayor y menor.

En cuanto los compositores se dieron cuenta de que el serialismo integral coartaba bastante sus dotes imaginativas y que su fantasía creadora se sujetaba demasiado a imperativos lógicos, comenzaron a buscar nuevas formas de organización. Pero, no, el proceso no fue ni sencillo ni unitario, ya que no todos los compositores se habían agrupado al dodecafonismo. Muchos seguían ampliando los límites de la tonalidad: Hindemith, Stravinsky..., y otros, como este último, no ya sólo de la tonalidad, sino de los ritmos y utilización de los instrumentos convencionales. Otros también, como Bartok, buscaron en el folklore de su nación nuevas fuentes de inspiración, que luego desarrollarían con una particular forma de componer.

Todas estas tendencias aparecen mezcladas hasta los primeros años 50, donde además hay que empezar a sumar los experimentos de Eimert, Shaeffer, etc., sobre la música concreta, que conducirían inexorablemente al Canto de los adolescentes, de K. Stockhausen,

KARAJAN. MUSICA.



y con él a una nueva era de la música de vanguardia. Darmstadt es la meca de la época.

En los sesenta las aguas se revuelven y surge todo un conglomerado de líneas y tendencias: gente serialista pura, otros que mezclan dodecafonismo con las estructuras y formas tonales, otros que aplican el serialismo a la electrónica, otros que se dedican a hacer «happenings», otros que hacen lo que les da la gana, etc. Sin duda, los hechos más sobresalientes son la irrupción a nivel internacional del norteamericano John Cage y la popularidad «in crescendo» de un autor que luego influiría mucho en la gente joven española: Ligetti.

Las tendencias orientalistas se mezclan con el más puro raciocinio, representado por el griego Xenakis; el estatismo del citado Ligetti se confunde con la variedad de Luis de Pablo, y lo aleatorio a lo Cage se une a la exactitud de un Boulez.

En los setenta, lo único que pasa es que la libertad compositiva se incrementa considerablemente y que se recuperan viejas tendencias eclipsadas por el tiempo y manifiestas, sobre todo, en dos compositores malditos, pero geniales: Edgar Varese y Charles Ives. Más el primero que el segundo. Por otro lado, declina la estrella de Stockhausen; como Boulez se dedica a la dirección, Messiaen se queda como un recuerdo de época, Nono estrena en la Scala y Cage se monta sus tinglados en el Nuevo Mundo, es preciso reconocer nuevas figuras en personas un poco eclipsadas anteriormente: Cristóbal Halffter, Mauricio Kagel, György Ligeti son los compositores de prestigio que renacen. Luego están las jóvenes promociones y las muy jóvenes.

En España, Tomás Marco es de esos jóvenes cuya estrella ha subido más. Sin embargo, hay gente mucho más joven. Jovencísima. Gente que ronda los veinte años, algunos haciendo la «mili», otros recién hecha o a punto de empezarla; y entre las chicas, que también las hay, sin problemas de este tipo.

LA LIBERTAD SONRIE

Lo que está claro es que esta gente joven no está sujeta a ninguna atadura formal. El serialismo integral y la música electrónica son para ellos dos asignaturas más de la historia de la Música, pero de la historia. Igual que la Armonía tradicional o el Contrapunto clásico. A lo sumo, lo que les interesa de estas tendencias ya históricas es la tendencia aleatoria, el teatro musical en su aspecto de provocación y de «happening», y la tendencia estática. Todo lo demás es un campo virgen que ellos están explorando por su propia cuenta, y que hasta ahora, y a la vista de los pocos resultados conocidos, denotan gran fantasía e imaginación. La libertad sonríe.

Justo es citar los nombres hasta ahora más destacados, que a lo mejor no son los únicos, ya que todavía no se le permite a mucha gente estrenar y dar a conocer sus obras.

Esta gente la tiene usted delante de sus narices, están en su clase o en la butaca contigua de la sala de conciertos; usted puede tenerlos muy cerca, puede incluso hablar con ellos, pues es gente muy abierta al diálogo, y de seguro que no le vendría mal charlar un rato sobre su forma particular de ver el mundo. Aproveche, ya que no pudo vivir en la época de Beethoven, para hablar con los genios de su generación, de la que usted está viviendo. Es una pena que mucha gente crea que Wozzeck es lo más avanzado, o que

Schoenberg es el no va más, ahora que hasta Karajan lo graba. Sólo van con cincuenta años de retraso.

Estos nombres son la máxima vanguardia nacional, más incluso que los ya populares nombres de Halffter, De Pablo, Marco, Benguerell, Homs, etc. Son la más absoluta novedad. Todavía sin pulir por la sofisticación de la sala de conciertos, y sin madurar muchas veces sus propias ideas, pero desde luego espontáneos, creativos, auténticos y valientes.

Sin ánimo exhaustivo, y dado que no conozco todo el panorama joven, vayan aquí algunos nombres destacados.

Empezaría por citar dos jóvenes grupos: Glosa y Lim, ambos herederos del espíritu que presidió Alea, pero con distintos postulados. Glosa es música gráfica, pero no entendida esta como un fin en sí misma, a la manera en que hiciera Busotti, por ejemplo, sino como una forma sencilla de plasmar lo que se quiere interpretar, a la vez que la propia grafía da nuevas fuentes de inspiración en sí misma. Como se ve, la aleatoriedad y la improvisación son conceptos fundamentales al grupo. Una obra como Requiem, de Tomás Garrido, se puede escribir en una cuartilla, con diversos dibujos que de una forma u otra recuerdan el accidente mortal que un obrero de la construcción amigo del compositor sufrió mientras trabajaba. El intérprete o intérpretes —no hay indicación ni de número ni de tipo de instrumentos— elige al azar los dibujos que en el momento preciso de la interpretación le dicen algo, y con ellos elabora instantáneamente un material. La única precisión formal es la de intensidad, que va de un «ppp» a un «fff» gradualmente, para acabar en otro «ppp».

He tenido ocasión de ver y oír tres versiones de la obra: una por el grupo al completo (Tomás Garrido, contrabajo; Alfredo Aracil, guitarra española; Francisco Guerrero, piano preparado, y María Escribano, órgano) en la clase de Composición de Tomás Marco en el Conservatorio de Madrid; otra con violonchelo solo, tocado por el autor en un estudio de Radio Popular de Granada, O. M.; y otra con un montaje de estudio en la misma emisora, que se grabó en cinta magnetofónica, con trucos de eco, reverberación, etc., pero con el «chelo» como base instrumental. Las tres versiones fueron diferentes, y sin duda la obra ofrece muchas más y de diverso continente. Lo único fijo es el espíritu de Requiem y la particular forma de notación.

El grupo en la actualidad es inestable, y me supongo que se unirán cuando quieran o cuando el momento lo pida. El caso es que es un intento serio de ofrecer algo nuevo y creativo al anquilosado panorama nacional. Además los cuatro miembros son figuras estelares de la jovencísima vanguardia española: Francisco Guerrero ha triunfado en el reciente II Concurso de Composición de la Caja de Ahorros, llegando a la final, con su Anemos A, y aunque a su puntilloso carácter esto le resbale, no hay duda que la gente establecida le ha reconocido sus innumerables dotes de músico. Quizás él y María Escribano sean los dos músicos más preparados técnicamente de la nueva promoción. María Escribano, que ya es conocida por los lectores de RITMO (ver números 449 y 451), es quien demuestra una mayor perfección estética en sus obras, así como una perfecta combinación instrumental.

Este grupo no está solo, y aunque no en la tendencia grafista, hay gente que está en estrecho contacto con él; personas como José Manuel Barea y otros que, como el que firma este artículo,

Un grupo de estudiantes en clase, con el profesor Lopategui. ¿Qué harán cuando terminen sus estudios?

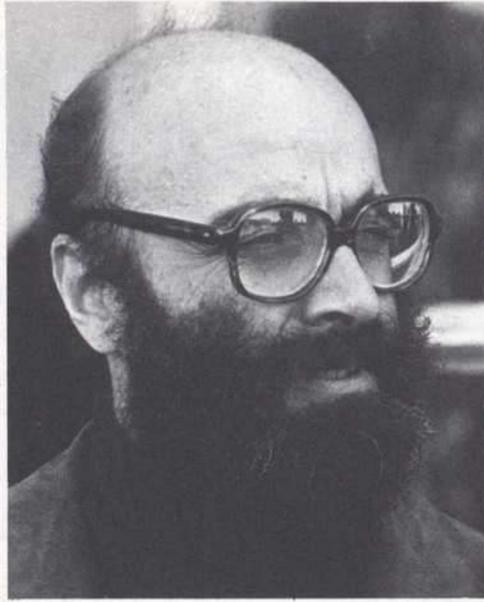


Grandes divos, protagonistas del gran mercado de la Música. (Foto de Montserrat Caballé.)





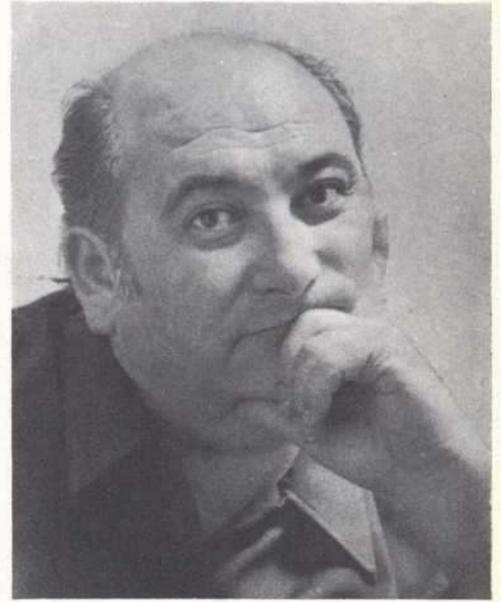
TOMAS MARCO



LUIS DE PABLO



CRISTOBAL HALFFTER



CARMELO A. BERNAOLA

se hallan cumpliendo el servicio militar. Me refiero a M. A. Roig Francolí y F. J. García Ruiz. Habrá más, digo yo, pero no tengo la suerte de conocerlos.

CARACTERISTICAS

Este grupo, que se mueve por Madrid, tiene estas características:

- a) No estar sujetos a ninguna tendencia establecida y tener, por lo tanto, un gran campo de posibilidades y de creación.
- b) Al no tener que «quemar etapas», como hizo la Generación del 51 (Halffter, G. Abril, etc.), van directamente a la vanguardia mundial, a los estrenos de Royan, Donaueschingen y demás festivales. Beben de las fuentes de los más novedosos estrenos mundiales.
- c) Se han formado en torno a cuatro autores principalmente: Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Tomás Marco y Carmelo A. Bernaola. Estos cuatro son sus maestros, a los que piden ayuda y enseñan sus obras, aunque no de la forma escolástica rígida, sino en una manera más natural, sin dogmatismos, dándoles plena libertad creativa individual, informándoles y orientándoles, más que «enseñándoles», y todo esto en casa de un compositor o en una clase informal.
- d) Los cursos de Granada (Rodolfo Halffter) y de Santiago (este año también Rodolfo), así como las clases y conciertos que organiza el Instituto Alemán o la Fundación Juan March; luego la correspondencia con gente que está fuera, como Arturo Tamayo, Balada..., y el contacto con las Juventudes Musicales (Ramón Barce) son las otras personas o puntos de contacto que han tenido estos jóvenes compositores en su formación.
- e) Formación que es extraña al Conservatorio a partir de los cursos elementales de Solfeo, Piano o Armonía (aunque en algunos casos, como María Escribano, se haya aguantado hasta segundo de Composición).
- f) Y que, por lo tanto, se tiene que buscar de manera personal en los análisis de partituras, en clases informales, o en lo que se pueda deducir de la audición de obras contemporáneas...
- g) ...y levantar las iras de quienes no les entienden, entre otros, García Abril, catedrático de Composición del Conservatorio de Madrid.

Por todo esto, este grupo es uno de los más creativos que ha existido en la historia de la Música española. Y aunque todavía sus frutos son escasos, le cito a usted, señor lector, a que dentro de sólo cinco años analicemos juntos sus resultados.

(Acuérdese de eso de que usted no pudo vivir en la época de Beethoven, pero sí puede convivir con los genios de su época, que si son tales rechazarán esta hipótesis.)

MAS GENTE

El otro grupo, Lim, es más de intérpretes que de compositores; de cualquier forma, son gente menos joven, que no tienen veinte años, pero que son también jóvenes, y aunque no tienen el prestigio de ciertos compositores (Barce, Marco, C. Halffter, De Pablo, Montsalvatge, Benguerell), sí son conocidos: Jesús Villa Rojo (compositor y clarinetista), Esperanza Abad (soprano), Rafael Gómez Senosiain (piano) y Joaquín Anaya (percusión). Casi nada. Canela en rama. Y, a lo mejor, usted todavía no sabe apreciarlos. Lo que se pierde.

De ellos, el que nos interesa, pues hablamos de compositores, es Jesús Villa Rojo, al que, por fin, tras largos años de marginación,

parece ser que se le empieza a reconocer lo que vale. Dos son los hechos que han motivado esto: el que haya quedado primero (junto a Tomás Marco, otro joven autor, pero este ya reconocido) en el II Concurso de las Cajas de Ahorros, y la publicación de su libro sobre el clarinete, joya donde las haya para un conocimiento preciso y científico de la utilización contemporánea del instrumento.

En Barcelona la cosa está quizás mejor que en Madrid, sólo que no la conozco con el suficiente detalle. Llorenç Barber y Luis Gasser son los nombres que más suenan por Madrid, aparte de los ya conocidos de Guinjoan, M. Costa o A. Sardá.

Por supuesto, por el resto de España hay más gente joven, pero no los conozco; vayan unos nombres en representación de todos (los cuales podían ponerse en contacto con RITMO para una mayor información): Juan Rodríguez Romero y Carmelo Lorenzo, de Sevilla, y Rosendo Fernández Soutelo, de Vigo.

Como se ve, una gran variedad, y eso que no he citado a los jóvenes conocidos, como A. Oliver, J. Soler, J. Homs y un larguísimo etcétera.

¿No está mal el panorama, verdad? Espero sus noticias.

SIGUE EL ROLLO

Lo siento mucho, pero a mí nadie me hace creer que lo «clásico» es lo bueno, y lo «popular» lo malo, mal que le siente a J. L. Sotoca y Cía. Para mí, Pau Riba es uno de los mejores músicos nacionales actuales, y su incompreensión no la separo mucho de la que sufren muchos de los jovencísimos compositores. La música es música, y sólo eso, sin clase ni estilos. Los sonidos son sólo eso: sonidos. Si a ustedes les sensibiliza un sonido o una combinación de los mismos, es que ustedes tienen gusto musical. Pero si les sensibiliza uno, les sensibilizan todos, no este sí y este no. El sonido no es más que sonido, lo demás se lo añade usted (prejuicios, función social, «significado», etc.).

«... con la música se expresa el hombre por entero...» ¿No lo decía G. Mahler? Si nuestra sociedad fabrica hombres violentos, su expresión será violenta y necesitará 2.000 vatios para realizarla. Si nuestra sociedad nos aliena, creará canciones alienantes. Si nuestra sociedad es consumista, ya se encargará ella de que los individuos hagan surgir canciones prefabricadas. ¿Acaso alguien se atreve a juzgar algo que él mismo está apoyando a realizar? No hay duda que sí, que hay quien se atreve. Sólo que hay formas y formas. ¿No eran los «sucios melencidos y drogadictos "hippies"» quienes predicaban una vuelta a la Naturaleza y a las verdades naturales? ¿Y no tenían su música: el «rock»? Lo malo es que luego aparecen «gurus» y papas por doquier y te alumbran a la sombra del látigo o de la comunión espiritual el camino a seguir. Todo menos dejarte a ti encontrarlo.

Y el panorama español de música popular es de lo más halagüeño en estos momentos. Y yo no soy capaz de distinguir quién es más consumista, si el hortera de turno que compra el último disco de Paloma San Basilio; la niña tonta de papá rico que se excita con un disco de Camilo Sesto; el señor serio que compra la última grabación del «guru» Karajan; la señora empielada que se deleita con la versión XXV de las canciones de Fulano que ha hecho la Caballé, o el melencido que se enrolla con Pink Floyd.

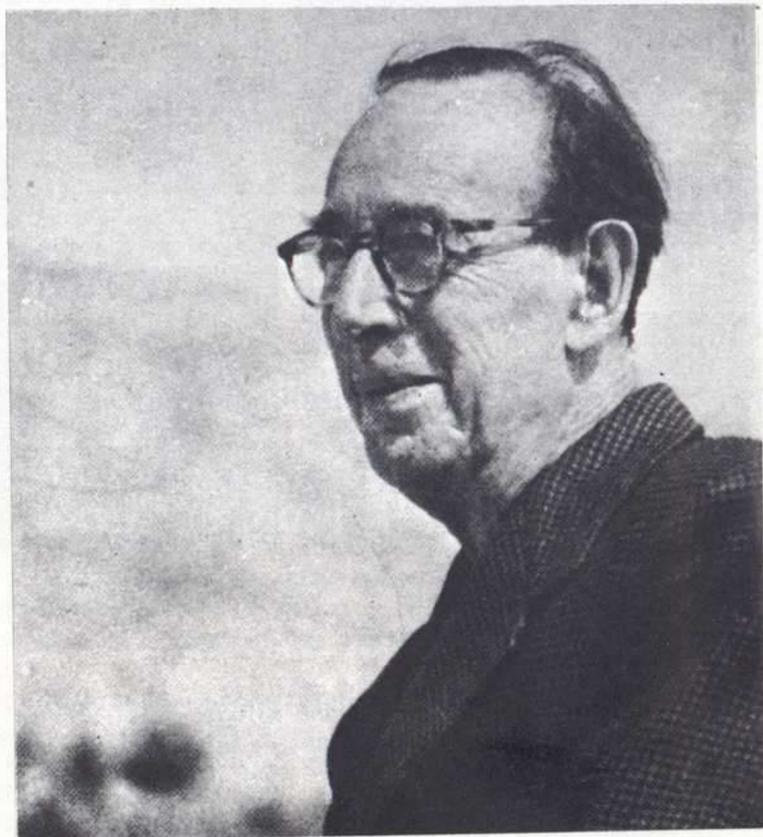
Señores, esto es una industria, y su disco de la DGG cuesta más o menos cuatro marrones; y su entrada a la ópera..., bueno, eso ya lo sabe todo el mundo. El «rock» es otro negocio, pero dejémoslos de calidades, ¿vale?

En fin, que el clasismo, ese que se mantiene, es la nota predominante de la situación actual de la Música en España. Pero no se preocupen, que ése es sólo otro problema más de esta situación, que ni ustedes ni yo vamos a arreglar.

DESAPARECE UN MUSICO ESPAÑOL UNIVERSAL

Oscar Esplá, «cabeza visible» de nuestros compositores

Por FERNANDO LOPEZ Y LERDO DE TEJADA



Cuando en 1946 muere Manuel de Falla (de quien este año se cumple el centenario de su nacimiento), un músico español quedaba en primera fila como cabeza «visible» de los compositores patrios; ese músico no era otro que Oscar Esplá, quien en este alborar del nuevo año moría en Madrid el día 6 de enero, tras unos meses de quebrantada salud. El había sido designado como el patriarca de todos sus colegas hispanos, sin que ello supusiera tirantez, por considerarse menospreciado ninguno, sino todo lo contrario, enaltecido por tener a modo de absoluto «decano» a un hombre recto, responsable de todos sus actos y digno de ostentar tan honorable designación.

Siempre que muere una persona se la adorna de las máximas virtudes y se dice de ella que deja un inmenso vacío, un hueco que difícilmente será ocupado por otra. Esto, que en muchos casos suena a tópico, es una realidad incontrovertible en el caso del maestro Oscar Esplá, sin que por ello el firmante intente menospreciar al resto de sus colegas músicos que también ostentan honrosa veteranía, pero sin llegar a alcanzar la gloria conseguida por tan ilustre alicantino. Diez años más y habría llegado al centenario, siéndolo en el cenit de su vida, con plena conciencia de todas sus facultades. Pues don Oscar, en los últimos meses de su existencia, en ocasión que tuve la fortuna de dialogar con él, se expresaba con el mismo equilibrio mental, con la misma cordura que un «joven» de cincuenta años. Sus opiniones eran semejantes a un hombre maduro, pero con un espíritu, prudencia y mentalidad juveniles.

Quienes le conocían personalmente saben muy bien que tenía un carácter muy abierto, vivo y difícil, aunque siempre observando el máximo respeto para su interlocutor, pero jactándose de decir la verdad tal y como la sentía, dándose cuenta de que debiera ser más «diplomático», aunque sin querer serlo. Este era Esplá, el hombre tajante... Muchas veces le oí decir que la música dodecafónica estaba superada en su estética, y como para aseverarlo titularía su **Sinfonía Aitana** (1963?): «A la música tonal "in memoriam"», en un juego de palabras donde desempeñaba un importante papel su sa-

na ironía, su gracejo, que estaba lejos de ser mordaz.

UN CLASICO AVANZADO

Se ha llegado a afirmar que Esplá era el último clásico de la música española. Yo estoy seguro que sí fue un clásico en sus comienzos, pero con una evolución tal en su vida que poseía una teoría propia, un lenguaje personal, comprensible, montado sobre una línea muy querida, de la cual no había quien le descabalgara. Diríase que era un clásico avanzado, sin ser dado a los famosos «retornos». El caminó por una senda firme; tuvo una conducta recta; una plena convicción, y de ahí no habría nadie que le sacara. Puede que fuera un poco clásico por veteranía; pero también «avanzado» por su lenguaje. Un lenguaje propio que él se «inventó». (Aunque todo compositor invente su música.) Aquellos temas populares que estilizaba hasta conseguir un sinfonismo español que cultivara con otros colegas; la esencia del folklore levantino, elevado a la categoría de universalidad, por derecho propio. Tal como: **Sonata del Sur**, **Nochebuena del diablo**, **La pájara pinta**...

JUICIO ECUANIME

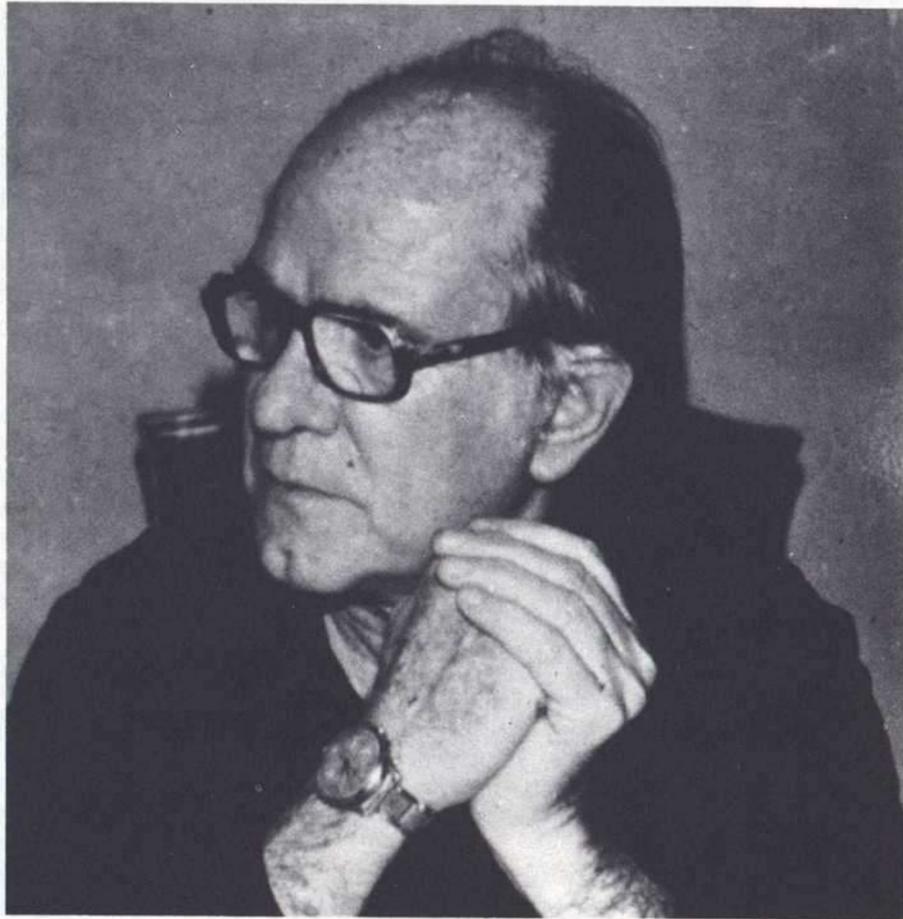
Cuanto queda dicho no está dictado sólo por el cariño, la admiración o la amistad. Se trata de un juicio ecuanime, totalmente justo y desapasionado. Luego de Falla, España no ha tenido otro compositor de tanta talla universal como Esplá. La prueba de ello está en las muchas confrontaciones realizadas con músicos extranjeros que teniendo escasa información de nuestros compositores, hablaban de Albéniz, Granados, Falla, Esplá y Mompou, ignorando la existencia total de una amplísima nómina de destacadas figuras. Ello evidencia que su música traspasó fronteras y fue reconocido como uno de los «grandes» creadores españoles, un artista completo y hombre culto, pues a su formación musical unía el tener sendas carreras en Filosofía y Letras, además de la de Ingeniero Industrial; tal era su facilidad de comprensión del mundo matemático. Pero si domó y doblegó a los números, nunca los llevaría al pentagrama, no sería su música una música cerebral, sino fluida, inspirada y enor-

memente poética. Ejemplo de ello muy bien podría ser su última producción, **El pirata cautivo**, con texto de Claudio de la Torre y estrenada en el último Festival de Opera madrileño, de 1975, de dicha primavera, y más tarde su versión de concierto ofrecida el pasado diciembre por la Orquesta Nacional de España, obra en la que puso todas sus ilusiones y todo el máximo sentido de la responsabilidad, ya que era un encargo de la entonces Dirección General de Bellas Artes, encargo que le fue hecho en 1972, o bien la profundidad de concepto, dentro de la más absoluta religiosidad, encarnada en su **Salmo 129** («De Profundis»), que compusiera para las «Semanas» de Música Religiosa de Cuenca (1964).

SU TALLA DE HOMBRE UNIVERSAL

Que la universalidad alcanzada por Oscar Esplá no es un hecho apasionado, está fuera de toda duda, como lo demuestran aquellos juicios que fueron emitidos por personalidades de gran relieve y talla internacionales, pudiendo leerse que don Oscar es «el compositor de mayor envergadura en España, muerto Falla; el que esté considerado dentro del grupo que integran nombres tan señeros como Bartok, Hindemith, Honegger (de quien sería sucesor en la Academia de Francia, como representante extranjero), Martin (Frank)...., y el que haya asimilado las grandes corrientes estéticas que son de dominio general; pero sin olvidar una especie de «falsilla» que el maestro alicantino emplearía en sus obras, la cual encontramos en la mayoría de sus composiciones, a modo de personal «leit motiv» que desemboca en un sello personalísimo, que podría ser: el levantimismo o la mediterraneidad de su música, a la que daba un amplio vuelo, brillantez y profundidad; elementos estos que particularmente considero suficientes como para figurar su persona en las antologías dedicadas a los grandes de la historia musical; porque Esplá ya es historia y ha entrado en ella con todos los pronunciamientos favorables, por méritos propios, aunque esté espiritualmente en nuestras vidas con sus obras. Descanse en paz el ilustre maestro, quien todo lo dio para la Música.

ENTREVISTA CON XAVIER MONTSALVATGE



- «Toda música que no tenga el impulso de la investigación está muerta.»
- «Actualmente me parece casi imposible enseñar la asignatura de Composición.»

Xavier Montsalvatge me sorprendió gratamente cuando le conocí. Es un hombre amable, cordial, sumamente abierto al diálogo, y que se define: «Ponga usted de centro sinistra».

Catedrático del Conservatorio de Barcelona, ex director de la revista *Destino*—que junto a *Triunfo*, y hasta la aparición de *Cambio 16*, fueron el intento más serio de renovación del concepto de la información en un sentido más crítico de la postguerra española—, Montsalvatge nació en 1912. Orientado en un principio hacia la forma de componer francesa, pronto eligió un camino propio, en el que por un gusto particular admitió influencias de la música antillana, para acabar, hacia finales de la década de los sesenta, en una tendencia objetivista.

—¿Te definirías como un músico de vanguardia?

—Me definiría quizás como un músico de vanguardia; pero, en todo caso, como una vanguardia de un músico de mi edad, de sesenta y tres años, un par menos que Oliver Messiaen. ¿Consideras a Messiaen como de vanguardia? Ahora, lo que sí te puedo asegurar es que no soy un músico de retaguardia.

—Hay gente que dice que tú antes eras bueno y ahora no; que ahora eres más «raro».

—Rotundamente lo desmiento. Mira, desde mis Cinco canciones negras, que debo advertir son de mil novecientos cuarenta y seis, y que son, evidentemente, nacionalistas, no he dejado de hacer esas cosas raras. En mi Sonata para violoncelo hay

un andante que es casi rigurosamente dodecafónico. Y en el Concierto para arpa hay elementos aleatorios.

Este tipo de «nuevos» recursos yo los valoro y me intereso por ellos. Así, tengo curiosidad por seguir las obras de Marco, Prieto, De Pablo..., y puedo calificar esta curiosidad como de insaciable. A este aspecto de la música sigo dándole un valor de adjetivo más que de sustantivo. Para mí la música no es eso, sino algo a partir de eso.

—Es decir, que crees que la investigación es algo fundamental, ¿no?

—Sí, por supuesto. Creo que los grandes compositores de cualquier época han apuntado consciente o inconscientemente hacia este objetivo. Toda música que no tenga este impulso, para mí está muerta.

—¿Qué pretendes con tu música?

—A mi edad he reflexionado mucho, y he llegado a la conclusión de que no hago lo que quiero, sino lo que puedo. Así que procuro estar alerta y no anquilosarme.

La conversación se desvió en este punto hacia problemas que podríamos llamar de tipo social, cosas de la revista que dirigió, el artículo de la sanción, etc. El café se nos acababa, así que pedimos una nueva consumición. La simpática esposa del compositor nos dejó, y continuamos la conversación en un rincón más apartado. Deambulamos por los caminos de la música popular. Le comuniqué que en mis estudios de Canto había tenido la

oportunidad de cantar una de sus Cinco canciones negras, y aproveché para preguntarle el porqué de esa afición por el folklore antillano.

—No he llegado a averiguar por qué las hice. Me gusta mucho la cadencia latinoamericana. No sé, tal vez influye el asunto de que en Cataluña la música antillana es como un segundo folklore, derivado de que, como es puerto de mar y antes había mucho trato con América, los marineros lo importaron. Luego hay bastantes emigrantes de la parte de Cuba. Eso, y los comerciantes ricos que hicieron dinero en las Antillas el pasado siglo, y que luego volvieron creando los «indianos», pueden ser los factores de lo que te he dicho. Es una forma de ser, y se tiene conciencia de ella. Importamos habaneras y cosas parecidas. Yo las recogí hacia los años cuarenta, en Caraquez, de una vieja que había estado en los Estados Unidos y Cuba. Eran canciones que yo oía con agrado y que, como me gustaban tanto, dieron origen a las Cinco canciones negras, que, pese a sus treinta años de existencia y de que no tienen nada que ver con lo que he hecho después, no las repudio, sino, todo lo contrario, dentro de su tino las admiro considerablemente. Creo que estas canciones, junto con las Siete canciones populares, de Manuel de Falla, son los ciclos de canciones populares que más se han cantado en nuestro país.

—¿Qué tienes en cuenta a la hora de componer?

—Fundamentalmente, pienso

en el instrumentista; ahora no hay duda de que actualmente me veo obligado a componer pensando en que lo que escriba va a tener seguridad de una inmediata proyección cara al público. O sea que, como no tengo mucho tiempo, compongo casi por encargo. Pero a la hora de componer también pienso en que el arte sin una proyección social sería una labor inútil, y en que el arte es caro, y esto comporta una carga social.

—¿Qué te preocupa en la cátedra?

—Actualmente me parece casi imposible enseñar la asignatura de Composición. Lo único que puede hacer un profesor, y esto es lo que yo intento, es que el alumno se encuentre a sí mismo, no sólo permitiéndoles desarrollarse en el camino estético que ellos eligen, sea cual fuere, sino incluso estimulándoles a seguir en él. Ahora, eso sí, que este objetivo lo cumplan de una manera íntegra, honesta y profesional. Eso es lo que puede hacer un profesor, y eso es lo que me preocupa.

Seguimos charlando mucho rato más, pero sobre cosas concretas, sobre el libro de Manuel Valls—«¡Qué gran libro, el de mi amigo!»—; sobre el «jazz», del que es un gran admirador, «pero del de verdad, no del vulgar»... Poco a poco se fue haciendo tarde y lo tuvimos que dejar.

—Véngase un día por Barcelona y charlamos más ampliamente.

Así se lo prometí.

JOSE MIGUEL LOPEZ

Una mañana cualquiera del pasado mes de enero decidimos mi magnetofono y yo darnos una vuelta por la casa Real Musical, de Madrid, con objeto de someter a un cuestionario a personas «metidas en el ajo»; y así, obtener unas —supongo— muy sustanciosas opiniones sobre otros no menos sustanciosos puntos de polémica musical. Las entrevistas fueron tres y las personas entrevistadas, Ramón Giménez, Director del establecimiento; Andrés Ruiz Tarazona, jefe del Departamento de discos de la Casa, y un compositor, quizá poco conocido a nivel nacional, pero sí muy introducido en el mundillo de la música de vanguardia española, Carlos Cruz de Castro.

El primero de los entrevistados fue Ramón Giménez, quien con la simpatía y desconfianza inicial de siempre, se sentó ante el micrófono e hizo un gesto de apertura de la conversación.

—¿Cuál es, a tu juicio, el principal problema de los comercios vendedores de música y material musical en España?

—El principal problema como vendedores es el que tengamos que importar casi todos los artículos musicales. En España, por decirlo así, solamente se fabrican guitarras, castañuelas, panderetas y... muy escasa afición musical.

—¿Piensas que la evolución de la Música desfavorece la propia evolución de la Música?

—En absoluto; le ayuda. Supongamos que en Madrid haya una docena de establecimientos bien surtidos de música; si existieran cien, sería mucho más interesante, puesto que el público, al tener a su disposición muchos comercios bien provistos, entra y se decide a comprar música para intentar comprenderla y crearla.

—¿Crees correcto el actual enfoque de la enseñanza de la Música?

—Sobre este problema no puedo emitir una respuesta simple, pues tendría que darle muchos enfoques. El principal objetivo de la Música es el de sensibilizar al pueblo: el hombre que tiene inteligencia, voluntad, etcétera, y le falta la sensibilidad, será un «robot», una maquina de fabricar algo, pero carece de lo fundamental en la persona, que es la creatividad artística. Teniendo todo esto en cuenta, diré que todavía falta mucho camino por recorrer, pues no es nada bueno el enfoque que se le está dando a la enseñanza de la Música. El Gobierno ha renovado muchas cosas, pero le queda mucho por hacer. Estamos en mantillas, subdesarrollados musicalmente.

Cuando voy a realizar otra pregunta se acerca a nosotros Andrés Ruiz Tarazona, que aparte de llevar la sección de venta de discos de Real Musical es crítico de todos conocido por sus buenos decires en Radio Nacional, y aprovechando la oportunidad le lanzo a él mi siguiente cuestión:

—Dime, Andrés: ¿qué opinas del actual papel de la crítica en España?

—Yo pienso que el papel de la crítica en España tiene que ser, en todo, orientador, porque al público no se le ha orientado en nada. Por eso está totalmente desconectado de la Música, teniéndose que educar por sus propios medios; ahora parece que el Ministerio de Educación y Ciencia empieza a trabajar sobre el tema. La Crítica, que «le busca las cosquillas» al pianista novel y elogia desmedidamente al famoso, ya no sirve, ni nunca ha servi-



do realmente. Su misión debe ser la de denunciar o dar «palos» a una multitud de cosas que están mal desde el principio; por ejemplo, tenemos ahora en televisión una serie de programas dedicados a la música clásica que son un verdadero desastre y deforman el gusto del público. Hay que ir en contra de esa apatía existente, puesto que basta observar cómo van desapareciendo las orquestas de pro-

en otras materias, como puede ser el entorno cultural de la Música, que les permita juzgar aquéllo con verdadero conocimiento de causa.

Y vuelvo a preguntar a Ramón Giménez: —¿Crees que se presta en la actualidad la suficiente atención a los actuales investigadores musicales y a la música de vanguardia?

—A los músicos de vanguardia no se les presta la suficiente atención; pero hay que pensar que las artes han vivido siempre con sus propios medios: el artista no ha sido nunca un señor con mucho dinero, y si ha llegado a algo ha sido por su propio esfuerzo y valía, y no por la ayuda del dinero o del Estado.

A esta pregunta Andrés Ruiz Tarazona responde:

—En absoluto. Los investigadores musicales son unos héroes anónimos que realizan obras interesantísimas sin que se les preste en España la suficiente atención. Bueno; sí se ha prestado atención a una parte de nuestra música del siglo dieciséis y diecisiete; todavía hay muchos investigadores que están haciendo cosas muy importantes y, sin embargo, se ven y se desean para sacar adelante sus investigaciones. En cuanto a la música contemporánea, creo es la parcela que está mejor, precisamente porque los compositores que hacen esa música son los más jóvenes, los más activos, los que más se mueven: ahí tenemos sus conferencias, ciclos y conciertos, que están realizando continuamente. Es decir, en los últimos veinte años la música contemporánea española se ha puesto al día y a nivel europeo, y en algunos aspectos incluso a niveles superiores.

Tres entrevistas en Re

vincias para apreciar la gravedad del problema. Si vamos a Europa, vayamos en todos los sentidos. Es un desastre que, por ejemplo, Zaragoza, una ciudad con cuatrocientos mil habitantes, no tenga una orquesta sinfónica que pudiera desplazarse con dignidad a cualquier ciudad de Europa; y te digo Zaragoza como te podría decir Sevilla, que tiene una, pero en muy malas condiciones; o Bilbao, etcétera.

Y Ramón Gómez le pregunta: —¿Tú opinas que la Crítica debería orientar sobre las normativas que debe seguir el Estado en la Música?

—Vuelvo a repetir que la Crítica debe orientar al público, en primer lugar, y luego, por qué no, a los dirigentes oficiales de la Música.

—¿Crees que el crítico debe ser técnico de la Música, o sea, saber técnica musical?

—No, no lo creo, ni nunca lo he creído. Considero que debe saber los rudimentos de la Música; pero, sobre todo, no debe ser músico, y sí persona con una gran base cultural, que tenga una sensibilidad preparada para apreciar lo que es bueno y lo que es malo.

—¿Entonces crees —vuelve a preguntar Ramón Giménez— que el auténtico músico deformaría la crítica por su particular concepto de las cosas musicales?

—Yo creo que la mayoría de los músicos tienen un cierto complejo por ser músicos, y esto sucede en todas partes por el aislamiento que hay entre ellos; y cualquier ingerencia de los no músicos en su terreno —en este caso, la crítica— les molesta soberanamente; y, sin embargo, ellos no se han preocupado por prepararse

—¿Cuál crees, Andrés, que debería ser la postura del Estado ante la promoción de la Música?

—Poner en práctica las conclusiones de los numerosos «simposios», seminarios y estudios de las diferentes Semanas de Música que ha realizado la Comisaría de la Música, en donde los especialistas de cada tema han estudiado cada uno de éstos exhaustivamente.

—¿Cuál es tu opinión sobre la relación inversión-resultados que realiza el Estado en la música clásica?

—Yo no creo que sea una cuestión de dinero. El Estado le está dedicando bastante dinero a la Música; lo que ocurre es que ese dinero no creo que se esté invirtiendo como es debido; se están haciendo muchas cosas de cara a la Superioridad; es decir, se invierte un dinero para que las altas esferas digan lo brillantemente que se ha invertido. Pero no se trata de invertirlo brillantemente, sino eficazmente. A lo mejor, es preciso hacer una serie de sacrificios, como no traer a tal orquesta, a tal «ballet» o a tal compañía de ópera de fuera, que cuestan muchos millones, que dan cierto relumbrón a lo que se hace, y dedicar todo ese dinero a sentar las bases sobre las que se ha de edificar una verdadera vida musical; es decir: a los Conservatorios, a las orquestas de provincias, a organizar cursos para los intérpretes españoles, trayendo figuras del extranjero que les puedan enseñar cosas; a conceder becas...; en fin, a fomentar lo que sería la enseñanza básica que a la larga daría frutos, y a no importar, sino llegar, por este procedimiento, a exportar músicos.

—¿Crees que la Música tiene en la actualidad, en España, un marcado carácter «elitista»?

—Por supuesto, y creo, además, que tenemos muy abandonada la música española; mejor dicho, que hay nada más una parcela que se cultiva de la música española, existiendo otras muchas, sobre todo de los siglos dieciséis, diecisiete y dieciocho, e incluso del diecinueve, que están totalmente abandonadas.

—En España, ¿hay un público para la música clásica?

—Sí, sobre todo entre la juventud; y además considero que el público se crea cuando hay cosas interesantes y la gente acude. Hacen falta más publicidad y difusión. Yo sé de un periódico madrileño que ha prohibido al crítico que ocupe más de un determinado número de líneas. Como política opuesta, pondría como ejemplo la de Radio Nacional, cuya programación en torno a la música clásica podríamos considerar modélica.

Con estas palabras se despide Andrés Ruiz Tarazona, pues le avisan que tiene que echar una mano en la Sección de discos.

Al quedarnos de nuevo solos Ramón Giménez y yo, le pregunto si en ese momento había en el establecimiento algún otro profesional de la Música o de la Crítica, y vimos a Carlos Cruz de Castro, compositor, que, según él mismo nos informa, iba a buscar cien metrónomos, que emplearía ese mismo día, por la tarde, en la sala del Conservatorio de Madrid para la interpretación de una obra, del año 52, de György Ligeti, con los cien metrónomos como instrumentación única, y que son puestos en

la música tradicional y, en general, hacia la exterior; es decir, hacia la música española en absoluto.

—¿Consideras que hay público en la actualidad para la música clásica?

—Sí lo hay, pero no tanto como parece, pues aquí, en Madrid, se llena el Teatro Real cinco veces cada semana; pero vamos camino de tener ya cuatro millones de habitantes. Además se nota una falta aún mayor de asistencia en el momento en que no se programan equis compositores de todos conocidos.

Ahora pregunta Ramón Giménez:

—Si el público en general no se ha sensibilizado con una obra de Schumann o de Mahler, ¿qué piensas que hace el compositor contemporáneo, hacia qué enfoque va su música? O sea, ¿es necesario seguir hacia arriba sin necesidad de que el público haya comprendido el barroco?

—El compositor de hoy tiene un deber que cumplir consigo mismo y sobre lo que él piensa respecto a su profesión; el problema de que el pueblo no se encuentra todavía sensibilizado para entender el barroco podría parecer una contradicción: el que estemos haciendo una música que luego él no entenderá. Una cosa es la errónea formación o la falta de formación musical que tenga el pueblo, y otra el nivel que tengan los compositores de hoy.

—¿Piensas que el compositor de música contemporánea debe romper con la historia y tradición que nos legó el pasado musical? ¿Es necesario que el compositor sepa toda la mecánica musical de los libros que tratan de una armonía práctica, de un contrapunto y de una composición, o deben romper con todo ello?

nernos al día; pero hay compositores, como Roberto Gerhard, de entre los españoles, que han seguido una evolución normal en este siglo desde la música de finales del siglo diecinueve, con todo el movimiento que ocasionó la Escuela de Viena. En España, prácticamente, no se ha conocido el dodecafonismo, sino que se ha empleado para quemar una etapa pasada, realizándose como estudio, como ejercicios; incluso el «jazz» tampoco estaba en el ambiente.

—Entonces, ¿qué piensas en cuanto a la enseñanza musical; está bien programada o es que ahora debemos partir de otro punto?

—Antes de contestar esto querría decirte algo más respecto a si hoy se debería romper con la tradición, y realmente creo que no se puede olvidar toda la tradición, todas las técnicas musicales pasadas, porque lo que hoy en día se está haciendo es una consecuencia de todo lo hecho anteriormente, y la música hoy debe más a la línea seguida por Schoenberg, el dodecafonismo, que a la línea de Stravinsky; creo incluso que el sistema seguido por Schoenberg no podría haber surgido si no hubiera un antecedente. Por esto creo no se debe cortar con todo lo anterior. Con respecto a lo que me preguntabas sobre la enseñanza musical, efectivamente, no me dedico a la enseñanza, pero sé que uno de los principales problemas es no iniciarse desde la infancia y con unos medios que penetren más fácilmente y más sugestivamente en los niños que con el sistema con que hemos estudiado todos, a base de teoría musical. Primero debe ser la práctica y luego la teoría.

al Musical, de Madrid

funcionamiento por diez intérpretes con un director.

—¿Qué opinas de la situación actual de la crítica en España?

—Que, en general, es bastante deficiente; deficiente, porque faltan críticos con conocimientos técnicos musicales, y lo que sí abundan son aficionados a escribir, como hay en España otros muchos aficionados a otras materias.

—¿Entonces consideras que el crítico debe saber Música?

—Considero que el crítico debe tener conocimiento técnico de la Música; que sea profesional o no, ya es otra cuestión. El ser un buen aficionado y el haber oído mucha música no me vale a mí para saber cuándo se está interpretando una partitura bien o mal.

—¿Entonces crees que la crítica que hay en la actualidad en Barcelona y en Madrid, por ejemplo, responde a las exigencias mínimas que debe cumplir una crítica?

—No, ni mucho menos. Yo te podría contar con los dedos de la mano los críticos musicales válidos para mí que hay en España. Estoy acostumbrado a leer opiniones y críticas que no hacen más que «meter la pata».

—¿Qué defectos puedes ver al actual enfoque de la comercialización de la música en España?

—Habría que saber a qué te refieres como comercialización de la música y a qué género. Si hablamos de música culta o selecta, que se le puede llamar como quieras, realmente la comercialización que se le está haciendo es marcadamente la de producto de lujo, y enfocada hacia toda

—Por supuesto que es necesario conocerlo; pero en España se ha hablado de romper, porque en España, si se ha roto, es porque no se ha seguido una normal evolución de la música en el último siglo, por causa de la cantidad de hechos históricos de todos conocidos, por la guerra y por otra serie de cosas. Realmente, aquí hubo un corte terrible, del que después, a marchas forzadas, hemos tenido que po-



Y ahora entro yo en el diálogo:

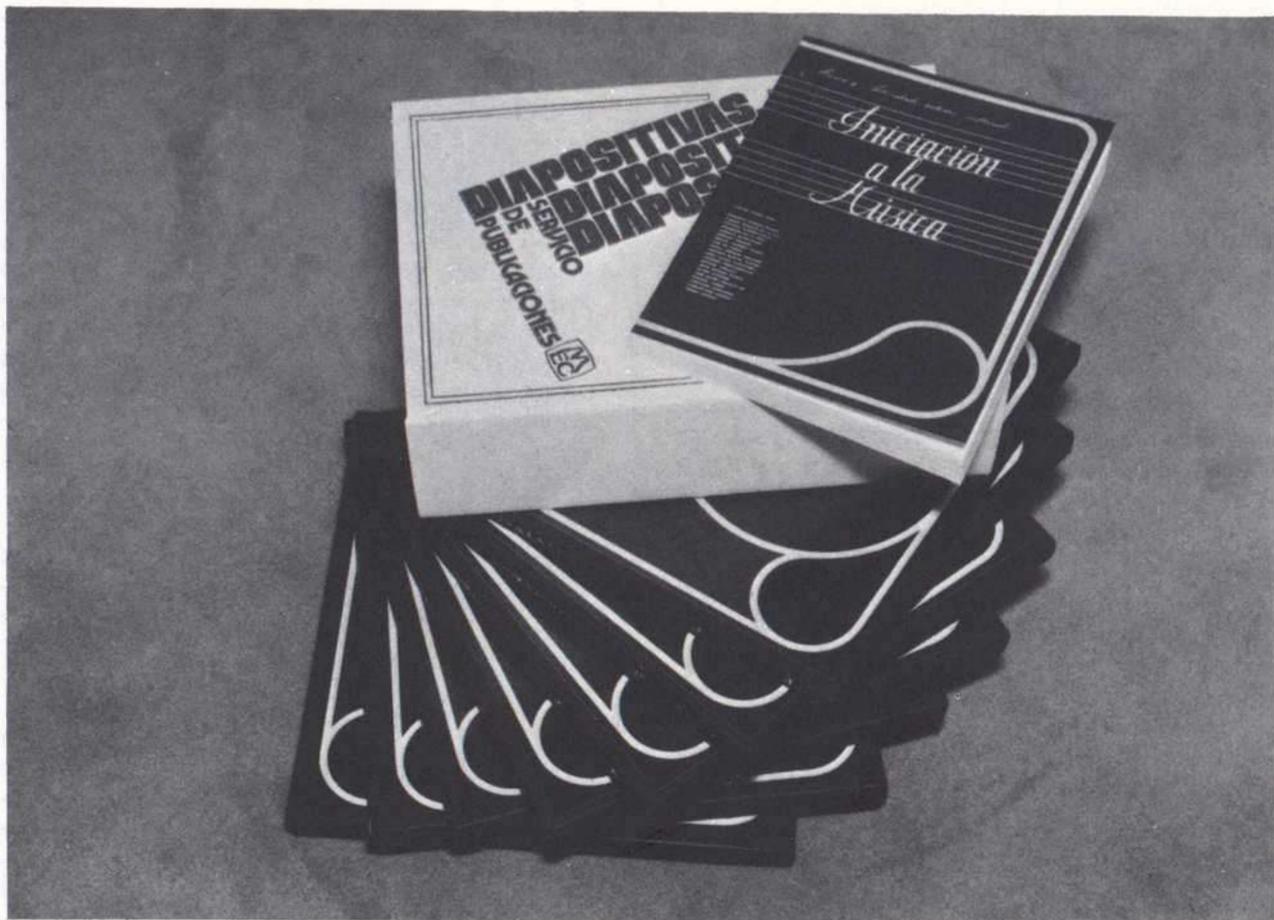
—¿Vamos a ver; aquí hay un pequeño dilema en cuanto a romper o no con la teoría clásica de la Música. Tú crees que es interesante saber todas las técnicas del contrapunto de la forma clásica que siempre se ha enseñado, mejor que romper con todo eso, a fin de tener la mente y la voluntad libre de trabas, y así comprender la música contemporánea y estudiar las nuevas formas?

—No creo que haya que tirar todo el contrapunto que hemos estudiado, todo un sistema de fuga, etcétera. Por ejemplo, la Escuela de Viena, que fundamentalmente se basaba en el contrapunto, en la música horizontal más que en la verticalidad; para hacer cada uno lo que quiera, no creo en absoluto que haga falta romper con lo anterior. Ayer tenía yo una conversación con unos instrumentistas que me decían esto mismo, y yo les contestaba que para el efecto formal de componer me ha servido todo lo que he estudiado anteriormente, lleno de tradición; sonatas, variaciones, etcétera. A mí me ha servido como ejercicio, para después tener una libertad de búsqueda de formas en las nuevas estéticas.

Con esta última respuesta nos despedimos de Carlos Cruz de Castro y seguimos entrevistando en Real Musical a otras personas tanto de la interpretación como de la composición y enseñanza; entrevistas que deberemos mantener en archivo, pues disponemos de poco espacio y éste se nos ha terminado.

FERNANDO RODRIGUEZ POLO

EL «NUEVO CURSO AUDIO-VISUAL DE INICIACION A LA MUSICA», EDITADO POR EL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA, PRIMERA PIEDRA DEL GRAN EDIFICIO DE LA CULTURA MUSICAL ESPAÑOLA



En los últimos meses, RITMO ha venido informando a sus lectores sobre la deficiente situación del "estatus" musical del país, situación, desde cualquier punto de vista mínimamente ético, insostenible. En la actualidad, el panorama sigue exactamente igual en todos sus aspectos. Seguimos con nuestras orquestas para Madrid y Barcelona; con nuestros presupuestos musicales centrados en contados puntos "elitistas"; con nuestros Conservatorios mal enfocados y peor establecidos; con nuestros profesionales músicos trabajando como contables; con nuestras audiciones y conciertos baremo de un sector pseudointelectual o de flamante burguesía, y, en fin, un largo etcétera por todos conocido. El ambiente musical sigue igual de frío y triste, pero hoy ya con una consoladora esperanza. Un buen paso para ir haciendo realidad esta esperanza puede ser la pequeña, pero grande obra para la cultura musical española, **Curso audiovisual de iniciación a la Música**, integrado por:

1.º Un libro de 400 páginas de gran formato, escrito por veinte especialistas: Carlos Gómez Amat—Director de la edición—, Federico Sopeña Ibáñez, Ramón Perales de la Cal, Antonio Ramírez Angel, Remedios de la Peña, Alberto Blancafort, Enrique Franco, Miguel Alonso Gómez, Luis de Pablo, Juana Espinós Orlando, Antonio Martín Alonso, María Rosa Kucharski, Antonio Fernández-Cid, Manuel Angulo, Juan Manuel Puente, Javier Alfonso, José María Franco Gil, Manuel Carra, Leopoldo Hontañón, Carlos José Costas, Tomás Marco y María Garijo.

Este libro como elemento de estudio aislado nos ofrece una perspectiva muy fidedigna de la historia de la Música a través del tiempo, tocando también la parte contemporánea. Igualmente da una amplia idea de la Música y su correlación con el resto de las manifestaciones culturales y su sentido más espiritual, así como unas nociones elementales de los instrumentos, su empleo y su función.

El libro, sin los discos y las diapositivas, quizás contenga un exceso de información que retraiga de su lectura al estudiante no aficionado; pero ello no es óbice para que al conjuntar su contenido con los discos produzca una imagen fiel y muy atractiva de la Música para el joven estudiante de B. U. P.

Tanto la presentación como la claridad y armonía de su texto facilitan, junto con el abundante material gráfico, la captación

de su contenido por parte del estudiante.

2.º Una colección de treinta y tres discos "long play" "estereofónicos" realizados con la colaboración de las firmas discográficas Basf Española, Columbia, Emi-Odeón, Hispavox y Movieplay. La colección fue completada con grabaciones de estudio de Radio Nacional.

Dicha colección tiene dos partes. La primera, compuesta por tres discos, contiene la descripción sonora de los más importantes instrumentos antiguos hasta la de los de la orquesta actual. La segunda parte la componen los restantes treinta y tres discos "long play" y contiene grabaciones de pequeños fragmentos de grandes obras. La audición es escalonada, yendo desde el canto gregoriano hasta Stockhausen, Halffter, Luis de Pablo, Marco, etc., pasando por Bach, Beethoven, Schubert, Tchaikowsky, Chopin, etc.

Hemos de destacar necesariamente la gran presencia de autores españoles en esta colección de discos. Presencia que estamos seguros creará afición y apoyo a la música que se hizo y ahora también se está haciendo por genios de la música española. Igualmente queremos destacar la inclusión de la música contemporánea en la colección, consiguiendo que el oyente de toda esta gran obra eduque su oído para los nuevos sonidos y estructuras musicales en los que trabajan hoy los nuevos compositores.

3.º Una colección de 228 diapositivas a todo color, en las que se aprecia perfectamente toda la cadena de instrumentos de cuerda, viento, madera y percusión, con detalles de la estructura de los mismos. También se muestra gráficamente, por medio de las diapositivas, las diferentes posiciones de una orquesta sinfónica o wagneriana, así como trozos de partituras, fotos de los ambientes en los que se desenvolvían algunas de las grandes figuras de música, y, por último, retratos de los más importantes músicos de la Historia universal.

La colección de **Iniciación a la Música**, viendo sus tres partes en conjunto, da una clarísima idea de la evolución de la música a través del tiempo, así como enseña al joven, y algunas veces al no tan joven, estudiante de B. U. P. a amar, respetar y admirar este sublime arte, desinteresado y creador, que es capaz de fabricar todo un mundo de sentimientos y sensaciones empleando como único medio los sonidos.

Esta primera piedra de la cultura musical de los españoles, tal y como dijimos anteriormente, fue realizada gracias a la colaboración de un grupo de profesionales que la idearon, diseñaron, escribieron y prepararon para los jóvenes españoles, y gracias también a la desinteresada colaboración de unas Empresas discográficas que se entregaron en cuerpo y alma a la realización de este trabajo, poniendo a disposición de la colección sus catálogos de música clásica, de los cuales se ha extraído gran parte de los fragmentos de obras que contienen los treinta y tres "long play", al tiempo que ofrecían también sus fábricas e imprentas para la más rápida realización del trabajo.

Como reconocimiento a esta labor y esfuerzo, el pasado día 30 de diciembre el Ministro de Educación y Ciencia, don Carlos Robles Piquer, junto con su equipo de trabajo y en presencia de la Crítica, entregó la Medalla de Bellas Artes a las siguientes personalidades de las firmas discográficas colaboradoras: don Luis Sagi-Vela, Presidente del Comité directivo de la Industria Fonográfica Española y directivo de Emi-Odeón; don Luis Vidal Zapater, Vicepresidente del Comité directivo de la Industria Fonográfica Española y Director de Hispavox; don Enrique Martín Garea, Consejero de la Sociedad General de Autores de España y Director Internacional y Artístico de Columbia; don Manuel Sancho Labarta, Director general de Movieplay; don Enrique Pujol Hernández, Director comercial de Basf Española, y a don Máximo Estévez, Secretario de la Red de Emisoras de Radio Nacional de España.

Antes de la entrega de las medallas, don Carlos Robles Piquer pronunció unas pa-

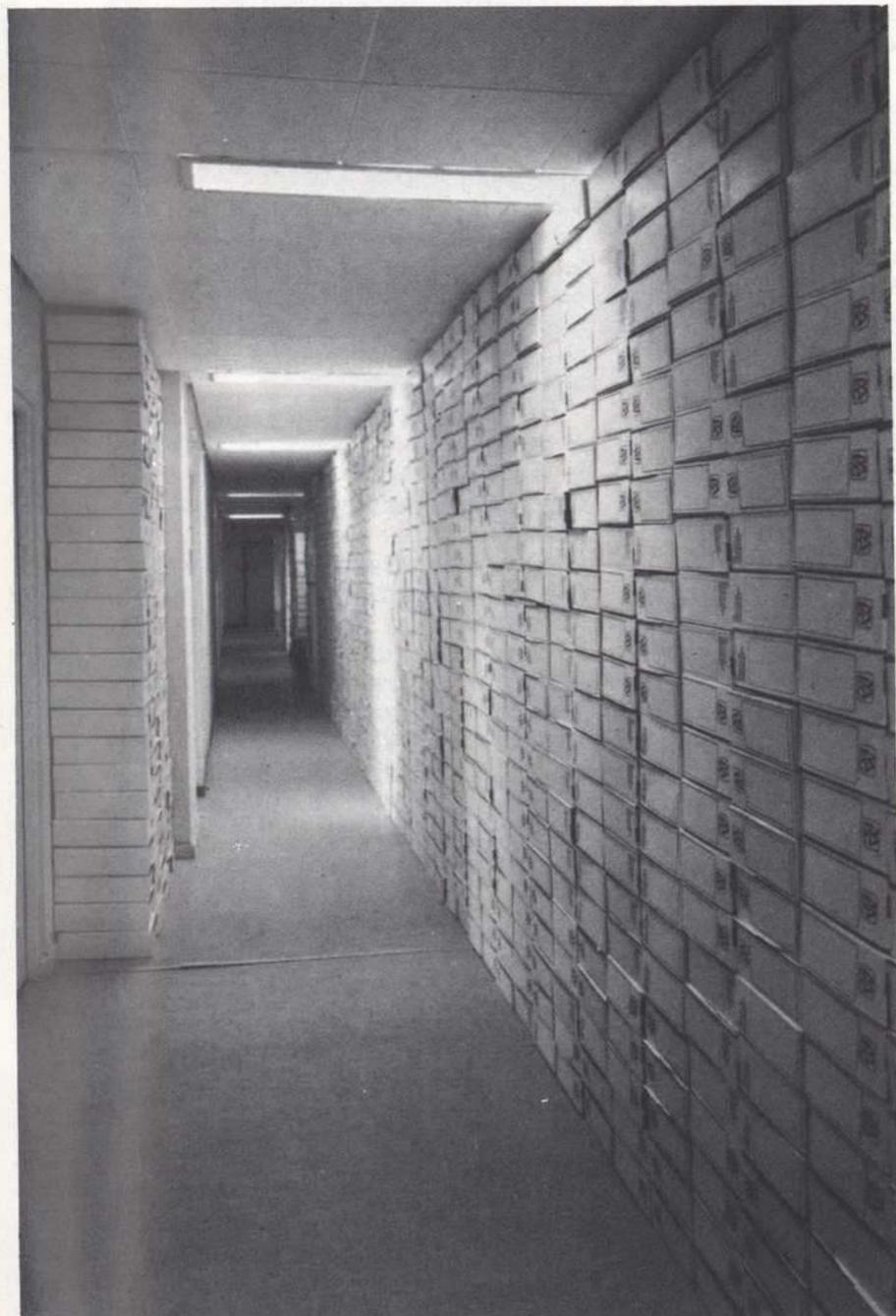
labras en las que se respiraba un gran amor hacia todo lo concerniente a la Música y sus problemas, prometiendo que prestaría gran interés, al igual que hizo desde otros puestos menos representativos y ejecutivos de la Administración pública, hacia todos esos problemas, desde los fundamentales de la educación musical de la juventud hasta los de la difusión a nivel nacional y popular de este arte tan relegado en nuestro país.

Desde estas líneas nosotros ofrecemos también nuestra colaboración en la obra para la construcción de la estructura musical sería del país, colaboración que —precisamente por querer ser efectiva y no de "peloteo"— va a tener dos vertientes. La primera sería de denuncia en plan constructivo de todos aquellos problemas, grandes o pequeños, que afecten a la realización positiva de la cultura musical del país; denuncia que ya venimos haciendo desde algunos meses atrás, y que estamos seguros será captada por personas competentes de nuestros ministerios para estudiar y resolver lo procedente. La segunda vertiente de nuestra colaboración estará centrada en la búsqueda de soluciones y nuevas formas y métodos de educación musical, con objeto de colaborar en el hallazgo de nuevos senderos o rectificación de los ya existentes, pues hoy por hoy podemos asegurar que gran parte del aparato musical del país se nos muestra inoperante y falto de la realidad educativa y de difusión que tanta falta hace en nuestra poco musical España. Las estructuras científico-técnicas y económicas que se van desarrollando a ritmo vertiginoso, y que son las responsables del espectacular crecimiento empresarial de España en los últimos años, nunca deben entorpecer la facultad de creación artística de los ha-

bitantes de un pueblo, pues no deben olvidar nuestros organismos directivos que la cultura real de la nación no se consigue solamente apoyando desde su base las ciencias técnicas y exactas, que son simple y fríamente eso, ciencias, sino dando al individuo, desde su infancia, una capacidad de creación artística que promueva en él su iniciativa humanística de desarrollo como persona. Sería una equivocación total, y prueba de ello es la actual deshumanización de nuestros universitarios —quizás en menor cuantía que las promociones salientes años atrás—, cuyo único objetivo se cifra sobre la técnica, el consumo y el progreso, sin mayor interés que el bienestar social de la persona, el insistir únicamente en la educación técnica y aparentemente práctica del individuo; y por ello creemos sinceramente, y así lo exponemos, que de una vez por todas el Gobierno debe imponerse la necesidad de fomentar en E. G. B., B. U. P. y en la Universidad la práctica instructiva, y no sólo el estudio, histórico y memorístico, de las artes, tomando conciencia de que dentro de éstas quizás sea la Música a la que más fácilmente se puede acceder.

Para terminar, felicitamos nuevamente al Ministerio de Educación y Ciencia por esa obra que ha realizado para la enseñanza más racional de este arte, al mismo tiempo que volvemos a insistir sobre la idea que expresó don Carlos Robles Piquer de que el **Nuevo curso audiovisual de iniciación a la Música** es la primera realidad sobre la que todavía hay que construir el gran edificio de la cultura musical española.

FERNANDO RODRIGUEZ POLO



MIGUEL ANGEL GOMEZ MARTINEZ

- «SI EN LA PARTITURA HAY UNA COSA ESCRITA, ESTO ES SAGRADO PARA MI.»
- «NO SOY UN AVANT-GARDISTA.»
- «LA ENSEÑANZA DE LA MUSICA NO CONSISTE EN CREAR VIRTUOSOS, SINO EN FORMAR AUTENTICOS MUSICOS.»

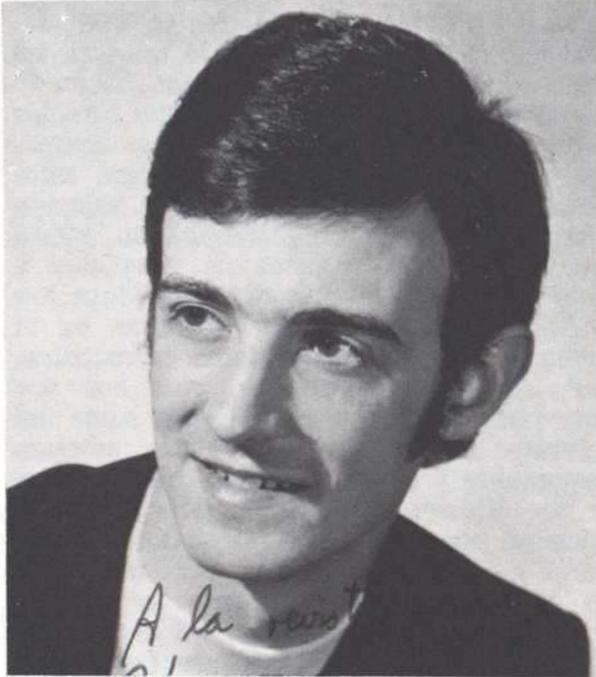
Miércoles, 25 de junio de 1975. ¡Por fin, Miguel Angel Gómez Martínez es invitado a dar un concierto en España! Y, por suerte, en su tierra natal: Granada. Para llegar a este momento —paradójico momento en la situación musical del país— ha tenido que triunfar fuera, en el extranjero; concretamente, en Berlín, capital de la Alemania Oriental. Después del éxito allende nuestras fronteras —otro genio que empezó aquí, pero que se «hizo» profesionalmente lejos de nuestro país; ¿hasta cuándo esta situación?— se le invita a que dé un único concierto para sus paisanos. Y con él vino lo que se suponía, un excelente director de orquesta, formado en la Escuela directorial vienesa, muy simpático, tremendamente espontáneo y un tanto tradicional y conservador en sus postulados estéticos musicales.

—Yo no soy «avant-gardista». Soy muy partidario de la tradición y, la verdad, no soy aficionado a la música actual. Pienso que los compositores actuales andan buscando algo, pero parece que no lo han encontrado todavía; admito hasta el triángulo Hindemith-Bartok-Strawinsky, y también a Britten, aunque la Muerte en Venecia de este último no me guste nada.

Cuando quedé citado con Miguel Angel era una hora bastante intempestiva: las tres de la tarde; sin embargo, y aunque le pillamos comiendo, nos recibió gratuitamente, demostrando una cordialidad y amabilidad realmente inusitada. La entrevista —que se llevó a cabo en casa de Luis Mejía— la realizamos, en comunidad, José Antonio Lacárcel, locutor de Radio Popular de Granada y abogado; José Antonio Cantón, de la Cátedra «Manuel de Falla», de Granada, y abogado también, y un servidor. También estaban presentes la madre del director granadino, una profesora del Conservatorio granadino y una alumna del Curso «Manuel de Falla».

Miguel Angel Gómez Martínez es un muchacho joven, rondará los veinticinco años. Se puede decir que acaba de salir al mundo «profesional» y, sin embargo, tiene un dominio total a la hora de dirigir. No es nada espectacular dirigiendo; más bien sus formas son toscas, pero, ¿quién es capaz en la actualidad de sacrificar la fachada por una excelente forma de dirigir? Personalmente, pienso que si a este joven conservador se le permitiese desarrollarse en España, su país, sería el mejor director de orquesta con que contaríamos dentro de uno o quizás dos años... Pero, ¡hay que posar los pies en la tierra y ver que nadie, absolutamente nadie en este país, está interesado en que Miguel Angel haga carrera entre nosotros! ¿O no es así? Las cosas están demasiado establecidas como para que alguien se moleste, en pro de una mayor calidad artística, en removerlas. Y además hay que contar con su opinión:

—Veo difícil que haya oportunidad para que me pueda afincar aquí como director de orquesta. Las dos Orquestas nacionales tienen director titular, y teatro de ópera



sólo hay uno, en Barcelona, y con una temporada muy cortita; así que lo veo difícil. Como invitado vendré siempre que tenga oportunidad, puesto que a mí me gusta dirigir, y eso lo hago donde haga falta.

Mira, todos los que ahora estamos fuera es difícil que volvamos, pues después que los extranjeros nos han dado la oportunidad de triunfar, está muy feo que ahora que somos famosos les abandonemos y les hagamos la faena de venirnos a España, donde, la verdad, tengo que decirlo, nos han ayudado bien poco.

Miguel Angel fue contratado en 1974 por la Deutsche Oper de Berlín. Antes había estado contratado por los Stadttheater de St. Pölten (Austria) y Lucerna (Suiza). En 1968 abandonó España y fue a estudiar a Viena Dirección de coros y orquesta en la Hochschule für Musik, dejando diplomas y primeros premios en los Conservatorios de Granada y Madrid.

—La Escuela de Viena es la mejor escuela de directores de orquesta que existe en el mundo. Quizás haga esta afirmación porque es mi escuela, pero opino así. Su teoría y su práctica creo que son las más perfectas de todas. Se intenta tener una fidelidad total al compositor. Se nos enseña que el compositor es un señor que ha escrito una cosa después de pensarla mucho, y que, por lo tanto, hay que ser fieles a lo que ese señor ha escrito.

En cuanto a la Opera de Berlín, pues es un teatro que tiene una cabida de dos mil y pico espectadores, y que todos los días está completamente lleno. Allí estoy contratado como director. Somos seis directores fijos y diez invitados; entre estos últimos están Böhm, Maazel, Metha... La Opera de Berlín es para mí uno de los primeros teatros de Alemania, con una orquesta maravillosa y un coro sensacional, y los solistas son los mismos que en todas las partes del mundo: C. Ludwig, G. Janowitz, W. Berry, Pilar Lorengar...

En cuanto a mis actividades allí, dirijo óperas de todas clases; no me han determinado, y yo no me he clasificado en ningún estilo especial. Dirijo igual lo italiano que lo alemán, igual La flauta mágica que El Trovador. Precisamente esta temporada he estrenado dos óperas, una de cada estilo: una de Rossini y la otra de Mozart, y juntas.

Además de lo que hago en Berlín, he estado como director invitado en Munich, Frankfurt, Hamburgo y el Festival de Aix-en-Provence. Cuando termine mi contrato en Berlín —todavía me quedan dos temporadas—, me iré también contratado a la Staats Oper, de Viena.

Parece ser que Miguel Angel tenía una idea en la cabeza cuando era pequeño, y que la llevó a efecto:

—Desde antes de empezar a estudiar me preguntaban: «¿Qué es lo que quieres ser cuando seas mayor?», y yo decía: «Director de orquesta». Luego me enteré que había que estudiar Solfeo, Armonía, Contrapunto, etcétera, y lo hice. Creo que soy muy cabezota, y como dije que lo conseguiría, pues, mira, lo conseguí.

—¿Cómo te planteas las obras?

—Cuando cojo una partitura me olvido de todos los discos que se han grabado de esa obra. Cojo la partitura, la leo y veo qué es lo que quiere decir el compositor. He estado en una escuela en la que me han enseñado a conocer no sólo la obra, sino al compositor mismo. Sé que Brahms y los alemanes en general eran muy exactos, y que sabían lo que escribían, y que pasaban muchas horas trabajando; sé también el caso de Puccini, por citar uno, pues era un compositor muy volátil a la hora de escribir.

No creo que un director pueda atreverse a corregir un tema ya escrito y añadirle un «ritardando», un fuerte donde un compositor de los exactos no lo puso. El tema hay que tocarlo tal y como el compositor lo escribió. Si en la partitura hay una cosa escrita, eso es para mí sagrado. Ni le añado ni le quito nada. Pienso que es una falta de respeto el hacer eso. Siempre he pensado que si un director hace eso es porque se considera más inteligente que el propio compositor, y si lo es, pues entonces que componga él lo que quiera y que deje lo que está hecho como está, pues a mí, si se ha hecho una obra con trabajo, ésta me merece mucho respeto.

—Bien; pero parece que esto no es una regla general, a la vista de las diferentes versiones que existen de las mismas obras por directores todos ellos de gran categoría, y además parece que esto no va con ciertas obras contemporáneas, donde el compositor permite y da libertad al director para que éste maneje un material a su gusto; de esta forma el director no es un mero «ejecutante mecánico», y puede participar en la recreación de la obra.

—Mira, para mí, un compositor es tal, y en regla, si siempre, cuando se le interpretan sus obras, una obra en concreto

suenan tal y como él la escribió, y además siempre igual. El genio es ese compositor.

—Pero parece ser que compositores geniales contemporáneos, como Ligeti, Luis de Pablo y tantos otros que dan libertad en el sentido que te decía antes no piensan como tú.

—Ya te he dicho que no me gusta la música de vanguardia. Para mí, Bach es el padre de la Música. Luego me gustan muchos; la lista se haría interminable: Mozart, Beethoven, Richard Strauss, Wagner, Bartok, Falla...

—Y de los directores, ¿qué me dices?

—Todos los personajes importantes, cuando llegan a ese sitio alto, no lo hacen por casualidad. Pueden haber tenido más o menos suerte; pero algo tiene que haber dejado, porque si no no se puede. Al director que más he admirado en toda mi vida es a Ataúlfo Argenta; lo veía dirigir aquí, y de pequeño me decía: «Voy a ser como él». Luego Bernstein me gusta mucho. Karajan también, y Böhm, Boulez, etcétera. Los rusos son geniales. No hacen una concesión a la galería. Si va usted a verlos, no le van a gustar nada; pero si los oye, saldrá emocionado. Me refiero a Mravinsky, Rozesvinsky...; los resultados que consiguen con sus orquestas son sensacionales; pero, claro, hay que contar con que los músicos de las orquestas comunistas son como soldados: trabajan, trabajan, trabajan hasta alcanzar el resultado, la perfección total. Lo que quizás no hagan tan bien es en el sentido de la improvisación, que también es necesario.

—Ya hemos hablado antes de la ópera italiana y la alemana, ¿influye el temperamento latino a la hora de dirigir ópera alemana?

—No cabe duda que siempre un director alemán encuentra muchas dificultades

para identificarse con el temperamento de los compositores latinos. Pensad en el «verismo» de Puccini: un director alemán no comprende por qué los personajes reaccionan como lo hacen, porque él nunca lo haría así, él es mucho más frío. Ahora, lo que sí comprendo es que un latino se identifique con el temperamento alemán.

—¿Crees que es preciso que un director de orquesta sepa tocar el piano?

—El director de orquesta sinfónica no precisa ninguna formación pianística; es mejor si la tiene, pero no la necesita imprescindiblemente. El que sí necesita saber tocar el piano bien es el director de ópera, pues hay que ensayar con los cantantes, y entonces es conveniente que el director se ponga al piano, porque a veces la orquesta no está dispuesta, o, sencillamente, porque así indica directamente a los cantantes lo que él quiere hacer en la obra, y éstos la comprenden mejor.

—¿Qué opinas de la Crítica?

—Un crítico musical debería ser un verdadero músico; pero, por desgracia, no es así. Es difícil encontrar un crítico que haga su trabajo objetivamente. Una crítica objetiva, diciendo: «Esto es así y de esta forma», hay muy pocas. En un concierto, la mayoría de los críticos critican la obra, y eso es una cosa que no hay que criticar, porque ya está hecha y asimilada; además, hay compositores que están fuera de duda, y a los que un crítico no músico no debería ni atreverse a juzgar. Hay que criticar la interpretación de la obra, si se ha sido fiel al compositor o no. La crítica en sí no tiene por qué tener una función didáctica, sino limitarse a la interpretación de la obra; ahora, si dadas ciertas características educativas de un país necesita cubrir esas necesidades, pues entonces es posible que tenga una

función didáctica, pero ésta corresponde al Conservatorio.

—Otra vez el asunto de siempre; recojamos otra opinión: ¿qué opinas del Conservatorio?

—En el extranjero, el Conservatorio es una escuela privada, y la Música se aprende en Universidades o Escuelas Superiores de Música. Como en España el único centro que enseña Música es el Conservatorio, pues no cabe duda que éste debería ser lo más extenso posible en enseñanzas, y desde luego muy completo en todas sus facetas. La enseñanza de la Música no consiste en crear virtuosos del piano o del violín..., sino en formar verdaderos y auténticos músicos. Luego, si alguien destaca, puede llegar a ser solista; pero hay que mentalizar a la gente y a los profesores de que solistas hay uno entre mil, y que todos no pueden serlo. El que no sea solista podría ir a una orquesta. En España habría que crear orquestas, como hay en todos los países de Europa; pero no dos orquestas, sino veinte, como hay en cualquier país de ahí afuera.

—¿Te interesa a ti la pedagogía?

—No. Creo que tendría muy poca paciencia para enseñar.

—Vamos a terminar con una pregunta corta: ¿Cómo son considerados los españoles que están fuera de nuestras fronteras?

—No nos podemos quejar del nivel de aceptación que tienen nuestros compatriotas en el extranjero. Estamos muy bien considerados; te voy a citar algunos nombres: Rafael Orozco, Montserrat Caballé, Pilar Lorengar, Plácido Domingo, Narciso Yepes..., seguro que me dejo varios, todos estos son considerados como primeras figuras mundiales.

JOSE MIGUEL LOPEZ

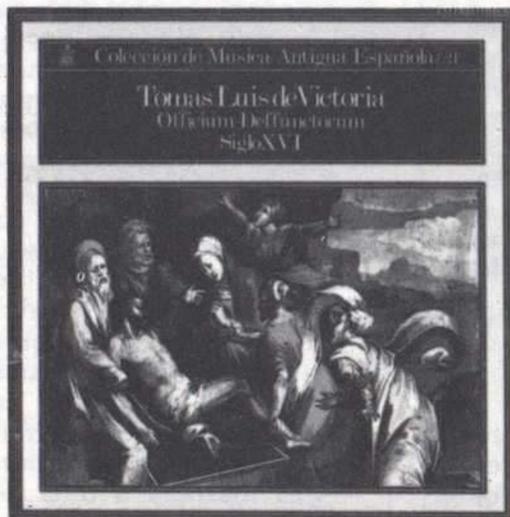
UNION MUSICAL ESPAÑOLA

XAVIER MONTSALVATGE

SONATA CONCERTANTE

Para violoncello y piano

Primer «Premio Nacional pa



Premio Nacional

El Ministerio de Información y Turismo convocó, a través de su Dirección General de Cultura Popular, la primera edición del «Premio Nacional para Empresas Discográficas», según orden aparecida en el «Boletín Oficial del Estado» de fecha 15 de octubre del pasado año.

El Premio se convoca, según dice textualmente el «Boletín Oficial del Estado», porque la creciente influencia de las ediciones sonoras en amplios sectores de nuestra sociedad, especialmente en la juventud, y el destacado papel que desempeñan como vehículo de difusión cultural, aconsejan la creación de un premio para Empresas Discográficas, destinado a galardonar la labor cultural y de creatividad intelectual más destacada realizada por medio del fonograma.

A este premio podrán optar anualmente las Empresas discográficas que se encuentren inscritas en el registro correspondiente de la Dirección General de Cultura Popular, mediante la presentación de una instancia, acompañada de un máximo de tres obras de su repertorio, editadas en España durante el último semestre del año anterior al del Premio y primer semestre del siguiente, que aporten valores culturales y de creatividad intelectual dignos de ser destacados (1).

(1) La Dirección General de Cultura Popular adquirirá a la Empresa premiada ejemplares de las obras presentadas por valor de un millón de pesetas para su inclusión en los fondos musicales de entidades culturales.

ENTREVISTA CON EL DIRECTOR GENERAL DE CULTURA POPULAR, DON MIGUEL CRUZ HERNANDEZ

—¿Cuál es el fin perseguido por el Ministerio de Información y Turismo al instituir este premio?

—No solamente hay en este momento una importantísima labor editorial respecto al libro, sino también respecto al disco. Ambas son publicaciones unitarias y que pertenecen por ello a esta Dirección. Si se conoce bien la importancia del libro, creo que mucha gente también advierte la del disco. ¿Por qué, si existen unos premios nacionales sobre el libro, no lo va haber también sobre el disco? Esta ha sido la idea, idea que no ha nacido de mí, sino del Subdirector general de Promoción Cultural y Ordenación Editorial, don Joaquín Entrambasaguas, y de la señorita Isabel Vázquez, de la Sección de Empresas Discográficas de esta Dirección, y yo lo único que he hecho es acoger la idea y realizarla, y he tenido la satisfacción no sólo de convocarlo, sino de haber resuelto este concurso y nombrado los discos que iban a recibir el premio.

—¿Cómo ha sido, en esta primera edición, la acogida que ha tenido el premio por parte de la Industria Discográfica?

—Nosotros creíamos que esta primera vez iba a ser un ensayo y tendríamos un número importante de discos; pero cualquier propósito ha sido totalmente sobrepasado por la realidad. Muchísimas han sido las horas en que hemos tenido que estar escuchando discos, debido a la cantidad y a la excepcional calidad —que esto importa todavía más— de las obras presentadas.

—¿Quiénes han sido nominalmente los miembros del Jurado?

—Creo que para no hablar yo solo, podría contestar a esta pregunta mi colaboradora, Isabel Vázquez.

—En esta primera edición ha habido personas muy amigas, muy conocidas y de alta categoría. En primer lugar, y en representación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ha venido su Secretario, padre Federico Sopeña; por el Real Conservatorio de Música de Madrid, Vicente Espiteri y Antón García Abril; el Jefe del Departamento de Cine, Radio y Teatro del Instituto de Cultura Hispánica, Manuel Orgaz; después, los jefes de pro-

gramas musicales de Radio Nacional y de Televisión Española, que son, respectivamente, Enrique Franco y Carlos Usillos, y únicamente ha faltado el representante designado por la Federación Nacional de las Asociaciones de la Prensa, porque hubo un mal entendido. El Presidente designó a Enrique Franco, pero éste ya venía en su calidad de Jefe de programas de Radio Nacional, y al final hubo un problema de fechas, y el caso es que ya no se llegó a tiempo.

—Como es de suponer que el Ministerio tiene interés en que este premio prosiga en el futuro, ¿el Concurso seguirá teniendo una estructura aproximada a la de este año, dando premios en general, o bien se tiene intención de ir a una parcelación más definida y estilista de los premios?

—Aquí hemos ido a premiar globalmente las producciones discográficas. Tenemos mucho miedo, dada la situación actual de la discografía española, a separar por sectores; indudablemente, todos los sectores nos parecen igualmente importantes e interesantes, pero había que ir a un premio como el que hemos dado para evitar un posible uso del mismo como arma comercial. Estoy seguro que es muy difícil que se pueda hacer uso de los mismos con fines comerciales, a no ser con altos fines. Indudablemente, para la venta cara al público no les supone absolutamente nada el poder decir que tienen el premio nacional de discografía en su casa.

—¿Ha habido mucha o poca unanimidad, mayoría absoluta, discusión, etcétera, en las deliberaciones del Jurado a la hora de otorgar los premios?

—En primer lugar, cada uno de los miembros del Jurado nos oímos todas las producciones presentadas e hicimos posteriormente nuestras observaciones; incluso yo tengo todavía ahí, en mi despacho, montado el tocadiscos en el que escuché aquello. Después hubo un intercambio de opiniones verdaderamente importante y mucho más amplio de lo que yo habría podido suponer. Todo se realizó de la forma más amistosa entre el Jurado; y, en fin, como yo soy el Presidente, y dado que ya llevo catorce meses al frente de esta Dirección General, lo menos que podía hacer era decir que me reservaba mi voto y, por lo tanto, podía votar con la mayoría; pero en este caso no hubo necesidad ni de esto: hasta yo mismo pude exponer mis opi-

niones, y el acuerdo fue por unanimidad, pero con legítima y auténtica unanimidad. Las grabaciones premiadas ya iban destacadas desde el principio, y lo único que se discutía era el gusto de los miembros del Jurado por incluir más obras de las que podían incluirse; pero repito que respecto a las obras premiadas hubo unanimidad extraordinaria. Yo no he estado en toda mi vida en ningún Jurado que, como éste, haya actuado con un mayor conocimiento —salvo yo, que era el más ignorante del tema— y con una ecuanimidad y un entendimiento tan grande, posiblemente por la alta cualificación musical de sus componentes.

—¿Está en la idea del Ministerio el promocionar las propias producciones discográficas nacionales?

—Una promoción especial o protección que hiciera el Ministerio de cara al disco está basada en dos puntos. El primero, esa idea paternalista que todavía tenemos los españoles para muchas cosas; y el segundo, en la creencia, totalmente errónea, de que el Ministerio tiene un modo específico de proteger. Las dos suposiciones creo que no tienen una base de realidad. Es decir, no cabe hoy en día, en el tipo de sociedad en que está incluida España, una solución paternalista ni para la prensa, ni para el libro, ni para el disco. Al contrario, saben ustedes muy bien que cuando se ha querido paternalmente aupar una cosa, sea un periódico, sea una revista, sean unas ediciones, esto no ha servido absolutamente para nada. Por otro lado, el Ministerio, ¿qué puede hacer? Puede no entorpecer, y esto ya lo está haciendo en el mundo del libro y en el del disco. Es decir, no poner trabas o, por lo menos, el mínimo de trabas administrativas posible, y, finalmente, darlo a conocer. Cómo puede dar a conocer el Ministerio un libro o un disco, pues diciendo: «Nosotros damos todos los años unos premios, hacemos unos concursos, y en éstos hay unos que participan, y alguno, porque no pueden ser todos, que gana.» Otras medidas no pueden tomarse. Inmediatamente se piensa en compra y reparto de libros y discos, desgravaciones fiscales, etcétera. El que necesita esas muletas para andar, ése no camina. A Dios gracias, la Industria del Disco y el Disco español caminan muy bien y no necesitan de esas muletas.

F. R. P. y J. L. P. A.

«Para Empresas Discográficas»

LOS PREMIOS...

ENTREVISTA CON EL DIRECTOR GENERAL DE HISPAVOX, S. A.

—¿Cómo cree usted que está la situación actual de la Industria Discográfica en España?

—Creo que la situación se puede considerar estable, dentro de la recesión inevitable que se ha producido en los últimos años como consecuencia de la crisis económica mundial. La influencia de esta crisis en el mercado discográfico se ha hecho notar en la misma medida que puede haberlo hecho sobre cualquier otro producto cuyo consumo no sea de primera necesidad. Es indudable que ante una situación económica inestable o, por lo menos interrogante, el consumidor, en un tanto por ciento elevado, se retrae, lógicamente, a la hora de comprar aquellas cosas que no le son absolutamente indispensables.

—¿Y en el apartado de la música clásica?

—Concretamente, en el apartado de la música clásica esta influencia de la que antes hablábamos ha incidido en mayor medida, ya que de por sí, y debido a una serie de razones que sería largo comentar, el disco clásico, en general, es menos «producto de consumo» que el de cualquier otro género. El nivel del mercado del disco clásico es habitualmente muy inferior al resto, y, por supuesto, ante una situación de retraimiento de compra, es el que inmediatamente se ve más afectado.

—¿Cómo ve el mercado del «disco clásico» en España en los próximos años?

—Tengo un cierto optimismo en este sentido, pues, a pesar de la irremediable conexión que existe, como hemos dicho, entre este producto y la situación económica general, hemos podido observar últimamente un leve auge en el mismo, debido, posiblemente, a la mayor labor difusora que, en términos generales, se está realizando oficialmente respecto a la música clásica. En cuanto al disco concretamente, el espíritu de preocupación e interés que percibimos sobre el mismo a niveles oficiales, y de lo cual es buena muestra esta primera convocatoria del Premio Nacional para Empresas Discográficas, nos hace contemplar el futuro con ese ánimo esperanzador al que aludía antes, pues que

duda cabe que el apoyo oficial en este campo es muy importante.

—¿Cuál es la política de Hispavox ante las ediciones de música clásica española?

—Nuestra política es la de una permanente labor de divulgación y de servicio a la música clásica, y muy especialmente a la española, dentro de nuestras posibilidades.

—¿Le es rentable a Hispavox el esfuerzo que realiza en editar obras de autores españoles?

—No, no le es rentable en sentido puramente económico; pero como ya le he apuntado anteriormente, no es éste el planteamiento que nos hacemos al editar este tipo de discos. Ahora bien, en lo que se refiere a la rentabilidad de orden cultural, sí lo consideramos fundamental y altamente necesario en nuestro contexto.

—¿Qué considera usted que aportará este premio instituido por el Ministerio de Información y Turismo a la cultura musical del país y a la Industria Discográfica Española?

—Creo que la institución de este premio es un paso adelante muy importante hacia esa meta que todos los que pertenecemos a la Industria Discográfica deseamos conseguir, de una mayor atención y apoyo por parte de los organismos oficiales al disco clásico, y que, indudablemente, beneficia a la cultura musical del país por distintos motivos. Primero, por sus mismas características o esencias divulgadoras, y segundo, porque el estímulo que este premio representa para las distintas Casas discográficas generará un afán de superación en la realización de nuevas e interesantes ediciones que, en definitiva, supondrán una mayor y valiosa aportación para la cultura musical del país.

—¿Podría comentarnos algo sobre la edición de Hispavox premiada con el primer premio en esta primera edición?

—El disco de Hispavox que ha obtenido este Primer Premio Nacional para Empresas Discográficas contiene los Officium Deffunctorum y tres Motetes de Tomás Luis de Victoria, y forma parte de nuestra Colección de Música Antigua Española, en la cual llevamos ya publicados veintidós volúmenes, como usted sabe, con un amplio eco internacional. Es la primera grabación completa que se hace de los Officium Deffunctorum, obra de gran im-

Premio Nacional para Empresas Discográficas: HISPAVOX, con su obra Officium Deffunctorum. Tres motetes. Tomás Luis de Victoria. Interpretado por el Coro de Radiotelevisión Española, dirigido por Alberto Blancafort.

Distinción honorífica: POLYDOR, en reconocimiento a los valores de sus obras Jazz Story, Canciones españolas (Teresa Berganza, Narciso Yepes) y la edición Bach.

Diploma especial no previsto: CBS, por la edición de la obra Wozzeck, de Alban Berg, dirigida por Pierre Boulez.

Una vez conocida, en líneas generales, la programática del Premio instituido y las obras galardonadas en esta primera edición, hemos querido, dada la importancia del hecho, aumentar nuestro bagaje informativo dando cabida a dos entrevistas. La primera, realizada al Director general de Cultura Popular, don Miguel Cruz Hernández, y la segunda, a don Luis Vidal Zapater, Director de Hispavox, S. A., Empresa ganadora de esta primera edición del Premio Nacional para Empresas Discográficas».

portancia dentro de la producción artístico-religiosa de Victoria, y un brillante ejemplo de lo que representa la gran herencia histórica de la polifonía española del siglo dieciséis.

Felizmente, pudimos contar para su interpretación con el magnífico Coro de la Radiotelevisión Española y ese gran músico que es su director Alberto Blancafort.

—¿Sería tan amable de describirnos brevemente el fondo de catálogo y principales proyectos de autores e intérpretes españoles que tiene Hispavox en cartera en la actualidad.

—De nuestro fondo de catálogo de música española cabría destacar, a grandes rasgos, ya que no hay espacio para el detalle, algunos bloques interesantes, como pueden ser la Colección de «Obras maestras de la música española», una de las primeras que editó Hispavox y en la que se publicaron trece álbumes con las obras más importantes de Falla, Granados, Albéniz y Turina, a cargo de intérpretes como Alicia de Larrocha (con quien tenemos grabado casi todo el repertorio de la pianística española), Jesús Arambarri, Pedro de Freitas Branco, Odón Alonso, entre otros. También la «Antología de la Música Española Contemporánea», conteniendo obras de Esplá, Guiridi, Rodrigo, E. Halffter, Conrado del Campo, Mompou, etcétera, a cargo igualmente de grandes artistas españoles, y actualmente la «Colección de Música Antigua Española», de la que ya hemos hablado. Por otro lado, y dentro de otra Colección dedicada a la música contemporánea en general, hemos editado obras de Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Tomás Marco, Xavier Benguerel y otros compositores de nuestros días. También me gustaría destacar nuestra amplia aportación en el campo del repertorio español para ese instrumento tan nuestro como es la guitarra, y para el que contamos con un guitarrista de excepción, que es Ernesto Bitetti.

En cuanto a futuros proyectos, no puedo enumerárselos con detalle, pero sí decirle que seguirán dentro de la misma línea o tónica de lo que Hispavox viene haciendo desde hace años en su deseo de colaborar, en la medida de sus posibilidades, en el mejor servicio de la Música española.

F. R. P.



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 «Easychord» (acorde fácil).

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

Con el «Easychord» (acorde fácil), le basta un sólo dedo para obtener un acorde musical. Suena la batería, instrumentos de percusión, bajos alternos, acordes rítmicos. Ud. conseguirá arpegios, 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

EL "ROCK" ESPAÑOL

(II PARTE)

En un artículo anterior me referí a la tambaleante situación del "rock" español en lo que debieran ser sus estructuras básicas. Algunas circunstancias del pasado verano podían dar la sensación de que los tiempos estaban cambiando. Pero las ilusiones han quedado frustradas apenas nacidas.

Al amparo de las ya tradicionales horas de Cançó en Canet se celebró el Cane-trock. Dicen las crónicas que todo fue de maravilla, a pesar de que "no le fue concedido el permiso para actuar" a Sisa. La música fue buena y el comportamiento de los miles de personas que allí acudieron fue irreprochable, que diría Homero. Quizás por eso "no les fue concedido permiso" a los organizadores para que extendieran la experiencia a las restantes provincias catalanas. Por eso hay que considerar a Canet como una excepción. Pues el "otro" festival de "rock", el de Burgos, fue un fracaso musical en líneas generales, a pesar de alguna buena actuación aislada en medio del desmadre general, que aún no se ha aclarado. (Todo el asunto de los técnicos de mesa, el pretendido "boicot", las "posturitas" de uno de los organizadores, etc.) Hay que mencionar también la inquisitorial, "carca" e ignorante reacción (de donde se deriva reaccionaria, obviamente) de buena parte de la prensa local (véase *Disco-Expres*), cuyos patateos llegan a ser francamente divertidos. Y con este nexo de unión pasamos a la demostración "rock" reina del verano: Marbella..., sin artistas españoles, pero también con prensa deseosa de poner sobre alguna cabeza los piojos de la posguerra. Con una organización "europea" y músicos archiconocidos tuvo el éxito esperado, pese a las ausencias de Lou Reed y los esposos Turner. Pero nada significa para el panorama del "rock" de nuestro país. Máxime cuando los rumores crecen y se multiplican sobre la falta de conciertos esta temporada. Al escribir esto se ha celebrado el primero, que dicen las malas lenguas será también el último. Los Blue Oyster Cult nos han dado una demostración de fuerza...; para atestiguarlo, más de mil personas sufrimos intenso dolor de cabeza al día siguiente. ¡Qué triste si es el único!

Y las prohibiciones a los artistas españoles se suceden sin tregua. Sisa, Llach, Camacho..., fueron los primeros, pero no los únicos.

LOS DISCOS Y LOS MUSICOS

Hubo otro ingrediente que hizo concebir esperanzas a los aficionados, a princi-

pios de verano. Un sello nuevo, Gong, se estrenaba con el lanzamiento simultáneo de seis discos "rock" de grupos españoles. Por los nombres implicados en el sello parecía que el intento iba a prosperar. No era sólo la calidad de los discos, sino todas las posibilidades de difusión que García-Pelayo, Tena y "su" equipo ofrecían a esos seis grupos.

En el número 453 de RITMO se comentan dos de ellos: **Triana** y **Eduardo Bort**. Este último es quizás el disco menos logrado de aquella serie inicial de Gong. Se le notan demasiado las influencias, algunas asimiladas literalmente, y a veces pienso que les costó llenar el LP. Sobre **Triana** no puedo sino remitir al lector al ya citado comentario a cargo de J. M. López, con el que coincido por completo.

El disco que menos interés despertó fue el de Tilburi. Pienso que porque "iban de otro rollo" distinto a los demás. "Country-rock" o algo así, donde lo predominante eran las voces. En algunas canciones se veía claramente que aún estaban bajo la influencia de Los Beatles, aunque el sonido era más "americano".

Gualberto hizo un "collage" tanto en el disco como en su portada. Escalas aflamencadas, indias, violín clasicista, estructuras de "jazz", música acústica..., y más cosas, mezcladas con acierto las más de las veces; algunas, la comparación surgía inevitablemente. Este rasgo es general en todos estos discos. Todos muestran sus influencias, pero es algo perfectamente normal en el primer álbum de cualquiera. Si volvemos a oír los primeros de los que hoy son maestros indiscutibles y leemos las críticas que les hicieron, veremos siempre la misma historia. (Por ejemplo, se dijo de lo primero de King Crimson que sonaba a Moody Blues y que eran simplemente sus epígonos.)

El tercer grupo andaluz que grabó para Gong fue Goma. Un sonido ciertamente interesante, con "saxo" y guitarra eléctrica como instrumentos melódicos. Personalmente, es de lo que más me gusta. Su enrollado alcanza puntos de auténtica calidad, y creo que eran los que mejor habían asimilado las influencias. Quiero decir que, junto con **Triana**, eran los de sonido más personal.

Todos estos grupos han sido flor de un día... o de un disco. La experiencia no ha tenido éxito, y Gong ha dado marcha atrás, dedicándose a los cantautores. Y es que hoy, en España, es mucho más rentable cantar a Víctor Jara, con o sin convicción, que intentar avanzar en la música por sí misma. Goma se ha disuelto por falta de

actuaciones para pagar un equipo. Poco se sabe del resto de los grupos. Uno de los miembros de Tilburi ha pasado a otro grupo acústico-vocal, aún sin disco, llamado La Granja.

Solamente un grupo de aquella serie inicial va a tener segunda experiencia discográfica: Granada. Su primer álbum tenía de todo; cosas buenas y otras que no lo eran tanto. En algunos momentos se apreciaba un intento de virtuosismo instrumental que quedaba algo pobre. Y, en general, se notaba que querían hacer algo para lo que no estaban demasado preparados. Carlos Cárcamo, su líder indiscutible, ha rehecho el grupo por completo durante el verano, después de algunas desafortunadas incidencias de tipo musical y humano. Su nuevo disco estará a punto de salir y, por los comentarios, parece que será superior al anterior, dentro de la misma línea de "rock" evolucionado y tratado con influencias clásicas. Los nuevos Granada pueden dar la sorpresa, pero sigo siendo pesimista con respecto al panorama general que pudiera hacer posible un desarrollo de la música joven en nuestro país. Y los músicos también.

No ha sido Gong la única Compañía que se ha preocupado de la música española, aunque lo haya hecho de forma más amplia. Hay que felicitar también a Ariola por haber hecho posible que viera la luz un disco como el **Minorisa** de Fusioon, ese veterano grupo al que no le gusta tocar "blues".

Por otra parte, es francamente interesante el desarrollo del "rock" catalán, aunque Edigsa no se preocupe demasiado de que esa música se extienda por el resto del país. Parece muy prometedor el futuro de la Orquesta Mirasol, la Companya Eléctrica Dharma, Pau Riba, Santi Sisa y otros artistas que graban al amparo de la banca catalana. Además creo que la región catalana, como en otras cosas, anda por delante en lo que a "buen rollo" musical se refiere. Por lo menos, los músicos tienen algún sitio donde tocar. Para el resto del país las cosas son como ya indiqué el mes pasado. Esperemos que en el año que empieza, "Año del cambio", las circunstancias pueden cambiar para los músicos, con y sin discos.

SANTIAGO HERRERO VILLA



BATTISTINI, un gigante

Cuando me encontré con Battistini, yo no pensaba hacer carrera en la selva «áspera y dura» del teatro de ópera. Mi pasión era la literatura, los clásicos latinos y griegos. Lo del canto fue una tentativa, una prueba. Yo he cantado por casualidad. ¿O por equivocación? Ahora se me conoce por la voz. Durante mucho tiempo no se concebía, no le cabía a la gente en la cabeza que el que canta pudiera también pensar o escribir lo que piensa.

Matías Battistini tenía el perfil de un emperador romano. Amaba la ciudad de los Flavios, que dio a la Historia al vencedor de Jerusalén, recordado por Dante como la «delicia del género humano». También Matías fue precisamente eso en nuestro mundo: una delicia de hombre, de artista, de cantante. ¿Cómo habría podido presenciar las deformaciones melódicas tan gran señor de la forma? Tan pronto aparecía en la escena, manifestaba, emanaba una extraordinaria fuerza de atracción magnética. Nadie como él pudo dejar recuerdo, en quien le oyó, en la forma de decir, y suspirar: «Oh! dolcezze perdute! Oh, memorie d'un amplesso...».

Con el tiempo, este tipo de cantante ha venido a menos. La epilepsia del canto y de las voces lleva a la destrucción de las formas. ¡Adiós buen gusto, cortesía, afabilidad!: dones que distinguían a los gentilhombres del arte; quiero decir, de la categoría a que pertenecía el artista del que hablo, no por haberlo oído decir, sino por haber colaborado con él en una representación de la que guardo un recuerdo casi religioso.

En Trieste, en el otoño de 1920 —llevaba tan sólo un año de carrera—, había de presentarme con **Rigoletto** al público del «Politeama» y medirme con aquel gigante que llenaba con su nombre el Continente, y del que, desde niño, había oído decir maravillas incluso a los profanos. Cuando, ya adolescente, me dediqué al estudio del Canto, los de mi pueblo me canturreaban, murmurando a mis espaldas: «¡Miradlo!, se cree que va a ser un Battistini». Heme aquí, pues, llegado el momento, ante el ensayo, poco después del mediodía, con una especie de terror sacro. ¿Me atrevería a abrir la boca en la presencia de quien había sugestionado al Zar de las Rusias, encantado a los Reyes de España, y que se había casado con una cuñada del conde de Romanones, personaje político madrileño de primer plano nacional? Estaba Matías Battistini habituado a vivir en la alta sociedad de igual a igual, y yo, que llegaba de

los terrenos pantanosos del Piave, de las trincheras de Pogdora, obligado, en una vida selvática, a mandar pelotones y compañías de soldados, no todos dispuestos a provocar la muerte o necesitados de ásperas reprimendas, ¿tendría el valor de ponerme al lado de un hombre que la fama había hecho legendario, de acercar mi voz inexperta a la suya sapiente? Estaba, verdaderamente, aterrado.

Cuando entré en la sala, él ya estaba probando el primer dúo con «Gilda». Me puso a distancia, en espera de que alguien se percatara del «Duquesito de Mantua», en tanto observaba la prestancia y elegancia del hombre, venido en «redingote», como un diplomático, entre nosotros, pobre gente. Me dan ganas de reír cuando pienso en los desenfadados de hoy, que disponen de espectaculares automóviles, de larga jactancia, de bolsillo sobrado y se presentan a los ensayos generales con «jersey» deportivo. Battistini estaba allí con su bello aspecto, su grata presencia, encerrada en aquella especie de sobrehábito, con el aire de un pastor protestante, y cantaba; «Deh! non parlare al misero del suo perduto bene!», con voz suave, socorrida por la continua y dosificada presión del «fiato», del aliento, que le permitía modular «a flor de labio» las leves y tiernas palabras de la aflicción. «He ahí —pensé— la escuela de Cotogni.» En efecto, Battistini fue discípulo del gran barítono y maestro, y le sustituyó, en el Teatro de Moscú, en **Don Pasquale**, cuando éste no pudo resistir a la inclemencia del clima y a la duración de aquella temporada lírica, tras veinticinco años de participación.

«Cantar a flor de labio» es considerado por los vociferadores como una herejía. Sólo los cantarines de música ligera han comprendido el valor y se han convertido en ídolos de oro, suscitando histerismos en el bello país telecancionado. Pero su «flor de labio» es sólo aparente, no comporta la tensión interior, la densidad e intensidad de sonido que permite a la voz llegar a todos los oídos. Es más bien un «soplar» que da admirables resultados por obra y gracia de los mecanismos transmisores. Cortad el hilo y veréis jadear al infortunado como una rana fuera del agua.

Battistini cantaba y me embelesaba, me arrobaba. Me tocaba luego intervenir a mí en el siguiente dúo con «Gilda». Y fue tal mi aturdimiento en aquel «T'amo, ripetilo», dicho a quemarropa, que poco faltó para que no se desgarrase en la garganta. Battistini me

miró de soslayo, con curiosidad. Y, al final, se le acercó al «Diquesito», que se retiraba confuso y sofocado, con la cara colorada, para animarlo. «Somos ambos alumnos de un mismo maestro —dijo amablemente—, mañana tarde debemos triunfar por su nombre.»

Y la velada transcurrió como nunca hubiera imaginado. Battistini, magnífico en todo, por canto, dignidad, interpretación, no encontró al público capaz de entenderlo, de comprenderlo en toda su espléndida audacia.

Y es que, en el papel del «jorobado», su magnificencia y señorío estaban como cercenados y mortificados. Lo que en partes como la de «Carlos V», en **Hernani**, le daba motivo para causar impacto inmediatamente en la imaginación de los espectadores, en la del contrahecho «Rigoletto» la nobleza grande de su persona constituía un elemento negativo. Pero no olvidaré jamás, porque es inolvidable, la tersura de su voz en la imploración: «Miei, signori, perdono, pietate!». Algo milagroso.

Poco tiempo antes de irsenos para siempre, volví a ver en Roma a Battistini. Deseaba ardientemente despedirse para siempre del público romano con una representación de **La Favorita**, la ópera de su primerísimo debut en el Teatro Argentina, de Roma. Quería que yo lo sugiriese a la Dirección del Teatro Costanzi. Pero ésta hizo oídos sordos. ¡Como sucede siempre! Gente que en otros tiempos se arrojaba delante de Matías —cuando se está en el pináculo de la fama todos te llaman por tu nombre—, no quería ni siquiera oírlo nombrar, en tanto que el público hubiera querido aclamarlo, saludarlo por última vez. Yo he sido un afortunado. Doy gracias al Cielo por haberme concedido, en febrero de 1959, hacerme oír como «Manrico», en **El Trovador**, mi última ópera en escena, al celebrarse los cuarenta años de mi actividad lírica. Encontré en la Opera de Roma los mismos consensos, y en el mismo teatro que tanto me animó en mis comienzos. En cierto modo, he vengado a Battistini y De Luca, que hubieron de retirarse sin recibir la última manifestación de su público. ¿Cómo puede negarse una velada de honor, de homenaje, a quien ha vivido con honor la experiencia gloriosa del arte? El que la niega no es menos reo que un vulgar defraudador, puesto que sustrae un premio al que lo merece, al que tiene derecho de haberlo.

Y se vio al gran Battistini retirarse a su ciudad natal sin despedida, mas, por fortuna, con serenidad y medios decorosos. Como el gran señor que era. Como había vivido y cantado siempre.

Se retiró a una humildad casi monástica, vistiendo el hábito, asistido por los frailes de un convento vecino. Arte y religión encontraron en él la expresión más completa. El canto, dicho sea de paso, como lo ejercitaron los grandes de verdad, es pura ascética, pura «mística vocal»: enseña el camino de la eternidad con los sonidos musicales. Con la muerte de Battistini desapareció un ser privilegiado que había demostrado entender el misterio del mundo. Quizás recordando a aquel Carlos V tan suyo, tantas veces por él encarnado en escena, que, renunciando a los fastos del imperio, se retiró al monasterio de Yuste y respondía a las salmodias de los monjes desde un féretro, había querido Battistini asistir también a sus propias e inminentes exequias.

Traducción y notas: M. TORREGROSA VALERO

NOTAS

Matías Battistini (1856-1928), el «rey de los barítonos y el barítono de los reyes», como se le distinguió en su tiempo, se dedicó al Canto después de cursar estudios de Medicina en la Universidad de Roma. Su fama comenzó la misma noche de su debut en el Teatro Argentina, de Roma (11 de noviembre de 1878), en la parte del «Rey Alfonso», en **Favorita**. Desde entonces le acompañaron los éxitos por casi medio siglo de carrera, hasta su retirada en 1927, un año antes de su muerte. Había nacido en Rieti, patria de los emperadores Flavios.

En el aspecto escénico, Battistini, de sólida formación cultural, acertó a expresar no sólo el carácter psicológico del personaje, sino su mismo aspecto físico y hábito externo, resultado todo ello de largas horas de estudio en museos y galerías para asimilar todo detalle material, histórico, bien del personaje en particular, ora del grupo, ambiente o entorno social de la época.

Desde el punto de vista vocal descolló por su voz poderosa y extensa, al par que mórbida y fluida, de gran belleza, con timbre claro, suave y brillante, apoyada en un extraordinario aliento. Realmente, todas sus características (insinuantes medias voces, modulaciones y pianísimos tiernos, elegancia en el ligado y el «portamento», ataques potentes, etc.), como dice el ilustre crítico Rodolfo Celletti, concordaban mejor con la clave de «sol» que con la de «fa». En el fondo, incluso en la forma, Battistini fue un barítono con psique tenoril. La perfecta emisión y fibra robusta permitieron a Battistini cantar hasta los setenta años, con un repertorio de 82 óperas, predominantemente clásicas y románticas, sin rehuir las veristas.

Para tan gran artista, Massenet transportó, de tenor a barítono, la parte de «Werther», así como la de bajo («Atanael») de la ópera **Thais**. Antón Rubinstein debió, exclusivamente, a Battistini el triunfo de su ópera **Démone**. Y Saint-Saëns resucitó, por y para nuestro artista, su «Enrique VIII», que Matías cantó con triunfo grande en París.

El gran director Félix Weingartner escribió: «¿Cómo logra este hombre provocar con su canto tan indeleble impresión? Con la sencillez. El arte perfecto es aquel que no deja traslucir las huellas del trabajo con el que se ha alcanzado.»

2. Los discos de Battistini, defecientes y descoloridos, constituyen, sin embargo, un testimonio interesante del gusto vocal y maneras de la segunda mitad del pasado siglo. Los fragmentos de **Don Juan** («Lá ci darem la mano», la serenata «Deh! vieni alla finestra»), **Favorita** («A tanto amor», «Vien Leonora»), **Ernani** («Vieni meco, sol di rose», «Oh! de 'verd'anni miei»), y, sobre todo, **Ballo in maschera** («Eri tu...»), comprendidos en los discos Scala 5016 y Variety, RPC 04012, fidelizan una suavidad, una flexibilidad, un canto a flor de labio que ningún barítono posterior ha logrado alcanzar. Lo que no obsta para el fraseo noble y amplio, acento vigoroso, auténtica dramática en los momentos requeridos, como en **Lucia** («Cruda funesta smania»), **Werther** («Avro sovra il mio petto»), **Don Carlos** («Per me giunto é il dí supremo»), etc.

3. Con la muerte de Battistini, puede decirse, se apagan también los ecos de la vieja escuela: los Tamburini, Cotogni, Maurel..., de noble magisterio vocal y línea aristocrática, de apasionado virtuosismo, muy lejos de los dictados y exigencias de la corriente «verista» y su transformación del gusto y de las voces.

EL COMIENZO DE UNA AVENTURA

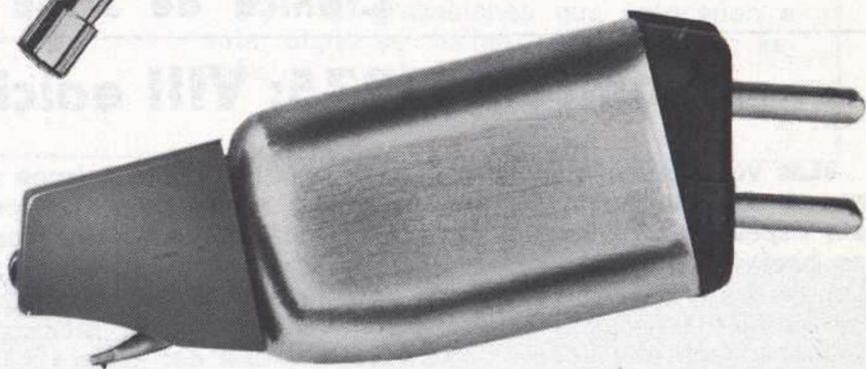


Una aventura que culminará con la escucha limpia de su música favorita.

Asegúrese un final feliz desde el primer momento; recuerde que la cápsula es el primer eslabón de una cadena de Alta Fidelidad.

EMPIRE

CAPSULAS MAGNETICAS



En sus series 2.000 y 4.000 le ofrece la mejor forma de empezar su aventura.

Los productos EMPIRE 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, 10-12
Tels. 733 05 62 - 733 37 00
Telex. 27249 -Cable: Teleataio

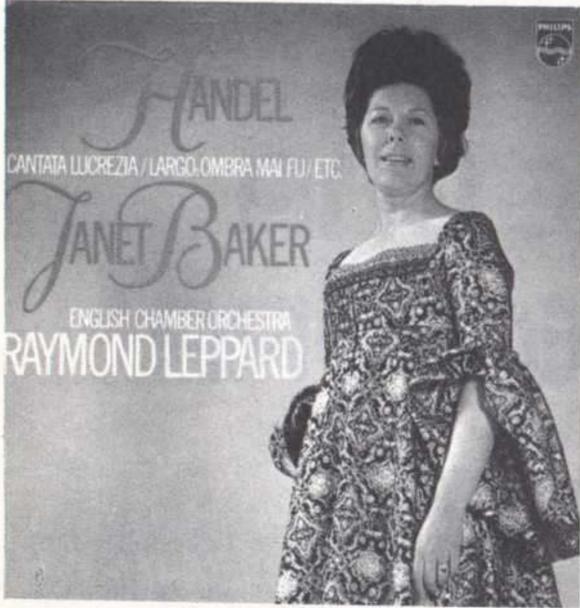
BARCELONA-6
Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

BILBAO-13
Simón Bolívar, 27
Tel. 42 20 50

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

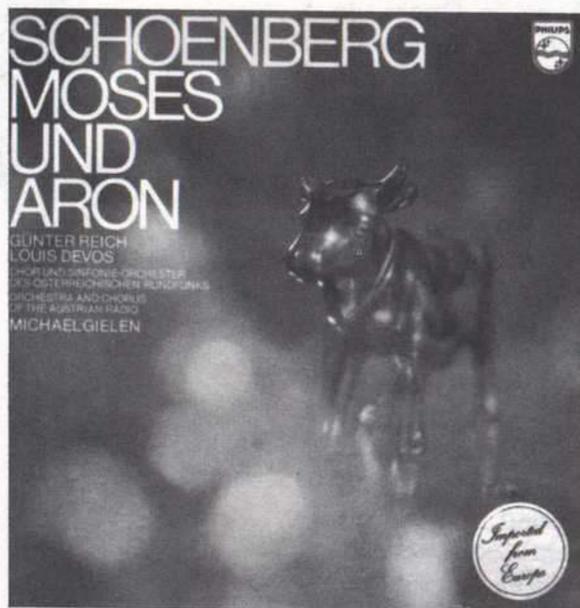
VALENCIA-8
Avda. del Cid, 2
Tel. 326 72 00

Premio Mundial del Disco de Montreux



Sencillez: esta es la palabra que mejor ilustra la labor de Janet Baker y Raymond Leppard. Auténtico y devoto servicio a una música bellísima. La tríada Baker-Leppard-Händel había ofrecido algunas grabaciones muy notables para EMI, pero nada comparable a los resultados aquí obtenidos. Si bien la **Cantata «Lucrezia»** es una innegable obra maestra, basta escuchar a Janet Baker el famoso «Ombra mai fu», más conocido como «Largo» a secas, de **Xerxes**, para comprender cómo lo archirrepetido suena por entero a nuevo cuando el artista se vuelve intérprete fiel del autor.

Una de las obras cumbres de nuestro siglo en una grabación de calidad excepcional. Partiendo de una honda religiosidad, Schönberg plantea el conflicto clásico entre espíritu y materia, encarnado en su obra en las vertientes de **idea** («Moisés») y **palabra** («Aarón»); mientras aquél habla, éste canta. Seguramente es ésta la obra más hermosa y diversa generada mediante su uso estricto de la técnica serial. Sólo hay un borrón en la presentación de este álbum: la sucesión de sandeces que su director, Michael Gielen, vierte en una entrevista incluida en el libreto, según las cuales Moisés sería un fanático dictador fascista y Aarón un líder marxista liberador del pueblo. Aquí hago mías las palabras de Harry Halbreich: «Un caso asombroso y único de cómo una concepción que parte de premisas antagónicas con el espíritu de la obra puede obtener una interpretación irreprochable».



HAYDN Symphonies 1-10
THE SYMPHONIES PHILHARMONIA HUNGARICA
ANTAL DORATI DECCA



Hace seis años, cuando el proyecto de grabar todas las **Sinfonías** de Haydn comenzó a gestarse, muy pocos hubieran dado el nombre de Antal Dorati como protagonista. Al elegirle como titular de la empresa, los ingleses volvieron a probar su fino instinto musical. Para la historia del disco, Dorati será ya «el hombre que grabó todas las **Sinfonías** de Haydn». Las voces autorizadas, que han ido saludando con admiración la salida de cada volumen de la serie, confirman que Dorati es hoy, cerrada la colosal tarea, otro artista. No hay que olvidar, sin embargo, el enorme mérito de Decca, que ha financiado el ciclo con generosidad y acierto. El «¡bravo!» no ha de quedar esta vez centrado en el intérprete, sino que ha de extenderse a la Empresa productora.

Crónica de JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

Montreux, 1975: VIII edición del Premio Mundial del Disco

«Las votaciones, a causa de la imposibilidad de reunirnos directamente en Montreux, tendrán lugar por carta y por teléfono...» Esta especificación, que el Comité organizador del «Prix Mondial» nos hacía a los nueve jurados internacionales, confería a la elección de este año unas extrañas características. La crisis energética también había llegado a Suiza, y al Festival de Montreux le resultaba imposible acoger la estructura plural del Premio Mundial del Disco.

Desde mayo hasta agosto, los nueve jurados nos mantuvimos en contacto entre nosotros y con la organización, incansablemente regida por Nicole Hirsch, por los medios más asombrosos: no sólo la carta y el teléfono, estableciéndose a veces circuitos internacionales dignos de las corresponsalías de Televisión Española sino también el telegrama, el formulario, ¡hasta la nota transmitida por amigos comunes!, fueron empleados para establecer una línea de acción conjunta del Jurado que sustituyera con éxito a las estimulantes discusiones habidas otros años en Montreux, en la última decena de agosto. No sé, incluso, si el remedio no resultó, a la postre, más oneroso que el problema mismo.

A partir de junio, con los Festivales internacionales y los desplazamientos de varios de los jurados a los mismos, la situación se complicó aún más, alcanzándose casos de rotundo pintoresquismo. Recuerdo, entre otras cosas, una comunicación con Montreux hecha a la vez por Leonard Marcus (que vive en Boston) desde Nueva York y por mí desde Salzburgo. Aunque quizá lo mejor del anecdotario fuese una indicación hecha en orden a que yo trabara contacto con Robert Layton a raíz de un viaje mío a Londres, ¡justamente cuando Layton se hallaba, al parecer, en el Festival de Granada!

Los problemas empezaron a solventarse desde el momento en que, rebasadas las votaciones eliminatorias, se procedió a un primer escrutinio: el disco de Janet Baker y Raymond Leppard, con la can-

tata Lucrezia, y el Moisés y Aarón por Gielen concurrían en las propuestas de todos los jurados, lo que les confería de inmediato la condición de Premios. Philips copaba así esta octava edición del «palmarés».

La determinación del tercer premio fue mucho más compleja: el álbum de Karajan consagrado a la Escuela de Viena, L'Incoronazione di Poppea por Harnoncourt, o El Arte de la Fuga en la versión de Marie-Claire Alain se apuntaban como candidatos a acompañar a los dos registros de Philips en la tríada de galardones, pero no acababan de obtener los votos necesarios por el sistema de mayoría absoluta. Se insistía, por otra parte, en la necesidad de otorgar un refrendo del certamen a la gigantesca labor de Antal Dorati, que año tras año ha ido situando en la lista de preselección sus álbumes dedicados al integral sinfónico de Haydn. Incluso se llegó a pedir para Dorati el Diplôme d'Honneur correspondiente a 1976: a varios jurados esto nos parecía excesivo. Se llegó, finalmente, a una solución intermedia: se concedería al magno proyecto de Decca (48 discos en nueve álbumes) un Premio especial, que a todos los efectos completaría la terna.

¿Satisfacción en general? Sí, aunque con algunas reservas, referidas sobre todo a la lista internacional de preselección. Una «presencia» que extrañó a muchos (al que firma, entre otros): la del *Così fan tutte* de Solti, notable, interesante, sobresaliente en el caso de Teresa Berganza, pero nunca genial. Dos «ausencias» que extrañaron aún más: la del otro *Così fan tutte*, el de Colin Davis, sin Teresa Berganza, pero con la «genialidad» que le falta al de Solti, y la del álbum Música para conjunto de cámara, de Schönberg, por David Atherton, uno de los registros esenciales del 75 y que, afortunada y asombrosamente, se publica ahora en España.

En el Castillo de Chillon, el día de la entrega de los Premios, en septiembre, sólo faltó una persona: Dietrich Fischer-Dieskau, el Diplôme d'honneur 1975. Pero en esos días Dieskau estaba realizando algo habitual en él: grababa un disco.

«PALMARES»

HAENDEL: Cantata Lucrezia. Arias para «mezzosoprano». Janet Baker, English Chamber Orchestra, Raymond Leppard. (Philips, 65 00 523). (No publicado en España, aunque es previsible su futura edición.)

SCHOENBERG: Moisés y Aarón. Günter Reich, Louis Devos, Coro y Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Austríaca, Michael Gielen. (Philips, 67 00 084. Dos discos en álbum con libreto en tres idiomas.) (No publicado en España. Su posible edición parece poco probable en un futuro inmediato.)

PREMIO ESPECIAL

HAYDN: Integral de las Sinfonías. Philharmonia Hungarica, Antal Dorati. (DECCA, nueve volúmenes más un álbum apéndice de dos LP, todos con libreto propio redactado por el editor de la versión original, H. C. Robbins Landon; 48 discos.) (No publicado en España ninguno de los volúmenes; cabe pensar que en el futuro se editarán algunos discos sueltos. La publicación del ciclo íntegro es muy improbable.)

LAS RESTANTES GRABACIONES NOMINADAS

BACH: El Arte de la Fuga. Marie Claire Alain (ERATO).

BRITTEN: Muerte en Venecia. Pears, Shirley-Quirk, English Chamber Orchestra, Bedford (DECCA). (Se decidió que, al estar editado el álbum sólo en Inglaterra y Estados Unidos, entrará a concurso en 1976.)

HAYDN-MOZART: Arias y cantatas. Baker, Leppard (Philips).

LASSUS: Las lágrimas de San Pedro. Raphael Passaquet, Vocal Ensemble (Harmonia Mundi).

MENDELSSOHN: La primera noche de Walpurgis. Gewandhaus, Masur (EMI) (*).

MENDELSSOHN: Integral de los Cuartetos. Bartholdy Quartett (BASF).

MONTEVERDI: L'Incoronazione di Popea. Donath, Söderström, Concentus Musicus, Harnoncourt (Telefunken).

MOZART: Così fan tutte. Lorengar, Ber-

Prix Mondial du Disque (Montreux)

«Palmarés» 1975

ganza, Bacquier, Krause. London Philharmonic, Solti. (DECCA) (*).

NONO: Como una ola de fuerza y de luz, Y entonces comprendió. Pollini, Abbado (DG).

PROKOFIEV: Conciertos para piano y orquesta. Beroff, Gewandhaus, Masur (EMI) (*).

RAVEL: La Valse, Menuet Antique, Ma Mère l'Oye. New York Philharmonic, Boulez (CBS) (*).

SCHOENBERG, BERG, WEBERN: Obras orquestales. Filarmónica de Berlín, Karajan (DG) (*).

SCHUBERT: Tríos con piano. Rubinstein, Szeryng, Fournier (RCA).

SCHUBERT: Sonata en La menor, D-845, Fantasía «Wanderer». Pollini (DG) (*).

SCHUMANN: El Paraíso y la Peri. Moser, Gedda, Fassbänder. Sinfónica de Düsseldorf, Czyz (EMI) (*).

R. STRAUSS: Cuatro últimos «Lieder», Muerte y Transfiguración. Janowitz. Filarmónica de Berlín, Karajan. (DG) (*).

VERDI: Aida. Caballé, Domingo, Capuccini, Cosotto, Ghiaurov. New Philharmonia, Mutti. (EMI) (*).

VERDI: Un Giorno di regno. Cosotto, Wixell, Carreras. Royal Philharmonic, Gardelli. (Philips).

VIVALDI: Salmo 126, Dos Motetes. Berganza. English Chamber Orchestra, Ros-Marbá. (Ensayo) (*).

WOLF: Mörike Lieder. Fischer-Dieskau, Barrenboim (DG).

COMPOSICION DEL JURADO

Alemania: Karl Breh (Hi-Fi Stereophonie). Ingo Harden (Fono-Forum).

España: José Luis Pérez de Arteaga (RITMO).

Estados Unidos: Leonard Marcus (High Fidelity).

Irving Lowens (Washington Star).

Francia: Georges Cherière (Diapason).

Inglaterra: Robert Layton (Gramophone).

Suiza: Numa Tetaz (24 heures Lausanne).

Yugoslavia: Dorde Saula (Radio Zagreb).

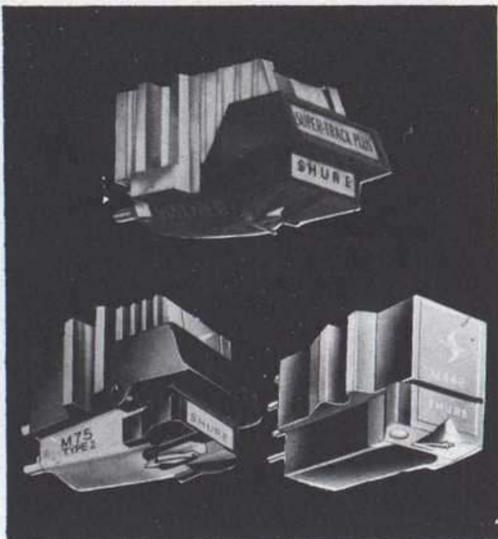
(*) Las grabaciones que anteceden a este signo se hallan publicadas en España.



W. L. Zalsman, Vicepresidente de Phonogram Internacional, recibe de manos de José Luis Pérez de Arteaga el Premio Mundial otorgado al disco de Janet Baker y Raymond Leppard con obras de Händel.



Una para cada uso.



No todo el mundo necesita un piano de cola, ni todo el mundo necesita la mejor cápsula que fabrica Shure para disfrutar de su tipo de música en su equipo de alta fidelidad. Tarde o temprano llegará el día en que Ud. querrá la famosa **V-15 Type III Improved**, la cápsula sin par para equipos avanzados y presupuestos desahogados. Pero si su economía exige un precio más asequible, piense en la **M75**, aclamada por los especialistas como una de las mejores cápsulas magnéticas. Con un presupuesto restringido, no todo está perdido ni mucho menos. Escoja cualquiera de los modelos de la **serie M44**, fabricados para un rendimiento óptimo con un precio verdaderamente económico. Escriba solicitando información completa a **VIETA AUDIO ELECTRONICA, S.A.** Diputación, 317, Barcelona 9, representantes exclusivos de **SHURE** en España.



SHURE

René Klopfenstein, Director del Festival de Montreux, hace entrega del Premio dado a **Moisés y Aarón**, por Gielen, al Dr. Otto Serti, Director musical de la Radiodifusión Austriaca. La interpretación de Michael Gielen, grabada por Philips, ha sido llevada al cine por Jean Marie Straub, el cineasta que filmara la, en España sólo vista por Televisión, y en UHF, **Pequeña crónica de Ana Magdalena Bach**.

El premio a una dilatada carrera: Leonard Marcus, que hace veinte años fue asistente de Antal Dorati en Minneapolis, entrega a éste el Premio Especial votado en favor de su **integral Haydn**. En medio de ambos se halla James Mallinson, el productor del ciclo a cargo de Decca, para el cual tuvo Dorati justas frases de reconocimiento y afecto.



Claudio Scimone conversa con Marius Costant. El músico italiano y sus «Solisti Veneti» ofrecieron, en honor de Michel Garcin, una **Serenade gastronomique (sic)**, que fue una exhibición del particular humorismo de Scimone y los instrumentistas.

Michel Corboz, otro artista de Erato, dirige a un grupo de cantantes. Estos realizaron una parodia del estilo madrigalesco en muestra de simpatía hacia el homenajeado Michel Garcin.



Michel Garcin, Director de la firma Erato, se dirige al público presente en el Castillo de Chillon para agradecer el **Diplôme d'Honneur 1975**, que se le ha otorgado en reconocimiento a su labor por la promoción cultural del disco a través del sello que dirige. Varios de sus artistas (Jean-Pierre Rampal, Alain Lombard, Michel Corboz, Claudio Scimone, Marius Costant) se hallaban presentes en el acto para testimoniar su simpatía al mecenas francés.

Antal Dorati, presente el 2 de septiembre en la ceremonia de Chillon. Cercano ya a su 70 cumpleaños, Dorati ha pasado a ser para los discómanos internacionales (exceptuados los españoles, se entiende) el intérprete de Haydn por excelencia. Su proyecto más inmediato: grabar para Philips las óperas de... Haydn.





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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 1 DE DICIEMBRE Y EL 10 DE ENERO 75-76

ORQUESTAL

BARTOK: Concierto para orquesta. Divertimento. Orquesta Nacional Húngara. Director, A. Dorati. Hungaroton, SLPX 11437. Importado.

BARTOK: Concierto para dos pianos, percusión y orquesta. «Suite» para dos pianos, op. 4B. D. Bartok, E. Tusa, Orquesta Sinfónica de Budapest. Director, J. Sandor. Hungaroton, SLPX 11398. Importado.

BARTOK: Concierto para violín, número 2. I. Perlman, Orquesta Sinfónica de Londres. Director: A. Previn. EMI, 063-02.518. 395 ptas.

BARTOK: Concierto para violín, número 2. Rapsodias para violín números 1 y 2. D. Kovacs, Orquesta Sinfónica de Budapest. Directores: E. Lukacs, J. Ferencsik. Hungaroton, SLPX 11350. Importado.

BARTOK: El mandarín maravilloso. «Suite» de danzas. Quince canciones campesinas. Orquesta Filarmónica de Budapest. Director, J. Sandor. Hungaroton, SLPX 11403. Importado.

BARTOK: Cuatro piezas para orquesta, op. 12. Dos retratos, op. 5. Dos cuadros, op. 10. Orquesta Sinfónica de Budapest. Director, M. Erdelyi. Hungaroton, SLPX 11302. Importado.

BARTOK: El príncipe de madera, «ballet» completo. Orquesta Filarmónica de Budapest. Director, J. Ferencsik. Hungaroton, SLPX 11403. Importado.

BEETHOVEN: Concierto para piano, número 4. P. Badura-Skoda, Collegium Aureum. Basf, 36 53 202. 375 ptas.

BRAHMS: Diecinueve Danzas húngaras. The Hartford Symphony Orchestra. Director, F. Mahler. MCA, S 32.744. 360 ptas.

BRUCKNER: Sinfonía número 7. Orquesta Sinfónica de Cincinnati. Director, M. Rudolf. MCA, S-32.743. 360 ptas.

BRUCKNER: Sinfonía número 9. Orquesta New Philharmonia. Director, Otto Klemperer. EMI, 065-02.158. 415 ptas.

DEBUSSY: El Mar. Tres Nocturnos. Coro y Orquesta Nacional de la RTF. Director, J. Martinon. EMI, 065-12.791. 415 ptas.

DEBUSSY: El Mar. RAVEL: Dafnis y Cloe: «suite» número 2. BERLIOZ: Danza de las sílfides. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, L. Stokowsky. Decca, PFS 4220. 360 ptas.

MOZART: Conciertos para piano número 11 (K 413) y número 16 (K 451). D. Barenboim, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. EMI, 063-02.480. 395 ptas.

RIMSKY-KORSAKOV: El vuelo del moscardón. Dubinushka. Sadko. La gran Pascua rusa. Noche de mayo. Víspera de Navidad. Orquesta de la Suisse Romande. Director, E. Ansermet. Decca, SDD 281. 225 ptas.

SCHUMANN: Concierto para piano. Allegro appassionato, op. 92. D. Barenboim, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, D. Fischer-Dieskau. EMI, 065-02.530. 415 ptas.

R. STRAUSS: «Suite» de «El Caballero de la Rosa». WAGNER: **Obertura y Bacanal de «Tannhäuser».** Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, E. Leinsdorf. Decca, PFS 4187. 360 ptas.

TCHAIKOVSKY: Sinfonía número 6 («Patética»). Orquesta de París. Director, S. Ozawa. Philips, 65 00 012. 400 ptas.

VIVALDI: Concierto para flautín, P 83. Concierto para dos trompetas. CAPUZZI: **Concierto para contrabajo, en Re mayor. PAISIELLO: Concierto para clave, en Do mayor.** Solistas, I Musici. Philips, 65 00 969. 400 ptas.

CAMARA

DVORAK: Cuarteto de cuerda número 13 (8), op. 106. Cuarteto de cuerda de Praga. DG, 2530 480. 430 ptas.

INSTRUMENTAL

BARTOK: Mikrokosmos, volúmenes I-VI. L. Szücs y K. Zempleni, pianos. Hungaroton SLPX 11405/7; tres discos. Importado.

CHOPIN: Las cuatro Baladas. Los cuatro «Impromptus». C. Arrau. MCA, S-32.753. 360 ptas.

SCHUMANN: Album para la juventud (completo). A. Weissenberg. EMI, 065-12.578. (Cuadrafónico.) 415 ptas.

VOCAL Y CORAL

FAURE: Requiem. Pavana, op. 50. S. Armstrang, D. Fischer-Dieskau. Coro del Festival de Edim-

burgo. Orquesta de París. Director, D. Barenboim. EMI, 065-02.568 Q. (Cuadrafónico.) 415 ptas.

KODALY: Missa brevis. Te Deum del Castillo de Buda. Solistas, Coro y Orquesta RTV de Hungría. Director, J. Ferencsik. Hungaroton, SLPX 11397. Importado.

KODALY: Psalmus Hungaricus. Variaciones del pavo real. J. Simandy, Coro y Orquesta Nacionales de Hungría. Director, A. Dorati. Hungaroton, SLPX 11392. Importado.

POULENC: Motetes de Pascua y Navidad. STRAWINSKY: **Misa.** Coro Christ Church Cathedral, Oxford. London Sinfonietta. Director, S. Preston. Decca, SXL 29097. 335 ptas.

SCHUBERT: La bella molinera. D. Fischer-Dieskau; G. Moore. EMI, 065-00.202. 415 ptas.

SCHUBERT: Cuartetos vocales. E. Ameling, J. Baker, P. Schreier, D. Fischer-Dieskau; G. Moore. DG, 2530 409. 430 ptas.

OPERA

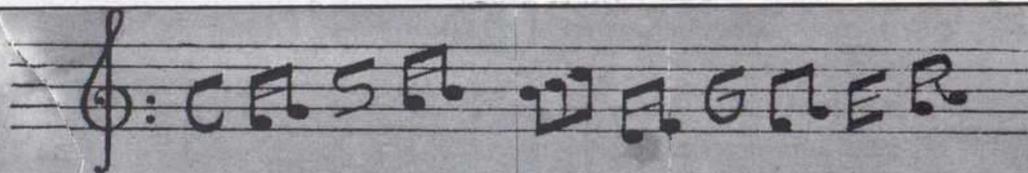
BARTOK: El Castillo de Barba Azul. G. Melis, K. Kasza. Orquesta Filarmónica de Budapest. Director, J. Ferencsik. Hungaroton, SLPX 11486. Importado.

MUSSORGSKY: Khovantchina. D. Petkov, N. Ghiuselev, A. Miltcheva-Nonova, M. Dimtchevska, N. Dobriyanova, L. Bodurov, S. Mikhailov, S. Popov, D. Dimitrov. Coro Svetoslav Obretenov, Sofia. Orquesta Nacional de la Opera de Sofia. Director, A. Margaritov. Edigsa, BKE 1439/42, cuatro discos. 1.500 ptas.

RECITALES

CONCIERTO DE AÑO NUEVO: Obras de Josef, Johann Strauss I y II. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, W. Boskovsky. Decca, SXL 6692. 335 ptas.

STOKOWSKY, Leopold. BRAHMS: Sinfonía número 1. GLAZUNOV: Concierto para violín. WAGNER: Preludio de «Los maestros cantores». DEBUSSY: **Preludio a la siesta de un fauno.** TCHAIKOVSKY: **Marcha eslava.** S. Marcovici, Orquesta Sinfónica de Londres. Decca, PFS 30509/10, dos discos. 720 ptas.



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

CRITICA DISCOGRAFICA

BARTOK, B.: **Concierto para violín y orquesta número 2. Rapsodia para violín y orquesta.** Dénes Kóvacs (violín). Orquesta Sinfónica de Budapest. Directores: Ervin Lukács y János Ferensik. Hungaroton, LXP 11350. P. V. P.: 360 ptas.

Bien venida sea la publicación en España, por Hixpavox, de la Edición completa Bartók que Hungaroton lanzara hace algunos años. Presentar ciclos integrales es servir a la memoria del autor, tanto como a la musicología o al interés de esos aficionados de categoría superior, a los que hay que atender pasando, en ocasiones, por encima de criterios comerciales a ultranza.

Tras este «bravo» inicial, la nota crítica apunta hacia lo siguiente: la Edición Bartók va a interesarnos mucho más como fuente de oportunidades únicas para escuchar y conocer algunas obras bartokianas que como calidad interpretativa de las obras ya existentes en el repertorio discográfico. En efecto, al escuchar la correcta, la incluso muy buena versión del **Concierto para violín** que ofrecen Kóvacs y Lukács, uno no puede dejar de preferir la perfección y claridad de Szeryng y Haitink (por ejemplo), tanto en lo que se refiere a interpretación como a grabación. El comentarista ha aprovechado la ocasión para reescuchar la vieja versión de Menuhin y Furtwängler, insuperada en lo que atañe a la misión solista; el disco, fuera de catálogo hoy, proporciona lo que podría ser el polo opuesto a la versión de Kóvacs (siempre en una línea de corrección): la visión apasionada, con garras expresionista, de esa doble faceta cerebral y popularista que tan genialmente conjuga Bartók en su **Concierto**.

Otro tanto sucede con las **Rapsodias**, obras menores desde su mismo planteamiento. La recreación de dos artistas tan dispares en primera instancia como son Menuhin y Boulez proporciona un atractivo especial, del que carecen las versiones de Kóvacs y Ferensik, modelo —por otra parte— de ejecución «standard». (Quizá no haga falta reseñar que la grabación Menuhin-Boulez de las **Rapsodias** bartokianas, complemento de su esplendorosa versión del **Concierto** de Berg, no está en nuestros comercios, y no es precisamente que haya sido retirada por antigua...)

Conclusión: Muestra sólo discreta de lo que va a ser una Edición completa Bartók, que hay que recibir con entusiasmo. J. L. G. B.

BARTOK, B.: **«Suite» para dos pianos, op. 4 B; Concierto para dos pianos, percusión y orquesta.** Ditta Pásztor-Bartók, Maria Comensoli y Erzsébet Tusa, pianos. Ferenc Petz y Jozsef Marton, percusión. Orquesta Sinfónica de Budapest. Director, János Sandor. Hungaroton, LPX 11398. P. V. P.: 360 ptas.

Un inteligente acoplamiento nos presenta dos obras bartokianas con el denominador común de basarse instrumentalmente

en dos pianos y de constituir sendas recomposiciones de obras anteriores: la **«Suite» para dos pianos** es una versión, efectuada en 1943, de la **Segunda «suite» orquestal**, originaria de 1907. En cuanto al **Concierto**, se trata del añadido de orquesta, hecho en 1940, sobre la **Sonata para dos pianos y percusión**, de 1937.

El trasvase a doble teclado de la **Suite** presenta una curiosa renuncia por parte de Bartók de propias conquistas pianísticas, en aras a servir con la mayor fidelidad de estilo instrumental al espíritu que reinaba en la composición de casi cuarenta años atrás. Por lo demás, en la **Suite** ya se observa el inicio del despegue que Bartók llevó a cabo del folklore: no para dejar de servirlo, sino para hacerlo de una manera más esencialista y a la vez (he aquí la gran aportación bartokiana a nacionalismos y conceptos similares) más personal y trascendente, más universal y perdurable. Los años de composición de la **Suite** imponen que, en ocasiones, la música evoque la línea Liszt-Brahms, en cuanto se refiere a utilización culta de lo popular, así como a Debussy en algunas coloraciones sonoras.

Muy distinto es el caso del **Concierto para dos pianos, percusión y orquesta**. Como antes decíamos, aquí casi no se trata de revisar ni de adaptar, sino de añadir. La fidelidad a la **Sonata para dos pianos y percusión**, de la que procede, es total, y, como no podía dejar de suceder, la orquestación suena pobre frente a los dos grupos básicos (pianos-percusión); no podía dejar de suceder esto, porque el milagro de la **Sonata** radicaba, precisamente, en que Bartók había logrado de una manera genial que tan original contingente instrumental operase como una voz sin cortapisa expresiva alguna. Como en toda obra genial, en la **Sonata** no sobraba ni faltaba nada. ¿Para qué, entonces, añadir la orquesta? Quizá Bartók pensó que tal añadido no perjudicaba en modo alguno a la composición original y, por añadidura, a lo mejor la «promocionaba» indirectamente. Puede ser. El resultado es una gran obra, que no añade nada definitivo a la genial **Sonata** y que, por supuesto, tampoco puede sustituirla.

Conclusión: De gran interés para estudiosos o para los que amen a Bartók de manera especial.—J. L. G. B.

BRAHMS: **Danzas húngaras.** The Hartford Symphony Orchestra. Director, Fritz Mahler. Movieplay, MCA 532744, «estéreo». P. V. P.: 360 ptas.

Brahms compuso en total **21 Danzas húngaras** para dúo de pianos, publicándolas sin número de «opus». Posteriormente, las orquestaron Andreas Hallen (**Números 2, 4, 7**), Albert Parlow (**5, 6, 8, 9 y 11 a 16**), Dvorak (**17 a 21**) y el propio Brahms (**1, 3, 10**). De las 21, este sorprendente disco sólo ofrece 19, faltando las **Números 8 y 9**. Esta decisión inexplicable rebaja su valor notablemente, máxime teniendo en cuenta la presencia en el catálogo español de la versión de Rossi y

la Opera Nacional de Viena (Clave, 265 pesetas), de buena calidad sonora, mejor interpretación y que ofrece, naturalmente, el total de las **Danzas**, que duran, aproximadamente, cuarenta y cinco minutos, tiempo nada exagerado para un disco.

Rebaja también el valor del objeto de este comentario su presentación indigente (recurso al calificativo más suave que se me ocurre): no se indican ni la tonalidad de las **Danzas**, ni sus orquestadores, ni hay la más leve referencia a Brahms o su obra. La interpretación, en cambio, tiene buenos momentos: los números **1, 6, 11 y 21** pueden valer de ejemplo; pero aun en estos casos resulta algo «corta», falta de entusiasmo y refinamiento en la desconocida orquesta, que parece aceptable en violines y algunas maderas, pero cuya cuerda grave queda «inédita» por causa —creo— de la grabación, sonando además el metal poco brillante. Tampoco el prensado es bueno. Y otra sorpresa: el precio del disco.

Conclusión: Negativa. Rossi para el total, o Reiner (Decca) y Karajan (DG) para una selección. ¿Por qué no graba DG con Kubelik también estas **Danzas**? ¿Y Philips con Haitink?—R. A. M.

BRAHMS: **Sinfonía número 2, en Re mayor, op. 73. Variaciones sobre un tema de Haydn, opus 56 a.** Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam. Director, Bernard Haitink. Philips, «estéreo», 6500 375. P. V. P.: 400 ptas.

Con este disco cierra Haitink su ciclo sinfónico.

En realidad, «nos debe» todavía la **Obertura académica**, el **Concierto para violín** y, sobre todo, la **Rapsodia para contralto**, que —sugerencia— podría grabar con Janet Baker, artista ahora de Philips. El broche de oro de esta integral lo constituye la mejor interpretación moderna que conozco de las **Variaciones Haydn**, una cota difícil de superar. Ciertamente que Furtwängler, con las Filarmónicas de Viena y Berlín, logra dos versiones muy distintas, a cual más genial, y que Bruno Walter grabó para CBS una inolvidable. Pero ninguna de ellas está en catálogo ni puede competir en términos de sonido con la ahora comentada, y sobre la cual no entraré en detalles: baste decir que **toda** la maravillosa orquestación brahmsiana es perfectamente audible gracias a una cuidadosa planificación sonora, a la elección de «tempi» ideales para cada variación, al prodigioso trabajo orquestal y —claro— a la espléndida grabación. Además, Haitink sabe captar, dentro de la estructura global de la obra, el sentido propio de cada variación: óigase, por ejemplo, la **Séptima**, la deliciosa «Siciliana». En suma: que el disco merece la pena «sólo» por esta obra.

Naturalmente, el director holandés nos da de la **Segunda sinfonía** una excelente versión, aunque no de la altura de las **Variaciones** ni de la **Primera** y la **Tercera**, otros hitos de su ciclo. Su visión de la obra es reposada (no lenta) y lírica en



Bernard Haitink

los tres primeros movimientos, y muy brillante en el final. Quizás al «Adagio» le falte algo de intensidad dramática, sobre todo en los instantes que preceden a la «Coda» (compases 84-96), uno de los más desgarradores momentos de todo Brahms, que incluso llega a sollozar amargamente (corcheas a contratiempo en los violines primeros, compases 95 y 96). Con todo, es de destacar la fluidez del discurso musical, virtud máxima en este excelente director, siempre sutil en las transiciones rítmicas y dinámicas, y que nunca utiliza los «crescendi» para acelerar su «tempo» (caso contrario, por ejemplo, al de Furtwängler). Una excepción notable es el «acelerando» imprimido, tras una pausa muy personal, en los compases 375 y siguientes del final, en el momento en que el segundo tema se oye en la cuerda grave, justo antes de comenzar la «Coda».

Excelente la articulación orquestal en el «Allegretto», diferenciando perfectamente entre ligado, semiligado y «staccato» (compases 190-200). Magnífico el oboe en su solo inicial. En el primer tiempo son de nuevo evidentes las grandes virtudes de Haitink. Por ejemplo, la claridad lograda en las figuras de acompañamiento de los violines al tema lírico de violas y «cellos», que tanto recuerda a la «Canción de cuna» (compases 82 y siguientes); la cuerda grave resulta en todo momento presente y audible; los climas son siempre equilibrados.

Finalmente, sabe obtener de la trompa el máximo rendimiento en el pasaje (memorable) que precede a la «Coda», dirigida maravillosamente. Pese a todo lo dicho, creo que falta un algo en este movimiento que sabían comunicar Bruno Walter o Monteux (con la Filarmónica de Viena; Decca económico, no en España);

y en los centrales, esa genialidad de Furtwängler patente en sus grabaciones con las Filarmónicas de Londres (Decca Ace of Clubs, ya no en catálogo) y Berlín (EMI, no aquí).

De las versiones actuales, pueden servir de recomendaciones junto a Haitink, Karajan (DG), Kertesz (Decca) y Abbado (DG). Menos interesantes son Ansermet, Kubelik (pese a su precio) y Ancerl (Discophon). Y de las editadas en álbum, la magnífica de Klemperer destaca muy por encima de Ormandy (CBS) o Toscanini (RCA). Lástima la ausencia de los ciclos de Boult y Barbirolli (EMI) y Szell (CBS).

Discretos comentarios de carpeta y muy buena calidad técnica en el disco.

Conclusión: Muy buena **Segunda** y definitivas **Variaciones Haydn**. Seguimos esperando más Brahms de Haitink.—**R.A.M.**

BOCCHERINI Y OTROS AUTORES: Danzas del Rococó y del Barroco. Obras de Boccherini, Mozart, Haendel, Haydn, J. S. Bach, J. L. Bach. Orquestas St. Martin in the Fields y English Chamber. Directores: N. Marriner y R. Leopard. Philips, «Stereo», 65 00 953. 400 pesetas.

El título real de este disco es «**Minueto**» de Boccherini, lo que nos ilustra ya acerca del carácter del mismo y de cuál va a ser el nexo que una a las obras en él incluidas. Todas ellas, en efecto, se entroncan en el ámbito de la danza y en varias de sus formas, algunas extremadamente antiguas, de apogeo en el mundo palaciego y galante de finales del siglo XVII y gran parte del XVIII. El **Minueto**, la **Gavota**, la **Zarabanda**, la **Polonesa** y el **Rigodón** son las danzas que po-

demus encontrar en la grabación, extraídas de «divertimentos», «suites» y sinfonías de los autores arriba citados.

La capital importancia de estos y otros aires danzables dentro del campo de la música instrumental, sobre alguno de los cuales se basa incluso en gran parte una producción como la de Johann Sebastian Bach, no está —no podía estar— ni siquiera tratada tangencialmente a través de esta breve e incompleta relación, que se reduce, en realidad, a agrupar una serie de fragmentos sin ningún prurito de índole histórico-cultural, sino, simplemente, como una muestra parcial de danzas, la mayoría de las que pierden casi toda su importancia al ser desgajadas de las obras a las que pertenecen, convirtiéndose en piezas aisladas y yuxtapuestas, en una serie de «bises».

La novedad de la grabación es, por otro lado, inexistente, pues lo único que ha hecho Philips ha sido aprovechar registros ya en el mercado para componerla. Merece destacarse, no obstante, el fragmento de la **Suite en Sol mayor** de Johan Ludwig Bach, contemporáneo y lejano pariente de Johann Sebastian, ya que, según creo, es la primera vez que aparece en nuestro país una grabación con alguna de sus obras (aunque se trate de un fragmento).

En cualquier caso, y esto es algo fuera de duda, la interpretación que nos brindan las orquestas y directores señalados es, como no podía por menos de ser, conocida su calidad, de primer orden, de acuerdo con lo ya observado en su día.

Conclusión: Solamente ameno y anecdótico.—**A. R.**

BOCCHERINI: Concierto para flauta, en Re mayor, op. 27. **MERCADANTE: Concierto para flauta, en Mi menor.** **TARTINI: Concierto para flauta, en Sol mayor.** S. Gazzelloni. I Musici. Philips, 65 00 611. 400 ptas.

Tres de los más notables conciertos italianos para flauta posteriores a Vivaldi. Virtuoso y quizá más «violínístico» que otra cosa, el de Tartini; galante, no menos virtuoso y muy atractivo, el único que compuso Boccherini para este instrumento; y más banal y prolijo, si se quiere, pero delicado y pleno de encanto, el de Mercadante, obra más extensa y muy fuera de su tiempo (compuesto en 1819, parece muy anterior, tanto por el carácter como por el uso de la cuerda). La interpretación puede resumirse en un vocablo: ideal. Gazzelloni es uno de los dos primeros flautistas del mundo (con Rampal): de virtuosidad casi increíble, e inalcanzable en el repertorio italiano, el mismo en el que sobran adjetivos para I Musici. El sonido del disco es de primerísima calidad.

Conclusión: Agradable repertorio de flauta tocada como es impensable superar.—**A. C. A.**

DVORAK: Danzas eslavas, opus 46. Scherzo capriccioso, opus 66. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Director, Rafael Kubelik. DG, 2530466, «estéreo». P. V. P.: 430 ptas.

Es este el primero de los dos discos en que Deutsche Grammophon incluirá el total de las preciosas **Danzas eslavas**, dieci-

séis en total: ocho en la **Opus 46** y ocho en la **Opus 72**.

Veo garantizado el éxito de la publicación, pues no creo exista intérprete más adecuado que Kubelik (al frente aquí de su actual orquesta) para la música de Dvorak, de la que ya en su ciclo sinfónico se reafirma como máximo especialista, fallecidos —desgraciadamente— Ancerl y Kertsz. De este último director y de Haitink tenemos en España versiones magníficas del **Scherzo**. Kubelik, algo más lento y menos explosivo que Kertsz, logra una lectura soberbia por claridad expositiva, brillantísimo uso del color orquestal y visión global equilibrada y hondamente sentida de la obra. Difícil, realmente, decidir entre una de las tres versiones citadas, aunque la del director checo me parezca la más **auténtica**. Es este mismo adjetivo el que creo resume su espléndida ejecución de las **Danzas**, en las que la orquesta raya a gran altura, soportando la comparación con los Filarmónicos berlineses de Karajan (DG también), pareciéndome, en cambio, la dirección de Kubelik superior —¡todavía!— en virtud de esa **auténticidad** que le permite ser brillantísimo sin rozar el efectismo (que creo le ocurre a Karajan en la **Número 7**, por supuesto, magníficamente tocada), y tan claro, contrastado y sutil rítmica y dinámicamente, como el director salzburgués.

Para la adquisición de la **Opus 46** completa, ésta es opción única. Karajan (ya citado), Reiner («As diamantes») y Sejna (Discophon) ofrecen sólo selecciones. Haitink (Philips), con igual programa que Kubelik, sólo ha aparecido en «cassette». Lástima: es magnífico, como lo es Szell con Cleveland (CBS), que ofrece las **Danzas** completas en un solo disco, de aceptable sonido; tampoco está en el catálogo español. Por todo lo expuesto, Kubelik resulta la mejor alternativa, pues grabación, sonido y prensado españoles son espléndidos.

Conclusión: Recomendación entusiasta. **R. A. M.**

«CUATRO CONCIERTOS PARA INSTRUMENTOS RAROS»: HAENDEL: **Concierto para arpa, en Fa mayor**. J. A. HASSE: **Concierto para mandolina, en Sol mayor**. M. CORRETTE: **Concierto para zanfoña, en Do mayor**. J. S. SCHROETER: **Concierto para «fortepiano», en Fa mayor**. Solistas y Orquesta de Cámara. Director, Roger Cotte. Arion - Hispavox, HARS, 740-05. 360 ptas.

No tan raros dos de los instrumentos, pero... de acuerdo: el programa es diverso y atractivo. El arpa con que toca —magistralmente, por cierto— el **Concierto en Fa mayor**, de Haendel (número 6 de la colección de **Conciertos de órgano**), es diatónica o sin pedales: he ahí la «rareza». Un brevísimo **Concierto de mandolina**, de corte muy italiano, de Hasse, que Elisabeth Maitre toca con notable frescura. Delicioso el intrascendente, pero rebotante de espontaneidad, el **Concierto en Do mayor para zanfoña** (¡éste sí que es un instrumento raro!), de Corrette, que la solista Michelle Fromentau y el director recrean con toda chispa. Y el buen **Concierto**, sin movimiento lento, para «fortepiano» (instrumento que hoy ya no es raro escuchar), de Schroeter, del que lo mejor es la cadencia que la compuso un tal...

Wolfgang Amadeus Mozart. El instrumento que toca, y muy a propósito, Jean Ver Hasselt, se halla conservado en las mejores condiciones de autenticidad. Los cuatro solistas, lo mismo que el director, «hacen música» de verdad y restituyen así estas obras al lugar más alto que merecen. La grabación, impresión y presentación son correctas.

Conclusión: Un gran concierto (Haendel, claro) y tres conciertos raros para instrumentos más o menos raros. Interpretaciones «vivas». Disco muy agradable.—**A. C. A.**

MOZART: **Conciertos para piano números 12, en La, K. 414, y 19, en Fa, K. 459**. Daniel Barenboim, solista y director. Orquesta Inglesa de Cámara. EMI, 1J063-02427, «estéreo». P. V. P.: 395 pesetas.

Con la publicación de este volumen y la inminente del que incluye los **Concier-**

de Mozart. El **número 12**, aquí incluido, de 1782, es una hermosa obra, de admirable tiempo lento; y del **19**, sólo decir que es tan bueno como cualquiera de los que le siguen en el catálogo. Los excelentes comentarios de Robin Golding proporcionan amplia información.

De la interpretación de Barenboim y la admirable Orquesta Inglesa, poco nuevo que decir: hacen plena justicia al maravilloso «Andante» **K. 414**, tocan muy bien el «Rondó», y aunque estimo que el «tempo» del «Allegro» inicial es en exceso veloz, a expensas de la claridad y el encanto de esta página, el nivel logrado en este **Concierto** es muy alto. En el segundo, **K. 459**, el nivel es —creo— poco menos que inalcanzable, superando incluso las modélicas versiones Brendel-Marriner (Philips) y Hepzibah-Yehudi Menuhin (EMI, ya no en catálogo; un disco sensacional con el **Concierto 14**). El movimiento lento es un prodigio, superior al «simplemente» muy bueno de Marriner: más claro, más



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!!

tos números 11 y 16, serán ya nueve los discos de **Conciertos** de Mozart que debemos a Barenboim. En el extranjero se ha completado ya el ciclo con la edición de los tres registros correspondientes a los números 1 a 4, 6 y 26, 8 y 25, que esperamos ver pronto aquí.

Las obras, ya conocidas en el catálogo español a través de las versiones de Brendel (Philips) y Geza Anda (DG), no requieren presentación. Baste recordar que para Alfred Einstein, uno de los grandes exégetas de Mozart, la colección de los **Conciertos de piano** es la cima de su obra, por delante incluso de las **Operas** (!). Y que Brahms, poco sospechoso de modestia, escribiendo en cierta ocasión a un amigo, manifestaba más o menos que los compositores de entonces podían ir viviendo y lograr cierta fama gracias a que la gente desconocía las cosas más sublimes, por ejemplo, los **Conciertos para piano**

equilibrado y matizado, y tímbricamente mejor todavía (!). De la lectura de Menuhin es éste el movimiento menos extraordinario. El «tempo» de Marriner en el «Allegro» inicial es un punto más acelerado que el de Barenboim, aventajándole éste en frescura, luminosidad y claridad en texturas orquestales. Por otra parte, su capacidad de diálogo con la orquesta (y consigo mismo, entre las dos manos) es realmente asombrosa. En el final, también el «tempo» de Barenboim es más calmado que el de Marriner, lo que permite mayor claridad en los espléndidos «fugatos» y que las figuraciones rápidas del piano (semicorcheas) no resulten un punto «virtuosísticas» de más, como le ocurre a Brendel. Es de justicia reconocer que la mejor dirección en este tiempo corre a cargo de Menuhin.

En suma, creo que es ésta la mejor versión del **19** de Mozart en el mercado espa-

ALFRED BRENDEL en España



DISCOGRAFIA

- | | | | |
|--|--|-------------------------------------|--|
| <p>65 00 140 W.A. MOZART</p> | <p>Concierto para piano y orquesta número 12, en la mayor, KV 414
Concierto para piano y orquesta número 17, en sol mayor, KV 453.
Academy of St. Martin-in-the-Fields
Director: Neville Marriner.</p> | <p>65 00 763 F. SCHUBERT</p> | <p>Sonata en re mayor. Op. 53. D. 850.
16 Danzas alemanas. Op. 33. D. 783.</p> |
| <p>65 00 283 W.A. MOZART</p> | <p>Concierto para piano y orquesta en fa mayor, KV 459.
Concierto para piano y orquesta en la mayor, KV 488.
Academy of St. Martin-in-the-Fields
Director: Neville Marriner.</p> | <p>65 00 285 F. SCHUBERT</p> | <p>Sonata para piano en si bemol mayor, D. 960.
Fantasía en do mayor, Op. 15, D. 760 "Wanderer".</p> |
| <p>65 00 533 W.A. MOZART</p> | <p>Concierto para piano y orquesta número 20, en re menor.
Concierto para piano y orquesta número 24, en do menor, KV 491
Academy of St. Martin-in-the-Fields
Director: Neville Marriner.</p> | <p>65 00 415 F. SCHUBERT</p> | <p>Sonata en do menor, Op. Post. D. 958.
Impromptus, Op. 90. D. 899.</p> |
| <p>65 00 948 W.A. MOZART</p> | <p>Concierto para piano y orquesta en si bemol mayor, KV 595.
Concierto para piano y orquesta en si bemol mayor, KV 456.
Academy of St. Martin-in-the-Fields
Director: Neville Marriner.</p> | <p>65 00 416 F. SCHUBERT</p> | <p>Sonata en sol mayor, Op. 78. DV 894.
Sonata en do mayor, DV 840.</p> |
| <p>65 00 138 L.v. BEETHOVEN</p> | <p>Sonata núm. 23 en fa menor, Opus 57, "Appassionata".
Sonata núm. 32, en do menor, Opus 111.</p> | <p>65 00 418 F. SCHUBERT</p> | <p>Sonata en la menor, Op. Post. 143. DV 784.
Momentos Musicales, Op. 94, DV 780: Núm. 1 en do mayor / Núm. 2 en la bemol mayor / Núm. 3 en fa menor / Núm. 4 en do sostenido menor / Núm. 5 en fa menor / Núm. 6 en la bemol mayor.</p> |
| <p>65 00 139 L.v. BEETHOVEN</p> | <p>Sonata núm. 24 en fa sostenido mayor, Op. 78. "Para Theresa".
Sonata núm. 29 en si bemol mayor, Op. 106. "Hammerklavier".</p> | <p>65 00 623 J. BRAHMS</p> | <p>Concierto para piano y orquesta número 1, en re menor, Op. 15.
Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam,
Director: Hans Schmidt-Isserstedt.</p> |
| <p>65 00 417 L.V. BEETHOVEN</p> | <p>Sonata núm. 14 en do sostenido menor, Op. 27, 2. "Claro de Luna".
Sonata núm. 25, en sol mayor, Opus, 79.
Sonata núm. 7 en re mayor, Opus 10, 3.</p> | <p>65 00 767 J. BRAHMS</p> | <p>Concierto para piano y orquesta número 2, en si bemol mayor, Opus, 83.
Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam.
Director: Bernard Haitink.</p> |
| <p>65 00 762 L.v. BEETHOVEN</p> | <p>Sonata núm. 21 en do mayor, Opus 53. "Waldstein".
Sonata núm. 31 en la bemol mayor, Op. 110.
Andante Favon en fa mayor, Woo 57.</p> | <p>65 00 374 F. LISTZ</p> | <p>Concierto para piano y orquesta número 1, en mi bemol mayor.
Concierto para piano y orquesta número 2, en la mayor.
Totentanz (Danza de la muerte)
Paráfrasis de "Dies Irae".</p> |
| | | <p>65 00 420 F. LISTZ</p> | <p>Años de peregrinaje.</p> |



fonogram



ñol. Como Brendel acopla **19** con **23**, la elección dependerá, finalmente, de qué «compañero» se busque para el **19**, en la idea de que ambas versiones son realmente admirables técnicas y musicalmente.

Conclusión: Un disco espléndido.—
R. A. M.

TURINA, J.: **Sinfonía sevillana** y **Rapsodia sinfónica**. Orquesta Sinfónica de Hamburgo; director, Arthur Weinberg. DISCOPHON, 4239. P. V. P.: 300 ptas.

Ignoro qué extraños recovecos artísticos-comerciales se habrán desarrollado para acabar con el lanzamiento, en España, de obras de Turina por la Orquesta Sinfónica de Hamburgo. Ello es que, con es-

casa generosidad (el disco ronda los treinta y tres minutos de duración), se acoplan dos representativas composiciones orquestales del fino músico sevillano, y las interpretaciones se benefician de una inevitable postura temerosa «a priori», pues la versión de los músicos germanos es muy correcta de lectura y hasta de estilo: como «sal» sería excesivo pedirles, la audición —insisto— sorprende gratamente. La falta de gracia expresiva se advierte más en los solos, lo que invita a pensar en una aceptable labor directorial de cara a verter el españolismo de las notas. Se omite, lamentablemente, el nombre del solista en la **Rapsodia**. Los comentarios, excelentes como introducción para públicos nada puestos en la materia, estimo que deberían

ser más especializados en obras como éstas, tan arraigadas en el folklore del país en que se publican.

Conclusión: Discreto sustitutivo de versiones más auténticas.—J. L. G. B.

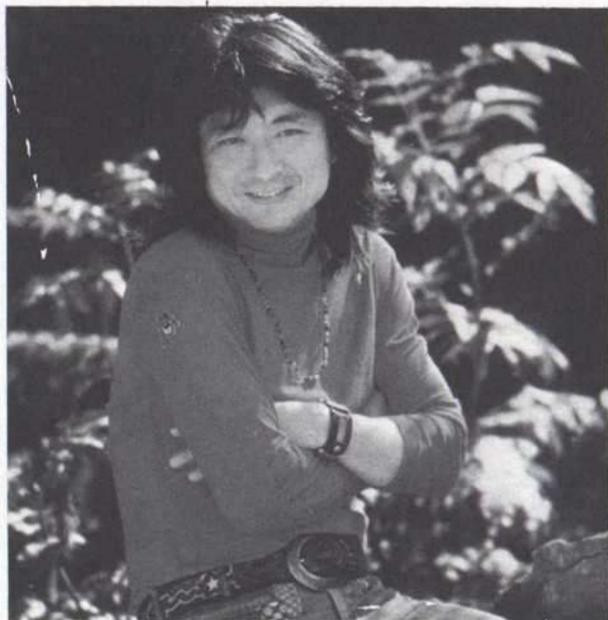
VILLALOBOS: **Concierto para arpa**. RODRIGO: **Sones en La Giralda**. CASTELNUOVO-TEDESCO: **Concertino para arpa, op. 93**. C. Michel. Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, A. de Almeida. Philips, 65 00 812. 400 ptas.

El repertorio de arpa y orquesta es exiguo, en lo que a obras de gran calidad se refiere (**Concierto** de Haendel, **Danzas**

HAITINK Y OZAWA DIRIGEN TCHAIKOWSKY

Dos nuevos discos de sinfonías de Tchaikovsky, significativos en la discografía general, acaban de aparecer en España: la **Cuarta** con Haitink, y la **Patética**, con Ozawa. La primera de ellas cuenta con seis años en su haber, mientras la segunda es un registro muy reciente. Haitink se confirma una vez más como una de las más versátiles e importantes batutas de la actualidad. Esta interpretación suya de la **Cuarta** de Tchaikovsky se me aparece como un modelo de dirección orquestal: Haitink sabe que se halla ante música post-romántica, efusiva y extrovertida hasta rozar el mal gusto, y adopta el criterio más acertado—a mi modo de ver—para servir a esta música: volcarse en ella, pero tratando (¡y consiguiéndolo!) de no caer en el sentimentalismo decadente que asoma en ella ocasionalmente. Y todo ello sin traicionar su constante actitud de analista escrupuloso. Ante versiones como esta nos cercioramos una vez más de que sí es posible ser «objetivo» y expresivo, por mucho que la cercanía a este ideal sea accesible sólo a algunos de los más grandes intérpretes. Para mí, se coloca en cabeza de la discografía que conozco de esta obra, junto solamente a la personalidad más acusada e idiomática de Markevitch (Sinfónica de Londres, Philips) y a Barenboim—el más apasionado: realmente volcánico, y máximamente claro en los planos—(Filarmónica de Nueva York, CBS). Según Jean Lory y otros—yo personalmente no la he podido escuchar—, la versión de Klemperer (Philharmonia, EMI extranjero) es la más genial existente, lo cual no es de extrañar conociendo su personalísima y mahleriana **Patética**. Otras interpretaciones de valor son, aparte la antigua de Furtwängler (Filarmónica de Viena, EMI extranjero): Maazel (Filarmónica de Viena, Decca), Mravinsky (Filarmónica de Leningrado, DG) y Karajan (Filarmónica de Berlín, EMI y DG). Con Haitink, la Concertgebouw evidencia, como siempre, su enorme talla, añadiéndose su especial transparencia.

La **Sexta** de Ozawa, sin llegar al nivel de esta **Cuarta** de Haitink—y no



sólo porque se enfrente a competencia más numerosa—, es, de todas formas, una interpretación de primera fila. En primer lugar, resulta grato no encontrarse con la exterioridad a que con

frecuencia nos tiene acostumbrados el director nipón; al contrario: vive la obra con convicción, románticamente, en una línea que inclusive no se aparta mucho de la tradicional, sin realizar aportaciones significadas. Y esto unido a su ya conocido virtuosismo orquestal y a su cuidado por hacerlo todo (y resulta casi todo) audible. La Orquesta de París gana cada vez más en calidad, sobre todo de sonido y empaque, y con Ozawa rinde especialmente bien. Es de resaltar que este conjunto, que hasta hace poco grababa sólo para EMI, lo hace ya también para DG, y éste es su primer disco para Philips. Para mí, entre las numerosísimas grabaciones de la **Sinfonía Patética**, destacaría la ásperamente dramática—sobre todo en el tremendo final—de Markevitch (Sinfónica de Londres, Philips), la de Maazel (Filarmónica de Viena, Decca)—a quienes, con todo, les hemos escuchado en concierto con esta Orquesta y la New Philharmonia sendas versiones notablemente superiores a la del disco—; la antigua versión, muy tensa, de Kletzki (Philharmonia, EMI anulado), y otras varias, entre cuyo nivel se encontraría la de Ozawa: Kubelik (EMI), Abbado (DG), Mravinsky (DG), Karajan (EMI, DG)... y quizá la más interesante de todas, y, sin duda, la realizada con mayor nitidez, pero que por su singularidad no puede presentarse como modelo: Klemperer (Philharmonia, EMI extranjero).

Las dos grabaciones objeto de nuestro comentario son técnicamente muy logradas, en mi opinión aún más la **Cuarta**, a pesar de su anterioridad.

Conclusión: Una **Cuarta** cumbre, y una **Sexta** espléndida. (Con todo, ¿no hubiese sido preferible la publicación de esta última también por Haitink?).
A. C. A.

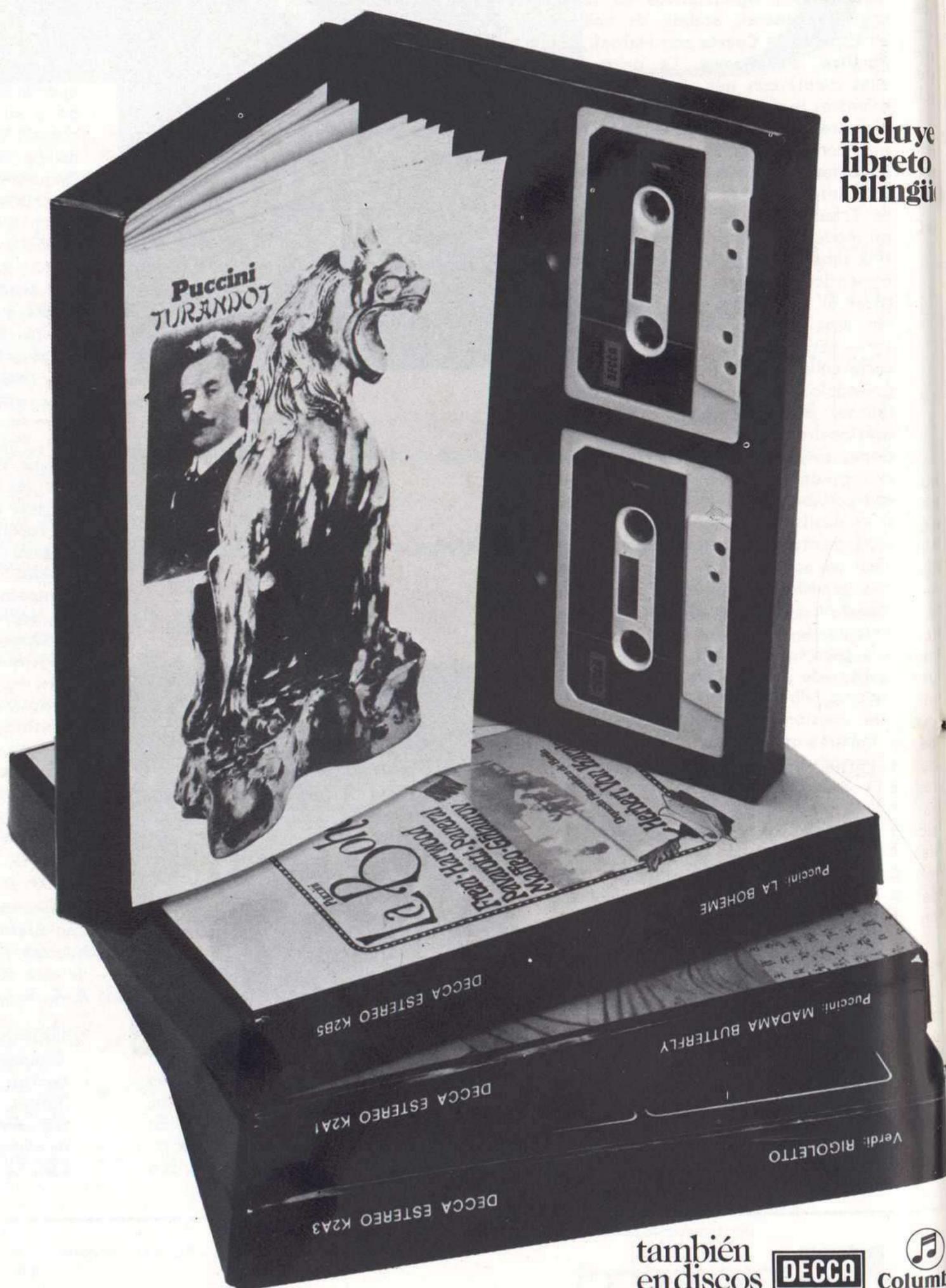
TCHAIKOWSKY: **Sinfonía número 4**. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, Bernard Haitink. Philips, 65 00 850. 400 ptas. **Sinfonía número 6 («Patética»)**. Orquesta de París. Director, Seiji Ozawa. Philips, 65 00 012. 400 ptas.

Decca·Columbia

Le ofrecen una comodidad «de lujo»

OPERAS EN CASSETTE

incluye
libreto
bilingüe



K2A 1
MADAME BUTTERFLY
Freni / Pavarotti
Filarmónica de Viena
Karajan

K2B 5
LA BOHEME
Freni / Pavarotti / Panerai
Filarmónica de Berlín
Karajan

K2A 2
TURANDOT
Sutherland / Pavarotti / Caballé
Filarmónica de Londres
Mehta

K2A 3
RIGOLETTO
Pavarotti / Sutherland / Milnes
Sinfónica de Londres / **Bonyngé**

ACB 01
MARINA
Canale / Aragall
Orq. Filarmonía de España
Frühbeck de Burgos

ACB 03
MARUXA
Caballé / Lavirgen / Sardinero
Orq. Sinfónica de Barcelona
E. García Asensio

también
en discos

DECCA

Columbia

sacra y profana, de Debussy...). Por eso no ha de sorprendernos el relativo valor de las obras agrupadas en este disco, debidas a tres compositores latinos, que curiosamente son conocidos ante todo por su música para guitarra, en cuyo repertorio sí son notables sus respectivas aportaciones, en particular las del primero. Lo cierto es que las composiciones aquí presentadas no pasan de ser música correctamente hecha y agradable de oír: la más ambiciosa—por la longitud y el planteamiento formal—es el **Concierto** de Villalobos, mucho menos inspirada que otras obras del autor brasileño; **Sones en La Giralda**, de Rodrigo, menos pretenciosa, es por esto una pieza más lograda, gracias a su corrección y brevedad; y decididamente muy escaso de interés el **Concertino** de Castelnuovo, a ratos bastante superficial. Los intérpretes son destacados, sin alcanzar la excepcionalidad que quizá confiriese mayor aliciente a estas obras. Notable la arpista Catherine Michel, pero que no nos hace olvidar los matices y la nitidez de Zabaleta, y justo el acompañamiento—poco lucido, por lo demás—de Antonio de Almeida con la buena Orquesta de Montecarlo. La grabación se halla algo falta de claridad.

Conclusión: Sólo para interesados por el arpa. ¡Hay muchos discos más importantes en espera de publicación!—A. C. A.

«CONCIERTO EN VENECIA»: VIVALDI: **Concierto para dos mandolinas, en Sol mayor, P 133. Concierto para violín, en Re mayor («L'inquietudine»), P 208.** GALUPPI: **Concierto a cuatro número 2, para cuerda.** ALBINONI: **Concierto para violín, op. 9, número 4.** G. del Vescovo, T. Ruta, mandolinas. R. Michelucci, W. Gallozzi, violines. I Musici. Philips, 95 00 003. 400 ptas.

Destellos del esplendor económico, cultural y artístico de la Venecia dieciochesca son los cuatro conciertos agrupados en este disco. Dos de ellos, del inefable Vivaldi, cumbre máxima del barroco italiano: el muy oído de las **dos mandolinas**—una de las piezas más agradables y encantadoras de su autor—y el de violín titulado «**La inquietud**», una de sus obras más «modernas» e intensas. De Albinoni, una de sus muestras más importantes: el magnífico **Concierto de violín, op. 9, número 4.** Frente a tales tres conciertos, el de **cuerda a cuatro en Sol mayor**, de Baldassare Galuppi, desmerece indudablemente, por mucho que se trate de un interesante ejemplo de este compositor, de transición entre barroco y clasicismo. Los solistas son de valía, en especial Roberto Michelucci, que toca Albinoni. Como era de esperar, I Musici son modelo en este repertorio. El sonido es irreprochable.

Conclusión: Hermoso programa, para los aficionados a la música barroca que no posean aún (¡mal hecho!) el voluminoso álbum de Vivaldi de I Musici. A. C. A.

CAMARA

DVORAK: **Cuarteto número 13 (8), en Sol mayor, op. 106.** Cuarteto de cuerda de Praga. DG, 2530 480. 430 ptas.

La música camerística de Dvorak constituye dentro de su producción una parcela tan extensa y tan importante como su música orquestal, aunque sea—como es normal—mucho menos conocida. Trabajos muy considerables son en especial el **Quinteto**, el **Segundo cuarteto** y el **Trío número 4 («Dumky»)**, todos ellos con piano, y los tres últimos **Cuartetos de cuerda** (op. 87, 96—el «Americano»—, 105 y 106). Este último, contenido en este disco, es seguramente el más extenso y elaborado de la colección. En su última época, el gran compositor checo alcanza un muy alto dominio de la forma, en cuyos moldes acierta a expresar intensamente su inspiración romántica, con frecuencia «nacionalista».

Se trata la presente composición de una de las obras más válidas de toda la música de cámara post-romántica, aparte Brahms. Es de aplaudir la política de Polydor al publicar, como en esta ocasión, obras significativas no editadas con anterioridad. La interpretación del Cuarteto de Praga, conjunto de muy bello sonido y perfección irreprochable, parece insuperable por su musicalidad, conocimiento, penetración y entrega. La calidad sonora del disco es excepcional (a lo que contribuirá en parte la no muy dilatada duración: unos treinta y siete minutos), y útiles los comentarios.

Conclusión: Novedad en España de una obra muy importante, en interpretación ideal.—A. C. A.

MOZART: **Lodronsche Nachtmusik. Divertimento en Si bemol mayor, KV 287, para dos violines, viola, bajo y dos trompas.** Miembros del Collegium Aureum (con instrumentos originales). BASF, Harmonia Mundi, 37 53734 (2226-8) «Estereo». 375 ptas.

Sigue BASF, en colaboración con el Collegium Aureum, ofreciéndonos distintos aspectos de la producción mozartiana en rigurosas interpretaciones que parten del empleo de instrumentos de época, como consecuencia de una convicción: la de que, para determinadas obras, conviene más emplear los instrumentos originales y respetar el primitivo contingente de intérpretes, a pesar de que, desde un punto de vista expresivo y de plenitud sonora, se alcancen cotas más altas con los modernos. Cuando el acercamiento a estas partituras se hace, como usualmente acostumbra este conjunto, con visión de futuro y aprovechando al máximo las posibilidades técnico expresivas de aquellos instrumentos, manteniendo en todo momento una cuidadosa y difícil afinación, se logran, no obstante, resultados sorprendentes y atractivos, a los que ya he aludido en algún otro comentario, mostrándonos una «nueva» óptica interpretativa tan válida como cualquier otra.

A la gracia aérea, discreta poesía, elegancia y aire danzable, entre popular y palaciego, de este **Divertimento**, bautizado «Lodron» por estar dedicado a la condesa

así llamada, le conviene la transparencia sonora y peculiar timbre del conjunto instrumental elegido (el mismo que debió de interpretar la composición por primera vez), formado por siete músicos. La claridad preside toda la versión, en la que nos capta la bella sonoridad y dicción del primer violín, dulce e incisivo al tiempo, presente a lo largo de toda la obra en misiones concertantes; muy logradas las gradaciones dinámicas del tranquilo «Adagio», y naturalmente expuestas las variaciones del «Andante grazioso», que según Einstein quieren evocar las máscaras de carnaval (la fecha de composición es febrero de 1777). Muy justos rítmicamente los dos «Menuettos» (en la introducción, con trompa, del primero encontramos una premonición de otra «obra de salón»: el **Septimino**, de Beethoven) y bien marcada la contraposición **patetismo** (introducción-recitativo)-**popularismo** (a partir del tema de una conocida canción de la época) del «Andante-Allegro molto» final; dialéctica extrema, que quizá esconde una broma del compositor.

Conclusión: «Refrescante» obra y «refrescante» interpretación. Muy buena calidad técnica en la reproducción.—A. R.

INSTRUMENTAL

BEETHOVEN: **Sonata número 21, op. 53, «Waldstein»; Sonata número 31, op. 110; Andante favori en Fa mayor, WoO 57.** Alfred Brendel, piano. PHILIPS, «Stereo», 65 00 762 - GT. 06. 400 ptas.

Este disco se ofrece «a priori» extremadamente interesante teniendo en cuenta la calidad de las obras que alberga y el nombre de quien las interpreta, quien ha dado ya muestras anteriormente de su agudo acercamiento a la producción del genio de Bonn. La escucha creo que no defrauda.

La impresión que se recibe es la de que Brendel, al igual que en otras oportunidades, ha partido de un estudio muy detenido y desmenuzado de cada composición, de cada compás de la misma; pero, y esto es realmente importante, sin perder nunca de vista las líneas maestras sobre las que aquélla se construye, lo que confiere a sus interpretaciones una coherencia general, una fluidez y un cuidado del detalle y, en definitiva, una solidez indiscutibles. Su análisis es, sin duda, más racional y consecuencia de un estudio que intuitivo, más el resultado de una rigurosa profundización en el pentagrama, tal cual que el de un escarceo histórico-literario-musical sobre lo que quiso o pudo querer el autor. Entiendo que esta óptica podría ser calificada, con todas las reservas, dado lo resbaladizo del término, de objetiva, brindándonos a través de ella una visión nítida, inteligible, sin nieblas que la empañen, de las obras beethovenianas, que de esta forma nos dan la imagen más verídica de su creador.

Desde el comienzo de la **Waldstein**, Brendel adopta un «tempo» firme, un aire decidido que marca a la perfección el ambiente transparente y pastoral que domina a la obra, premonición de la **Sinfonía en Fa mayor** de 1808. No hay nubes, y así,



Real Musical

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

SECCION DISCOS



Los dos principales problemas a la hora de comprar un disco de música clásica son:

- 1º Encontrar un establecimiento que tenga a disposición de sus clientes el máximo número de discos en exposición de los existentes en el catálogo nacional.
- 2º Que el establecimiento elegido tenga al servicio de sus clientes, personal técnico especializado, para aconsejarle, orientarle y encontrar rápidamente la obra que busca.

REAL MUSICAL, de Madrid, ofrece a todos sus clientes su Sección de Venta de Discos de música clásica, en la que encontrará a Andrés Ruíz Tarazona y Aurora Asumendi. Asimismo, la Sección Discográfica de Real Musical le confirma que es la que en España tiene más discos en exposición, y ofreciendo a sus clientes su tarjeta de descuentos como su servicio de Importación como de envíos por correo a la península o al extranjero.

se expone por el pianista el primer movimiento de manera fluida y relajada. La «Introduzione» es traducida de manera íntima y concisa, y el bello tránsito al «Rondó» («Allegro moderato») se realiza con muy medida dinámica (se perciben con toda claridad las diferentes intensidades de pulsación), reteniéndose levemente el «tempo», con lo que se desemboca muy naturalmente en el radiante tema del último movimiento, uno de los más cautivadores de Beethoven (extraído, según algunos autores, de un conocido canto popular alemán), y que sirve a Brendel para inundarnos de luz en una constante progresión dinámica apoyada en un ritmo férreo e invariable; no hay desbordamiento, sino perfecto control, contundencia y rotundidad, concentradas al final en el luminoso Do mayor que cierra la obra, la cual quizá nos haya sido ofrecida en otras interpretaciones (Kempff, Schnabel) a través de una mayor efusión lírica, un mayor encanto o una mayor introspección. Pero el equilibrio, el rigor y la claridad de la de Brendel son difícilmente superables.

Similares constantes interpretativas presiden la versión de la opus 110, aunque con los matices que le son propios, al tratarse de una obra mucho más hermética, menos exultante y más avanzada desde los puntos de vista armónico y contrapuntístico, y ello a pesar de la aparente sencillez y placidez del tema que abre el «Moderato cantabile molto espressivo» inicial. La lucha librada por el compositor contra una serie de circunstancias en los años en que esta sonata se crea (a partir de 1821) se revela ya incluso en este primer movimiento, si bien algo tímidamente; se insinúa con claridad en el cortante «Scherzo» y se plantea decididamente en el «Recitativo», «Arioso dolente» y «Fuga», que componen toda la última parte, «Adagio ma non troppo»-«Allegro ma non troppo». Es encomiable la forma en que Brendel nos marca el contraste entre el austero y concentrado «Recitativo» y el «Arioso», impregnado de trascendido dolor, y el que existe entre éste y la primera parte de la fuga, que inicia la búsqueda de la liberación. La vuelta del «Arioso», ahora más desesperado, y la segunda parte de la fuga, que inicia el pianista con el mayor de los recogimientos, nos trasladan al enérgico final que supone la ansiada victoria, la liberación, personificada en el paso de la escritura polifónica, a tres voces, de la fuga al canto homófono y triunfante. La progresión rítmica, la claridad de las voces y la intensidad de cada acorde, de cada nota, son otros tantos factores que, sabiamente combinados, convierten a la interpretación brendeliana en una de las más justas y ceñidamente dramáticas que puedan escucharse, superando, a mi juicio, al algo más plano constructivismo de Backhaus o al juego más lírico, pero de menor entidad dialéctica, de Kempff.

Buena idea la de incluir en el disco el **Andante favori**, pensado en principio como segundo movimiento de la **Waldstein** (y no, según se ha dicho alguna vez, como cuarto y último), pero posteriormente sustituido por el actual. La languidez soñadora de este **Andante** rompía quizá el equilibrio pretendido por el músico. Brendel resalta muy ostensiblemente los contrastes que encierra esta página, dándole así mayor profundidad y evitando la mo-



notonía de otras interpretaciones. La obra resulta de esta manera menos «amable», por ejemplo, que con Kempff, más poética en contrapartida.

La atractiva sonoridad de Brendel, redonda e incisiva al tiempo; la seguridad y contundencia de sus ataques, la transparencia de su juego dinámico, están muy bien recogidas por la grabación, clara y equilibrada, que puede posea un excesivo «soplido» de fondo. A destacar que el comentario de la carpeta, que estudia las obras desde un punto de vista técnico-armónico, está escrito por el propio pianista.

Conclusión: Excelente. Magníficas versiones de magníficas obras.—**A. R.**

GRIEG: Veinte piezas líricas. Emil Gilels. DG, 2530 476. 430 ptas.

Gilels apunta, con razón, que «sólo los pedagogos y los niños conocen las **Piezas líricas** de Grieg»: esto demuestra el poco aprecio que normalmente se tiene por estas breves composiciones, consecuencia de unos (a mi modo de ver) injustamente arraigados prejuicios, que las han visto como demasiado simples y superficialmente «bonitas»: parecida suerte a la que han corrido las **Romanzas sin palabras**, de Mendelssohn, visión que en este caso se está transformando, gracias sobre todo al cariño creciente de algunos de los más grandes pianistas por ellas, y en particular por la grabación completa de Barenboim (DG, extranjero... ¿por siempre...?). Pero este menosprecio afecta en cierto modo a toda la obra de Grieg, hecho cuya injusticia me parece excesivo discutir ahora. El mismo Gilels confiesa haber descubierto muy tardíamente estas obras. Lo cierto es que se trata de moldes breves en los que Grieg, como buen (post) romántico, expresa mucho menos trabadamente su intimidad de sentimientos (la autoconfesión personal del romántico) que en formas más extensas y ambiciosas. Sesenta y seis en total, escritas a lo largo de toda su vida y vertidas en diez números de «opus», constituyen el mejor diario autobiográfico del

compositor: tienen en común su autenticidad y la sinceridad y hondura expresivas. («¿Qué es la originalidad? ¿La novedad? No es lo más importante. Lo que de verdad importa es la autenticidad de los sentimientos»: son palabras de Grieg.) Pero, a la vez, en ellas se sigue cronológicamente muy bien la evolución del autor, desde su juventud —en la que tan de cerca seguía a Schumann— hasta su última madurez, no impermeable a un Fauré. Gilels las ha seleccionado muy acertadamente y ordenado por orden de composición (las diez colecciones se hallan representadas, y más ampliamente las últimas, las más valiosas). Varias de las piezas son de una belleza realmente extraordinaria.

Emil Gilels es uno de los indiscutibles gigantes del teclado —para mí no hay hoy más de cinco o seis pianistas de su altura—, que reúne todas las virtudes ideales para recrear en su más amplio sentido esta música: riqueza y sutileza del sonido excepcionalísimas, lirismo profundo de la mejor ley, capacidad de comprensión e intuición envidiables, y un dominio del instrumento, en suma, radicalmente insuperable. Su interpretación es un logro muy raramente alcanzable, y conquista para estas **Piezas** una altura insospechada. La toma de sonido y la representación son ejemplares. Para quien se interese por el ciclo completo, sólo hay disponible un registro, muy notable por cierto, a cargo de Daniel Adni (cuatro discos EMI, extranjeros).

Conclusión: ¿De verdad que Grieg es músico menor y «sentimentaloide»?... Escuche a Gilels.—**A. C. A.**

HAENDEL: «Suites» para clave números 1 a 8 (1720). Colin Tilney, clave. ARCHIV, 2533168 («Suites» 2, 4, 5, 8) y 2533169 («Suites» 1, 3, 6, 7). Dos discos «estereo». P. V. P.: 450 ptas. cada uno.

La música instrumental de Haendel estaba prácticamente ausente del catálogo español; estos dos admirables discos vienen a remediar esta situación injusta:

frente a una grabación semi-integral de Bach, Haendel seguía escasamente representado, sin motivo alguno que lo justificase, pues si estas **Suites** no alcanzan la calidad genial de la música vocal de Haendel ni tienen en conjunto el nivel (único, por otra parte) de las **Partitas** de Bach, es evidente que su valor es altísimo; basta, para convencerse, la audición de las **Números 3** (para mí, la mejor del ciclo) o **7** (que remata la soberbia «Passacaglia»), o incluso, la célebre «Aria con variaciones» —conocida como «El herrero armonioso»— que cierra la **Suite número 5**. En la mayoría de las obras brilla el estilo polifónico claro, la nobleza y rica inspiración haendelianas, o, cuando menos, siempre es patente su sólido pensamiento musical y su sentido del timbre, evidenciado aquí por los dos clavecines utilizados, de distintas (y preciosas) sonoridades, elegidos según el carácter de la obra: el de 1728, de Christian Zell, de poderoso sonido para las dramáticas **«Suites» 3 y 7**; el más lírico de J. C. Fleischer (1710), para la **Número 5**. Los excelentes comentarios de carpeta (traducidos de forma algo desconcertante) informan abundantemente sobre los instrumentos.

La estructura musical es la conocida: entre cuatro y seis números, todos en la tonalidad principal que define la **Suite**, y variando en torno a la sucesión conocida: «Allemande» - «Courante» - Sarabande - «Gigue», precedidas a veces de un «Preludio» (**Números 1 y 5**) o «Preludio» y «Fuga» (**Números 3, 6 y 8**; en la **7** se trata de una «Obertura francesa»), y rematadas por un «Aria» o «Passacaglia» (**Números 5 y 7**). La relación entre los distintos números de cada **Suite** por células temáticas o rítmicas es a veces muy notable: la escala descendente de cinco notas descendentes (de «mi» a «la») en la **Número 5**; la semejanza entre el «fugato» y la «Passacaglia» en la **Número 7**. Valgan estos ejemplos como muestra de la rica inventiva musical y de la perfecta construcción de estas páginas.

La interpretación de Colin Tilney, nombre apenas conocido en España, es admirable: clara, oyéndose perfectamente todas las voces; brillante o serena según sea preciso (contraste «Preludio»-«Allemande» en la **«Suite» 1**) y adaptada a las características del clave utilizado; honda y deslumbrante (la citada «Passacaglia» de la **Número 7**); con perfecta graduación de intensidades (sólida construcción de las «Variaciones» en la **Número 5**). En suma, una agradabilísima sorpresa.

Presentación, grabación y prensado de primera línea.

Conclusión: Recomendabilidad plena.—
R. A. M.

SCHUBERT, F.: **Sonata «Arpeggione»; Variaciones para flauta y piano.** Klaus Storck, «arpeggione»; Hans Martin-Linde, flauta travesera; Alfons Kontarsky, «hammerflügel». (Archiv Produktion, 2533 175. P. V. P.: 430 ptas.)

Hermoso y muy original disco sobre Schubert el arriba reseñado. Quizás **demasiado original**. Me explico: el catálogo de Schubert está tan repleto de obras maestras, de genialidades asombrosas que nuestra discografía y muchos de nuestros

aficionados ignoran, que resulta un poco estridente poder contar con este volumen, que reúne una obra no esencial, aunque bellísima, ya existente en nuestro casi ridículo apartado discográfico sobre Schubert (afortunadamente, en vías de mejora), y otra decididamente intrascendente.

La primera es la **Sonata «Arpeggione»**, de la que el aficionado hispano ha dispuesto y dispone de la versión ideal: la protagonizada por un Rostropovitch cuya calidad de fraseo parece conferir dimensión humana a lo milagroso. La versión presente, desde luego, no puede ni quiere competir con la de Rostropovitch-Britten. No puede, porque la excelente clase de Storck dista mucho de la genialidad del ruso; pero tampoco quiere, pues la utilización de un auténtico «arpeggione» (y no del violonchelo moderno, como hace Rostropovitch) supone una valoración a distinta escala de la interpretación. El «arpeggione» —en efecto— es un instrumento más rudimentario, de sonido más áspero y tosco que el del violonchelo, y también de técnica menos «agradecida»: así, por ejemplo, la corta gama dinámica que puede ofrecer entre el piano y el «forte» supone un serio «handicap» de cara a frasear, e incluso a estructurar globalmente la composición con respecto a las posibilidades de un violonchelista. Por lo demás, el «arpeggione» se acomoda tímbricamente muy bien al «hammerflügel», instrumento de teclado de la época de Schubert, que es al piano lo que el «arpeggione» al violonchelo.

Las **Variaciones** constituyen una grata aproximación al Schubert mucho más importante en este género que encontramos en las variaciones sobre **La muerte y la doncella** o sobre **La trucha**.

Ambas obras están muy bien tocadas, la grabación es espléndida y, como es hábito en esta colección, la presentación es excelente.

Conclusión: Un gran disco, cuya aparición saludaríamos con más entusiasmo si tuviéramos a mano el **Viaje de Invierno**, el **Canto del cisne**, los **Cantos de Mignon**, los **Cuartetos**, alguna de las **Misas**...—
J. L. G. B.

VOCAL Y CORAL

MOZART: **Misa en Do mayor, KV 317 (de «La Coronación»); Vesperae solennes de confessor, KV 339.** H. Bucchierl (soprano), Andreas Stein (contralto), Theo Altmeyer (tenor), Michael Schopper (bajo). Coro de Muchachos de Tölz. Collegium Aureum (con instrumentos originales). Director, Gerhard Schmidt-Gaden. BASF, Harmonia Mundi, 37 53506 (21875-9). 375 ptas.

Es bastante lógico el acoplamiento de estas dos obras, pues ambas responden a similares presupuestos creadores: fueron compuestas, con diferencia de meses, en la misma época y bajo la férula del arzobispo de Salzburgo, Colloredo, tan decisivo (para bien y para mal) en parte de la vida y obra del compositor, quien no puede decirse atravesara por momentos especialmente felices, ya que, a pesar de sus recientes éxitos en París, Mannheim

y Munich, había roto con Eloísa Weber y perdido a su madre en el viaje a la capital francesa. Quizá por ello apreciamos en las dos composiciones una serena belleza, una seriedad y una expresividad un tanto patéticas («Agnus» de la **Misa**, «Laudate pueri» de las **Vesperae**). La variedad constructiva, la estructura temática y el sabio empleo de la polifonía son otros tantos rasgos definitorios de dos composiciones en las que Mozart, como en muchas ocasiones, tuvo que plegarse a las exigencias que imponían los estrictos límites fijados por el riguroso Colloredo en cuanto a la extensión, carácter y forma (lo que venía en todo caso marcado por el deseo general de establecer, a través de un talante de dignidad, un claro contraste con el refinamiento y aire mundano de la música italiana de la época, a la que el compositor estaba, por otra parte, tan ligado). Resulta por ello tanto más admirable el trabajo del músico —que debía atender a una disposición instrumental prefijada— al conseguir, pese a todo, una fluidez melódica, una efusión lírica y una luminosidad sólo posibles en él.

Marginando la discusión sobre si la **Misa KW 317** fue compuesta o no para festejar la anual coronación de la Virgen en la iglesia salzburguesa de María Plain (las modernas investigaciones hacen pensar que la obra se escribió realmente para la festividad de Pascua, es decir, meses antes), hemos de fijarnos en la justiza de proporciones y el encanto de esta composición, la más popular del auto dentro del campo religioso, junto con el **Requiem**. La interpretación que se nos ofrece en este disco es «historicista»: empleo de instrumentos originales, contingente orquestal reducido, como debió de serlo en la fecha de su estreno teniendo en cuenta las disponibilidades de la época y circunstancia; se atiende también a la costumbre (motivada por la prohibición de que las mujeres actuaran en los templos) de que las partes de soprano y contralto, tanto en el coro como en los «soli», sean interpretadas por niños. Esta óptica, que creo no se nos había servido con este rigor en disco respecto a las dos obras, puede estar perfectamente justificada si se realiza con conocimiento e inteligencia, virtudes que se dan en la visión del Collegium Aureum, aunque quepa señalar diversos reparos en su trabajo: cierta corteza expresiva, motivada quizá por el sonido austero de los instrumentos y resaltada por la batuta, en un fraseo más preciso y equilibrado que encantador, cuadrulado y falto de flexibilidad agógica, eliminándose, puede que a propósito, «rubatos» y «ritenutos». Las voces infantiles, que indudablemente prestan frescor y espontaneidad, carecen del «legato» adecuado en determinados pasajes, y las elegidas como soprano y contralto, aun siendo bellas, son un poco áfonas y no totalmente afinadas. La visión de ambas obras evita cualquier asomo de grandiosidad, lo que es de alabar, pero con ello se descuidan aspectos que las caracterizan: consistencia y solidez constructivas, contrastes dramáticos y fluidez, perdiéndose así gran parte de la riqueza expresiva que atesoran estas partituras, que se nos traducen de este modo muy linealmente.

No obstante, no puede negarse el interés —y no sólo arqueológico— de este en-

**TRES OPERAS Y TRES ZARZUELAS
COMPLETAS EN «CASSETTE»**

EDITADAS POR COLUMBIA

PUCCINI: La Bohème. Freni, Pavarotti, Panerai, Harwood, Ghiaurov, Maffeo. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Decca, «estereo», K2B5.

— **Madama Butterfly.** Freni, Pavarotti, Ludwig, Kerns. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. von Karajan. Decca, «estereo», K2A1.

VERDI: Rigoletto. Milnes, Sutherland, Pavarotti, Talvela, Tourangeau. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, R. Bonyngue. Decca, «estereo», K2A3.

ARRIETA: Marina. Canale, Aragall, Blancas, De Narké. Orquesta Filarmónica de España. Director, R. Frühbeck de Burgos. Columbia, «estereo», ACB-01.

VIVES: Doña Francisquita. M. R. del Campo, Lerer, Aragall, Molina. Orquesta Filarmónica de España. Director, L. Gardelli. Columbia, «estereo», ACB-02.

— **Maruxa.** Caballé, Riera, Sardinero, Lavirgen, De Narké. Orquesta Sinfónica de Barcelona. Director, E. García Asensio. Columbia, «estereo».

reo», ACB-03. (Albumes de dos «cassettes» cada uno.)

Se suman ahora a la cada vez más nutrida colección de óperas y zarzuelas completas en «cassettes» seis nuevos títulos importantes, tres en cada uno de ambos géneros. Las interpretaciones han sido ya comentadas en nuestra Revista, cuando aparecieron editadas en discos; pero no estará demás recordar que se trata de interpretaciones de primera fila para las tres zarzuelas y **Rigoletto**, y de primerísima para las dos óperas de Puccini. El objeto de nuestro comentario es, en realidad, el sonido y la presentación. Del primero podemos decir que es plenamente satisfactorio en su calidad y estereofonía, y de la segunda, que es inmejorable por el aspecto, la comodidad que representan (sus dimensiones son muy inferiores a las de las correspondientes cajas de discos) y el acabado ha sido cuidadísimo. Las cajas de las «cassettes» contienen en el interior, además, unos libretos tan completos como los de sus respectivas ediciones en disco, con los textos en italiano (en el caso de las óperas) y en castellano (en todos ellos), sólo que a tamaño reducido.

Los oyentes de ópera y zarzuela en «cassette» estarán de enhorabuena con estas publicaciones.—**A. C. A.**

mayores momentos de inspiración en las páginas más íntimas. El lenguaje musical es en estos cuartetos, y concretamente en los aquí recogidos, generalmente sencillo, y los acompañamientos no muy trabajados, sin excesivas complicaciones contrapuntísticas; la estructura se pliega directamente a la del poema, en muchas ocasiones simétrico, lo que unido a lo ampuloso de algunos textos hace que el conjunto sea un poco monótono, si bien destaca siempre, como es lógico, la belleza de la línea melódica y la atractiva y natural armonización de las voces. En **Lebenslust** nos captan también la frescura y espontaneidad, y en **Des tages Weihe** (otras veces titulada **Geburtstaghymne**), sencilla acción de gracias, el llano y sano lirismo.

Sólo queda por decir que la interpretación es absolutamente impecable, como podía preverse; que el disco viene acompañado por los textos (muy correctamente traducidos por J. Rubio Tovar) y que la grabación es modélica, aunque el espacio esté bastante mal aprovechado (no más de cuarenta minutos en total), como suele suceder en DG.

Conclusión: Obras menores poco conocidas de un gran compositor en interpretación perfecta.—**A. R.**

OPERA

PUCCINI: Tosca, ópera completa. Callas, Di Stefano, Gobbi. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán. Director, Victor de Sabata. EMI, 1J 163 00410/11. Album de dos discos «estéreo». P. V. P.: 850 ptas.

Continúa la reedición «reprocesada» de las óperas grabadas por EMI en colaboración con el Teatro milanés y protagonizadas por María Callas, cuya sola presencia basta para justificar su reincorporación al catálogo. En esta **Tosca** concurren además una serie de factores que la hacen antológica, probablemente la más redonda versión de esta admirable ópera pucciniana.

El trío de personajes en que la obra descanse se ve aquí encarnado por tres actores-cantantes no sólo en absoluta posesión de sus facultades dramáticas, sino también vocales, lo que explica gran parte del carácter excepcional de esta grabación.

El punto fundamental es que no sólo individualmente sus solos o arias son admirables, sino que en las escenas a dúo o trío la confrontación alcanza momentos realmente irrepetibles, y así, la continuidad dramática de la obra, que transcurre apenas en veinticuatro horas y está esencialmente compuesta por esos dúos y tríos citados, se desarrolla orgánicamente, culminando en los terribles finales de los actos segundo y tercero. Es precisamente ese especial sentido del drama exigido lo que el inolvidable «trinomio» Callas-Di Stefano-Gobbi sabe dar en grado máximo. Inútil creo entrar en detalles: todas y cada una de sus frases están dichas con el tono, la intención justa y una admirable fidelidad a la letra (y al espíritu) de la partitura. Por si ello fuera poco, las tres voces se hallaban, como ya he dicho, en óptimo momento vocal. Así, Gobbi hace que su voz lírica (y no muy extensa) bri-

foque, pues las obras ganan en claridad, justeza y equilibrio, evitándose todo posible amaneramiento (al que han llegado interpretaciones más «románticas»). A pesar de los reparos mencionados, son deliciosas las voces infantiles y muy correctos el tenor y el bajo. La intervención de los cuatro solistas en la repetición del «Agnus» de la **Misa**, en donde van entrando uno tras otro, es un momento a destacar por la buena planificación sonora. Perfectamente diferenciadas las voces en las **Vesperae**, a cuya peculiar aspereza tímbrica (no hay en ella ni oboes ni trompas) le va muy bien la incisiva sonoridad de los instrumentos originales.

Conclusión: Visión muy interesante —y necesaria— de dos obras ampliamente servidas, sobre todo la **Misa**, de la discografía; distinta óptica de la habitual. (Con el mismo acoplamiento recordemos la antigua versión Belter de Horenstein.) Grabación muy clara y de gran presencia. **A. R.**

FRANZ SCHUBERT: Cuartetos vocales: Der Tanz, D. 826 («El baile»); **Des tages Weihe, D. 736** («Santificación del día»); **Hymne an den Unendlichen, D. 232** («Himno al infinito»); **An die Sonne, D. 439** («al Sol»); **Begräbnislied, D. 168** («Canción funeraria»); **Gott im Ungewitter, D. 985** («Dios en la tormenta»); **Gott der Welterschöpfer, D. 986** («Dios, creador del mundo»); **Lebenslust, D. 609** («Alegria de vivir»); **Gebet D. 815** («Oración»). Elly Ameling, soprano;

Janet Baker, contralto; Peter Schreier, tenor; Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Gerald Moore, piano. DG, 2530 409. 430 ptas.

Si ha habido un compositor relacionado con el mundo del «lied», ése es Schubert, sin duda uno de los más inspirados y con mayor vena melódica de la historia de la Música. La mayor parte de su producción viene constituida por canciones para voz y piano, aunque destacara poderosamente asimismo en los géneros sinfónico, camerístico o instrumental (pianístico sobre todo). La efusión lírica de su temperamento, su extraordinaria facilidad para «vestir» dramáticamente cualquier tipo de poema, le llevaron a componer en su breve existencia centenares de «lieder», lo que supone una de las mayores aportaciones del romanticismo musical. Además de los escritos para voz sola (Un inciso: ¿cuándo podremos disponer en España de la monumental integral Fischer-Dieskau-Gerald Moore?), Schubert compuso, dentro del campo vocal, óperas (la mayoría inacabadas), misas, cantatas y coros, simples (mujeres u hombres) y mixtos. Las obras contenidas en esta grabación son, precisamente, reducciones para cuatro voces solistas de algunos de estos «coros mixtos», destinados en muchas ocasiones a cantar valores inmutables o abstractos: Dios, Vida, Muerte, Infinito..., lo que les otorgaba una cierta grandilocuencia y pretenciosidad totalmente ajenas al autor, que, como bien dice en su justo comentario J. L. García del Busto, alcanza sus

lle en los tres registros, en un papel que puede definirse como «ahoga-barítonos», y sobrepasa a competidores tan temibles como Taddei o Warren. Di Stefano exhibe un color vocal realmente único, inflama en sus dos dúos con «Tosca», y muestra la más bella media voz imaginable («O dolci mani», acto tercero), tras cantar el mejor «Adiós a la vida» en disco. María Callas revela todas las facetas de su personaje: celos, sensualidad, amor, despecho, terror, odio...; canta excepcionalmente el «Vissi d'arte», con total fidelidad a la partitura, omitiendo la habitual trampa preparatoria del «Si bemol» agudo; estremece en sus imprecaciones al agonizante «Scarpia» y en el posterior relato a «Cavaradossi» durante el acto tercero («Rullavano i tamburi»), para cantar luego, sonriente, que será fusilado de broma. Finalmente, ninguna «Tosca» en disco realiza las transiciones como ella. Un modelo.

Ninguno de los tres, en sus posteriores grabaciones, superaron la cota aquí alcanzada. Di Stefano, dirigido por Karajan, con Price y Taddei (DECCA), había ya perdido en 1962 esmalte, y color vocal —por no hablar del registro agudo—, aunque la personificación siguiese siendo maravillosa. En 1965, dirigida por Prêtre y acompañada por Bergonzi y Gobbi (vocalmente inferior también), grabó María Callas para EMI una nueva versión (no publicada en España), en la que la intérprete seguía siendo la misma, pero la voz era sólo la sombra: una pena.

Los papeles secundarios están admirablemente cubiertos en esta versión, que data de 1953, pues aunque al «Sacristán» y a «Spoletta» asociemos casi automáticamente los nombres «familiares» (y señeros) de Corena y Di Palma, Melchiorre Luise y Angelo Mercuriali resultan inobjetablemente musicales.

El carácter de «documento» se acentúa al ser ésta una de las escasísimas grabaciones operísticas del gran Víctor de Sabata, cuya dirección orquestal y labor concertadora es extraordinaria por claridad, calor y perfecta comprensión del idioma pucciniano. Oiganse, por ejemplo, el «Amanecer sobre Roma» (acto tercero), o el «Te Deum» (espléndidos los acordes conclusivos, sobre el «leitmotiv» de «Scarpia»), o el acto segundo **entero**. En resumen, esta es **La Tosca**.

El «reprocesado» a «estéreo» es bueno, y pese a sus veintidós años, el registro suena bien (como también el original «mono»). Se incluye un detallado resumen del argumento y el texto italiano sin traducir. El precio, vuelvo a insistir, me parece excesivo. De las posibles alternativas, consigno con pena la desaparición de la protagonizada por Milanov, Bjoerling y Warren, con Leinsdorf, en RCA económica. Admirablemente cantada por Bjoerling y muy bien por Milanov y Warren, éste en interpretación memorable (como la de Corena en el «Sacristán»). El interés de la histórica de Caniglia - Gigli - Borgioli (De Fabritiis radica en las voces. De las tres versiones que ofrece Decca, me parece mejor la que dirige Karajan a la Filarmónica de Viena (!) con Di Stefano, Price (espléndida de voz) y Taddei, soberbio «Scarpia», aunque su versión sea sólo un reflejo algo pálido de la descomunal ofrecida en teatro el año pasado (Madrid y La Coruña). Maazel ofrece una versión al-

go desigual, en la que Nilsson es una buena «Tosca», Corelli evidencia espléndida voz y línea muy dudosa, y Fischer-Dieskau alcanza su más baja cota en grabación de ópera italiana, en papel totalmente inadecuado. Molinari-Pradelli dirige con blandura, y ninguno de sus tres solistas (Tebaldi, Del Mónaco, London) me parece enteramente convincente.

Finalmente, RCA ofrece una versión muy moderna (1974), espléndidamente tocada por la New Philharmonia bajo Mehta y cantada por Domingo (muy bien, con su bellísima voz), Leontyne Price (inferior en lo vocal a su primera versión con Karajan, pero de vehemente interpretación) y Sherrill Milnes («Scarpia»), inferior —para mi gusto— a Taddei, Gobbi y Warren. La grabación es, por supuesto, excelentísima, y muy buenas las de Maazel y Karajan.

Conclusión: Una reedición esperada y necesaria. Pese a la fuerte competencia, ésta es mi primera recomendación. Después (o al tiempo), Karajan o Mehta.—**R. A. M.**

PUCCHINI: La Bohème, ópera completa. Callas, Di Stefano, Moffo, Panerai, Zaccaria. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán. Director, Antonino Votto. EMI, 1J 163 00449/50. Album de dos discos «stereo». P. V. P.: 850 ptas.

Séptima versión que de esta ópera ofrece el catálogo español, en el que Puccini está bien servido: sus únicas óperas ausentes son **Edgar, Le Villi** y **La Rondine**, que esperamos saque a la luz RCA en plazo no largo. Séptima versión y segunda de EMI, que ha editado recientemente la de Beecham, comentada en el número 457 de la Revista y considerada como referencia. Aun reconociendo de antemano que esta recién publicada es algo inferior, creo cuenta con bazas suficientes como para justificar su presencia. La principal es, claro, la pareja protagonista: María Callas-Giuseppe di Stefano encarnando a «Mimí» y «Rodolfo», que, al revés que en el caso «Tosca»-«Cavaradossi», nunca interpretaron juntos en teatro. Concretamente, «Mimí», junto con «Nedda», «Manon» y «Carmen», son las heroínas que María Callas grabó en disco sin interpretar «en vivo». Pese a ello, y aunque la voz no parezca «a priori» ideal, la recreación del personaje es magnífica. Aparte sus habituales —y extraordinarias— cualidades como cantante (clara dicción, ataque limpio y suave, línea espléndida, capacidad de «apianar»), lo que destaca en su visión de «Mimí» es la constante luz que proyecta sobre las palabras del texto, por el que parece sentirse continuamente inspirada. Por citar un solo ejemplo, en el aria «D'onde lieta uscí» (acto tercero), maravillan no sólo los deliciosos pianísimos sobre las palabras «amore» y «finti fior», sino la naturalidad de los «Ascolta», la picardía leve con que se refiere al «cerchietto» y la transición emocionada cuando recuerda la «cuffiata rosa». Y no sólo el detalle concreto: su visión global de los actos tercero y cuarto es soberbia. Justo es reconocer que en el final del tercero Di Stefano es un cálido oponente, y sin que las voces tengan esa especial dulzura de Bjoerling-De los Angeles o Tebaldi-Bergonzi, el calor, la expresividad logradas son incluso algo superiores. También el tenor se

muestra particularmente feliz durante los dos últimos actos, y aunque el final resulta exagerado, el efecto de sus sollozados «Mimí, Mimí» es desgarrador. Muy bueno el «Che gelida manina», aunque el registro agudo se nota ya forzado. La media voz, en cambio, sigue siendo de igual calidad que en **Tosca**: óigase el «Mimí é una civetta» (acto tercero), en donde brillan también su «legato» y calidad vocal extraordinaria. En suma, pareja central equiparable a las más excelentes.

Junto a ellos, y en un plano algo inferior, Rolando Panerai y Anna Moffo en la otra pareja, «Marcello» - «Musetta». Muy bien él, como siempre, en el aspecto interpretativo, dando réplica muy adecuada en los dúos a Callas y Di Stefano, y colaborando ambos con musicalidad en las escenas de conjunto. Ella me parece menos adecuada vocalmente al personaje que Gianna d'Angelo, más ligera que la Moffo, a la que siempre he tenido por lírica (eso sí, con agilidad y extensión), y a cuya voz no parece hacer justicia la toma de sonido (notablemente inferior a la de la versión Beecham). Estupenda en sus frases del cuarto acto, canta el «Vals» con elegancia. Zaccaria queda gris en su «Vecchia zimarra», aunque, como los secundarios, se integre bien en las escenas concertantes. De estos destaca el notable actor cómico que es Carlo Badeoli.

Coros y Orquesta contribuyen notablemente bajo la buena batuta de Antonino Votto, claro, brillante y de «tempi» adecuados.

Grabación aceptable en general, pero con algunos momentos algo estridentes (final acto segundo), el «estéreo» es discreto nada más. La cara 1 de mi ejemplar presenta algún pequeño defecto de prensado, que, por lo demás, es bueno. Se incluye libreto italiano sin traducir.

En resumen, una buena versión, de conjunto con una pareja central extraordinaria. Invito al lector a releer la crítica de la versión de Beecham en el número anterior de la Revista. Mi primera elección sigue siendo, precisamente, ésta. Luego (o, como en el caso de **Tosca**, «también») Karajan (Decca) y Solti (RCA), sin olvidar el reparto casi increíble de Serafin (Decca). Todas estas versiones son de precio inferior (720 pesetas frente a 850) a la recién aparecida —aparte de un sonido claramente mejor y en «estéreo» real—, lo que la sitúa en desventaja frente a ellas.

Conclusión: Otra **Bohème** de gran calidad.—**R. A. M.**

RECITAL

«IN DULCI JUBILO». CONCIERTO DE NAVIDAD: Ingeborg Hallstein (soprano). Coro de la Capilla Sixtina. D. Bartolucci. Orquesta de Cámara de Roma. Q. Petrocchi, F. Benedetti-Michelangeli (órgano). B A S F, «Estereo», 35 53 661 (2118-0). 375 ptas.

Título tradicional en obras de carácter navideño. Se nos ofrecen una serie de pequeñas composiciones, algunas extraídas de otras más amplias (caso de «Erwach» —«Rejoyce greatly»— del **Me-sías**) referidas, de uno u otro modo, al

aludido tema festivo, configurando una sucesión de páginas de agradable y descomprometida escucha y discretita interpretación. El principal protagonista es la soprano Ingeborg Hallstein, de voz muy lírica y desigual; su afinación es relativa y su timbre no destaca ni por bello ni por cálido, pero no se le puede discutir un cierto encanto en el fraseo, que otorga una innegable frescura a sus interpretaciones, que tampoco lo son de obras especialmente dificultosas, a excepción del fragmento haendeliano (y ahí, claro, es donde peor está por la agilidad de la página). Frescura también, aunque no excesiva matización ni calidad en sus voces, la del Coro de la Capilla Sixtina. Plausible, pero algo dura la sonoridad de la Orquesta de Cámara de Roma, y eficaz el organista, de ilustre apellido. La grabación resulta casi siempre algo estridente.

Conclusión: Para los aficionados a los «Christmas».—A. R.

BARTOK, B.: Sonata para violín solo. Max Fuetterer, violín. **WEBER, C. M. von: Concierto para clarinete y orquesta, en Mi bemol mayor.** Rudolf Schlegel, clarinete. Norddeutsche Philharmonie Orchestra; director, Hanspeter Gmür. **ZAFIRO, Concierto, ZUO-5.106.** P. V. P.: 200 ptas.

El lector juzgará por sí mismo acerca de la conveniencia o no conveniencia de publicar juntas dos obras tan extraordinariamente distintas como las que aquí se barajan. El comentarista va a ceñirse a hechos objetivos, como las deficiencias de una grabación que abunda en distorsiones y que adolece, en general, de una sonoridad metálica nada convincente. La interpretación de la genial **Sonata** bartokiana es agresiva, aristada, poco fina, aunque técnicamente limpia. Algo similar puede decirse del clarinete solista en Weber, si bien aquí los defectos aparecen agrandados por la inexcusabilidad de una lectura «expresiva», matizada, y, en otro orden de cosas, por el mal gusto del acompañamiento, totalmente falto de calidad en el fraseo y muy tosco en los pasajes de simple sostén al solista.

Conclusión: Una obra de gran importancia (la **Sonata**) y otra muy grata (el **Concierto**), inexplicablemente junta y deficientemente servidas.—J. L. G. B.

CANCIONES DE COMPOSITORES ESPAÑOLES SOBRE POEMAS FRANCESES: Albéniz, Falla, E. Halffter, Mompou, Rodrigo, Montsalvatge, Malibrán. Montserrat Alavedra (soprano), DISCOPHON (S) 4180, «Estereo».

No deja de tener interés esta grabación al recoger una serie de obras muy poco conocidas y nada tratadas por el disco. Independientemente de la intrínseca calidad de las composiciones, que es diversa, lo que primero debe destacarse es, por tanto, esta novedad. Encontramos, guiados por el ceñido comentario de Enrique Franco, un sello impresionista en gran parte de las canciones, muchas de ellas creadas en los primeros años de este siglo, encrucijada de tantas cosas: así, las tres de Falla, las dos de Halffter o la de Mompou. Junto al logro relativo que suponen, se nos ofrece un grandilocuente tríptico de Rodrigo (**La grotte**), dos bellas y algo de-

cadentes canciones de Albéniz (**Chanson de Barberine, II en est de l'amour**), tres pueriles melodías de la Malibrán, famosa cantante española de la primera mitad del pasado siglo, y **La Vierge couronnée**, de Montsalvatge, fragmento de sus **Invocaciones al Crucificado**, estrenada no hace mucho. Son obras por las que no hubieran pasado a la historia de la Música sus autores, fruto en su mayoría de la fiebre impresionista, y que nos revelan en todo caso un oficio más que una inspiración.

Montserrat Alavedra interpreta con entusiasmo estas canciones, haciendo gala de musicalidad e inteligencia, pero con el importante «handicap» de una muy deficiente pronunciación francesa, tanto en lo fo-

nético como en lo acentual, con lo que se pierde uno de los fundamentales encantos de estas piezas. Por otra parte, la voz, aunque dominada y sensible, tiene un ligero y permanente trémolo que la hace perder tersura, sin que el color, de lírica no muy sobrada de medios, nos subyugue en ningún momento. La verdad es que tampoco le acompaña mucho la grabación, de calidad muy mediana: ruido de fondo, distorsiones en los pasajes «forte», preecos... Zanetti colabora discretamente en misiones no especialmente comprometidas.

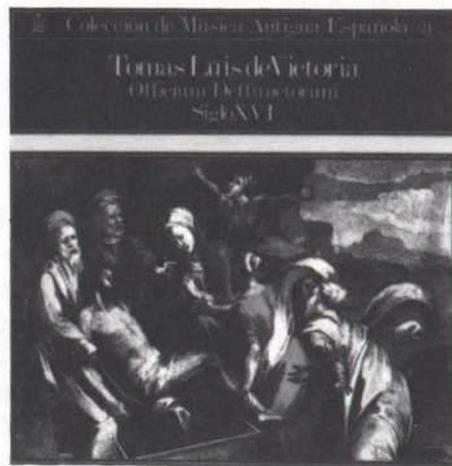
Conclusión: Muestra de un repertorio poco conocido, en interpretación correcta, pero algo corta, y grabación deficiente. A. R.



ha obtenido el
**PREMIO NACIONAL 1975
PARA EMPRESAS DISCOGRAFICAS**

por su disco
**TOMAS LUIS DE VICTORIA
OFFICIUM DEFFUNCTORUM
TRES MOTETES**
Coro de RTVE

Director: Alberto Blancafort
Volumen 21 de la Colección de Música Antigua Española.
HHS 20 (LP, «estéreo»)



Premio Nacional

Volúmenes que integran la Colección de Música Antigua Española:

**LAS CANTIGAS DE ALFONSO X,
EL SABIO**

HHS 1 (LP, «estéreo») - CH 113
(«Cassette»).

Disco de oro del Festival Internacional de Arte Japonés, Gran Premio de la Academia Charles Cros, de Francia, y Gran Premio de los Discófilos de la ORTF.

**LA MUSICA EN CATALUÑA HASTA
EL SIGLO XIV**

HHS 2 (LP, «estéreo») - CH 114
(«Cassette»).

Gran Premio de la Academia Charles Cros, de Francia, y Gran Premio de los Discófilos de la ARTF.

**ANTONIO DE CABEZON EN LOS
ORGANOS DE COVARRUBIAS
Y DAROCA**

HHS 3 (LP, «estéreo») - CH 115
(«Cassette»).

**CODICE CALIXTINO
ANTIFONARIO MOZARABE**
HHS 4 (LP, «estéreo») - CH 371
(«Cassette»).

Gran Premio de la Academia Charles Gros, de Francia, y Gran Premio de los Discófilos de la ORTF.

**VIHUELISTAS ESPAÑOLES
DEL SIGLO XVI**

Milán - Valderrábano
HHS 5 (LP, «estéreo») - CH 372
(«Cassette»).

Gran Premio de la Academia Charles Cros, de Francia, y Gran Premio de los Discófilos de la ORTF.

**DIEGO ORTIZ: «TRATADO
DE GLOSAS»**

HHS 7 (LP, «estéreo»).

EL CODICE DE LAS HUELGAS
HHS 8 (LP, «estéreo»).

Gran Premio de la Academia Charles Cros, de Francia, y Gran Premio de los Discófilos de la ORTF.

**JUAN CABANILLES EN LOS ORGANOS
DE DAROCA Y TOLEDO**

HHS 9 (LP, «estéreo»).

**VIHUELISTAS ESPAÑOLES
DEL SIGLO XVI**

Mudarra-Fuencilla.

HHS 10 (LP, «estéreo»).

**CANCIONERO DE UPSULA O DEL
DUQUE DE CALABRIA**

HHS 11 (LP, «estéreo»).

EL MISTERIO DE ELCHE

HHS 12-13 (2 LPs, «estéreo»).

**FRANCISCO CORREA DE ARAUXO
EN LOS ORGANOS DE LA
CATEDRAL DE SEGOVIA**

HHS 14 (LP, «estéreo»).

**VIHUELISTAS ESPAÑOLES
DEL SIGLO XVI**

Música vocal e instrumental.

HHS 15 (LP, «estéreo»).

**TOMAS LUIS DE VICTORIA:
«OFFICIUM HEBDOMADAE
SANCTAE»**

HHS 16-17-18 (3 LPs, «estéreo»).

Disco de oro del Festival Internacional de Arte Japonés y Premio Record Academy Revista «Ongahunotomosh».

LUYS VENEGAS DE HENESTROSA:

«LIBRO DE CIFRA NUEVA»

HHS 19 (LP, «estéreo»).

**VIHUELISTAS ESPAÑOLES
DEL SIGLO XVI**

Narváez-Pisador-Daza.

HHS 23 (LP, «estéreo»).

Próxima aparición:

LA BAXA DANZA Y LA ALTA

HHS 21 (LP, «estéreo»).

LOS MEJORES «JAZZ» DE 1975

Subjetivismo ante todo. A la hora de elegir los ¿mejores? discos de «jazz» de 1975, y cómo uno no es objetivo ni quiere serlo, vaya por delante que la subjetividad preside la elección, y aunque no de un modo total, ya que si no pondría lo que más me gusta únicamente y despreciaría lo demás, sí que pongo lo que, a mi modo de ver, es lo mejor, y me gusta mucho, aunque por ello también coloco discos que, aunque no me gusten, sé que sí le gustan a usted, señor lector.

Para mí, el genio vivo del «jazz», y muertos John Coltrane y Eric Dolphy, es Miles Davis, que, como el año pasado, ha grabado, a mi particular forma de ver, el mejor (¿?) disco del año.

Mejor disco del año: Miles Davis: **Get up with it** (CBS), con diferencia sobre todos los demás de muchos años luz.

En plan más inerte, es decir, sin crear nada nuevo, pero basándose en el pasado.

Mejor disco del año (versión tradicional): Count Basie: **Basic Basie** (MPS-BASF).

Es decir, que se repiten los mismos nombres del año pasado.

Sin ánimo exclusivo, vayan por delante algunos buenos discos. En plan clásico: toda una colección de discos de Count Basie, entre los que destaco:

The bosses, grabado en colaboración con Joe Turner y de-

dicado íntegramente al «blues» (Polydor).

Swing 35-39 u otra reedición de material del Hot Club Quintet, de París, que encabezara Djanjo Reinhardt (Decca).

Enciclopedia del «Jazz» (Movieplay), que sin ser antológica trae muy buenas cosas de todas las épocas, en especial lo mejor está en los tres primeros volúmenes. (Son seis.)

En plan más moderno está la serie Black Lion, con grabaciones de los 40, 50 y 60, muy buenas. Cualquier disco de la colección es recomendable, pero el de T. Monk es fantástico.

Dentro de lo muy moderno hay dos vertientes:

a) la americana, con un buen disco de Weather Report, llamado **Tale spinnin** (CBS), muyailable y enrollante; y la reedición del **Is**, de Chic Corea (ARIOLA), que junto al **Spaces**, de Larry Coryell (Hispanvox), son los dos mejores discos de esos artistas disponibles en España; y

b) la europea, con gente como los italianos Perrgeo y su tercer álbum, **Genealogía** (RCA); los alemanes Passport, con el **Cross collateral** (Hispanvox), el polaco Michael Urbaniak, con el **Inactin** (Movieplay-Gong), o los españoles Orquesta Mirasol, o Companyia Electrica Dharma, ambos con discos en Edigsa.

Como tú también tienes voto, te dejo las últimas líneas para tu elección particular...—J. M. L.

residuo más puro de Nueva Orleans, murieron en la cumbre de la fama, pero con poco dinero; pasaron muchos ratos en Europa, llegando a fijar su residencia en París, etc. Diferencias: Sidney es negro y Mezz, blanco. Sidney es vitalista y Mezz intelectualoide. El primero nació con el «blues», y el segundo lo tuvo que aprender. De cualquier forma, estas cosas no me importan mucho, y sí, sin embargo, el que ambas grabaciones son fabulosas. En un disco hay diez temas, todos originales del dúo, con cosas tan fabulosas como el **Tommy's blues** o el **Funky butt**. En el otro hay quince temas, más cortos, y de los cuales tres no son propios del grupo. El «blues» predomina por doquier. No hay que olvidar que Bechet ha acompañado a innumerables figuras del estilo, y que además hizo en 1925 unas soberbias grabaciones con el Clarence Williams Blue Five, que están consideradas como canela en rama. Cuando no hay «blues», hay formas típicas de Nueva Orleans; el «stomp», de aire rápido y muyailable, es la más frecuente.

Para acabar, diré que la toma de sonido es francamente buena y muy superior a la de otros discos de la colección ya comentados.

* * *

Y si las grabaciones anteriores eran de 1945, vamos a pasar ahora a una recopilación que abarca de 1949 a 1974, o sea «veinticinco años», pero de una Casa determinada, la Prestige, que en esa época era la más importante junto a la Blue Note, y que luego quedó marginada por la Atlantic, entre otras. En cualquier caso, aquí hay «una oferta especial y seleccionada de grabaciones raras, muchas de ellas no lanzadas anteriormente en disco». Dos discos, el segundo con cosas de Benny Golson, Red Garland, Eddie «Lockjaw» Davis, Kenny Burrell, Gene Ammons, Dexter Gordon y Eric Dolphy, contiene temas totalmente inéditos, de los que destaco el soberbio **Wee dot**, de D. Gordon, y el **Serene** con el malogrado Eric Dolphy al clarinete bajo, poniéndote los pelos de punta. (Aprovecho para decir que Dolphy es para mí, junto con Coltrane y Davis, el trío más fabuloso del «jazz» moderno; todos son geniales.) En el primer disco hay trece temas, de los que hay segundas tomas, versiones raras, cosas inéditas e incluso la primera grabación que hizo la Prestige como compañía: el **Progression**, de Lee Konitz y Len-

nie Tristano, allá por el 11 de enero de 1949. Los temas son de Stan Getz, Kai Winding, Fats Navarro, Wardell Gray, Joe Holiday, Leo Parker, King Pleasure, y he aquí un cuarteto realmente espléndido: Miles Davis, Thelonius Monk, John Coltrane y Sonny Rollins, cada cual con su propia banda. Casi nada.

El disco no es una selección antológica, sino una colección de cosas raras, pero espléndidas. No crea que va a encontrar lo mejor de cada artista, o lo más comercial. No. Por el contrario, tendrá grabaciones de muy alta calidad de gente muy buena. Y voy a despedirme dando las gracias al nuevo jefe de promoción de Marfer, por reanudar los envíos promocionales, y así poder dar cuenta al público lector, futuro consumidor de las novedades que vayan apareciendo, y rogar a Ariola, que tiene el sello Blue Note, que publique esos tres álbumes dobles antológicos que tiene sobre la historia del «jazz» en la Casa. La Atlantic y la Prestige ya lo han hecho, sólo falta la Blue Note, cuyo material, anticipo, es de lo mejorcito.

* * *

Y sigamos por orden. Ahora viene la CTI, la Casa más moderna de las que se dedican al «jazz», pero moderna en el tiempo, no en la calidad. El sello ha tenido problemas de distribución, ya que Acción, que era quien lo distribuía con anterioridad, quebró, e Hispanvox tuvo que comprar los derechos. Hispanvox es una de las Casas nacionales que tienen mejor «jazz», pues cuenta con la Atlantic, pero a la vez es una de las que hace las publicaciones con mayor desorden. Por ejemplo, cuenta con un «stock» soberbio de John Coltrane, mi ídolo sobre todos los demás, y no lanza nada. (¡Si tan sólo fuese ese magnífico **A love Supreme!**, aunque fuese reedición.) Ultimamente sacó esos excelentes dobles en conmemoración de los veinticinco años de la Atlantic, y antes fueron las «Jamsessions» de Newport en Nueva York, pero de forma aislada. Ahora mismo, por ejemplo, en Italia el fenómeno Coltrane es algo que se sale fuera de lo normal; ¿por qué no aprovecharlo aquí? En fin, que luego, junto a la Ensayo, de Barcelona, es la única que graba algo de «jazz» nacional. Y ahora se ha hecho con el sello CTI, comercial donde los haya, y que ha dado una opción al «free-jazz» con una música suave, relajante, muy sofisticada, pero no exenta de

GUIA

SIDNEY BECHET, GM 315. GRAMUSIC. (99 ptas.)

SIDNEY BECHET, GM 349. GRAMUSIC. 99 ptas.)

CTI POWER, PRS2. HISPAVOX. (No se vende al público.)

CHIC COREA: **Is** UA 891301. ARIOLA. (370 ptas.)

25 YEARS OF PRESTIGE: **Varios**. MARFER, MP40088-89. (600 pesetas.)

COMPANYIA ELECTRICA DHARMA: **Diumenge**. Zeleste, UM 2018, EDIGSA. (360 ptas.)

GATO BARBIERI: **El Pampero**. «Cassette.» E K I P O, 30152. (125 ptas. No disponible en disco.)

STANLEY TURRENTINE: **Sugar**. «Cassette.» CANCELA, ACT504 (ídem).

El primero, valioso e importante, y luego reaccionario crítico francés blanco de «jazz», Hughes Panassie, hizo una sesión, en 1938, en la que, tomando a Tommy Ladnier como cabeza, invitó a músicos tan importantes como Sidney Bechet y Mezz Mezzrow. Estos dos últimos músicos unirían posteriormente sus vidas cuando, en 1945, Mezzrow decide crear su propio sello discográfico, «King Jazz», y grabar en él lo que realmente le apetecía. Dos de esas producciones están aquí con nosotros. Fueron grabadas bajo el nombre de Mezzrow-Bechet quintet & sextet, y las puede comprar usted por cien pesetas cada una. No hay duda posible: se las recomiendo. Los dos músicos tienen similitudes y también diferencias opuestas. Similitudes: ambos tocan el clarinete, son el

calidad. La CTI es una marca muy comercial, que cuenta con grandes nombres, de los que Hubert Laws, Milt Jackson, Bob James, A. C. Jobim, Deodato & Airto y Chet Baker han sido los afortunados de ver sus nombres en el mercado español. El disco que tengo trae una selección de estos autores, con un tema cada uno. Conforme vaya llegando material lo iré ofreciendo. De momento, unas consideraciones sobre la Casa. CTI es algo muy comercial, insisto. Cuando músicos como H. Laws, del que luego hablaremos, se cansaron del «free» y de que su investigación no fuese reconocida, y cuando necesitaron dinero para sobrevivir, se toparon con Creed Taylor, fundador de la marca y hombre experto ya ducho en el «jazz», y este les dio dinero y gloria, pero a cambio de sacrificios y de comercialización. Gloria por dinero. ¿Te acuerdas de **Fausto**? Sólo que aquí no hay reconciliación. Por eso el Laws, se clavó un **The Chicago theme** a lo Isaac Hayes y Philadelphia Sound, muy pachanguero, sí señor. Y por eso Bob James, autor del tema, hizo un arreglo «jazzístico» a **Noche en el Monte Pelado**, de Mussorgsky, igual que antes Deodato se lo hiciera al **Así habló Zaratustra** straussiano o al **Pavana para una infanta difunta** raveliano. O sea, que son gente muy buena, pero que hacen un «jazz» comercial, mezcla de clásico, con «rhythm & blues», con sofisticado «rock», etcétera. Muy ecléctico. Y no te voy a decir yo si es bueno o malo. Sólo que es así. Te adelanto que a mí no me gusta, pero en gustos no hay nada escrito.

Aun así, te puedes encontrar con un Antonio Carlos Jobim, que siempre será el mismo, o a un Milt Jackson, que sin el Modern Jazz Quartet será un músico más de los que reviven las tradiciones de los años 50. Lo mismo que el trompeta Chet Ba-

ker. O sea «jazz» consumista para los nuevos tiempos.

* * *

Lo que no es nada comercial, y por eso hay que dar un gran aplauso a Ariola, es publicar en 1975 el **Is**, de Chick Corea, grabado en 1969, mientras estaba con el grupo de Miles Davis. **Is** es un álbum muy «free», muy muy libre. Qué pena que luego el Corea se fuese por derroteros tan comerciales como el que nos ofreció en Madrid, o el que hace con su grupo Return to forever. En **Is** hay «free-jazz»; no esperes ni un pelín de «jazz-rock», ya que en el 69 todavía esta etiqueta no estaba inventada. **Is** son cuatro temas: el que da título al álbum, de veintinueve minutos por la cara A, y **Jamala, This e It**, en la B. Todos menos **Jamala**, que es de D. Holland, son del Corea, que le da al piano, cosa fina, secundado por Woody Shaw, trompeta; Horace Arnold y Jack de Johnette, baterías; Dave Holland, bajo; Hubert Laws, flauta y «piccolo», y Benny Maupin, «saxo» (este último no viene en los créditos del disco). Son cuatro temas muy libres, demasiado complejos para que un novato seguidor del neo-Corea los pueda entender, pero realmente magníficos. Y dentro del «free» no es de lo más novedoso, hay cosas mejores por ahí. Es el tercer álbum que grabó Corea bajo su propio nombre, y vale la pena.

Nota.—Compara al H. Laws de este disco con el de los discos de CTI. Verás la diferencia.

* * *

Y «jazz» español. Bueno, «jazz» o lo que sea. Los catalanes Companyia Electrica Dharma han hecho un álbum muy bueno. Mezcla de «jazz» y de «rock», pero no en el sentido comercial que le dan al término un Billy Cobham o un C. Corea, ni tampoco en el libre de Miles Davis,

sino de una forma original y valiosa. Claro que el disco se grabó el 4 y 5 de febrero de 1975, y ahora el grupo está enrollado con el sonido mediterráneo y su folklore, pero el caso es que el disco perdura. Ocho temas, eléctricos, concentrados, potentes y alguno muy lírico, como **Lila**. El caso es que C. E. Dharma junto a la Orquesta Mirasol son hasta ahora los dos intentos nacionales más serios de renovar el concepto del «jazz» en España. (Jordi Sabates está por encima de eso.)

* * *

Y si antes nos hemos enrollado un poco con el «free», vamos a hablar ahora un poco de un músico extraño, buenísimo, que estuvo en el «free», siguió en el «free», y luego lo mezcló con el folklore de su Argentina querida: Gato Barbieri, ni más ni menos. Saxofonista que dejó alucinadas en Madrid a todas aquellas personas que tuvimos la oportunidad de verle y de comunicarnos con él. Ahora, a través de la cinta Ekipo, podemos revivir su actuación en el Monumental, ya que ésta está grabada en el Festival de Montreux (Suiza) y contiene cuatro temas, de los que alguno tocó en su visita a nuestro país: **El Pampero**, el tango gardeliano **Mi Buenos Aires querido**, el versioneadísimo **Brasil** y **El Arriero** del Atualpa. Leandro, Gato Barbieri, es ahora mismo la tercera línea del «jazz»: la que mezcla elementos africanos, sudamericanos y negros norteamericanos. El estudió en Buenos Aires clarinete, «saxo» y composición. Luego escuchó «jazz», y le gustó. Se fue al Norte y tocó con gente «free». Imitó a Coltrane todo lo que pudo, y luego, tras un viaje a Italia (que también podía ser a Itaca) y conversar, entre otros, con Bertolucci, el director de cine, le dio por ponerse a investigar con el folklore de su pueblo y mezclarlo con el «free». Pero una mezcla de verdad, natural, nada

forzada. De ahí salieron cosas tan buenas como este **Pampero** o sus **Capítulos**, de los cuales el I está en España y los demás tras la frontera.

El Gato, además de hacer un «jazz» de muy alta calidad, que a nosotros nos puede llegar muy fácilmente por estar muy habituados a las melodías que él toca, hace además un «jazz» político, muy propenso al mitin, ya que al ser su música tan caliente excita fácilmente los ánimos, y al que contribuyen también los textos de algunos de sus temas, como ese: «Las penas y las vaquitas se van por la misma senda; las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas», que toma del Yupanki. En Madrid no nos dio mitin político, pero sí surrealista.

En fin, que como esto sólo lo puedes comprar en «cassette», pues aprovecha, que por 125 pesetas y con peor calidad que en disco, oirás a un tío soberbio, personal y musicalmente.

* * *

Y otra «cassette» rara, aunque creo que esta se pudo conseguir en disco, sólo que como Acción quebró, pues... ¡zas! (golpe estrepitoso). Es de Stanley Turrentine, se llama **Sugar**, y una de sus características es que está bien grabada, cuesta 125 pesetas, y que el estilo del Stanley no se parece, afortunadamente, en nada al del disco que comentamos el mes pasado. Por lo demás, que tiene tres temas, entre ellos el **Impressions**, de Coltrane, que es de estilo «hard-bop» y muy buena.

Entre otras características, común a todas las «cassettes», es que la falta de información es completa, y que no hay forma de saber quiénes son los músicos, ni cuándo se grabó, ni nada de nada. Si te gusta el «jazz», está muy bien, pero si te gusta saber quién toca el «jazz» y cuándo lo hizo, está mal, pues no te dice nada.—J. M. L.

«ROCK & POP»

ICEBERG: **Tutankhamon**. Bocaccio, CFE, BS-32.105.

ALVIN, Lee: **Pump Iron**. Chrysalis, Ariola, 394.381.

BARCLAY, James Harvest: **Time Honoured Ghosts**. Polydor, 23 83 361.

VARIOS: ¡¡**Viva el Roll!**! Gons, Movieplay, S-21696.

JETHRO, Tull: **Minstrel in the Gallery**. Chrysalis, Ariola, 89399 I.

RODRIGO: **Canciones de amor y sátira**. CBS, S-81.083.

Alvin Lee era el guitarrista solista, cantante y líder del grupo Ten Years After, que en los últimos sesenta se dedicaban a hacer «rock» duro y «blues». Durante una temporada tuvieron tanto nombre como Led Zeppelin, por ejemplo. Después de bastante tiempo de silencio discográfico y de la disolución del grupo, aparece un disco llamado **Pump Iron**, en el que Alvin cuenta con numerosas colaboraciones, entre otros Mel Collins, Boz Burrell e Ian Wallace, tres ex-

Crimson. La técnica de Alvin Lee ha cambiado bastante. Aquellos solos en torrente, largos, rápidos y virtuosos han desaparecido. Sus notas son más reposadas, su estilo se ha hecho más «standard», admite efectos en la guitarra (con el grupo nunca lo había hecho) y llega incluso a arpeggiar. Por otra parte, en ningún momento se lanza a fondo en un punteo que nos pueda recordar su anterior etapa. Por el contrario, canta demasiado. Y su voz nunca fue una maravilla.

El mismo decía que tenía voz de pastor. Por no hacer un disco de solista ha caído en el extremo contrario. En general, queda recargado, incluso con un sintetizador que sobra. Casi todos los temas son tiempos medios, R & B, y uno de ellos suena como los Rolling Stones del 70. Personalmente, esperaba algo menos clásico, más avanzado, sobre todo por las compañías que el mozo ha frecuentado en los últimos años. Pero no cabe duda de que los músi-



Curso grabado en 4 Cassetes estéreo, y un texto-Guión de Programación.

DURACION: Una hora con 4 lecciones cada cassette.
DIVISION: Ciclo 1 (Vols. I y II); Ciclo 2 (Vols. III y IV).
OBJETIVO: ser útil a la Escuela y a la Familia, con un material didáctico-musical que les llevará a comprender el mensaje de los grandes compositores.

Programación y dirección musical: Jaime-Manuel Mola, ofm

Grabación: realizada íntegramente en los estudios del Instituto Interamericano de Música Sacra, en Quito (Ecuador).

Edición: Materiales Didáctico-Musicales, I.I.M.S., Quito.

Información y Depósito: J.M. Mola, c/ Santaló 80, Barcelona

Distribución a Establecimientos del ramo: J. Albareda, Carmen 19, Tárrega (Lérida).

Precio: Ptas. 1.200.- A Establecimientos, un Display-expositor (sin costo), y desc. máximo

RESUMEN DEL MATERIAL SONORO: Abundante ejemplificación, con explicaciones incorporadas a través de todo el curso, de las obras de los más famosos compositores de la historia. Ambiente sonoro en la naturaleza y en los inventos humanos. Cualidades del sonido y sus relaciones de altura, dinámica, agógica, rítmica, timbre, simultaneidad, etc. Presentación de los instrumentos musicales, uno a uno y en familias. La voz humana, otra familia de instrumentos. Conjuntos vocales, del dúo a la gran familia vocal: los Coros. Conjuntos instrumentales: grupos de cámara, orquestas de cámara, banda, orquestas sinfónicas. Coros, solistas y orquesta. La orquesta sinfónica y su lenguaje expresivo.

cos se han divertido al hacer el disco. Y vale.—S. H. V.

Si Los Beatles hubiesen lanzado un disco más y les hubiese dado por los «mellotrones», el resultado se habría parecido a este **Time Honoured Ghosts**, de la Barclay James Harvest. A lo mejor, esos fantasmas ennoblecidos por el tiempo, que dice el título, son los de Liverpool. La música es bonita, suave y a veces blanda, con abundancia de «mellotrones», voces y acústicas. En ocasiones recuerdan al **Tresspass**, de Genesis. Y lo que digo de Los Beatles se ve en un tema (¿Homenaje?) llamado **Títulos**, especie de «collage» musical, con la letra formada casi exclusivamente por títulos de sus canciones: «A través del universo», «Uno después de 909», «Tengo un sentimiento triste por ti», «Si me sintiese bien...», «Ayer decían: Todo lo que necesitas es amor», «Algo en la forma en que me mueves...» Y más títulos, con sus respectivas referencias musicales. El resto de los temas, pues eso: melódico, decadente a veces e incluso con referencias religiosas («Dulce Jesús»).—S. H. V.

Vicente, «El Mariscal» Romero, es un conocido «disc-jockey» radiofónico. Y le gusta el «rock & roll». (No sé si será como otros para quienes no se ha hecho nada válido después de Los Beatles, pero así podía pensarse por este disco.) Ha cogido a varios grupos madrileños y lanza un LP de todos ellos bajo el título genérico de **¡Viva el Rollo!** «Rock» duro, un tema de Los Beatles y dos de los Stones, «masacrados» por la voz del mismo «Mariscal», han servido para que alguien se haya sacado de la manga lo del «rock proletario», que yo definiría como lo que hacen los grupos de jóvenes trabajadores, estudiantes o «de buena familia» (que no es ni lo primero ni lo segundo..., ya me entendéis), haciéndolo compatible con su ocupación principal, mientras les divierte y no tienen que pensar en su futuro y en sentar cabeza, fundar un hogar y eso. Es decir, sin ninguna trascendencia, sólo lo puramente diversivo. Pues muy bien: **¡Viva el Rollo!, pero no solo ése.** Lo único original del disco es una canción de Tilburi dedicada a la Prensa del Movimiento, de Burgos, y llamada **La Cochambre**. Y que nadie se ofenda. Era el titular de **La Voz de Castilla** del 5 de julio, día del inefable festival celebrado en dicha ciudad.—S. H. V.

En Inglaterra hay una serie de grupos que tienen un «status» privilegiado. Su plan de trabajo consiste en grabar un disco al año, aproximadamente.

Una vez grabado y mezclado, se ensaya hasta que en torno a la música se ha creado un espectáculo que incluye escenografía, luminotecnia, todo tipo de efectos visuales, y a veces un poco de circo. Todo montado, se lanza el disco al mercado coincidiendo, por lo general, con una gira del grupo. De esta forma, las actuaciones y el disco se promocionan entre sí. Y tras la gira y unas vacaciones, vuelve a empezar el ciclo. Jethro Tull es uno de estos grupos. Y ahora nos presenta su última obra, **Minstrel in the Gallery**. Quienes vimos su actuación en Madrid, sabemos de la capacidad de «hombre-espectáculo» de su líder, Ian Anderson. Pero esto no justifica que la mitad del disco sea sólo suya. Su voz, su guitarra acústica y alguna intervención de la flauta. La otra mitad del disco sí es de Jethro Tull. Después de la gran obra que fue **A Passion Play**, y de la concesión a la crítica inglesa que supuso **War Child**, este **Juglar en la galería** no es ni chicha ni «limoná». Todos los temas tienen el mismo esquema. Entrada y alguna estrofa sólo con Anderson, algún corte del grupo, «riff» de flauta o guitarra y entrada de todo el grupo (con la adición del cuarteto de cuerda) que le desarrolla. Quizá por los largos «solos» de Anderson el álbum suena más a «folk» inglés que cualquiera de los anteriores de este grupo, aunque dentro de la misma fórmula, presidida por las inflexiones vocales y de guitarra del líder. Y parece como si la estuvieran agotando.—S. H. V.

Rodrigo García, antes con Cánovas, Adolfo y Guzmán, ha grabado como solista un disco llamado **Canciones de amor y sátira**. Su estilo no ha cambiado casi nada. Siguen siendo más importantes sus letras que la música. Letras irónicas, de engaños amorosos, retratos de una cierta clase y canciones de amor. En todas se mezclan las metáforas y las palabras largas con los dichos del habla más normal en la calle. La música es un simple acompañamiento, eso sí, muy bonito por lo cuidado de los arreglos en torno a su voz, muy poco ortodoxa, pero sugerente.

Uno había oído —y leído— mucho y bueno sobre Iceberg, sobre todo en la prensa especializada que se edita en Barcelona; por ello esperaba expectante escuchar su **Tutankhamon**. Y debo decir que no me ha decepcionado en absoluto. Creo que es la primera muestra realmente conseguida a nivel nacional de un buen rollo que no es el del «Mariscal Romero» ni el de la Mirasol. Con influencias predominantemente inglesas, pero ori-

ginal en su concepto y en su forma. El disco está compuesto en forma de «suite», pues las dos caras se unen por el mismo ambiente de tenue percusión. Se grabó hace un año y ha salido ahora, después de viajar por diversas Casas discográficas. Esta es la explicación de que su sonido sea un poco «pasado», en relación a lo que hoy se hace por el mundo avanzado. Pero sigue siendo perfectamente válido, incluso a nivel internacional. Cuanto más para España, porque, además, dicen que es el único grupo del país con equipo, luces y montaje técnico a nivel europeo. Espero que pronto podamos verlos en Madrid y ratifiquen todo cuanto la crítica catalana ha dicho de ellos. El disco tiene como tema al joven Faraón egipcio y todo su entorno de riqueza y miseria. Está cantado en inglés y castellano, y la música puede recordar a Yes, King Crimson y otros grupos de esta línea. Pero insisto en que no hay nada de copia. Me refiero a la instrumentación y a su línea evolutiva desde el «rock» en medidas y armonías. Los componentes de Iceberg son cinco músicos veteranos en el rollo catalán y profesionales, que han tenido que «sudarla» con Tony Ronald hasta formar este grupo, después de muchos escauceos en los sesenta. Son J. «Max» Suñé, guitarra, que estuvo, entre otros, con Vértice y Tapiman (¿los recordáis?); Primitivo Sancho, bajista; Jordi Colomer, batería; José Mas, piano y demás teclas, y Angel Riba, cantante, «saxo» y otros instrumentos. Lo que más me gusta es la fuerza del grupo, y lo que menos, la voz, sobre todo cuando canta en español. Sólo puedo añadir una cosa: oíd este disco sin prejuicios.—S. H. V.

QUILIPAYUN «CANTATA DE SANTA MARIA DE IQUIQUE» MOVIEPLAY-GONG

Actualmente el arte chileno está tomando un carácter casi exclusivo de búsqueda de lo propio; de ahí que haya vuelto la vista hacia lo folklórico y lo histórico, al comprender que un pueblo no puede proyectarse con seguridad hacia el futuro sin apoyarse en lo más hondo del pasado.

En Chile siempre existieron temas que tradujeron una realidad social. A partir de Violeta Parra, el fenómeno adquiere características propias. Este tipo de composiciones forman lo que se ha dado en llamar «Nueva canción chilena».

Dentro de ella el grupo Quilipayun es uno de los más representativos; su **Cantata de Santa**

María de Iquique se ha convertido en la composición cumbre de toda la música folklórica.

En 1907 tuvo lugar en la ciudad de Iquique una concentración de obreros de las minas de sal que, en huelga, pedían un aumento de salario. El ejército disparó contra la multitud concentrada sobre la escuela de Santa María, matando a tres mil seiscientos, hombres, mujeres, ancianos y niños. Este episodio pasó a la historia de Chile como uno de los más tristes y luctuosos que han sucedido. El último canto nos llama la atención sobre esta denuncia social, que continúa latente en Chile:

No basta sólo el recuerdo,
no basta sólo el lamento,
miremos la realidad.
La historia que han escuchado,
de nuevo sucederá.

Luis Advis compuso la obra en 1969, como él mismo dice en la contraportada del disco, siguiendo las líneas generales de la cantata clásica. El motivo religioso tradicional ha sido reemplazado por otro diferente, de tema social y realista. Sin dejar de lado la tradición europea, a ella se han añadido diversos tipos de melodías, modulaciones armónicas de raíz americana o hispanoamericana. De la cantata se ha conservado la base, violonchelo y contrabajo, añadiéndose guitarras, «quenos», charango y bombo. El recitado clásico cantado ha sido reemplazado por el relato hablado, aunque contiene elementos rítmicos y métricos, con objeto de no cortar totalmente el ritmo. Héctor Duvauchele, su relator, actor teatral y cinematográfico, lejos del efectismo fácil y de la dramatización inútil, ha dado a la cantata el tono exacto.

Desde 1973 el conjunto se encuentra en Europa, entregando su aporte al trabajo de solidaridad con Chile y cumpliendo la tarea que les encomendara Salvador Allende al nombrarlos, en agosto de este mismo año, «embajada cultural del Gobierno de Chile».

M.^a CARMEN SALVADOR
y **MAYTE NIEVA**

Era demasiado difícil, dentro de las peculiaridades de este grupo, superar su última producción. **Sabotage**, a mi entender, carece de dos características merecedoras de elogio a lo largo de la carrera de Black Sabbath: el afianzamiento de los temas acústico-instrumentales de su guitarrista y la progresión tendente a despegar de la reiteración en que se incurría al principio. **Sabotage** podrá haber sido un disco aceptable entre **Paranoid** y **Master of reality**. Hoy, tras su **Sabbath bloody Sabbath**, había que haber llegado más lejos. Es-

ta circunstancia no va a sacar el disco del «ranking» en las listas inglesas en las que el mes pasado cabalgaba por el seis, pero... Se nos han mostrado más reiterativos y constantes, sin que hayamos podido encontrar más que una cierta evolución en la coherencia del grupo, como más compacta, logrando una progresión más marcada. Luego la característica predominante de siempre, en la que sobre un ritmo semiconstante aparece el desarrollo versátil de la guitarra solista, doblada en casi todos los temas, y como serpenteante entre todo esto, los tonos amenazantes del solista. ¡Con las esperanzas que teníamos en la evolución del grupo!—**R. S. G. O.**

Skyband, semidesconocidos, ni más ni menos que otros grupos con cota de popularidad, y sus desarrollos sueltos; «rock & roll» versátil y bien instrumentado, tremendamente clásico y tradicional, al estilo americano; en disco como hemos podido escuchar cientos, no puedo imaginarme que, hoy por hoy, vayan a llenar más que un rincón de algún programa radiofónico de medianoche.—**R. S. G. O.**

Dottie Westnos canta al oído, casi susurrante, tradicionales dentro del estilo de la clásica balada americana. Encuadrada dentro de una vigorosa campaña para la promoción de la música «country» que la RCA nos ha puesto al alcance, cabe decir que tiene poco de canción vaquera y mucho menos de «rock» o «pop», por muy amplios que sean estos conceptos. Dentro de otro marco cabe considerarla como una producción con cierto cuidado, bien interpretada, para todos aquellos amantes de la música melodiosa «que no distorsiona demasiado». —**R.S.G.O.**

Es bien distinto el trabajo del antiguo solista del grupo Fórmula V y su acompañante. El atribuir méritos a unos u otros alejaría el sello de buenas maneras que apuntan; indudablemente, yo me muestro más partidario de este estilo que de los antiguos «popurris» veraniegos a los que antes nos acostumbraban; pero, a todas luces, les encuentro un asombroso parecido con otro dúo español, sin que ello vaya a desmerecer la labor realizada en cualquiera de las dos comunidades. Los estilos, basados en un sutil reflejo literario de las fábulas de Iriarte y Samaniego, para el texto, y una acústica de cuerdas metálicas apuntaladas de ligeros retoques de grupo o percusión, en lo musical, crean un clima apto a ciertas mentalidades rítmicas.
R. S. G. O.

Un álbum de éxitos es como

una miscelánea de un artista: aunque pueda parecer un resumen, no da más que una corta visión de lo que han sido los logros de popularidad de dicho artista. Así, pues, el álbum de Cat Stevens recorta las canciones que han hecho a este cantautor popular. Quizás sea éste uno de los más favorecidos en este tipo de series, pues gran parte de su obra se ha prestado a ser recopilación de las canciones escritas en una determinada época, si bien creo es importante la conjunción que se ha dado a los álbumes. También espero que no sea esto una tarjeta de despedida del que puede ser intérprete de uno de los estilos más singulares de la electroacústica.—**R. S. G. O.**

LA NAVE ESPACIAL AL NUMERO 1

«Mira, esto es sólo una pizca para mí. Estoy aquí porque se trataba de un desafío, porque dijeron que nunca lo podríamos hacer..., que esta banda nunca podría tener discos de éxito... Les prometí tres discos de oro; así que lo voy a cumplir. Esto es todo. Me voy.»

Eso dijo Marty Balin cuando regresó a casa de nuevo con la Nave espacial de Jefferson, o Jefferson Starship. Tres LPs de éxito, tres. Ya va uno. Claro que el éxito condiciona la creación de uno. «Lo que sucede es que comienzas a hacerte famoso otra vez, y cuando te vuelves famoso, no puedes hacer música: sólo miles y millones de horribles dólares, y tu vida se vuelve idiotamente aburrida.» Y le llamaban «romántico» Marty.

El **Pulpo rojo** es un disco digerible, comercial, espléndido, de gran calidad, y que ha sido número 1. ¿Cómo es esto posible? Ni idea. Lejos quedan el **Conejo Blanco**, de Alicia; el **Voluntarios**, de América; el **Necesito alguien a quien amar...** «Ahora me siento estúpido cantando cosas como **Volunteers**, pero la audiencia lo pide.»

El **pulpo rojo** es un corazón con innumerables brazos, que se extienden por un manto rojo de amor: de los diez temas, y quitando dos instrumentales, siete tienen por temática el amor. Pero no el amor cursi de Camilo, ni el erótico del Zappa: sencillamente, el Amor. ¿Es que puede haber otra cosa distinta al Amor? Si lo hay, ya no es amor. Aquí sólo hay Amor, en el más puro sentido de la palabra. ¡Qué lejos quedan Frisco y el Haight Ashbury!, ¡y los «reading» del Gingsberg! ¿Y las flores? Las flores ahora son **Pulpos Rojos**. Los «hippies», se hicieron «hippies», tras la Convención Demó-

crata de Chicago 1968, y un poco más tarde el Aeroplano se hizo Nave Espacial. Los tiempos habían cambiado, ¿verdad, señor Jones? El viaje se ha hecho más sofisticado: las estrellas reclaman sintetizadores y perfección formal. Ya no hay espontaneidad. Todo se está midiendo y calculando. La Nave Espacial de Jefferson está ya en las estrellas, y sigue pidiendo Amor, y por si fuera poco, en vez de decir «Haced la Revolución», como en el 70; ahora dicen: «**Quiero ver otro mundo** para mí, y para mi niño, / para mi vieja mujer también; / quizás tú, / si pudiéramos; / tenemos que conseguir; / quiero ver otro mundo».

Soberbio, y digerible, la Jefferson Starship tiene su segundo plástico en el mercado.—**J. M. L.**

HENDRIX NO HA MUERTO

Cinco años de ausencia física de este mundo vital no son suficientes para borrar de mi mente al más genial guitarrista de la era del «rock». Cinco años sin música nueva del negro Hendrix era demasiado. Así que Alan Douglas, viendo que no era yo el único que estaba sin nada, decidió darse una vuelta por las cintas del sótano, y tras muchas horas—dicen que 800—de enrollado con el visionario mundo del guitarrista, se decidió a lanzar una serie de álbumes con material inédito del mítico ídolo.

El primer LP que produce A. Douglas está aquí: **Crash landing**. De Hendrix hay la voz y los solos de guitarra. Luego en estudio, y tras cuatro años de vacío, un bajo, un batería y un segundo guitarra, amén de diversas voces de coro, han arropado los solos y los temas de Hendrix. ¿Es esto ético? Me da igual. El caso es que el nuevo material es realmente espléndido, y desde luego muy superior a otros álbumes «post-mortem». Son ocho temas. Todos muy «freakies» y muy «rockers». En cinco años nadie ha sabido ponerse a la altura de Jimmy, y nadie ha sabido no sólo superarle, sino incluso igualarle. Suena más progresivo que nunca. Más genial que nunca. Y no hay duda de que en los últimos días de su vida su evolución musical fue pero que muy rápida y muy condensada. Cada tema nuevo supone un avance de muchos años en la vida de un hombre. Jimmy lo sintió todo demasiado de prisa, y quizás por eso su energía se perdió un mal día de septiembre.

En serio, y hazme caso, aunque sea la única vez que te fías de mí: haz lo imposible por oír este disco. Luego agrádecemelo.
J. M. L.

RECORTES DE JANIS

Janis Joplin sí que murió. Y aunque ahora, tras otros cinco años de soledad, sus plásticos me sigan excitando de la misma forma, no es lo mismo que Jimmy. Su último doble es la banda sonora de una película sobre su vida, más diecisiete canciones, en su mayoría «blues» grabados entre 1963 y 1965. O sea la Janis primitiva, agresiva, que antes de entrar en el engranaje se ganaba la vida con una guitarra y un tío que la acompañaba, cantando por los bares y tugurios de la Costa Oeste. Todo esto, antes de lo de Frisco y de lo de los «hippies». Dylan andaba con su acústica y su armónica, y la Janis hacía lo mismo, pero sin protestar, sólo cantando sus ganas y deseos con el «blues» auestas.

El otro disco incluye en su mayoría temas en directo, entrevistas y tres canciones del **Perla**. A mí, la Janis me fascina, me enloquece y me gusta un montón. ¿A ti?

Nota.—Si esta crítica sale tarde, ha sido porque he tenido que

esperar a tener dinero para poder comprarlos. Los chicos de CBS tenían los ejemplares de promoción agotados.—**J. M. L.**

BUENONI

Ornella Buenoni, perdón, Vannoni, **Canta canta**: un espléndido disco que hará las delicias de sus ojos y de su vista. Diez temas, a cual mejor, románticos; otros incitando a la alegría y uno espléndido, para mí el mejor, **Construzione**, de S. Bardotti y Chico Buarque, de Holanda, que refleja el ambiente de la ciudad y de las formas arquitectónicas urbanas al ritmo de samba. Los arreglos son en su mayoría de Gianfranco Lombardi.—**J. M. L.**

¿OPERA ESPAÑOLA?

Demasiado llamar al **Alfa Omega**, de Noel Soto, ópera «rock». El disco, que está bastante bien, tiene una idea unitaria: la energía inicial, o Amor, hace que dos seres se conozcan, luego se unan íntimamente, hasta que su unión se deshace por la incomunicación y el tedio. Luego re-

cobran el ánimo y lo vuelven a intentar por separado. No es una historia, es la plasmación de una idea. Idea que está estupendamente desarrollada en el aspecto literario y también en el musical. Es «rock» sofisticado, cantado en castellano y con partes líricas muy logradas.—**J. M. L.**

OTRO

Otro de la Brunswick Records. Ahora es Sidney Joe Qualls. Pura discoteca.—**J. M. L.**

PANTERA, CUANTO TE QUIERO

Siempre lo he dicho: la Pantera Rosa y Heidi son mis dos amores platónicos. Aquí tengo a la Pink Floyd, perdón, Panther, en música y en cartel. Es la banda sonora de **El regreso de la Pantera Rosa**, con música de Henri Mancini, «poster» de la Pink Panther y foto de Peter Sellers haciendo el tonto. El tema de la **Pantera** sólo aparece una vez, para desgracia mía, y luego, además, hay doce temas más, todos buenos, entre melódicos, rítmicos, etc..., compuestos y

arreglados e interpretados por Mr. Mancini, de sobra conocido.
J. M. L.

MAS ROSA

Tras dieciséis audiencias he llegado a la conclusión de que el **Ojalá estuvieras aquí** (crítica de RITMO, núm. 456) es magistral, soberbio, fabuloso. Aun así, mantengo todo lo que dije.

Pink Floyd no me ha defraudado: he tardado quince audiciones para enterarme de qué iba su **Loco diamante**, y eso que soy un «fan» suyo, y me sé sus trece álbumes de requetememoria...—**J. M. L.**

AL CAMPO ME VOY

Elvis Country, o «Tengo diez mil años». Elvis Presley cantando temas «country», que ahora está de moda. Muy bien. Hay dos «rocks» muy buenos, y lo demás son puro «country», que al fin y al cabo fue uno de los tres estilos que originó el «rock and roll». No hay baladas sasonas ni ritmos trepidantes: sólo «Country», y aunque no del más puro sí del más agradable.—**J. M. L.**

Los mejores «rock» de 1975

Como no creemos en jerarquías, y mucho menos en las artísticas, Santiago, Rafa y José Miguel, comentaristas de la sección «Rock», hemos decidido no dar un orden, ni siquiera atendiendo a conceptos «artísticos» o «culturales» (mejor, «contraculturales»), a los que se supone que nosotros subjetivamente creemos los mejores discos 1975.

Más o menos, cada cual tiene sus gustos, y como, aparte de independientes, somos muy, pero que muy subjetivos, hemos decidido que cada cual dijese una serie de discos que a él particularmente le gustan en especial, entre los aparecidos en el pasado año.

Los tres sólo hemos coincidido en un solo disco: **Welcome to my nightmare (Bienvenido a mi pesadilla)** (EMI), de Alice Cooper. Pensamos que, aparte de sensacional, es enrollante, soberbio y tremendamente lleno de insinuaciones.

También los tres nos hemos puesto de acuerdo no en otro disco, sino en un grupo: Jefferson Starship, con dos discos a cual mejor: **Dragon fly** y **Red octopus** (RCA). El segundo de ellos hasta fue número 1 ¡¡¡en USA!!! (... pero recuerda lo de las jerarquías.)

Luego hemos coincidido dos de nosotros en varios: el increíble **Borboleta**, de Santana (CBS), lo mejor del grupo desde el **Caravanserai**; el sátiro Zappa y sus Madres de la Invención con el doble en directo **Roxy & elsewhere** (HISPAVOX); dos álbumes de King Crimson (ARIOLA), el último en estudio **Red (Rojo)**, y el segundo de ellos en directo: **USA**; el **Sun secrets** (EMI), del pequeño, gordo y radical Eric Burdon, donde, aparte de poner-

se más agresivo que nunca, se «versiona» maravillosamente a sí mismo (¡Ah!, aquel viejo **No permitas que sea incomprendido**, de los Animals o Animales); y, por fin, el **Wish you where here (Ojalá estuvieses aquí)** (EMI), último y soberbio Pink Floyd, que con este álbum confirman que el «rock» hasta puede ser comercial en nuestro país. (Ah, creo que alguien —¡pobre!— ha comparado a Los Pink con Los Beatles; si no fuera porque las distancias entre ellos son de millones de años luz, hasta se podría pensar que los dos son grupos muy rentables; ¿verdad, EMI?)

Para terminar, hay una serie de discos que sólo lo ha votado uno de nosotros. Son: **Illuminations**, del Santana con la señora Coltrane (CBS); **Visiones del más allá esmeralda**, del Mahavishnu John McLaughlin (CBS); el **Rock and roll**, del Lennon (EMI); **Rubycon** (ARIOLA), de Tangerine Dream; **You** (ARIOLA), de Gong; el último de Jeff Beck (CBS), el directo de Eric Clapton (POLYDOR), el **Niño del lunes**, de John Martin (ARIOLA); la Maggie Bell, con su álbum para POLYDOR, y alguno más que de seguro se nos escapa.

Y hablando de escapes, el que se ha ido es el **Cordero** de Genesis, o **The lamb lies down on Broadway** (FONOGRAM); sólo José Miguel no votó por él, y no por razones de calidad, sino por aspectos comunicacionales.

De los discos españoles hay muchos, pero que muchos, de gran calidad. En primer lugar hay que destacar la irrupción del sello Gong, que será no-comercial, pero que por primera vez en nuestro país ha dado libertad a una serie de grupos nacionales, y por eso merece nuestro más total apoyo.

Pero no es por compasión por lo que se le cita, sino porque, según José Miguel, ha lanzado uno de los mejores discos que un grupo español ha hecho en la historia (¡!) del «rock» en España: el de Triana, grupo original, de gran calidad, y que ha creado una obra que no copia a las extranjeras. Para Santiago, ese gran disco no es el de Triana, sino el **14 de Abril**, de Gomá, más desplazado hacia el «jazz». Y para Rafa lo es el de Gualberto, orientalista flamencoide, y sobre todo visionario.

Pero no nos paramos en grupos, ya que Gong tiene dos cantautores excepcionales: Amancio Prada (**Rosalía de Castro**) y Luis Llach (**Viatge a Itaca**). Como se ve, toda una producción espléndida.

Otras Casas nacionales también tienen cosas de calidad: así, ARIOLA con Fusion, que tienen una gran obra en **Minorisa**, influido por el folklore de las Baleares y por la música contemporánea; y con la menorquina María del Mar Bonet, cuyo **En el Olimpia** está pero que muy bien.

Y la marca catalana EDIGSA, con la **Mirasol** (doble) y la **C. E. Oharma**, también geniales los dos.

Para acabar, uno de flamenco: **Cantes andaluces de ahora**, del atrevido y fabuloso Manuel Gerena (ARIOLA).

Se quedará alguno más por ahí. Búscalo y vótalo tú. Estos son los que nosotros muy subjetivamente preferimos. Pero tú también tienes opinión...

**SANTIAGO HERRERO
RAFAEL GABINO
JOSE MIGUEL LOPEZ**

Señor Amando Blanquer:

En este país, y sobre todo en esa España oficial que usted conoce como Director del Conservatorio Superior de Música de Valencia, estamos muy acostumbrados al peloteo y a la palmadita amortiguadora en la espalda. Por eso no me extraña que mi crítica le haya molestado. Las cosas desconocidas suelen causar sorpresa e incluso estupor.

Por supuesto que soy un hombre joven, e impulsivo, como dice en su carta; por eso precisamente hago las cosas espontáneamente, sin sujetarme a falsas etiquetas, ni a normas simbólicas. Voy al grano, con lenguaje aseQUI-ble.

Antes de responder su carta, deseo hacer dos precisiones:

1. No me considero «crítico», pues eso me parece una intelectualidad no acorde con mi forma de ser, pero sí periodista, y también músico. Y antes que nada, me considero joven, con ganas de hacer **cosas nuevas**.

2. Por supuesto, no sólo acepto su postura, sino la de todo el mundo. Una cosa que he aprendido a hacer es el no imitar el mundo autoritario de los mayores adultos. Y si le respondo es por acla-

rar unos puntos, que quizás no expresé bien.

Tales puntos son:

a) No sólo acepto el Contrapunto clásico, como forma básica de la educación del futuro músico, sino que lo creo realmente necesario e importantísimo.

Por eso estoy de acuerdo con el profesor Humphrey Searle cuando en la Introducción al libro que «tanto consejo» dice que supone que el estudiante que va a manejar su libro debe tener un conocimiento extenso del Contrapunto y la Armonía tradicional, ya que esto es fundamental para la comprensión del «Contrapunto del siglo XX».

(Por cierto, alabo su parecido con Uri Geller, al intentar adivinar lo que otra persona debería tener en su mente, y «descubrir»—oh, milagro—que no he leído el libro que «tanto consejo». Me supongo que tanto usted como este señor Geller tienen una idea con su producto, el libro: venderlo.)

Dejándonos ya de magos, y volviendo a mi postura respecto al Contrapunto clásico, le voy a citar una frase de Juan Gris: «Yo creo que la calidad de un artista depende de la cantidad de pasado que lleve en sí mismo y de su atavismo artístico. Cuanto

más haya heredado, mejor será su calidad, independientemente de sus dotes y de su talento». Frase con la que estoy de acuerdo.

b) He aquí otra con la que también estoy de acuerdo, y que elijo de Franz Marc: «Las tradiciones son una cosa magnífica, pero sólo el crearlas, no el vivir de ellas».

Yo, joven, periodista, músico, impulsivo, quiero crear, no revivir huellas del pasado. Si usted quiere hacer esto segundo, me parece muy bien, pero deje clara su postura, y añada al título de su libro la palabra «Clásico», que creo le falta.

c) Como estudiante que soy, le digo, y basándome en el ejemplo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, capital del Reino, que si se nos niega a los estudiantes el acceso a las teorías contrapuntísticas de los compositores del siglo XX, desde el mismo momento en que se desconocen, y luego en caso que se conociesen, en que no se desean explicar. Y no me refiero a compositores muertos, como Schoenberg, Bartok, Stravinsky, etcétera, sino a los vivos que como uno de mis profesores, Cristóbal Halffter, son más

esenciales para nosotros, y van más acordes con estos años que vivimos. Sin ser ni mejores ni peores, sino contemporáneos de nuestra vida (no de nuestra prenatalidad).

d) En su carta, y al acusarme de propagandista y de querer manejar a no sé quién, sólo falta que me diga que soy un agente de la CIA, o que estoy pagado por el oro de...

Tranquilo, señor director, que la caza de brujas ha terminado.

e) ¿No piensa, señor director, que hay que tolerar al prójimo y convivir con su natural manera de ser», máxime cuando este último se expresa bajo una firma, y es esta la primera oportunidad que tiene de discutir como estudiante de Música con un director de un Conservatorio?

f) Por supuesto que su libro lo he estudiado y lo seguiré estudiando, pero sin olvidarme que trata de fósiles del pasado que quizás algún día me sirvan de algo para crear una obra viva, acorde con el tiempo en que nos ha tocado vivir.

Suyo afectísimo,

José Miguel López,
joven, impulsivo, periodista,
músico.

REAL MUSICAL: PRIMERA EDICION DE SUS PREMIOS-ENCARGO PRESENTACION DE UN LIBRO DE FERNANDEZ-CID

Que Real Musical es mucho más que un simple establecimiento para la venta de partituras, instrumentos y demás materiales de música se ha dicho aquí otras veces y se sabe ya en los ambientes profesional y aficionado.

Se ha vuelto a demostrar ahora con la celebración del acto que voy, brevemente, a comentar y con todo lo que ese acto significa. Lo explicó en ceñidas y certeras palabras Ramón Jiménez; Real Musical quiere contribuir, en la medida de sus fuerzas, a que se enriquezca el panorama de la musicología y de la composición española; inicia ese deseo con la edición y presentación del libro de Antonio Fernández-Cid «Cien años de teatro musical en España», y con la entrega a los

compositores Antón García Abril y Ramón Barce de sendos premios-encargo, galardones que se quiere que tengan cadena anual y que, en lo sucesivo, sean discernidos por las secciones especializadas de la Prensa madrileña.

El propósito, apostillo por mi parte, no es menester alabarlos; cualquier atención a la parcela creadora, ella sola se alaba. Añadiré, únicamente, que la cuantía de cada uno de los premios-encargo de composición es de cien mil pesetas y que la obra que escriba García Abril habrá de consistir en una serie de piezas de piano para niños, siendo libre la tarea de Barce.

Intervino a continuación el autor del libro presentado, Antonio Fernández-Cid. Con su habitual facilidad y destre-

za expresivas, dedica frases de agradecimiento a los hermanos Jiménez, rectores del Real Musical, por su probada generosidad para las personas y las cosas de la música; generosidad tal, dice, que ha hecho posible, con la también generosa aportación que ha recibido de la Fundación March, la presentación que ahora tiene lugar; elogia la diligencia excepcional del impresor Macías Agenjo, sin la que asegura que tendría que haberse demorado el acto; y pasa, finalmente, somera revista al contenido de su nuevo libro.

En cuanto a éste, lugar y tiempo habrá de que sea comentado con la extensión que merece. Baste solamente aquí que, en lujoso, atractivo y bien terminado continente, el

contenido, que se inicia con jugoso prólogo de José María Gallardón, presenta en sus 600 páginas largas, prieta sucesión de toda suerte de datos, fechas, efemérides, personajes y opiniones sistematizados con orden y expuestos con amenidad, relativos a nuestros cien últimos años de música escénica.

Puso adecuado punto final al acto el estreno de una «tocata», para piano, de García Abril. El magnífico artista que es Esteban Sánchez tradujo a la perfección la breve pero enjundiosa y expresiva página, demostrativa tanto de la fidelidad de su autor a cauces establecidos como de su absoluto dominio de escritura. — Leopoldo Hontañón.

BARCELONA

ESTRENOS Y REPOSICIONES EN EL LICEO

Sin duda alguna, la primera parte del presente ciclo del Gran Teatro del Liceo está siendo presidida por el signo de la novedad en los títulos que se vienen ofreciendo.

Tras el sabroso estreno de la ópera de Nino Rota comentado en nuestro número de noviembre, volvió un nombre siempre bien acogido, y más aún con un reparto de categoría como el que se dio: **Le nozze di Figaro**.

La «Condesa» fue Celestina Casapietra; posee una voz importante y una manera de hacer elegante y segura. Tan sólo una ligera tendencia a «calar» resta méritos a una buena labor global que deja traslucir la experiencia adquirida en más de doscientas ocasiones en las que declaró haber interpretado dicho papel.

Dulzura, gracia, personalidad, espontaneidad y muchos otros adjetivos similares deberíamos usar al tratar de definir la «Susanna» de Angeles Chamorro. Su voz y su gesto encajan exactamente en este delicado papel.

Janet Coster interpretó un «Cherubino» muy marcado en la personalidad, simpático, travieso e infantil. Su voz, sin ser de «mezzo» pura, merece por belleza y línea una buena calificación.

Con esta nueva interpretación de Wladimir Ganzarolli pudimos constatar que se trata de un artista noble, tremendamente musical, inteligente y a la vez dotado de poderosos medios vocales que lo hacen idóneo para representar a Mozart.

El excelente bajo Nicola Ghiuselev supo dar elegancia, empaque y elocuencia al «donjuanesco» «Conde de Almaviva». Con voz noble en el timbre y perfecta en el enfoque creó con generosidad de medios su comprometido «rôle».

Isabel Ribas y Juan Pons brindaron con acierto su excelente «Marcelina» y «Bartolo», respectivamente. Dalmacio González volvió a manifestarse como cantante seguro, elegante y musical. Brillaron también con luz propia las poderosas dotes de María Uriz y la innata comicidad de Diego Monjo.

El maestro Pierre Michel Leconte condujo con elocuente maestría la obra, concertando adecuadamente a todos los elementos. El mismo Ganzarolli cuidó de la escena con apreciable eficiencia.

Después de las atractivas «bodas», tres estrenos absolutos en España llenaron la cartelera del Liceo, representándose en una sola velada los tres títulos de ópera contemporánea de un acto cada uno.

El primero fue **Il capitán Spavento**, cuyo autor de letra y música es Gianfrancesco Malipiero. Ni una ni otra resultan trascendentes ni tan siquiera interesantes para el espectador; el libreto se basa en una ridícula farsa que trata de ser tragicómica, sin lograr ni lo uno ni lo otro. En la música se pueden descubrir algunos valores que parecen heredados de su contemporáneo Strawinsky. Lo mejor, a nuestro juicio, vino de la mano de los intérpretes, que con su gran labor trataron de salvar lo insalvable, por lo menos en nuestro concepto de lo que debe ser la ópera contemporánea. Estos fueron: Giorgio Ta-

deo, Manlio Rocchi, Wilma Borelli, Juan Tomás, Dalmacio González y Diego Monjo.

Mavra aportó al menos originalidad y el sello de su ilustre compositor: Igor Strawinsky. Sobre un relato de Pushkin adaptado por Boris Koohno desdobra completamente música y acción en senderos paralelos; mientras orquesta y cantantes desempeñan su labor correspondiente especificada en la partitura, la escena se halla ocupada por bailarines que dan vida a los personajes simultáneamente.

Las exigencias para los cantantes son frecuentísimas, pero Gabriella Ravazzi, Giovanna Vighi, Wilma Borelli y Manlio Rocchi supieron superarlas con bastante fortuna; en la escena, impecable la labor de Asunción y Angeles Aguadé, Mercedes Núñez y Fernando Lizundia.

Se dio, por último **Una domanda di matrimonio**, con música de Luciano Chailly y libreto de Fino y Vertone. Se trata de una obra abiertamente cómica, en la que intervienen tan sólo tres personajes: «Natalia», «Ciabukov», su padre, y «Lomov», su enamorado. A su alrededor giran equívocas situaciones que son pretexto para una música ágil y sencilla, a la que dio realce la buena interpretación de Manlio Rocchi, Giorgio Tadeo y Gabriella Ravazzi.

El director de orquesta y el de escena fueron siempre Nino Verchi y Vittorio Patane, respectivamente, destacando ambos por evidente dominio de su labor.

Un título de repertorio siguió a los tres estrenos: **Lohengrin**. El nivel obtenido lo podemos calificar de equilibrado y aceptable.

La soprano Gerlinde Lorenz realizó su debut liceístico con pleno éxito, pues su evidente delicadeza en el estilo, la voz y la escena convencieron plenamente al auditorio, que así lo evidenció.

«El Caballero del cisne» es, posiblemente, el personaje de Wagner más conocido y esperado por el público; su «racconto» es, sin duda, la página de tenor más popular de las escritas por el genio de Bayreuth. Ello contribuyó a que la inseguridad de Vojislav Vujacic fuera más evidente al público, aunque su intervención mejoró en el transcurso de las representaciones.

Grace Hoffmann y Rolf Kuhne ofrecieron buenas versiones de «Ortrud» y «Telramund», al servirlos con buen acento y veteranía. Muy digno también el «Enrique I» de Eduard Wollitz, y aceptable el «Heraldo» de Manfred Capell.

Buena, en líneas generales, la labor del maestro Kurt Woss al frente de la orquesta. También la de Enayat Rezai en la escena, a la que supo dar justa movilidad y aprovechar al máximo los simplistas decorados de Claude Perrier, aunque obscureciendo tal vez demasiado la escena.

Rondalla d'esparvers obtuvo en su estreno mundial una gran acogida por parte del público. Jaime Ventura Tort es autor de la música, que compuso sobre un libreto basado en la primera obra teatral del ilustre poeta Josep M.º de Segarra. Se trata de una partitura fácilmente pegadiza, sencilla e inspirada a menudo en canciones típicas catalanas e incluso en compositores de ópera clásica. Las voces de los tres protagonistas son tratadas con extrema dureza.

Enric Serra tradujo con pleno acierto al protagonista indiscutible: «Andreu». Por seguridad en la voz, elegancia en la línea y generosidad en el temperamento convenció a los más exigentes, en una elocuente, matizada y aleccionadora interpretación.

Mirna Lacambra fue de nuevo esa artista inteligente que supo dar un sello personal y oportuno a un papel no menos erizado de dificultades que el anterior, aunque no tan extenso.

La labor vocal y dramática de Carmen Hernández dieron por sí solas sobradas razones a la fulgurante y segura carrera que está emprendiendo.

Antonio Lluch se presentó en el Liceo con un personaje desbordado por las facultades que lució. Eficiente al máximo la labor de Juan Pons. Dalmacio González cantó la bonita romanza a la que se reduce casi exclusivamente su papel con perfección demostrativa de su excelente nivel musical. Muy correcto Manuel Soro.

De justicia es destacar la inestimable labor realizada, más allá de lo que corresponde a su estricta obligación, por el maestro Gerardo Pérez Busquier, siempre eficaz, musical y elegante en el podio; también remarcable la siempre justa labor de Diego Monjo en la escena.

La clemenza di Tito fue el segundo título, de Mozart, de la temporada. Las tres representaciones dadas corrieron a cargo de la compañía de la Ópera de Trier bajo el siguiente reparto: «Titus» fue Gert Schneider; «Vitelia», Lia Rottier; «Sextus», Penélope Stewart; «Servilia», Yukiko Goto; «Annius», Otoniel Gonzaga, y «Publius» fue James Brookes.

Ninguno de ellos realizó una labor destacable; si además tenemos en cuenta que Germinal Cassado, a cuyo cargo corría nada menos que dirección escénica, coreografía, decorados, vestuario y «atrezo», montó una escena pobre y oscura y aportó notorio amaneramiento e incongruencia a masas y solistas, no es difícil entender que la obra fuera acogida por el público con notable apatía.

Sólo la experta batuta de Charles Vanderzand tuvo entidad artística destacable.

LUIS MONSET CASTELLS

Poliuto, de Donizetti, era una esperada reposición con carácter práctico de estreno, dado que desde 1885 no se representaba; quizás por ello fue por lo que se registró el mayor aforo de la temporada.

La escenografía resultó convencional y poco más que un marco para el encuadre de solistas y masas. Mucho más encomiable fue la dirección orquestal de Giuseppe Morelli, uno de los maestros que más partido sacan a la agrupación del Liceo. Su concepto fue tenso y vivo, pecando quizás por exceso, en algún momento, del abuso de sonoridades. Bajo su batuta un plantel de auténticas primeras figuras supieron dar muestra de su arte en actuaciones individuales y de conjunto. El mayor interés lo despertaba Leyla Gencer, una de esas sopranos dramáticas ya míticas. Que su voz ya no es la de quince

(Pasa a la página siguiente.)

Nuestra Orquesta Municipal, dirigida por su titular, Lorenzo Martínez Palomo, ofreció un interesante concierto en el «auditorium» de la Caja de Ahorros de Torrente (Valencia). El programa estuvo integrado por la **Tercera sinfonía («Heroica»)**, donde Beethoven perfiló ya «su» trayectoria de un sinfonismo nuevo, genial y desbordante, y que aun hoy nos sigue pareciendo seductor y de relevante textura orquestal para lucirse, en esta **Sinfonía**, quienes la interpreten bien, tal como la interpretó nuestra Orquesta conducida con gran sentido musical, entusiasmo y pericia por Martínez Palomo. Escuchamos luego el evocador **Idilio de Sigfrido**, una de las más bellas páginas de Wagner, y las brillantes **Danzas fantásticas**, de Turina, en que Orquesta y director reivindicaron su excelente trabajo ofrecido en la **Heroica**, logrando un notable éxito, que el público rubricó con insistentes y cálidos aplausos.

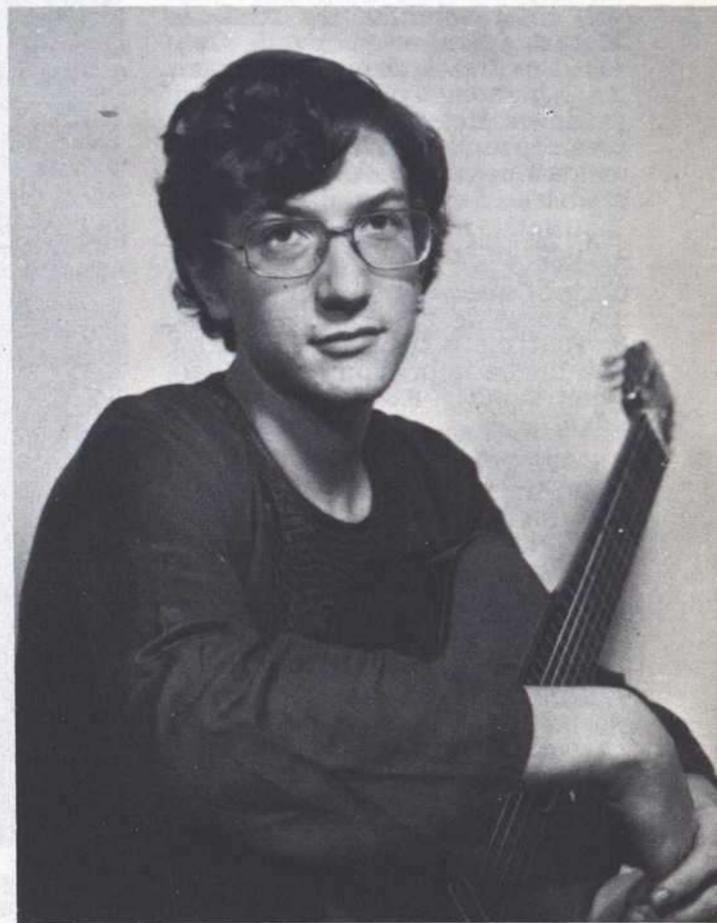
• Con motivo del cincuentenario del **Himno regional valenciano**, que con tanta inspiración supo componer el maestro José Serrano, se organizó una inolvidable velada musical, en que los pentagramas, la palabra evocadora y la fraternidad de las provincias de nuestra región se unieron en un acto en verdad emotivo. La Orquesta Municipal, dirigida por Lorenzo Martínez Palomo, nos ofreció **El tambor de Granaderos** y **La Revoltosa**, de Chapí, y **Moros y cristianos** y **La Venta de los Gatos**, de Serrano, obras que el tiempo no destruye, porque sus autores pusieron no sólo su talento, sino su corazón al componerlas, y ahí están para gustar a todos. La versión fue cálida, pletórica de intensidad y de afecto a unas partituras no por más conocidas menos cuidadas en una interpretación exacta y placentera, que el público acogió con el mayor agrado. Acto seguido actuó el joven y destacado guitarrista valenciano Enrique Perona, cuya

vocación y estudio van abriéndole cada día nuevos caminos hacia la consecución de un prestigio nacional. Interpretó admirablemente las obras de Tárrega: **Preludio**, **Dos mazurcas**, «**Minuetto**» y **Capricho árabe**, dándonos clara prueba de sus extraordinarias facultades, de su buena técnica y, sobre todo, de la delicada fuerza expresiva; de la íntima—pero perceptible—espiritualidad interpretativa, tan sutil y atrayente en un guitarrista como el que nos ocupa. Fue muy aplaudido, sumando así otro éxito a su consolidación de joven concertista.

A continuación hizo uso de su docta palabra don Vicente Luis Simó Sañtonja, Director de número del Centro de Cultura Valenciana, quien pronunció un emotivo y brillante discurso en lengua vernácula, en el que de forma sentida y magistral a la vez puso de relieve la trascendencia de este acto de exaltación valenciana en que la Música—el vínculo más puro y espiritual—unía fraternalmente a Valencia, Castellón y Alicante, para que la lengua, la cultura, la personalidad de sus pueblos se alzara con orgullo y amor, renaciendo a nuevos horizontes de prosperidad material y espiritual, ofrendando así «nuevas glorias a España», como canta el **Himno regional**. El orador fue aplaudido en diversos momentos de su penetrante y hermosa disertación, y muy especialmente al finalizar su acertado discurso. Por último, y como broche de oro, el Orfeón Universitario, dirigido por su titular, Eduardo Cifré, junto con la Orquesta Municipal, interpretaron el **Himno regional**, actuando como solista Marcos Morant, ofreciéndonos una versión entrañable, magnífica. Yo siempre he dicho que si ese **Himno regional** de Serrano lo hubiese escrito Beethoven o Wagner, hoy se conocería en el mundo entero, porque «garra» y belleza tiene para que lo hubiera firmado cualquier compositor de fama universal. El público, arrebatado por el hechizo de «su» **Himno**, coreó entusiasmado, puesto en pie, finalizando así una inefable velada de exaltación musical valenciana, en la que estuvieron presentes nuestras primeras Autoridades y representación de las Corporaciones de Alicante y Castellón. En suma, una velada que recordaremos siempre.

OTROS CONCIERTOS

ORQUESTA DE CAMARA.—Precioso concierto navideño el que nos brindó esta Orquesta, con una primera parte de obras orquestales sobre motivos navideños, compuestas por A. Bordanova, Carmen Pastor, Emilio Pin, J. Puchol, Ramón Ibars, con la exquisita **Canción de cuna** del propio director, Daniel Albir Gordillo, y **Belén 70**, de su hijo Daniel Albir Santafé, brillante violín primero de la mencionada Orquesta, y que revela sus estimables dotes de compositor, pese a su juventud. La segunda parte del programa contó con la valiosa colaboración de la Coral Vicentina, que con tanto entusiasmo y competencia dirige Juan González Noguera. Dicha Coral y la Orquesta interpretaron selectas y tradicionales obras navideñas de Haendel, Brahms, Mendelssohn, Albir, «Donostia» y esa maravillosa **Noche de paz**, de Gruber, que con el **Aleluya**, de Haendel, redondearon una gratísima velada musical navideña que complació mucho al numeroso público, que aplaudió sin reserva a la Orquesta (en la que destacaron el concertino de violín, Daniel Albir, y Julián Espi-



Enrique Perona

nal en los timbales), a la Coral Vicentina y a sus respectivos directores.

ORFEON UNIVERSITARIO.—Llegó la siempre esperada actuación de este conjunto coral, en su ya tradicional concierto «El mundo canta ante una cuna», donde se dan cita los más bellos villancicos de ayer y de hoy, españoles (con aportaciones de los valencianos Bernardo Adam y Matilde Salvador), y escogidos villancicos extranjeros, formando un programa amplio, variado, seductor siempre, porque el director, Eduardo Cifré, sabe seleccionar con autoexigencia y buen gusto lo mejor de lo mejor. Y sabe también infundir a sus jóvenes universitarios cantores su propia ilusión, su alto sentido de la fidelidad interpretativa; y así, surgió un concierto realmente extraordinario, destacando los solistas Marcos Morant, María José Martínez y Rosario de la Guardia, así como los excelentes guitarristas Fernando Cabedo y Vicente Peñafort. En resumen, otro triunfo—que el público premió con aplausos desbordantes de simpatía—hacia el Orfeón Universitario y su laborioso y competente director, Eduardo Cifré, bien secundado por Emilia Muñoz.

PEQUEÑOS CANTORES DE VALENCIA.—El pasado mes de diciembre fue muy pródigo musicalmente en lo que a exaltación navideña se refiere, según se ve por las reseñas que anteceden. Con todo, quizá una de las actuaciones más queridas y encantadoras fue la de estos «Pequeños Cantores», dirigidos por Jesús Ribera Faig, verdadero «padre musical» de estos infantiles orfeonistas, de quienes obtiene resultados sorprendentes. Su interpretación de villancicos y temas navideños fue deliciosa. Ahora se ha incorporado el grupo de Minicantores, donde se aprecia la constante y entusiasta labor educativa de Ribera Faig llevando al corazón y las gargantas campanilleras de los cantores más pequeñines la bendita semilla de la Música. Nuestra enhorabuena a todos ellos y a su director, que tan magnífica tarea viene realizando.

(Viene de la página anterior.)

años atrás está fuera de duda, pero también lo está el que es un auténtico regalo paladear su arte: entonación, intención en el fraseo, dramatismo, etc.; máxime cuando el soporte vocal es aún válido y conociendo sus limitaciones es utilizado de forma que aquellos baches no lleguen a producirse. A su lado, en un papel difícilísimo, del que quizás Corelli fuese el máximo portador de las últimas décadas, Amadeo Zambón, tenor habitual de la Scala, dio sobradas pruebas de su valía. Posee una voz lírica de amplio cuerpo y fácil en el agudo, al mismo tiempo que un temperamento capaz de imprimir calor a cada uno de sus pasajes. Mención especial mereció su cuadro del segundo acto. El tercero de importancia fue servido por Vicente Sardinero, tan triunfador en la velada como la pareja anterior. El personaje de «Severo» es obviamente uno de aquellos que más se adaptan a sus cualidades vocales, por lo que si a ello añadimos que es a su vez un papel lúcido comprendemos el merecido éxito obtenido.

Estas representaciones han marcado hasta ahora el momento cumbre de la temporada, llegando incluso a ser para muchos el verdadero inicio de ella, pues es a partir de **Poliuto** cuando vienen las obras de mayor interés general. He aquí la muestra de una reposición merecida, lograda y aclamada por el público; es decir, un acierto pleno.

Bilbao

SOCIEDAD FILARMONICA

Merecido triunfo del Trío Yulval, interpretando dos tríos de Mozart y Brahms y otro de Dvorak. Los tres artistas: Jonathan Zak, piano; Uri Pianka, violín, y Simca Heled, violoncello, impresionaron al auditorio por la calidad del sonido y sensibilidad artística.

● Se ha presentado en esta Sociedad por vez primera el dúo Claret-Cabestany. En el programa, obras de Vivaldi, Beethoven, R. Halffer y Debussy. Causaron una buena impresión por su compenetración y excelente musicalidad.

● El pianista Jorge Bolet cosechó un nuevo éxito en Bilbao, con un programa de fuerza: *Chacona*, de Bach, en la versión de Busoni; *24 preludios*, de Chopin; sendos arreglos de vals de Strauss, hechos por Tuasig, y, finalmente, la transcripción pianística de la obertura de *Tannhauser*, de Wagner, hecha por Liszt.

● El gran pianista cordobés Rafael Orozco ha dado un magnífico recital: *XIX sonata para piano*, de Beethoven; *Fantasia en Do mayor*, de Schumann, y las brillantes páginas del piano de Liszt, con *Dos estudios trascendentales*, *Seis consolaciones* y el torbellino del *Vals-Mefisto*. Finalmente, otras páginas de Chopin y Schumann, como atención del artista a las clamorosas ovaciones del público.

● Por primera vez en esta Sociedad se ha presentado la Orquesta de Cámara Femenina de Bratislava, con un programa a base de obras de Vivaldi, Mozart, Bach, Albinoni, o sea del barroco y clásicas. Es un grupo restringido, de cuerda, que dirige sobriamente Elena Sarayova y gustó al auditorio.

Las solistas Jela Spitzkova y Viera Podhradska fueron las intérpretes directas de los *Conciertos para violín y orquesta de cámara*, de Bach y Vivaldi, que hubieron de repetir ante el éxito del último tiempo del *Concierto* de Vivaldi, mientras que Jela Spitzkova dio dos obritas fuera de programa (Paganini y Bach), para corresponder a las insistentes ovaciones.

El conjunto está bien compenetrado y, en suma, el concierto gustó al público.

ORQUESTA SINFONICA

Excelente concierto este tercero de la temporada, con la colaboración del trompa solista de la Orquesta, Juan Manuel Gómez de Edeta, que ofreció una magnífica versión del *Concierto número 2, para trompa y orquesta*, de Haydn.

Juan Manuel Gómez es uno de los destacados solistas instrumentales, motivo por el que siempre se le escucha con agrado, y así su actuación en este concierto es merecedora de los más grandes elogios; su seguridad es absoluta y el dominio del instrumento le permite sortear las mayores dificultades, destacando principalmente su sonido, siempre limpio y afinado; por su gran éxito, desde estas líneas le damos nuestra enhorabuena.

Comenzó el concierto con una versión espléndida del poema *La*

siesta de un fauno, de Debussy, para finalizar con la *Cuarta sinfonía* de Schumann, correspondiente al ciclo dedicado al gran romántico alemán. El maestro Pirfano contribuyó en gran parte al éxito del concierto, y así lo entendió el público con la dedicación de sus aplausos, que él compartió con toda la orquesta puesta en pie.

● Gran concierto de la Orquesta, dirigida en esta ocasión como director invitado por Enrique García Asensio y con la colaboración del gran violinista Agustín León Lara.

Lúdica I, de M. A. Coria, breve página orquestal, fue la que abrió el programa; *Concierto en Mi menor, para violín y orquesta*, op. 64, de Mendelssohn, tuvo una versión excelente, en la que el violinista León Ara demostró su calidad musical, de sonido limpio, afinación, medida; en fin, todo tuvo su relieve, bien arropado por la Orquesta, y esta vez, como decimos, dirigida por el titular de la Orquesta de T. V. E., García Asensio, que estuvo atento en todo momento para que la versión tuviera una gran categoría interpretativa, como así la tuvo. Finalmente, la *Segunda sinfonía* de Schumann, en una gran versión llena de matices, de fuerza, brío, pero cuidando la vertiente más sosegada y lírica, para que en estos contrastes resaltara toda la fuerza apasionada de Schumann. García Asensio volvió a conquistar al público por su seguridad, sobriedad en el gesto, que hace que lo que él dirige tiene un sello de la autenticidad. Todos fueron muy ovacionados.

● Quinto concierto de la temporada con el programa siguiente: *Candide*, obertura, de L. Bernstein; *Concierto en La menor, para violoncello y orquesta*, op. 12, de R. Schumann, y *Quinta sinfonía en Mi menor*, op. 64, de Tchaikowsky. Solista, Rafael Ramos, y director invitado, el norteamericano Sheldon Morgenstern.

Todas las obras tuvieron una versión correcta, si bien quizá el público vio en el director una tendencia a la lentitud, o sea, no hace gestos violentos, sino que mide con exactitud y sentido musical; en una palabra, no dirige con movimientos para la galería, sino que está atento a todos los intérpretes de la Orquesta, para ofrecer unas versiones al límite de posibilidades de interpretación, siendo al final muy aplaudido.

El violoncellista Rafael Ramos tuvo una actuación buena, pero sin el volumen necesario para este tipo de obras, no obstante lo cual también fue aplaudido. La Orquesta colaboró al éxito del concierto.

CONCIERTOS ARRIAGA

Bajo el nombre del gran compositor húngaro Bartok, tres jóvenes catalanes se han unido formando un "trío", a fin de cultivar la música de cámara para esta especialidad de piano, violín-violá y clarinete, siendo sus componentes Carmen Poch, Pere Serra y Miguel Gaspa, actuando dentro del VI Ciclo de Intérpretes Españoles de España. En el programa: *Trío K. 498*, de Mozart; cuatro "tempos" de Schumann, bajo el título *Cuentos de Hadas*; un *Trío* escrito para ellos por Joaquín Homs, y *Contrastes*, de Bela Bartok. Bastante buena su compenetración,

dominan el instrumento y se observa excelente musicalidad, siendo muy aplaudidos.

SOCIEDAD FILARMONICA

En esta Sociedad, y en su primera visita, el cuarteto Chilingirian, integrado por artistas "en residencia" de la Universidad de Liverpool, ha ofrecido dos magníficos conciertos de música de cámara, con obras de Debussy, Ravel, Arriaga y Beethoven.

● Por segunda vez, el violoncellista Paul Tortelier, y acompañado por su hija la pianista María de la Pau, ha vuelto a esta Sociedad para interpretar un programa con obras de Beethoven, Bach, Brahms, Karjinsky, Tortelier y Popper. Versiones espléndidas las de este extraordinario violoncellista francés, de poderosa fuerza expresiva, ancho volumen, terso, brillante y sensible a la vez, que motivaron gran entusiasmo en el público, que premió al artista con grandes aplausos, así como a su hija, colaboradora eficaz, que centró su colaboración pianística en el mejor entendimiento interpretativo con Paul Tortelier.

● Con motivo del 75 aniversario de la Coronación de la Virgen de Begoña, Patrona de Vizcaya, ha tenido lugar en la Basílica de Begoña un concierto extraordinario, en el que han intervenido la Orquesta Sinfónica de Bilbao, dirigida por su titular, Pedro Pirfano, y la Sociedad Coral de Bilbao, dirigida por Urbano Ruiz, interviniendo también la soprano Josune Arcocha, la contralto María José González, el tenor Javier Solaun y el bajo Eduardo García, corriendo la presentación a cargo de Eduardo Uriarte.

El programa, en su primera parte, comprendía: *Kardin*, tercer acto, de V. Zubizarreta, y las *Diez melodías vascas*, de J. Guridi; la segunda parte estaba compuesta por la *Misa de la Coronación*, de Mozart, finalizando el concierto con la interpretación de *Begoña-ko Andra Mari*, de Inchausti.

El concierto ha tenido un éxito artístico y de público, pues todos los actuantes se han mostrado preparados para dar gran relieve y brillantez al acto, como así lo entendió el auditorio y premió a todos con grandes aplausos. Este concierto estaba patrocinado por la Comisaría Nacional de Música (Patrimonio Artístico y Cultural) y la Excelentísima Diputación de Vizcaya.

CONCIERTOS ARRIAGA

El pianista Peter Bithell ha dado un concierto en esta Sociedad, interpretando obras de Bach, Beethoven y Chopin, concierto que fue del agrado del auditorio.—JOSE DE URQUIJO.

Málaga

El Cuarteto Parrenin, con más de treinta años desde que se fundó en París, ha reanudado la temporada de conciertos 1975-76 de la Sociedad Filarmónica.

Jacques Parrenin, Jacques Ghestem, Gerard Causse y Pierre Panassou dieron una notable versión de un cuarteto, 589, en *Si bemol mayor*, de Mozart.

El *Cuarteto en Sol*, opus 10, de Debussy, demostró la prepa-

ración de este Cuarteto, que hace gala de un exquisito gusto, impulsivo y romántico.

Conciertos de cámara que no se deben demorar demasiado en las Sociedades de conciertos.

● Con obras de Haydn Beethoven y una bonita exposición de obras españolas dio un recital muy completo e interesante la pianista, muy joven, Marioara Trifán, intérprete norteamericana, que posee una primorosa mecánica, con grandes matices, si bien su altura fue mayor en las obras de Haydn y Beethoven que en las españolas.

Deseamos que la Sociedad Filarmónica se mantenga en esta línea de buenos intérpretes y seriedad ambiental.—BETES.

Tarragona

Correspondiente al ciclo de la Comisaría Nacional, también actuaron en esta capital el quinteto Cardinal y el guitarrista Gabriel Estarellas, además de la pianista Consuelo Colomer, que no pudo actuar en Reus, por coincidir la fecha anunciada con el fallecimiento de S. E. el Jefe del Estado.

● Independientemente, el Instituto Musical celebró un Festival de Danza y Baile Español, a cargo del Ballet "Conchita Anguera", del propio Instituto, y un memorable concierto a cargo del formidable pianista Leónidas Lipovetsky.

● En cuanto a "Juventudes Musicales", lleva celebrados un concierto del Trío "Ciudad de Barcelona", formado por José María Alpiste, violín; Pedro Busquets, violoncello, y Angel Soler, piano, y un recital de cantos espirituales por el barítono Ilo Humphrey, acompañado por la organista Claudine Pascal.—TRICAZ.

REUS

Un magno concierto navideño celebró la Asociación días antes de Navidad, que estuvo a cargo de la Escolanía del Monasterio de Montserrat, dirigida por el P. Ireneu Segarra. El Teatro Fortuny presentó un lleno extraordinario, y las ovaciones se sucedieron sin interrupción.

● Dos semanas atrás habíase celebrado un recital a cargo del tenor Juan Sabaté, natural de la villa tarraconense de Vandellés, aunque residente en Milán, a quien acompañó la pianista Carmen Flexas, Subdirectora del Conservatorio tarraconense, obteniendo ambos un franco éxito.

● También dentro del "VI Ciclo de Intérpretes Españoles en España", organizado por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia (Comisaría Nacional de la Música), ha actuado el quinteto de viento Cardinal, compuesto por Andrés Carreras, flauta; Salvador Tudela, oboe; Vicente Peñarrocha, clarinete; Francisco Burguera, trompa, y Francisco Vialcanet, fagot, que mereció cálidos aplausos del auditorio.

● Al mismo ciclo correspondió un recital de guitarra a cargo de Gabriel Estarellas, a quien, dada su juventud, puede augurarse un brillantísimo porvenir.



Un magno programa de música contemporánea y barroca en el Teatro Príncipe fue ofrecido por la Orquesta de Cámara de San Sebastián, patrocinado por el Banco Guipuzcoano, colaborando eminentes solistas como Hernández Asiain (para el Concierto en la menor, para violín y orquesta, de J. S. Bach) y los cantantes Elvira Padín, soprano; Tomás Garralón, tenor; Jesús Zuazo, bajo, y Carmen Sinova, contralto (para el Requiem de Mozart). Todos bajo la dirección del titular de la Orquesta, maestro José Luis Salbide. Sobre estas líneas, un momento de la interpretación del Requiem mozartiano.

San Sebastián

Terminó su gira triunfal por las provincias de Barcelona, Tarragona, Castellón de la Plana y Alicante la Orquesta de Acordeones del Conservatorio de San Sebastián. El éxito ha sido completo y total en todas sus actuaciones. Todos coinciden en que la Orquesta de Acordeones es una de las más perfectas que tenemos hoy día en el mundo musical. El Sr. Vicondoa, Director de la misma, es toda una completa autoridad en esta tan difícil materia.

Terminó la Primera Semana de Órgano, en la que han actuado prestigiosos organistas, entre los que figuran D. Luis Taberna, Mr. Jean Boyer, Paulino Ortiz de Jócana, Monserrat Torrent, Francis Chapelet y María Teresa Martínez Carbonell. Los conciertos se han celebrado en las iglesias de Vergara, Vera de Bidasoa, Loyola-Azpeitia, Santa María del Coro, Catedral del Buen Pastor, Lesaca y Marquina, con gran éxito de público y crítica.

En el Teatro Principal actuó el Ballet del Conservatorio Municipal de San Sebastián, con la colaboración del Ayuntamiento donostiarra, la Diputación de Guipúzcoa y la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. Este Ballet, cuyos profesores son el matrimonio Sarasua-Brown, es verdaderamente extraordinario. La coreografía y diseños son de Sarasua-Brown, con unos brillantes colaboradores en ayudantes de dirección, vestuario, iluminación y maquillaje. El repertorio es extenso y variado. Un espectáculo digno de verse y tenerse en cuenta. Colorido, movimientos y música son de un gusto exquisito. Este mismo Ballet actuó en el Salón Eslera, de

Legazpia, con el patrocinio del Ayuntamiento de la villa y la Diputación de Guipúzcoa.

Se celebró en Tolosa el VII Certamen de Canción Vasca para Masas Corales. Importante certamen, que viene celebrándose cada año con los patrocinadores Ministerio de Información y Turismo, Excmo. Ayuntamiento de Tolosa, Excmo. Diputación de Guipúzcoa y Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián y la participación de quince agrupaciones corales españolas y extranjeras. El primer premio en voces mixtas fue para el Musiclehrer aus Gymnasium St. Stephan, de Ausburg, alemán; Director, P. Anselm Mayes. El primer premio para voces iguales lo obtuvo la Coral Leidor, de Tolosa; su director es el joven Fernando Aizpurua.

El Coro Easo cantó en la Basílica de Santa María del Coro, dirigido por el maestro José María Altuna y acompañado al órgano por el nuevo organista de la Basílica, José Manuel Azcue. Interpretaron la *Misa de Requiem*, de Perosi. Muy buena actuación la del Coro Easo bajo la dirección del maestro Altuna Ibarzábal. Tenemos que dedicar unas líneas al nuevo organista de la Basílica de Santa María del Coro, D. José Manuel Azcue Aguinagalde, brillante vencedor de las recientes oposiciones celebradas para cubrir la vacante producida por fallecimiento del inolvidable organista D. José de Olaizola. Ha pasado a buenas manos.

Otro gran éxito alcanzó el Coro Ametsa, de Irún, en el concierto interpretado con la Orquesta de Bayona, bajo la dirección de Enrique Jordá. El concierto, por su amplitud y la calidad de sus participantes, permanecerá en los anales de la villa fronteriza de Hendaya.

Un concierto de música contemporánea y barroca tuvo lugar en el Teatro Príncipe. Gracias a la entidad patrocinadora, Banco Guipuzcoano. Actuaba la Orquesta de Cámara de San Sebastián, bajo la dirección del maestro José Luis de Salbide. El programa era interesante, con carácter de estrenos en nuestra ciudad. Solistas de Madrid, primero como recitadores, que tuvieron una interpretación extraordinaria en la *Egloga*, de Virgilio. Después el violinista Eduardo Hernández Asiain interpretando el *Concierto en La menor para violín y orquesta*, de J. S. Bach. Ante el aplauso del numeroso público respondió el solista con una preciosa página de Vivaldi. Finalmente, el *Requiem* de Mozart tuvo una realización magnífica en la batuta de Salbide. Sonó la Orquesta con calidad y bien conjuntada. La soprano Elvira Padín, el tenor Tomás Garralón y el bajo Jesús Zuazo lucieron sus facultades, destacando la contralto Carmen Sinovas. José Luis de Salbide ha sabido dirigir obras nada fáciles, que exigen un criterio interpretativo superlativo, maduro y sensible, consiguiendo un gran triunfo al frente de su Orquesta de Cámara.

En el Teatro Principal tuvo lugar un interesante concierto a cargo de la Agrupación Experimental de Txistu, que dirige Javier Hernández Arsuaga, con la colaboración de un grupo de trompas y trompetas del Conservatorio y la Schola Cantorum de Nuestra Señora del Coro, de San Sebastián. Un programa íntegramente dedicado a la música vasca. Concierto organizado por la Caja de Ahorros Municipal. Llamó la atención el grupo de trompas y trompetas, formado por aventajados alumnos del profesor trompista Gómez de Edeta. En suma, una expresión interesante, que agradó al público. El

elogio en particular va dedicado a Javier Hernández.

Comenzó la temporada de conciertos 1975-76 en la Asociación de Cultura Musical con un concierto de la Orquesta de Cámara Paul Kuentz. En el programa, Bach con los *Conciertos de Brandeburgo números 4 y 3*. Destacaron los tres intérpretes de flauta dulce. El *Concierto en Do mayor para violoncello y orquesta* tuvo un magnífico intérprete en Jean-Marie Gamard. Terminaba el programa con el *Concierto en Mi menor para flauta dulce, flauta, cuerdas y clave*, de Telemann. Este concierto ha supuesto un éxito de esta Agrupación y de su maestro.

La festividad de Santa Cecilia se celebró con distintas e interesantes actuaciones por las innumerables agrupaciones musicales donostiarras y guipuzcoanas. Citaremos, en primer lugar, el concierto extraordinario dedicado a sus socios protectores, que dio el Coro Easo en el Teatro Astoria, bajo la dirección de su nuevo maestro, José María Altuna. En la primera parte del programa intervino la Escolanía de tiples de la Ikastola Carmelo Echegaray, de Azpeitia. Se trata de un coro de una sesenta voces blancas muy bien conjuntadas y bien preparadas. La segunda parte estaba a cargo del Coro Easo, que estrenó cuatro obras cortas, como *Derbimushka*, canción popular rusa, en la que el baritono J. L. Chocarro estuvo magnífico. Todo el programa, variado, con obras de estreno y de repertorio, demostró que el maestro José María Altuna llegará a ese término en el que el Coro, con sus bellas voces en todos los registros, será el Coro Easo perfecto que todos deseamos.

Fue una lástima que coincidiera este concierto con el de la Banda Ciudad de San Sebastián en el Teatro Principal. Por autorizadas opiniones podemos dar una referencia del mismo. Un programa muy completo, con la obertura de los *Esclavos felices*, de Arriaga, para terminar con una fantasía de *Mendi Mendíyan*, de Usandizaga. Se advirtió el trabajo, la preparación y el entusiasmo tanto del director, Nicolás Luengo, como de todos los componentes de la Banda. Intervenciones notables, como la del solista Alfredo Rodríguez, y la pasividad y afinación del conjunto.

En el Conservatorio, y organizado por la Dirección del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia, tuvo lugar la presentación en nuestra ciudad del pianista Francisco Roig Monfort, profesor del Real Conservatorio Superior de Música, de Madrid. Pianista de gran ejecución, de un sentido perfecto en la aplicación y uso del pedal y clasicismo siempre en sus versiones. En el programa, obras de Debussy, Beethoven y Falla. Fue muy aplaudido.

En la Basílica de Nuestra Señora del Coro, un admirable concierto de Gesy Trouvon (trompeta) y Philippe Lefeubre (órgano), dos jóvenes concertistas, ambos primeros premios del Conservatorio Superior de Música, de París.

El Coro Ederki, formado por estudiantes vascos residentes en Valladolid, dio un interesante concierto en San Telmo, organi-

zados por la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. Este Coro, dirigido por Javier María Busto, de Fuenterrabía, y su repertorio está basado exclusivamente en folklore y polifonía vascos. Obtuvieron mucho éxito.

• Organizada por el Orfeón Donostiarra tuvo lugar en la Biblioteca "Doctor Camino" una conferencia del crítico musical de ABC, Antonio Fernández-Cid, con el título de *Un año en la crónica viajera de un crítico musical*. Los puntos sobre los que descansaba la conferencia eran principalmente el viaje de la Orquesta Nacional de España a Hong Kong y el viaje del Orfeón Donostiarra a París. Con detalles de todas clases en torno a estos acontecimientos, dio la impresión exacta que suponen en la vida internacional de la Música, y dejó para el final su comentario sobre el gran éxito del Orfeón en su último viaje a París, siempre bajo la dirección de Frühbeck de Burgos, para cantar el *Requiem* de Brahms. Felicitó al Orfeón, dándoles a todos ánimos para que sigan trabajando con la ilusión que lo hacen, y dijo, para finalizar: "No olvidéis que sois el Orfeón de España".

• Como es tradicional, la Banda Municipal de txistularis, para honrar a la Patrona de los músicos, Santa Cecilia, organizó un concierto extraordinario, en el que participaron, además de los elementos que habitualmente lo forman, numerosos txistularis de San Sebastián y alrededores. Dándose la circunstancia del reciente fallecimiento del fundador de esta costumbre, don Isidro Ansorena, se decidió dedicárselo y hacer que constase únicamente de obras compuestas por él. Primeramente se celebró una misa por el alma de D. Isidro en la iglesia de Santa Teresa, de las MM. Carmelitas. El Grupo Experimental de Txistu ejecutó diversas melodías. A la una del mediodía, en la plaza de la Trinidad, se celebró el anunciado concierto. Todo ello dirigido por D. Javier Hernández Arsuaga. Constituyó un gran éxito.

• Se celebró en el Cine Duxi un extraordinario Festival de Jotas navarras, con la participación desinteresada de la Rondalla Aires de España, de la ciudad de Tafalla, que se brindó a intervenir en favor de la iniciativa de un grupo de feligreses de la parroquia de María Reina, en beneficio de dicha Parroquia; la Rondalla Aires de España, dirigida por Pepe Cancio; Joterías de la Escuela de Jotas de Navarra; las famosas hermanas Flamarique; Pedro Ciprés, el mago de la flauta, y el campeón joto Juan Navarro y su hija Silvia. Como final, jotas por todo el grupo.

• En la Asociación de Cultura Musical hizo su presentación un nuevo pianista francés. François Joel Throllier. Este joven pianista está en posesión de varios premios extraordinarios, entre otros el Gran Premio de Moscú. Era natural la expectación que su presencia había producido, y así, el Teatro Victoria Eugenia registró un gran lleno. En efecto, François Joel Throllier es un pianista de excepción y elegante en su fraseo. Quizás lo mejor del programa fuese el *Pre-*

ludio y Nocturno para la mano izquierda, de Scriabin.

• Dejamos para final la actuación en el Teatro Victoria Eugenia, y organizado por la Asociación de Cultura Musical, al maravilloso artista del arpa Nicanor Zabaleta, del que los donostiarras nos mostramos tan orgullosos. Zabaleta tiene la gran virtud de no cejar en su empeño de ir cada vez más allá en su arte. Obras de Bach, Beethoven, Krumpholtz, P. Madina (sustituyendo a Bacarisse), Fauré, Tournier, Albéniz y Salzedo. Un concierto de calidad insuperable, en el cual Nicanor Zabaleta nos ha dicho que cada vez sabe tocar mejor y que no raya ya en la perfección, sino que la sobrepasa. Sus interpretaciones tienen algo que cada vez atraen más, y consigue adentrarse en el auditorio en una forma absoluta. Así fue su éxito en este concierto de Cultura Musical, que llenó la sala del Teatro Victoria Eugenia porque era uno de los días de gran acontecimiento artístico. Actuaba Nicanor Zabaleta, un arpista incomparable.

GLORIA VIGNAU

Santander

CONVOCATORIA DEL III CONCURSO INTERNACIONAL PALOMA O'SEHA

El III Concurso Internacional de Piano Paloma O'Seha, que tendrá lugar durante el próximo mes de agosto, ha sido convocado en Santander. El total de los premios asciende a medio millón de pesetas, divididas en nueve galardones: primero, de 150.000 pesetas y medalla de oro (con seis recitales y uno en el Festival Internacional de Santander); el segundo, de 75.000 (premio de la familia Santos); el tercero, con 50.000 (premio familia Pereda-Pérez); el cuarto, de 40.000 (premio Sonsoles del Val de Casanueva); el quinto, con 35.000 (premio Ana García de los Ríos de Botín); el sexto, de 15.000 (premio Conservatorio Jesús de Monasterio), y el séptimo, de 10.000 (premio Festival Internacional). También habrá premios especiales para el mejor intérprete de música española y concursante español mejor clasificado entre los finalistas. El Concurso está abierto a todos los pianistas del mundo; la inscripción finaliza el 15 de junio. Solicitar las bases completas en la Secretaría general del Concurso, Hernán Cortés, 3. Santander.

MUSICA EN LA UNIVERSIDAD U. S. A.

Cuando llegué por vez primera a los Estados Unidos de América (siendo músico, lógicamente, mi primera ojeada fue para la Música), me sorprendió saber que en las escuelas, generalmente, los alumnos debían estudiar música

y escoger un instrumento, preferentemente de viento y piano.

Así cuando, cerca ya de Navidad, presencié en esta Ciudad Universitaria de Chapel Hill la primera cabalgata, aprecié la fuerza de esa enseñanza, ya que muchos eran los colegios representados por medio de vistosas bandas de música, compuestas en su totalidad por sus alumnos, algo así como si en España tuviera una banda cada Instituto de enseñanza media: bandas ruidosas y de no muy buena calidad, pero que constituyen una oportunidad innegable para que el joven americano conozca la Música y se entusiasme por ella, al participar activamente en tan noble quehacer.

Me preguntaba a menudo cuántos músicos o cuántos profesionales de la Música saldrían o salen de esos colegios, no existiendo aquí Conservatorio, y qué camino seguían aquellos niños alcanzados por el soplo del arte. Sabía que en las grandes ciudades de los Estados Unidos existían escuelas de Música, que podían considerarse, en parte, como nuestros Conservatorios no superiores. Pero, ¿y en las otras?

Hemos tenido ahora ocasión de entrevistarnos con el profesor Edgar Alden, Director del Departamento de Música de la Universidad de Carolina del Norte, en Chapel Hill, doctorado en 1949, destacado violinista y miembro del Cuarteto de Cuerda de Carolina del Norte. Enseña en su Departamento música sinfónica, música de cámara y musicología, además de ser jefe de la sección de enseñanza de violín, su instrumento. Es un hombre culto, fino y muy abierto al diálogo. Nos dice así:

—Nuestro Departamento de Música cuenta hoy con unos trescientos alumnos de enseñanza superior, además de muchísimos más que nos envían los otros Departamentos de la Universidad, en su mayor parte de la División de Humanidades. Nuestro Departamento está organizado, más o menos, como cualquier otro en Chapel Hill: Filosofía, Inglés, Lingüística, Medicina o Química, por ejemplo. Lo que quiero decir es que no hay diferencia esencial entre ellos. Sí, ciertamente, cada uno tiene características propias, ayudas especiales. Si Química necesita ayuda para sus laboratorios, Música la necesita, por ejemplo, para mantenimiento de nuestros instrumentos, afinaciones, etcétera.

Tenemos una de las mejores bibliotecas musicales del Sur hasta Washington, con manuscritos y toda clase de partituras y literatura musical. Nos sentimos, permítame que le diga sinceramente, muy orgullosos de ella.

El camino que el estudiante sigue hasta llegar a la Universidad o, más concretamente, en nuestro caso, al Departamento de Música en esta vasta zona estadounidense en que no contamos

con escuelas de Música como en otras que encierran grandes ciudades, es el siguiente: un joven con talento musical cursa estudios de Música con profesores particulares (y los hay muy bien preparados), mientras cursa sus otros estudios primarios y secundarios, que le conducen a obtener el Bachillerato. Después escoge Música en la Universidad y llegan a nosotros. No creo que nos falte nada para ofrecerles, incluidas las clases de música electrónica, no muy concurridas, por cierto.

Deben tomar algunos cursos para completar su instrucción general, pero cuando llegan a nosotros su fuerte lo constituye ya la Música. Pueden obtener la licenciatura y luego el doctorado, como en cualquier otra especialidad universitaria.

El Departamento ayuda a aquellos de sus alumnos que lo merecen con becas de perfeccionamiento o de investigación. A los intérpretes se les facilitan los contactos con orquestas, recitales..., así como a los que piensan dedicarse a la enseñanza se les pone en vías de hacerlo.

—...

—No, no todos los que llegan al Departamento son músicos ni con talento musical. Son estos una minoría. Muchos de nuestros alumnos siguen cursos especiales que les sirven de complemento de sus programas en otros Departamentos, por ejemplo: Historia de la Música, Musicología, Danza, etcétera. Tenemos clases de hasta doscientos cincuenta alumnos para los que necesitan cursar asignaturas complementarias, pero la selección, como le decía, la constituyen los menos.

—...

—Sí, creo que sería muy interesante el intercambio de profesores con otros países, España, por ejemplo. Nosotros podríamos invitar a algún profesor español y ser invitados, simultáneamente o no, para organizar o participar en seminarios especiales o cursos de no larga duración.

Por último, nos dice el profesor Alden que para los cursos de Canto se le exigen al alumno cursos de idiomas, de momento francés y alemán.

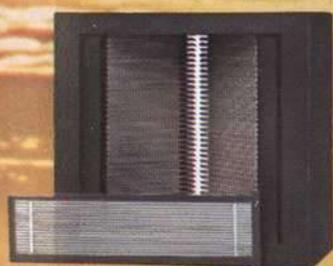
Un alumno llama a la puerta, es su hora. Me despido del profesor y paseo despacio por los pasillos del Departamento, limpio y luminoso, situado en el corazón del "campus". Se oye un "scherzo" de Chopin por una de las ventanas. Una bonita voz de soprano que vocaliza por otra, ejercicios de violín... Es una mañana de limpio cielo, de cielo azul, azul Carolina, cerca de Navidad.

América, Europa, Asia, qué importa dónde. La Música acerca los corazones, nos llena de serenidad, amor, paz.

CONSUELO COLOMER

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

KAWA

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