

RITMO

AÑO XLVI · NUM. 461 · MAYO 1976 · PREGIO: 75 PTAS.

Espasa-Calpe presenta su "mundo" de la música





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 • MAYO 1976 • NUMERO 461

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, 700 ptas. Numero 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 y Fernando Rodríguez Polo.

SECCIONES:

Informaciones y reportajes: José Miguel López.
Estudios: José Luis García del Busto.
Crítica: José Luis Pérez de Arteaga.

REDACTORES Y COLABORADORES:

Roberto Andrade Malde, Gonzalo Alonso Rivas, Domingo del Campo Castel, Angel Carrascosa Almazán, Rafael Sangavino Ortiz, Santiago Herrero, Fernando López y Lerdo de Tejada, Angel F. Mayo, Juan Ignacio de la Peña, Enrique Pérez Adrián, Arturo Reverter, Joaquín Rubio Tovar, Fernando Varela Iglesias, María Dolores Vega Muñoz.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmes (Balears), 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), Juan Manuel Carreira (Santiago de Compostela), 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), José María Cano (Marbella), Evencio Baños Rodríguez (Orense), Juan Pérez Comesaña (Vigo), Gloria Vignau (San Sebastián), Dámaso García Fraile (Salamanca), Esteban Vélez (Santander), M.ª del Carmen Gruber (Segovia), Luis Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respalda (Bilbao), Angel Luis García Fraile (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. Diseños portada: J. Azurmendi.

EDITORIAL

Definiéndonos, no defendiéndonos

En un país en el que el periodismo crítico casi siempre ha brillado por su ausencia, en el que el comentario razonado de un hecho solamente ha sido aceptado cuando la conclusión final daba una palmadita en la espalda de sus protagonistas, no es de extrañar que, en la actualidad, la puesta en práctica de un periodismo crítico, dinámico, libre —por supuesto, constructivo—, resulte duro aceptarla y produzca incluso, en algunos sectores, reacciones tendentes a neutralizarlo y a hacer callar aquellas voces no acordes con su opinión o con sus actuaciones.

RITMO está abriendo nuevos senderos para el periodismo musical, que le haga llegar con claridad objetiva al fondo y a la forma de las actividades músico-culturales que se promueven en el país, para posteriormente ofrecer a la profesión y afición musical una información saneada y una visión crítica de los hechos musicales sin ningún tipo de tara coactiva.

Toda la veterana historia de RITMO ha estado marcada por el deseo intrínseco de sus editores de contribuir, en la medida de sus posibilidades, a esa consecución de un mejor nivel músico-cultural de los españoles y a defender a la música y a los músicos, constituyéndose en tribuna abierta para todos ellos. En la actualidad estamos empeñados en seguir manteniendo con total independencia la línea de acción tantos años practicada, imprimiendo mayor intensidad a esos matices que están claramente en precario dentro de la organización de la cultura musical española.

Tras nuestro último número, el del mes de abril, ha llegado a nuestros oídos el eco de comentarios, protestas y escandalizaciones en torno al contenido de los últimos números de nuestra publicación. Algunos personajes muy bien acomodados dentro del «etablissement» musical del país se han dado incluso de baja en su suscripción. Se nos está tachando por determinada minoría —siempre en comentarios de pasillos— de esnobistas, inmaduros y gen-

tes poco serias. Una Dirección que lleva más de cincuenta años observando y colaborando en el surcar de nuestra música y nuestros músicos no puede ser nunca tachada de inmadura. A una revista que aborda y ha abordado durante tantos años, con las dificultades ínsitas de los pocos medios económicos con que cuenta la música clásica española, todos los acontecimientos musicales que tienen lugar en España, no se la puede tachar de esnobista. Lo que sucede es que RITMO ha ido avanzando paralelamente a la evolución de la música y la sociedad que la contiene, mientras que cantidad de personas y estamentos, tanto públicos como privados, de nuestra música, se han acomodado, y muchos siguen acomodados, sobre unas ideas quizá relativamente buenas hace algunos años, y en este momento, por falta de una sencilla visión a largo plazo, no les interesa abandonar sus nada eficientes premisas culturales, aunque el pueblo español esté pidiendo a gritos una más racional distribución y metodología de la cultura.

Por todas estas razones pensamos que no es que, RITMO, en su carrera de servicio a la música, músicos y aficionados haya tomado un camino «avanguardista» y «pasado de la raya», sino que nuestra Revista está en la búsqueda de ese equilibrio entre los medios de información y la evolución sociocultural de nuestra música. Equilibrio destinado a ofrecer a sus lectores una información no partidista y sí objetiva, que esclarezca conceptos y busque soluciones.

RITMO es un medio de comunicación abierto a todos, en el que admitimos todas las opiniones y en el que nos prestamos a cualquier tipo de diálogo. RITMO es un equipo de técnicos amantes de la música que, con su trabajo, colaboran en el hallazgo de nuevas luces, informando lo más fidedignamente de los hechos. Y, por supuesto, que mientras RITMO exista será tribuna y portavoz de todos esos derechos que la profesión y afición musical española tienen, por el mero hecho de ser españoles.

REAL MUSICAL, S. A. EDITORES

Frente al Teatro Real

Carlos III, 1 - MADRID-13

- ANTONIO FERNANDEZ CID: **Cien años de teatro musical en España.** Prólogo de José María Ruiz Gallardón; 1.200 ptas.
- ENCARNACION LOPEZ DE ARENOSA: **Dictado musical** (Introducción primero y segundo niveles). Libro del profesor. Cuaderno rítmico I. Cuaderno melódico I. Cuaderno rítmico II. Cuaderno melódico II. (Próximamente, febrero 76.)
- BERTALOTTI: **56 prácticas de solfeo** (Revisión española de Manuel Angulo); 185 ptas.
- ELOADASI DARABOK: **Album de pequeñas piezas para violín y piano.** (Programado oficialmente en el Conservatorio Superior de Música de Madrid del I al IV curso.) Volumen I, 120 ptas. Volumen II, 185 ptas. Volumen III y IV (los dos), 185 ptas.
- F. LEON TELLO: **Introducción a la teoría de la Música;** 180 ptas.
- F. LEON TELLO: **Introducción a la Historia de la Música europea;** 240 ptas.
- ROSA MARIA KUCHARSKI: **Música para las aulas** (BUP 1.º); 225 ptas.
- CRISTOBAL HALFFTER, PABLO LOPEZ DE OSABA y TOMAS MARCO: **Música y cultura** (BUP 1.º); 260 ptas.
- ARNOLDO SCHOENBERG: **Tratado de Armonía.** Traducción y prólogo Ramón Barce; E. 1.185 ptas. R. 985 ptas.
- ANTONIO ARIAS: **Antología de estudios para violín;** 260 ptas.
- AMANDO BLANQUER: **Técnica del contrapunto;** 360 pesetas.
- MANUEL CASTILLO: **Preludio, Tiento y Chacona** (órgano); 100 ptas.
- SAMUEL RUBIO: **Juan Vázquez (Polifonía);** 600 ptas.
- ADELINA BARRIO: **Tratado de entonación I, II y III (Solfeo);** 140 ptas. Completo, 325 ptas.
- RAMON REGIDOR: **Temas del canto;** 225 ptas.
- SAMUEL RUBIO: **Polifonía clásica;** 270 ptas.
- MAESTROS DEL SIGLO XX (I): **20 piezas para jóvenes pianistas.** Bartok, Sasella, Schoenberg, Kodasa, etc.; 185 ptas.
- MAESTROS DEL SIGLO XX (II): **18 piezas para jóvenes pianistas.** Kodaly, Milhaud, Blacher, etc.; 185 ptas.
- BACH, J. S.: **Invenções a dos voces.** Con estudios analíticos en español (Lajos Hernádi); 140 pesetas.
- JANOS BERES: **Curso de flauta dulce.** Aplicado en las Escuelas Kodaly, de Hnugría (en español); 100 ptas.
- SCHUMANN: **Canción de los marineros italianos** (piano); 45 ptas.
- SCHUBERT: **Dos danzas alemanas** (piano); 45 ptas.
- HAYDN: **Sonata número 7, Hob. XVII/D - 1** (piano); 70 ptas.
- CHOPIN: **Vals, Op. 64, número 3** (piano); 70 ptas.
- ANDRES RUIZ TARAZONA: **Colección biografías músicos;** cada uno, 85 ptas.
1. Tchaikovsky.—2. Mahler.—3. Schubert.—4. Brahms.—5. Verdi.—6. Rachmaninoff.—7. Mozart.—8. Schumann.—9. Albéniz.—10. Debussy.—11. Chopin.—12. Liszt.—13. Granados.—14. Wagner.—15. Falla.—16. Grieg.—17. Mendelssohn.—18. Haydn.—19. Bach.—20. Beethoven.
- PROXIMAS PUBLICACIONES:
21. Faure.—22. Guridi.—23. Ravel.—24. Handel.

Sus pedidos al teléfono 241 60 87

Descanse sus pedidos en un solo distribuidor. Real Musical cuenta con la mejor biblioteca musical del país

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

MANUEL VALLS

INVENCIONES

Para violín y piano

«EL CORREO DE RITMO»

Señor Director: He tenido conocimiento del número tan relevante que la Revista RITMO ha consagrado al compositor francés Maurice Ravel, enviado recientemente por la Embajada de Francia en España.

Me apresuro a felicitarle por esta feliz iniciativa y su indiscutible logro. La concepción y la presentación de este número, así como el espíritu de sus artículos eclécticos, han suscitado los más elogiosos comentarios del Servicio de Intercambios Artísticos.

Le ruego, señor, acepte la expresión de mis sentimientos más distinguidos. Por el Ministro de Asuntos Extranjeros, y con la autorización del Director general de Relaciones Culturales, Científicas y Técnicas, A. BURGAUD.

Señor Director: Ramón Barce, crítico musical, con motivo de un suceso en uno de los conciertos de la Orquesta Nacional en el Teatro Real, decía en «Ya», el 28 del mes pasado: «Son cosas solamente explicables por remotos e irracionales temores a hablar; y también, por qué no decirlo, por una evidente y tradicional desconsideración hacia la gente, hacia el público, hacia el cliente, el consumidor, el pueblo o como quiera decirse.»

Tuvimos que hacer nuestros los comentarios de Barce a la semana siguiente, y esta vez por tener programada en los conciertos de la Orquesta Nacional de los días 2, 3 y 4 la **Primera sinfonía** de Bruckner, sustituida a última hora, y sin mediar explicación alguna, por otra de Brahms.

Supimos por músicos de la Orquesta que la sustitución fue motivada, cómo no, por problemas de edición de las partituras. Ya sabemos de las diferentes ediciones de la mayor parte de las **Sinfonías** de Bruckner, pero esto es algo que a estas alturas ya debería estar resuelto por los «organizadores» de los conciertos de la Nacional. Al menos, pensamos que si había dificultades con la **Primera sinfonía**, y siendo el director Erich Bergel, especialista en Bruckner, como se decía en las notas biográficas, lo lógico hubiera sido dar otra del mismo autor: si la **Tercera** ya se ha dado en el presente curso, y la **Cuarta**, esa misma semana la incluía la Orquesta de Radiotelevisión Española en su programa, todavía teníamos disponibles la **Segunda**, **Quinta**, **Séptima** y **Novena**, por citar obras que ya han sido interpretadas por la Orquesta Nacional.

Imagínense cuál era el estado de ánimo de los «brucknerianos» y su desilusión al ver que para una vez que tenían ocasión de oír directamente una obra que sólo conocen por disco (hablamos siempre de Madrid) se sustituye sin más; se anunció la **Segunda sinfonía** de Bruckner para el concierto que iba a dirigir Skrowaczewski, y llegado el momento se puso en su lugar la **Quinta de Tchaikowsky**.

¡Cuánto cuesta llegar a Europa!

Atentamente, José Luis Casas Morán. Madrid.

Señor Director: Con frecuencia se clama en nuestros periódicos que hay que prestar más atención a la cultura y el arte. Pero esos mismos periódicos que despilfarran páginas y páginas dedicadas al fútbol escatiman un cuarto de página para un concertista, para un hombre que ha sacrificado lo mejor de su vida para llegar a ser un buen concertista, que ha precisado, aparte de su esfuerzo, demostrar un talento nada común y... que gana cien veces menos que cualquier futbolista de primera división.

Es francamente vergonzoso que los periódicos se comporten tan roñosamente con los músicos y tan espléndidamente con los futbolistas.

A estas alturas, en que el fútbol ya tiene su gran público volcado, cuyo emblema cultural es Marca o revistas similares, pienso que, aunque en la prensa no se hiciera tanta publicidad gráfica y escrita sobre ese deporte, los «fans» del fútbol seguirían siéndolo igualmente (por desgracia). Por tanto, creo que ya es hora de que los periódicos fueran quitándole espacio al fútbol en sus páginas, y ese espacio lo dedicaran al arte y los artistas, de manera especial a los músicos y la Música, que tan mal tratados son en nuestra prensa, que lo poco que les dedica —cuando lo hace—, más bien parece una limosna.—Un valenciano.

Señor Director: Desde que me enteré de la existencia de esa publicación que usted dirige compro asiduamente los números que se publican.

Tal como está concebida la Revista en la actualidad, la sección que más me agrada es la de crítica de discos, que leo con verdadero deleite y que me sirve de orientación para seleccionar y adquirir discos de gran calidad. Noto, sin embargo, la falta de información sobre las obras en «cassettes».

He visto con gran complacencia la nueva sección de «Cartas al Director», que puede ser interesante; estoy seguro que lo será. Creo que le faltan a la Revista otras secciones, como muy bien apuntan algunos lectores, con los que me identifico plenamente. Salvo mejor criterio y opinión, también yo he creído siempre que las crónicas de provincias tienen poco atractivo e interés; por mi parte, no las leo nunca, el espacio que dedican a éstas, bien podría servir para otros temas importantes.

En la confianza de que la Revista irá mejorando notablemente día a día, le saluda cordialmente, s. s., Francisco Jiménez Parra. Madrid.

Señor Director: Somos un grupo de suscriptores y amigos que seguimos asiduamente y con mucho interés la marcha de RITMO, por lo que creemos necesaria y urgente la publicación de esta carta en la Revista, como testimonio de un sentir que recogemos desde esta ciudad y como toque de atención al resto de España.

A pesar de la vida musical, bastante pobre, de nuestra ciudad, nos hacemos eco de ciertas noticias y comentarios que han llegado hasta nosotros a través de los círculos musicales de la misma, algunos miembros de la Sociedad Filarmónica, Conservatorio, etc., que creen necesaria la realización de un acto-homenaje a nivel nacional a la figura olvidada un tanto injustamente por diversos motivos, y apartada forzosamente del quehacer musical contemporáneo por razones ajenas a ella, entre las que no es el factor menos importante la salud, de Fernando Rodríguez del Río, como «alma mater», entre otras cosas, de lo que hoy es RITMO, y como premio y reconocimiento de la Música española a su labor callada y humilde de años y años de lucha continua e infatigable al servicio de la misma.

Por otra parte, no entendemos, y esto quizá deba RITMO tomarlo un poco como reproche, la poca atención que se ha prestado desde sus páginas a su magnífica labor, siendo como es y aún figura en los números de la Revista director de la misma.

Queremos desde este rincón de España hacer una llamada a todos los amantes de la Música para que apoyen esta idea, que suponemos será acogida con gran aceptación por todos los sectores musicales.

Antes de concluir, queremos asimismo manifestar a todo el equipo de RITMO nuestra más sincera y entusiasta felicitación por la labor tan eficaz de la Revista, ofreciendo desde aquí nuestra colaboración en todo lo relacionado con dicho homenaje.

Con el deseo de que se realice lo antes posible, aprovechamos para enviarle un saludo cordial y darle las gracias por el espacio que nos han concedido; atentamente, Daniel Arenas Villarroel. Vigo (Pontevedra). M.^a José Lago González, Cecilio Lago González, Jorge Chapela Piñeiro, Arturo Carro Corredera, Manuel Alonso Fernández, Rosa Castro y Mayte Gonzalvo Imaz.

Señor Director: Ruego encarecidamente la inserción del comentario que sigue en la sección «Correo de RITMO».

Desearía hacer algunas puntualizaciones en torno a la polémica que últimamente ha suscitado la situación de la flauta dulce en los Conservatorios de Música y en la enseñanza de la misma.

Primer punto: desestimar la inclusión de la flauta dulce en los programas oficiales de estudio sólo por considerarla un instrumento de «moda», es un pretexto a todas luces insostenible. La guitarra es también un instrumento de «moda», pero esto no afecta ni tiene por qué afectar a su situación en los planes de estudio de los Conservatorios; y lo mismo podríamos decir de instrumentos como el órgano electrónico, el contrabajo, la batería y otros.

Segundo punto: limitar las posibilidades de la flauta dulce a su utilidad como instrumento pedagógico-musical, o bien como instrumento «característico» en las interpretaciones de música «folk», y además considerar que los programas de estudio vigentes en algunos países del extranjero se refieren únicamente al uso del instrumento en el «Orff-Schulwerk», (Método Orff), sería ignorar dos grandes realidades: primera, la flauta dulce cuenta con un repertorio específico que abarca la época medieval, el Renacimiento, todas las etapas del Barroco musical y la época contemporánea. Las más prestigiosas editoriales de música europeas, canadienses y norteamericanas dedican catálogos exclusivos al repertorio de la flauta dulce, cosa que, además, sólo se da en instrumentos como el piano (incluidos el clavicémbalo y el clavicordio), el órgano y la voz humana. Segunda, la flauta dulce es enseñada como tal en diversos países europeos (cuestión aparte de lo relativo a su empleo como instrumento pedagógico). En la República Federal Alemana concretamente, la flauta dulce está encuadrada en la especialidad de Instrumentos Históricos. Para subrayar más aún la estima que los países centroeuropeos tienen por la flauta dulce, cabe destacar que en el año 1972 tuvo lugar en la ciudad belga de Brujas el Concurso Internacional de Solistas Van Vlaanderen, y que estuvo dedicado a los instrumentistas de flauta dulce.

Tercer punto: en España no se construyen flautas dulces por la misma razón que no se hacen oboes, fagotes, clarinetes, trompas, trompetas o saxofones. En lo concerniente a los instrumentos regionales, es ineludible que sean fabricados en el país, ya que de lo contrario estarían condenados a desaparecer. (La dulzaina va por este camino, a no ser que se reanude su manufactura.)

Dando a ustedes las gracias anticipadamente, les saluda y se despide muy atentamente, Francisco Javier Delgado G. Estudiante de flauta dulce y flauta travesera. Gerona. 7.º, 3.ª. Gerona.

TRES PANCARTAS TRES Y UNA MANIFESTACION

A la una: **No, a la música mecánica. No, al despido.** A las dos: **Protección de la autoridad gubernativa y laboral.** A las tres: **Puestos de trabajo. Músicos en discotecas.** Así rezaban —una, dos, tres— las pancartas de los músicos en su asamblea madrileña de hace semanas. Como se verá, el tono de las peticiones es casi ingenuo y, desde luego, muy poco agresivo. En esto de la agresividad el proletariado industrial se lleva la palma. También se lleva algún tiro que otro, y si no que se lo pregunten a los vitorianos. La fuerza pública, ni que decir tiene, no tuvo ni que preocuparse de las posibles consecuencias de la manifestación musical madrileña. No sólo no hubo tiros. Yo creo que no hubo ni guardias. A lo sumo, uno, para que no se diga.

Si nos detenemos un momento a examinar el contenido —un, dos, tres— de cada pancarta, creo que descubriremos, si no todo, sí al menos algo sobre esta reivindicación musical pretendida. A mí me llaman fundamentalmente la atención dos cosas. Una es la obsesiva dicotomía establecida entre «música mecánica» y «música humana». La otra, el carácter eminentemente proletario de las reivindicaciones.

Los músicos temen a la llamada «música mecánica» como los griegos a la Hidra de las cien cabezas. En el fondo, aquí está la madre del cordero —que diría José Miguel— o el meollo del problema —que diría cualquier presentador cursi de esos que proliferan en Radiotelevisión Española—. Los músicos, y éste es un hecho incontestable, han sido paulatinamente desplazados por los giradiscos, los amplificadores y las pantallas. Cierro los ojos y recuerdo una de esas escenas de baile de ciertas películas españolas de los años 50: cientos de parejas danzando al compás de un bolero o un cha-cha-chá «de moda» interpretado por cinco o seis músicos respetables, atildados y sonrientes —sonrisa Profidén, claro—. En San Sebastián, siempre, siempre, tocaba en el Tenis «la Orquesta del maestro Escudero». El maestro Escudero, prototipo de esos músicos que ahora se ven con el agua al cuello, nunca creyó que eso de la música era muy seguro, y por eso trabajaba por la mañana en el Banco de San Sebastián. Por si acaso, que nunca se sabe. El maestro Escudero era muy simpático, muy servicial y muy amable, y le conocía todo el mundo, y en los bailes se le solían acercar jóvenes casaderas donostiarra y le decían muy bajito —como quien comparte un secreto—: «Maestro, por favor: **La Mer.**» Y el maestro dibujaba una sonrisa franca y satisfecha —como quien comparte un secreto—. A los pocos segundos —uno, dos, tres—, la cantinela meliflua y acariciante de la canción de Charles Trenet invadía el recinto del bailongo. Bueno, pues esta especie de



añoranza vasco-sentimental viene al caso precisamente para que quede patente para todos —para todos he dicho, no sólo para aquellos que bailaron al compás de la música del maestro Escudero o similares— que antes la música era una cosa y ahora otra, y me creo excusado de describir una discoteca o una «boite» al uso —**Saca el güisqui, Cheli, para el personal**—, en las que el maestro Escudero o similares quedarían, por de pronto, sordos, y luego horrorizados por el «melimelange» de cables, platos, mezcladores, válvulas, antenas, mandos de balance, transistores, cápsulas, pantallas, potenciómetros y, en fin, todo aquello que hoy en día es necesario para que un simple trozo redondo de plástico llamado disco suene mucho más fuerte que un Boeing 747 en el momento del despegue.

Los músicos se ven desplazados por todo esto de la electrónica. Al principio no le dieron importancia; luego se alarmaron; ahora le tienen un pánico cervical. Y lo malo es que veo difícil solución al problema. Los músicos insisten en sus peticiones reivindicatorias contra la música mecánica. Pero esto, a mí me parece, es ir contra corriente. Es intentar volver al bailongo donostiarra, a las películas de los 50. El proceso tecnológico que ha desencadenado la revolución estereofónica no es reversible. Por otra parte, el mismo concepto social de la música ha variado sustancialmente. Así, por ejemplo, la música en los pequeños pueblos ya no tiene razón de ser. Los músicos rurales, itimerantes —de los que he conocido varios de un polifacetismo asombroso, con una personalidad apasionante—, no encuentran hoy quien les llame, quien les contrate. La emigración a las grandes ciudades, la civilización industrial, se ha cargado ese inefable baile de los domingos que todo pueblillo se preciaba de tener y que constituía el acontecimiento máximo de la semana. No había ni televisión, ni cines, ni nada de nada en lo que echar la tarde.

Y si se quería sacar novia, había que ir al baile. El músico, aunque fueran un saxofón, un clarinete y una trompeta, con su batería, claro, se sentía importante. No era la importancia de sentirse rico —que de eso, de siempre, el músico poco—, sino la de sentirse necesario, casi imprescindible. Ahora, con un par de cacharros estereofónicos —**Saca el güisqui, Cheli, para el personal**—, ese músico ha quedado desplazado, sustituido, marginado. Y por eso el músico siente pena, además de rabia, claro.

La gran urbe, ese mayúsculo error de nuestra época, exige humo, velocidad, ruido y sonido electrónico. En realidad, una «boite» —**Saca el güisqui, Cheli, para el personal**— es un perfecto ejemplo de lo que hoy en día la ciudad supone y representa. Y mientras no cambie la base social y económica que origina esta situación, sólo podremos aspirar a leves retoques parciales. Por eso los músicos, esos músicos entrañables de toda la vida, irán extinguiéndose poco a poco. Su batalla contra la electrónica ya la han perdido. Ya. Y a esto no hay que darle más vueltas.

Por eso, ahora más que nunca estos músicos merecen esa «protección de la autoridad gubernativa y laboral» que tanto reclaman. Sus reivindicaciones no deben caer en saco roto. Su empleo —donde sea— debe ser asegurado. Aunque también comprendo que la posición de esa tan aludida «autoridad gubernativa y laboral» aludida en la pancarta es un poco complicada, porque se encuentra con una gran diversificación y heterogeneidad en la misma concepción de lo que es ser músico. ¿Quién es músico? ¿Qué se requiere para serlo? ¿Cómo se accede a esa categoría profesional? Ni que decir tiene que recurrir al Conservatorio es algo tan poco imaginativo como insuficiente, si se pretende de verdad contestar estas cuestiones. Hay personas con años de Conservatorio que ni saben ni quieren tocar un instrumento con cierta soltura. Hay

gentes que no saben una palabra de teoría musical, que no han pisado jamás un aula de didáctica musical y que maldita la falta que les hace, porque rasguean divinamente una guitarra, tocan el violín de oído o cantan de maravilla. Son problemas de difícil solución y que se han pretendido resolver a base de una solución tan somera como ingenua: el carné sindical de músico. Pero este carné (¿qué haría el hombre moderno sin carné?) no es sino un tapujo de urgencia, poco satisfactorio y poco realista. Desde luego, mientras los músicos sigan encuadrados en ese cajón de sastre llamado Sindicato de Actividades Diversas, no tienen nada que hacer. El Sindicato de músicos es necesario. Pero tampoco serviría de nada un Sindicato musical en exclusiva sin una estructura sindical distinta de la actual. O sea, sin una estructura sindical libre.

Lo segundo que me pareció chocante en la asamblea madrileña fue el carácter proletario de sus elementos. Este proletariado musical se reflejaba bien a las claras en sus peticiones: «Músicos en las discotecas». Parece que lo que debería pedir un músico es: «Más orquestas sinfónicas», «más orquestinas», «más música en el teatro», «más bandas profesionales», «más ópera». Sin embargo, nada de eso figuraba en las pancartas —un, dos, tres— exhibidas en la mesa presidencial. Sólo se aludía a las disco-

tecas —**Saca el güisqui, Cheli, para el personal**— y nada más que a las discotecas. Sin embargo, si existiese una orquesta en cada capital de provincia o ciudad de cierta importancia, y más de una en las que superan los 500.000 habitantes, junto con un plantel de teatros musicales estables —caso de Gran Bretaña—, se reduciría drásticamente el problema de desempleo y falta de salidas para el músico profesional. Además, la cultura saldría beneficiada de manera considerable. Pero, ya digo, de eso, nada de nada. Por ello no es de extrañar que la solidaridad de los músicos de las orquestas madrileñas con los peticionarios asambleístas fuera más nominal que efectiva, resultase más teórica que real. Y es que, en el fondo, late un gravísimo problema de formación cultural —que siempre debía acompañar a la específicamente musical— y que en nuestro país ha brillado flagrantemente por su ausencia.

* * *

En Barcelona —aprovechando el magno movimiento reivindicativo de la legendaria Semana de la Nueva Música— los profesionales de la música también mostraron su descontento por su precaria situación laboral. Los actos barceloneses resultaron menos «oficiales» y más corporativos que los madrileños. En Barcelona existió esa solidaridad que en Madrid faltó, solidaridad a todos los niveles, quizá por-

que los músicos de la orquesta titular de la ciudad también pretendían equiparaciones y mejoras. En todo caso, los catalanes le echaron más gracia que los madrileños: intentaron manifestarse por las calles de la ciudad unos 200 músicos (¡más de los que Richard Strauss hubiese soñado jamás!) interpretando la **Marcha fúnebre**, de Chopin. Hasta ahí lo que se puede averiguar por los simples y escuetos despachos de agencia. Lo que ya no especificaron esos despachos —o, al menos, no ha llegado a mi conocimiento que se especificase— es el por qué la manifestación no cristalizó. ¡La Policía! ¡La Represión!, pensarán en seguida ciertas mentes calenturientas con el lóbulo occipital izquierdo netamente más desarrollado que el derecho. Pues yo creo que no. Porque, la verdad, hay que ponerse a reflexionar lo que debe ser una masa de doscientos señores (intentando ponerse de acuerdo para tocar una partitura concebida sólo, sólo, para dos humildes manos sobre un no menos humilde teclado. Por cierto: ¿de quién sería el arreglo? Porque hay que echarle valor y sabiduría para arreglar una pieza pianística para doscientos manifestantes tocando, vaya usted a saber qué instrumentos, al aire libre, en plena calle y quizá con un gris blandiendo su persuasiva porra por detrás. Yo creo que eso, como la situación de los músicos, no lo arregla ni Fraga.

GOTTERKARAJAN

Cuando salí de ver el filme viscontiano **El ocaso de los dioses**, tenía obsesivamente fijado un nombre: Herbert von Karajan. Y no tanto por lo que, directamente, sucede en el filme, sino más bien por lo que se adivina. Aquellos hombres, aquellos alemanes responsables del florecimiento de un régimen como el nazi superan el marco histórico mismo de la película. Muchos de ellos morirán en la guerra que se avecina inexorablemente. Pero otros sobrevivirán, y tras capear el temporal, conocerán de nuevo el éxito personal, político, económico. Es la gran acusación que Visconti deja flotar en la conciencia del espectador «más allá» del final de la película. Y es el caso, pelo a pelo, de Herbert von Karajan.

Karajan, el superhombredirectorquetodolopuede, fue un perfecto colaboracionista en su día. Miembro de número del partido nazi, hombre predi-

lecto de Goering, medró sin pausa en el efervescente Berlín de la anteguerra. Resultó uno de los más directos beneficiados de la destitución de sus colegas (¿colegas?) que, como Kleiber o como Klemperer, no estaban dispuestos a pactar. O de los que lo estaban, como Furtwängler, mientras no se atropellasen los más elementales derechos, las más elementales dignidades del músico, del intérprete. Hoy, Karajan es un campeón del liberalismo europeo occidental con las ideas propias del tipo que representa. Un liberalismo que condenó al Spandau musical, a un Mengelberg, y que tardó en reivindicar la figura de un Furtwängler víctima, aun así, de repetidas reticencias mientras vivió. Karajan se coló por la gatera de la nueva situación generada por la guerra, y si fulgurante fue su carrera en el nacional-socialismo, más fulgurante lo fue aún después, en la nueva Europa. Si hubo un «milagro alemán» en el campo de lo industrial, milagro propiciado en

gran parte por esos empresarios que de algún modo financiaron la segunda guerra mundial, hubo también un «milagro Karajan» exactamente paralelo, tan espectacular como sintomático.

Ahora Karajan, el superhombredirectorquetodolopuede, está bien tranquilo en la cúspide de su fama. Ningún pobre mortal se atreverá a hacerle preguntas intempestivas. Y si, a pesar de todo, alguien le recuerda «algo de entonces», lo considerará un detalle de mal gusto y meneará la cabeza en un gesto de disgusto, como quien ve escupir en una cena de gala. En todo caso, saldrá aquello de que «la música no tiene nada que ver con la política». Que es algo que, me parece, nadie cree, pero que casi todo el mundo se esfuerza hasta el límite de lo concebible por creer.

Por eso y por otras cosas eché en falta al Karajan joven en **El ocaso de los dioses**, de Visconti. Su presencia, lejos de extrañar, hubiese confirmado muchas cosas.

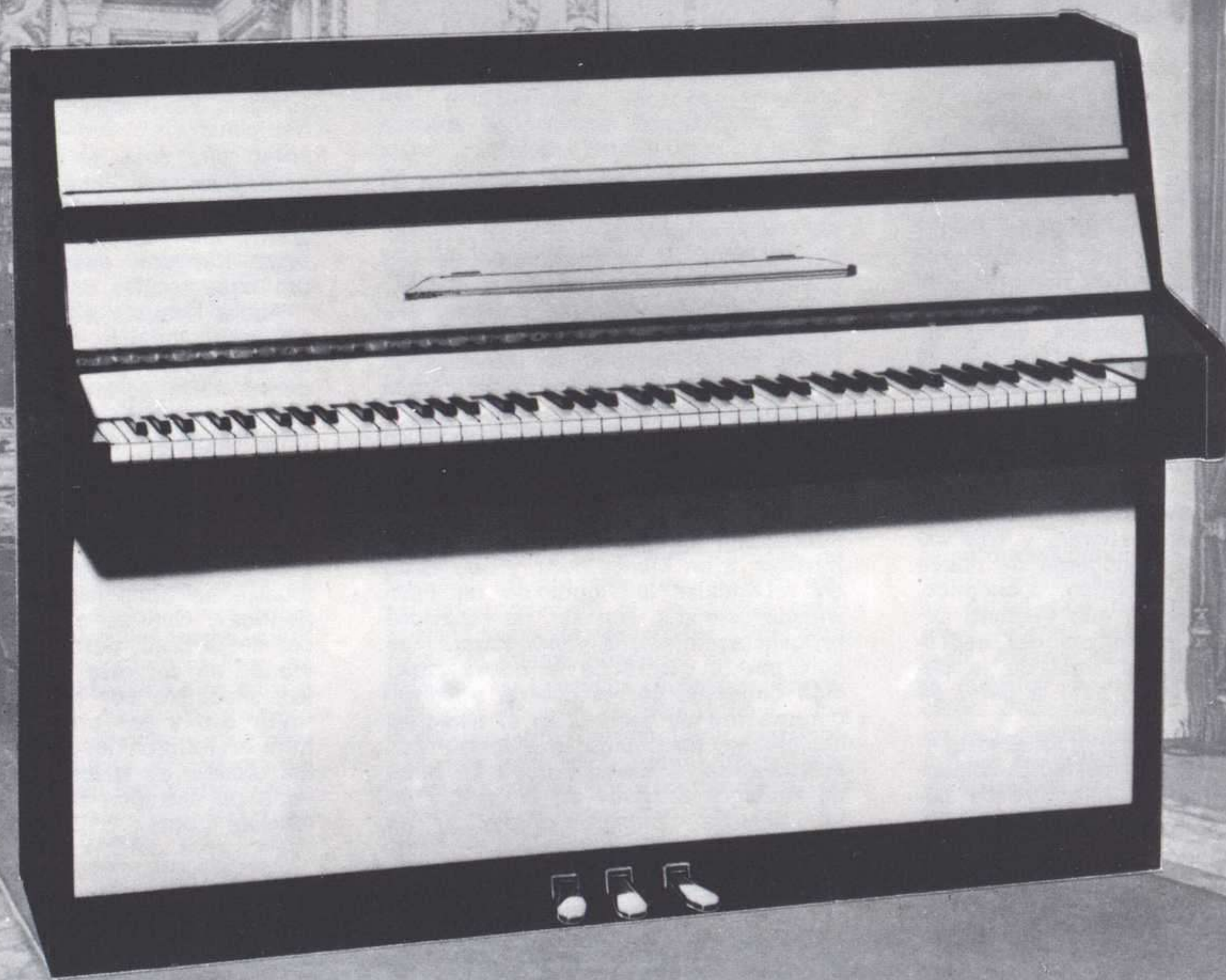
El día 24 de mayo ha fallecido en Madrid, a la edad de 87 años, Fernando Rodríguez del Río, fundador de la revista RITMO y director de la misma durante 33 años. Sabemos que los lectores han de unirse a nosotros en el dolor que esta pérdida nos causa a los que, con él, bajo su mando experto y avezado, venimos realizando mensualmente esta hermosa idea a la que él había dado vida. Descanse en paz.

CUANDO LA CALIDAD SUPERA AL PRECIO

PIANO
FURSTEIN



FARFISA



Solicite información y catálogo a:

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

MIERCOLES AJETREADO; COTILLEOS DEL TERCIOPELO ROJO

A veces te puedes llevar la sorpresa de que hay concierto diario en la capital del reino. E incluso más. El miércoles 7 de abril hubo concierto en el Conservatorio, en la Escuela Superior de Canto, en el Real y en otras instituciones no tan musicales, como el Instituto de Cultura Hispánica. Pero más que el concierto me importan hoy sus cotilleos.

Spiteri, en el Conservatorio. Me lo perdí por ir a ver a un antiguo compañero de luchas cantariles, Fernando Gallego, que daba el acto escolar número 13, de los que se celebran en la Escuela Superior de Canto, de Madrid, con «lieder» de Schumann y Brahms. Y valió la pena. Por dos cosas: primero, deleitarme con el estupendo decir del viejo compañero, que de seguir así, y con apoyo, puede ser una de nuestras grandes voces líricas cara al futuro; y otra, por cotillear en la Escuela.

Hay traqueteo por allí, pero no me enteré de mucho, pues la actividad a esas horas era nula. Lo que sí que vi es el enorme derroche de «pasta» que hicieron en el Teatro, que sí es una maravilla, también es un derroche de millones, que goza una mínima minoría mínima, mientras la cultura mayoritaria masiva española ni huele la música. ¡Aristocracia, cuánto te quiero! Y luego la jerarquización de las diversas aulas: la «dire», por supuesto, tiene un aula estupenda y, en general, todas las del primer piso lo son, con moquetas y terciopelo por doquier; pero las del segundo piso, ésas son otro cantar. ¡Jerarquía, jerarquía! («Cuando seas padre, comerás huevos.») Y si bajas al sótano, pues ya te mueres. Allí puedes ver a Ricardo Bayés, junto a sus muchachos, empapelando las paredes de la sede de Juventudes Musicales, que, por cierto, aho-

ra ha adecentado sus locales, haciéndolos un rato agradables; pero, por supuesto, sin moquetas, ni telones, ni paredes recubiertas de terciopelo rojo caro y decadente, «estilo Escuela de Canto». Y en el entresuelo, un local frío, triste y sin ni siquiera papel en la pared: la Asociación de los Amigos de Opera. Tienen que estar frustrados los pobres al ver cómo en la capital

no hay, ni se permite que haya, un teatro estable de ópera, y, sin embargo, allí, a cinco o seis pasos (según la edad), está ese recogido, monstruoso y magnífico teatro, que da alguna que otra ópera por rigurosa invitación, y que siempre encarga vestuario nuevo, que subvenciona la Fundación Juan March.

Y luego vas tú a tu pobre Escuela Sindical de Coro, requete-

poblada, sin moquetas ni terciopelo, aunque, eso sí, con papel en las paredes y, lo que importa, ganas de enseñar, pese a los medios, y te preguntas si el lujo es compatible con el arte, y si el arte, ese «elitista» arte subvencionado, no es sino un derroche de una minoría aristocrática que juega a hacer realidad ciertas películas de Visconti y a estropear lo poco que se puede hacer por fomentar la cultura musical del país. ¡En fin, una pena!

Y no te extrañe que cuando vas a ver, a las diez, al Real, a la Lucero Tena, y empiezas a ver trajes largos de seda pura, y colgantes de oro, y diamantes en las manos, y caras de ejecutivos, y eso..., pues te encuentres con que los chicos de la Escuela de Arte Dramático han puesto unos enormes carteles en las fachadas del Conservatorio, esperando que alguien los viese, y en los que se anunciaba «Primer día de encierro. Tercer mes de huelga. Amparo, dimisión». Luego el consabido desaloje por las fuerzas del orden, y a otra cosa, mariposa.

Dentro, en el Real, y con la presencia de S. M. la Reina de España, Lucero Tena, muy de rosa y muy quieta en un pedestal, castañuelea que te castañuelea, pese a que algunos digan que eso es un rollo, y que no se «pué aguantá». Pues sus buenos aplausos se llevó. Todo a beneficio del «país de la Música», que se va a hacer, que se va a hacer, que se va a hacer... en Polop de la Marina (Alicante).

Así que quien diga que en la capital del Reino no hay movimiento musical, es que es un ciego o es de la mayoría, que no sabe que la Música existe, y que puede ser otra forma de conocimiento distinta de la del raciocinio. Y quien diga que un día no puede dar lugar a disquisiciones y a pensamientos, es que aún no ha pensado que existe un camino que conduce a Itaca. JOSE MIGUEL LOPEZ.



CATALANES EN MADRID

Tres días, tres: 2, 3 y 4 de abril. Seis grupos, seis: Sabates & Arisa, Companyia Electrica Dharma, Blay Tritono, Barcelona Traction, Musica Urbana y Secta Sonica. Mucho éxito, mucho. Y, sobre todo, mucho baile. La Dharma fue una cosa increíble, y aquello se asemejaba más a una romería que a un concierto. Por lo visto, la sardana y el «rock» son más que compatibles, y a la vista de lo bien que lo pasamos todos creo que a partir de ahora uno puede pensar en que, aparte de con el «rock and roll», también se puede bailar—danza que te danza—con las esencias nacionales más genuinas. ¡Habrà que in-

ventar la jota-«rock» y la muiñeira-«blues»!). La Dharma fue demasiado, y el lío que había el sábado 3 en Atocha y proximidades se tornó en orgía bailable, a pesar de lo gris del día (llueve que te llueve, ¿el qué?). El domingo, con los ánimos más calmos, pero con un día también muy «fu», vimos a los fabulosos Sabates, al piano, y Arisa a la batería. Sólo el corte de la electricidad pudo con ellos, y ni eso, ya que dadas las aclamaciones que recibieron y la postura autoritaria de los técnicos al no querer dar energía (a pesar de las 200 pesetas que pagaron los de abajo), se marcaron un tema acústico (piano y batería), que hizo las delicias de los que pedíamos más.

CINE MUSICAL

No es exactamente cine musical, sino películas con buena música. Tommy, con música de The Who (pienso que con un volumen no muy adecuado: bastante bajo y a menudo distorsionado), última cosa aquí del Ken Russell, de quien esperamos su Lisztmania, y oír los horribles temas compuestos por el hortera Rick Wakeman, del grupo Yes. Sobre la película, cada cual es libre de opinar. Lo que yo digo es que eso no es Tommy, sino un invento del Russell.

Y hablando de Yes, se ha estrenado la película del concierto que dieran en el Rainbow londinense. Su título, Yessongs.

Y en el ciclo de Visconti, de

la Filmoteca: Muerte en Venecia, con Mahler omnipresente; Sandra, con César Franck en plan dramón, y de fondo el Yo, que no puedo vivir sin ti; Wagner en Ludwig...

Women in love, de Russell (¡Oh, loco Russell!); Il conformista, de Bertolucci, son películas con buen fondo musical. Y en plan cachondo, El regreso de la pantera rosa, con Henry Mancini de compositor. Sin embargo, La caída de los dioses viscontiana sólo tiene una música mínima de Mauricio Jarres, nunca importante ni independiente. El que quiera ver un cantante en vez de oír música (Por eso de los odios, perdón, oídos.), que vaya a ver a Ovidi Montllor en el Furtivos, de J. L. Borau.



el poder
musical de un
sólo dedo

PARTNER 15

E FARFISA

¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo

Organo electrónico Partner 15 de FARFISA. Más brío. Nuevos ritmos.

Partner 15 de FARFISA tiene dos hallazgos técnicos: El «Bravo» y el «Easy chord» (acorde fácil).

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

Con el «Easy chord» (acorde fácil), le basta un sólo dedo para obtener un acorde musical. Suena la batería, instrumentos de percusión, bajos alternos, acordes rítmicos. Ud. conseguirá arpeggios, adornos, contrapuntos y figuraciones rítmicas.

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

representante **ENRIQUE KELLER, S.A.** ZARAUZ - Guipúzcoa

- Delegación y Exposición: Electrónica Musical MEGA Paseo de la Chopera, 11

Teléf. 2271216 - MADRID-5

MEZCLAS

En el Monumental, el viernes 26, se presentó la María del Mar Bonet, tan maja como siempre. El 24 lo habían hecho el Meneses, Sordera y esos. Y el 7 y 8 de abril, el Cuarteto Cedron o Tango progresivo (sin electrificar todavía).

El "jazz", en las cuevas de siempre: Balboa Jazz (Núñez de Balboa, 37), Eric Peter (contrabajo en la RTVE para ganar su pasta), Per Wyboris (buen batería de todos conocido), Jean Luz Ballet, al piano, y de estrella el vibráfono Claude Guilhot; y Whisky (Diego de León, 7) con el trío Jaime Márquez, en plan más castizo.

Los "folkies", y en especial los "progres" que les gusta lo sudamericano, encuentran su nido en: Acuario (Recoletos, 11), Don Alberto (Manuel Silvela, 6), Whisky Gin (Claudio Coello, 84) Woody (Joaquín María López, 46), el Cóndor (Andrés Mellado, 33), Tolderia (Caños Viejos, 3)... Los que prefieran el exótico calor tropical, que vayan al Barrio Latino (sin relación con el Mayo francés), en sus versiones I (Calle de Segovia) y II (Tetuán, 27); a Puerta Oscura (Toledo, 13) o Bali-hai (Flor Alta, 8).

Por haber música, la hay en cantidad de sitios. En algunos es muy mala; en otros sale por altavoces. Hay dos sitios muy majos y muy sabrosos: Cuevas Sésamo, con Manolo de pianista, que es una cosa para ver (Príncipe, 7) o El Avión (Hermosilla, 99). En El Dublín (Princesa, 29), aparte de órgano, te dan café irlandés, y por los mesones lo mismo, pero en plan más "camp"; sobre todo, hay uno, de cuyo nombre no quiero acordarme (¡Qué clavo!), en el que te sale un acordeonista amplificado por pasodobles y chacha-chás. Los espontáneos son en otros mesones.

HOMENAJE A RUIZ COCA

Unas setenta personas había en el acto que Juventudes Musicales organizó como homenaje a Ruiz Coca. Todos ellos músicos, críticos, intérpretes..., sabían perfectamente a qué iban: a apoyar a un legendario personaje de la música nacional. Fernando Ruiz Coca ha sido durante muchos años la única luz innovadora en el panorama de posguerra. Si él, por su estética personal, nunca ha estado en la vanguardia más novedosa, no hay duda que desde su Aula del Ateneo y desde las páginas del desaparecido Nuevo Diario impulsó notablemente las jóvenes promociones, las que encontraron en él un ferviente apoyo. Contra la crítica "de la palmada en la espalda", y del "todo-está-bien - para - que - yo - siga - también", Ruiz Coca ofreció un punto de vista sincero y ético. Por eso RITMO quiso estar entre esas personas que juntas cenaban en honor a una extraordinaria figura. Antes había habido un concierto-homenaje en el au-

ditorio del Real Conservatorio de Música, de Madrid, en el que se interpretaron diversas obras de autores nacionales.

Y EL REAL, ¿QUE?

Pues también hay.

Orquestas madrileñas (¡oh!, españolas) aparte, la actividad es así: lunes 5, Teresa Berganza; miércoles 7, Lucero Tena; jueves 8, André Wats. El martes 6 no hubo nada, porque había reunión en RITMO y, claro, no podríamos ir a ambas cosas. ¡Gracias!

El "Auditorium" del Conservatorio también está movido: Luis Taberna, órgano, el martes 30; Cuarteto Estro, miércoles 31; Homenaje a Ruiz Coca, el jueves 1; Orquesta de Cámara de Madrid, miércoles 7; Mercedes Lecea, jueves 8...

Y los lunes de Radio Nacional en la Sala Fénix.

Institutos Alemán, Francés e Italiano aparte, claro.

No está mal el panorama, ¿eh? Ocio para todos...

... pues resulta que me colé. No pensaron en nuestra reunión. El martes 6 actuó el premiadísimo Dimitri Alekseiv, piano, en el Real.

UNA GRAN LECCION

Ha empezado el XIII Festival de la Opera de Madrid. En números sucesivos de RITMO se irá dando noticia crítica del desarrollo del ciclo, que viene integrado por los siguientes títulos: Don Carlo, Otello, Falstaff y Attila, de Verdi; Halka, de Moniuzsko; Los diablos de Loudun, de Penderecki; Mendi-Mendiyan, de Usandizaga; El oro del Rin y La Walkiria, de Wagner. La confección del programa, aun cuando en él figuran obras interesantes y se tenga en cuenta el centenario de Bayreuth, sigue adoleciendo de los mismos defectos de siempre en cuanto a equilibrio y planificación. Pero tiempo habrá de matizar estas opiniones. La razón de este breve comentario es la de destacar la gran lección dada, en la primera y segunda representaciones de Don Carlo, por ese extraordinario ARTISTA que se llama Boris Christov.

La voz, personalísima de timbre e inflexiones, no es ya, claro, la de hace años; se ha hecho más pequeña y ha perdido densidad. Pero, ¡qué importa! Con lo que queda —que aún es bastante a los sesenta años—, Christov hace verdaderas maravillas, desde el acento más redondo y tonante hasta el adelgazamiento más inverosímil. Los matices son múltiples, y siempre siguiendo una línea estilística de gran depuración, un fraseo broncíneo y archimodelado, una sutileza y variedad expresiva que muy pocos cantantes han podido lograr hasta este extremo. En este sentido, Christov es un cantante-artista artilineal, uno de los pocos supervivientes de las épocas doradas. Asombra todavía su técnica de respiración y control del aire, la igualdad de sus registros, lo "aéreo" de su

NUEVAS AUTORIDADES MUSICALES

El cambio de titular en el Ministerio de Educación y Ciencia, consecuencia del nombramiento del primer Gabinete ministerial de S. M. Don Juan Carlos I, recaído en la figura de don Carlos Robles Piquer, supuso el lógico relevo de directores generales y otros altos cargos en dicho Departamento. En la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, de la que dependen los asuntos que afectan a la Música, don Antonio Lago Carbillo relevó a don Miguel Alonso Baquer. Recientemente tam-

bién se produjo el relevo en la Comisaría Nacional de la Música; por sendas órdenes ministeriales cesó en su cargo el Comisario anterior don Francisco Calés Otero, y era nombrado titular don Enrique de la Hoz y Díaz, quien tomó posesión el 7 de abril último.

Renovamos desde estas columnas nuestras felicitaciones a estas nuevas autoridades, y, en especial, en este feliz reencuentro, a los Sres. Robles Piquer y Enrique de la Hoz, con quienes nos fue grato colaborar años ha, en otro Departamento ministerial en el que su labor tuvo bastante de positivo para la vida musical española.

emisión (la voz "corre" en todos los sentidos, no es "direccional"). ¡Y qué escena!, ¡qué manera de escuchar y "estar"! La media voz con que inició el recitativo "Ella giammai m'amó", que precede a la famosa aria del tercer acto, fue algo sublime.

A su lado es lógico que el resto de elementos integrantes palideciera, incluso la sensacional Grace Bumbry, que actuó el segundo día: voz generosa entre "mezzo" y soprano, algo corta abajo y desequilibrada arriba, pero excepcional prestancia escénica. Montserrat Caballé, en cambio, pasó como una auténtica sombra, quizá en un momento vocal poco feliz. Aunque así fuera, es especialmente criticable en artista tan "cara" esa falta de entrega, esas "ausencias" a la espera del momento oportuno de hacer el "filado", el regulador, la frasecita; todo ello hace perder tensión dramática y continuidad, reduciéndose la actuación a una serie, no muy amplia además, de "números". Esta manera de hacer es, desde luego,

muy cómoda, pero poco ética, máxime cuando no es la primera vez que se puede observar. Sardinero estuvo entonado y valentón, pero "corto"; el personaje de "Posa", tan importante, exige más. Aragall lució su bonita y amplia voz lírica, cálida y timbrada, pero también su falta de línea y de seguridad en la afinación. La puesta en escena, de Monjo, fue algo increíble por su ramplonería, pobreza y falta de imaginación en una obra tan rica y con tantas posibilidades como ésta; de auténtico colegio, como los decorados y luces. La Orquesta de la RTVE cumplió, con desajustes, bajo la nerviosa batuta de Anton Guadagno, excesivamente gesticulero y saltarín; concedor, pero sin solidez ni tensión, sin refinamiento ni anchura dramática.

Por mucho tiempo se recordará la lección de Christov; lección que enlaza con aquella otra que, hace ya diez años, nos dio en el mismo escenario interpretando Boris Godunov.

ARTURO REVERTER

NI "ENHORABUENA" NI "GRACIAS". YA ERA HORA

Antes de leer ningún pronunciamiento de la crítica televisiva —si lo hay— sobre la nueva producción musical de TVE, nuestra Revista quiere erigirse en portavoz de los aficionados de toda España para decir no "gracias", no, sino YA ERA HORA. Una docena de años después de haber sido creada la Orquesta de la RTVE parece que ésta empieza a merecer tal nombre. Odón Alonso y Enrique García Asensio (también se anuncia a Antoni Ros Marbá) están asomándose ahora habitualmente a la pequeña pantalla para dirigir obras breves de ese repertorio que aún a calidad y atractivo especial para los no iniciados en el arte de los sonidos. Por otra parte, los

sábados (aunque en la segunda cadena y coincidiendo con uno de los programas de mayor audiencia en la primera) se retransmiten en directo los conciertos de la Orquesta en el Teatro Real de Madrid. Ambas cosas a la vez (retransmisión de los conciertos y actuaciones específicamente televisivas) no se habían producido nunca, y durante mucho tiempo ni siquiera se retransmitían los conciertos. Aunque la labor de RNE alrededor de la Orquesta siempre fue más viva, los resultados globales eran de desconsideración hacia el aficionado no madrileño y de triste desaprovechamiento de lo que una orquesta tal debe dar de sí en un país musicalmente subdesarrollado. Lo dicho: ni "enhorabuena" ni "gracias". YA ERA HORA.

J. L. G. B.



BIBLIOTECA MUSICAL



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

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

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

DE MADRID AL

CIELO CIELO CIELO CIELO
CIELO CIELO CIELO CIELO
CIELO CIELO CIELO CIELO

¡POBRE PAPÁ BRUCKNER!

En la calamitosa temporada de conciertos que estamos «disfrutando» hay varios dentro del último mes, que podrían citarse como especialmente malos. A vuela pluma, se me vienen a la memoria los dos dirigidos (?) a la Nacional por el inglés Alexander Gibson, atildado caballero de batuta desesperantemente inocua. Habría que citar también el «Emperador» de guardarropía que nos sirvieron Frühbeck y el negrito Watts, junto con el «regalo» de **Illeta**, inefable «oratorio elegíaco», de Escudero, en donde se aglutinan todos los tópicos y banalidades, pueriles descriptivismos y retórica so pretexto de una autenticidad folklórica; o el «Doble», de Brahms, que se encargaron de pasaportar García Asensio, su hermano, Corostola y la RTV; o incluso la nueva actuación de «Rigosalas», esta vez en **El Trovador**, otro «bolo» (aunque menor que el **Rigoletto** ya comentado). La carta que en esta ocasión envió este personaje a los socios de Amigos de la Opera roza la desfachatez.

Me voy a detener, sin embargo, en el concierto dado los días 3 y 4 de abril por la RTV y el músico extremeño Pedro Pirfano, en particular en su versión (?) de la **Cuarta sinfonía** de Bruckner. Y ello porque, independientemente de que fue muy poco afortunada, puede permitir hacer algunas consideraciones sobre la suerte de este compositor en nuestro ámbito.

Pirfano, hombre inquieto, preparado y estudioso, está, creo, en los antípodas de lo que podría considerarse «un director bruckneriano», por lo que no se entiende muy bien la elección de la sinfonía «Romántica» para su visita de este año. Quizá tenga una especial atracción para él como algo lejano e inalcanzable, pues antes de darla en Madrid la ofreció en Bilbao con la Sinfónica de esta ciudad.

La obra se nos ofreció con el metal reforzado nada menos que por cuatro trompas, lo cual, en principio, suponía provocar un desequilibrio dinámico de difícil superación. Por ello y por los resultados globales obtenidos, que hicieron irreconocible a la **Sinfonía** en algunos momentos, podría pensarse con cierta sorna que Pirfano se sacó de la manga una «quinta» y desconocida hasta ahora versión de la obra que viniera a sumarse a las otras cuatro realizadas por el músico.

Lo cierto es que al final podía uno comprender cuánta razón asiste a algunos de nuestros «bunkerianos» (¡ojo!, no confundir con «brucknerianos») críticos al despreciar —todavía ahora— la música de este aburrido y beato organista de pueblo. «¡Es que, la verdad, son tan largas sus sinfonías!» «¡Algunas duran casi hora y media!» «¡Hay tantas repeticiones!» «Cortando aquí y allí no quedarían mal, porque el caso es que hay temas muy bonitos e inspirados». ¡Pobre don Antón! ¡Qué mal le han entendido y le entienden aún! Y le seguirán sin entender en tanto se nos sigan brindando sus originales produccio-

nes de la forma en que se nos brindó la comentada: tediosa, apelmazada, gruesa, informe... Es decir, precisamente aquellas características que, miren por donde, no definen a la música bruckneriana y quizá mucho menos a la transparente, lírica y pastoral **Cuarta**. Si no se sirven estos valores, o al menos se intenta una aproximación a los mismos, será normal que sigamos escuchando cosas como las recogidas más arriba. «¡vaya "rollo"!», me comentaba después de un ensayo uno de los más destacados violines de la RTV. Lógico.

Puede que este músico hubiera dicho algo muy distinto si a sus ojos se hubiera ofrecido una imagen más real y profunda de la partitura y no una lectura tosca, ruidosa y poco matizada. Esta obra, como otras de su autor, pide un cuidado exquisito en la dinámica, para así poder contrastar con claridad las distintas intensidades de «masas» sonoras y dar el relieve debido a lo que Barce denomina factor «espacial»; exige delicadeza en la combinación de colores para proyectar la auténtica dimensión de los valores tímbricos; requiere un extraordinario sentido de la planificación y un riguroso control rítmico, especialmente férreo en los «scherzos» que, no obstante (he ahí la dificultad), han de poseer gracia y elasticidad. Evidentemente, nada de esto pudo apreciarse en la ocasión de marras.

El «tempo» elegido, lento y pesante, lo pareció todavía más por la linealidad y falta de contrastes dinámicos y agógicos. La belleza amplia y cálida de la obra nos fue de esta manera hurtada. Así, los significativos silencios del «Andante» quedaron hueros, y la gran progresión hacia el clímax del movimiento, falta de carácter. La riqueza contrapuntística y rusticidad del «Scherzo» brillaron por su ausencia, produciéndose una confusión de planos apabullante. Todos tocaban con la misma intensidad, con lo que era imposible distinguir con claridad las voces.

La Orquesta, hay que reconocerlo, luchó bravamente, sobre todo la cuerda; pero, naturalmente, sin éxito. Los metales dominaron casi siempre, en desigual batalla, a los esforzados violines, viniéndose abajo la «dialéctica de intensidades». Desde luego, no podía ser de otro modo, teniendo en cuenta que el conjunto es bisoño en estas lides. Para dar un mayor rendimiento en Bruckner se precisa una «temperatura» especial y una sonoridad densa y aérea al mismo tiempo, aparte, claro, estar gobernado por una batuta más inspirada y conocedora de lo que en esta oportunidad lo fue la de Pirfano. Desde su creación, la RTV ha interpretado solamente tres sinfonías del austríaco: **Tercera**, **Cuarta** y **Séptima** (dos veces). Únicamente se alcanzó un clima de cierta autenticidad en la versión que de la última dio López Cobos, aunque habría que destacar la visión coherente —ya que no inspirada— que de la misma brindó en su momento Hans Schwieger.

Ello nos lleva a lamentarnos de que no se cuide más a esta indiscutible figura de la música, de que no se programe con mayor inteligencia su obra, de que, por ello, no se intente formar con más rigor tanto a nuestras orquestas como a su público. Es triste que en la actualidad nos encontremos realmente en situación peor que hace unos años. Antes se programaba Bruckner con mucha mayor asiduidad, cosa curiosa si se tiene en cuenta que era un perfecto desconocido y que nadie lo reclamaba. Ahora, en pleno apogeo mundial de esta música, y cuando el aficionado comienza a interesarse por ella, se nos escamotea de la manera más indignante. Observamos el ejemplo que nos ofrece esta temporada la Nacional. Después de una desdichada **Tercera**, dirigida por Moshe Atzmon, aguardábamos, de acuerdo con la programación inicial, la **Segunda**, una de las menos tocadas. Nuestro gozo en un pozo, pues, sin ninguna clase de explicaciones, se sustituyó por el «estreno» de la **Quinta** de Tchaikowsky. Semanas más tarde, y al no venir Muti (junto con Rossi y Rilling el único director interesante del ciclo), se anunció Erich Bergel, muy conocido en su casa, quien, ¡albricias!, programó la **Primera** del organista de San Florián. Entre los buenos aficionados hubo frotar de manos, ya que la obra no se había tocado en Madrid. Días antes del concierto, y sin previo aviso, se nos da el cambiazco por otra sinfonía semidesconocida: ¡la **Segunda** de Brahms! Estupor, indignación, rabia, ganas locas de quemar el Real..., son algunos de los estados de ánimo más comunes estos días. ¿Causas de estas modificaciones? ¡Ah! Se comenta como posible el que en ambos casos no coincidían los materiales de la orquesta con los del director. Si fuera así, se revelaría, una vez más, lo estupendamente (¿o estúpidamente?) diferentes que somos.

Como siempre, no tiene uno más remedio que volver la vista atrás y añorar tiempos pasados, que en este caso sí fueron mejores. Los tiempos relativamente recientes en los que, como se dijo, se programaba más y mejor a Bruckner. Los tiempos en que se podían escuchar, por ejemplo, la **Segunda** por Scherchen, la **Tercera** por Horenstein, la **Cuarta** por Sawallisch, la **Séptima** por Kletzbi o Schuricht. Recordemos también, aunque a inferior nivel, las versiones de von Matacic.

Se impone (se imponen tantas cosas...), pues, hacer una «campana Bruckner» en serio, como en cierto modo se ha hecho con Mahler. Hay que dar al público la verdadera imagen del músico y evitar que se le conecte con la idea de «bostezo». Claro que para ello habría de plantearse una programación, en general, más lógica e inteligente; una selección de batutas invitadas de mayor entidad que las actuales. Lo que, en principio, supondría modificar criterios, cambiar personas, clarificar presupuestos, revocar estructuras...

ARTURO REVERTER

RODGERS

EL GRAN ORGANO CLASICO

INCREIBLE PERFECCION
RIQUEZA TIMBRICA Y...

...ELECTRONICO!



Diseñado y realizado para la más perfecta interpretación de música clásica y litúrgica al más alto nivel.

- afinación permanente
- sin mantenimiento alguno
- teclado de pulsación ligera

He aquí seis grandes organistas mundiales que han interpretado y alabado la perfección Rodgers: PIERRE COCHEREAU, titular de Notre Dame, París. VIRGIL FOX, de The Riverside Church, Nueva York. CLAIRE COCI, de la Filarmónica de Nueva York. FERNANDO GERMANI, de la Basílica de San Pedro, Roma. HERMAN BERLINSKI, de la Hebrew Congregation, Washington. GEORGE THAL-BEN-BALL, del Temple Church y la BBC, Londres.

Distribuido y garantizado por:



HAMMOND IBERICA S.A.

Apartado de Correos, 9465
Barcelona

En su 60 aniversario

Alberto Ginastera

- «Soy un hombre del Mediterráneo, nacido en Buenos Aires.»
- «Nunca fui un vanguardista. Busco la obra de arte. No la investigación científica, sino el lenguaje propio y natural.»

«... esta Intendencia Municipal, recién pudo tomar conocimiento cabal de los aspectos característicos de dicho espectáculo, en cuyos quince cuadros se advierte permanentemente la referencia obsesiva al sexo, la violencia y la alucinación, acentuada por la puesta en escena, la masa coral, los decorados, la coreografía y todos los demás elementos concurrentes...»

Esto es un fragmento del decreto de 18 de julio de 1967, por el que la Municipalidad de Buenos Aires prohibía el estreno de la ópera **Bomarzo**, del compositor argentino Alberto Ginastera.

Al día siguiente, el compositor decía: «Las obras de arte no deben juzgarse con un criterio rígido, sino con una medida estética. No debemos olvidar que las grandes obras giran alrededor de los grandes pecadores».

La prohibición había llegado con motivo del estreno de la obra en Nueva York, el 19 de mayo anterior. **Bomarzo** llegó a Alemania el 27 de noviembre de 1970, y el 28 de abril de 1972 el Gobierno argentino decidió incluirla nuevamente, pero sin prohibiciones, en el programa del Colón.

Realmente, el problema de la relación arte-sociedad es más complejo de lo que se piensa comúnmente. El artista, compositor en nuestro caso, vive en su sociedad, y es a ella a la que dirige su mensaje. Mensaje éste que pretende, si el artista es consecuente con su ideología de tal, ampliar la percepción estética de la audiencia a la que va dirigido ese mensaje. Es el viejo problema de siempre: ¿aumento de la percepción estética (o el arte por el arte), o sumisión a una cierta forma de acción? (o el arte combativo). La solución está soplando en el viento o con el «guru» de la esquina.

UN PRESIDENTE DE BANCO

Pola Suárez Urtubey, en su libro en **Cinco movimientos** (1), define a Alberto Ginastera como un hombre cuyo «aspecto es el de un presidente de banco». Y estoy de acuerdo con eso. Elegante, corpulento, detallista, educado, Ginastera se parece más a un personaje viscontiano de la más rancia aristocracia que a un artista impulsivo, de gran poder expresivo. Su «pinta» es acorde con la estructura de su obra; sin embargo, es contraria a esa agresividad comunicativa que se deduce de composiciones como **Cantata para la América mágica**, **Concierto para piano**, etcétera. Por eso no deja de ser curioso que un hombre refinado y elegante haya sido prohibido porque «el argumento de la pieza y su puesta en escena revelan hallarse reñidos con elementales principios morales en materia de pudor sexual». Paradojas del arte.

«PANAMBI», VARESE Y STRAVINSKY

Contacté con Alberto Ginastera en la Sala Turina del Teatro Real madrileño. Allí estaba, junto a Petrassi, Ernesto y Cristóbal Halffter, Monsalvatge, Bernaola y Matogrosso, intentado elegir la obra ganadora del generoso premio «Manuel de Falla», que luego resultó ser de Claudio Prieto. En la anterior visita que el compositor hizo a nuestro país, en diciembre, se me escapó por un pelo; así que ahora, que le tenía aquí otra vez, hice lo imposible por hablar con él. Un joven compositor, Sebastián Sánchez, al que Gi-

(1) Pola Suárez Urtubey: **Alberto Ginastera en Cinco movimientos**. Editorial Vírter Leru. Buenos Aires, 1972.

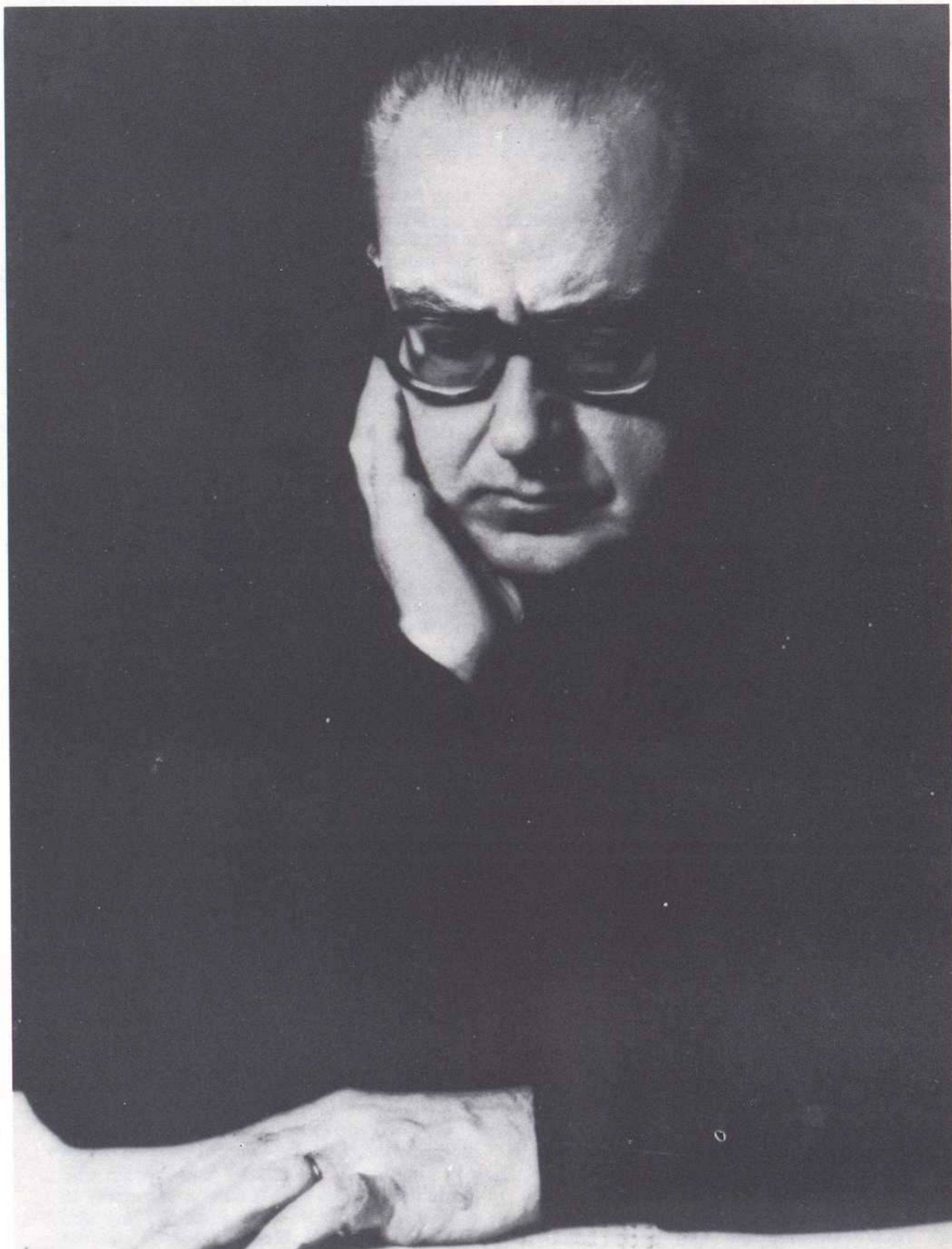
Por JOSE MIGUEL LOPEZ

nastera admira mucho, y al que hará referencia a lo largo de la entrevista, me proporcionó la cita, y Real Musical el espacio físico necesario, ya que el Ritz quedaba lejos para nuestros propósitos.

Comenzamos por la opus 1, **Panambi**, de 1937:

—Ya había escrito algunas otras obras, que luego eliminé. **Panambi** la comencé a los dieciocho, y terminé a los veinte.

Cuando entré en el Conservatorio Nacional, ya había hecho en uno particular todos los estudios, incluyendo Composi-



ción; así que ingresé directamente al curso de Composición, y ésta fue una de las obras que presenté para mi ingreso, y a la que posteriormente di forma definitiva.

Fue curioso, porque estaba depositada en la copistería del Colón, para el archivo de Ballet, y un gran director argentino, al que admiraba, pero no conocía personalmente, Juan José Castro, pasó por allí, mirando cosas, y la vio. Le gustó tanto que en seguida me llamó, diciéndome que si le preparaba el material de orquesta la estrenaba. Y así lo hice, estrenándose en el año mil novecientos treinta y siete.

—Creo que este estreno le proporcionó muchas amistades, incluso la de Varese, ¿es así?

—Con esta obra hice amistad con Varese, sí. Panambi se dirigió muchísimo, y para Sudamérica planteaba toda una complejidad stravinskiana que hasta ese momento no existía, porque el folklore se utilizaba de otra manera. Hay un momento sólo con instrumentos de percusión y de metal, una danza muy violenta, que refleja esto. Eric Kleiber la hizo en Chile y en Nueva York con la N. B. C., que en ese momento dirigía Toscanini, y ahí la escuchó Edgar Varese. Yo tenía ganas de conocerlo, y cuando le llamé, me dijo: «Pero, hombre, véngase en seguida, que ya escuché su obra». Lo que le interesaba era cómo había usado en algunos momentos casi percusión sola. El ya había escrito obras para percusión sola, pero todavía no se habían divulgado. Así que esa coincidencia, que para mí había surgido de un folklore imaginario, sudamericano, donde la percusión tiene mucha importancia, motivó el encuentro.

—Cómo era Varese, porque personalmente es quizá mi músico preferido del siglo veinte, y me gustaría conocer una opinión de alguien que convivió con él.

—Era alto, como yo, corpulento y con una melena hirsuta. ¿Se dice así... hirsuta?... Es una palabra que yo nunca utilizo, pero que se me ha ocurrido... Daba la sensación de ser un hombre de gran fuerza interior. A mi juicio, fue un gran intuitivo, más que un creador que razona, a la manera de Stravinsky. Es curioso que ciertos compositores que utilizan el ruido y la música concreta lo han asimilado como jefe de escuela.

—Maestro Ginastera, ¿cuál es su evolución desde Panambi? ¿Qué hechos principales han influido en su obra?

—Creo que hay dos tipos de compositores. Uno es el que empieza con un estilo determinado, y que sigue así toda su vida, como Bach, Mozart, Ravel... Y hay otros que van evolucionando en cada una de sus obras. Yo me considero dentro de ese grupo. Evolucionando en un sentido del lenguaje. Desde muchacho sentí que había que hacer otra cosa distinta a la tonalidad que reinaba en ese momento, entendida, como siempre dije, como brumas del impresionismo. El primer contacto sensacional fue la Consagración de la Primavera; fue como un destello. Luego quise avanzar en ese camino. Y ahora viene lo trágico, ya que en ese momento no se podía conseguir nada de la música de la Escuela de Viena: primero, porque se había publicado muy poco; luego, porque no llegaba lo poco publicado a Buenos Aires, y, para acabar, porque todo el mundo decía que era música de locos. Con la guerra, y con Hitler antes, todo este tipo de música no se publicó. De todas formas, yo hice esfuerzos, y ya en Panambi hay un tema del hechicero, que es un personaje que está basado en una serie de doce notas, y en el Salmo CL, para coro y orquesta, con la que me recibí en el Conservatorio, que se presentó al examen final, también hay una parte como



Ginastera con Messiaen (centro) y Malipiero.

un «ritornello» o aleluya orquestal que se repite, y que tiene doce sonidos. Así que ve usted la preocupación mía, a pesar de no conocer nada de la teoría de Schoenberg y todo eso. Luego la obra no es serial, pero ya tiene temas de doce sonidos. (Ver ejemplo... 1.)

—¿Cómo se considera dentro de la música del siglo veinte?

—Siempre me interesó la investigación, pero desde un punto de vista intelectual. Yo nunca fui, y como dice la canción de los chicos, «ni lo quiero ser», un vanguardista. Soy contrario a eso. Creo que la vanguardia no existe; lo que hay es una evolución del lenguaje, y nos damos cuenta de que han sido los grandes maestros los que más han transformado este lenguaje, sin querer ser vanguardistas, y me refiero a Beethoven.

—Entonces aquí entendemos vanguardia como pura experimentación, ¿no?

—No estoy con Stravinsky cuando dice: «Yo no busco, encuentro». Creo que la frase es de Picasso, pero Stravinsky se adueñó como si fuera de él. Ya sabemos cómo era Stravinsky, a quien, por cierto, conocí bastante. El problema es que uno no tiene que preocuparse, como pasa con los muchachos jóvenes, y éste es uno de los méritos que encuentro en Sebastián, en las obras que conozco de él, en la vanguardia por la vanguardia, sino en buscar la obra de arte, con una forma rígida y perfecta —ya que sin forma no hay nada—; algo que genere el movimiento en el tiempo, que eso es la música. Luego el proceso es natural. No es cuestión de hacer las cosas raras; a mí me gusta el compositor que ha alcanzado ese lenguaje no como una investigación científica, sino como una expresión propia y necesaria, y que además lleva un mensaje trascendente, que es lo que creo que debe haber en toda obra de arte.

DE LO POPULAR EN LA MUSICA DE CONCIERTO

Todo el mundo dice que su **Concierto para piano** es uno de sus grandes logros.

—Quiero a todas mis obras como si fueran hijos. Esa, la Cantata para la América mágica y Panambi, son obras claves. En las tres tuve como inspiración la mitología precolombina. Panambi es una leyenda de los indios guaraníes, en el

norte de la Argentina, y la Cantata se basa en textos del Popul Voul, y de las tradiciones mayas, aztecas e incas. Quizás el Concierto no entre bien aquí.

—¿Conoce la versión «rock» que hay del «Cuarto Movimiento en su Concierto», a cargo de Emerson, Lake and Palmer?

—Sí, y me parece muy bien. Debo decirle que gané más con esa versión que con el Concierto verdadero. Lo cierto es que no estaba muy seguro del resultado, hasta que conocí a Emerson y hablé con él. Es un estupendo pianista, que ha sido recibido en el Royal College. Emerson, Lake and Palmer no es un grupo de improvisación, donde cada uno hace lo que puede y como puede. Son músicos de verdad, auténticos, y la versión que han hecho es muy interesante. Claro, cuando la escucho, reconozco algunas cosas (Risas.), pero está bien, sí. Además creo que levanta el nivel de lo que puede ser la música «pop».

—Sí, maestro; pero esto está muy lejano del «pop» comercial y pachanguero, es «rock» vanguardista, distinto, pero en la misma onda que Pink Floyd o el «rock» alemán.

—Soy contrario a pensar que se entra en la música de concierto a través del «pop», ¿no?

—Preferiría que así como usted llama música de concierto a lo que algunos entienden por clásica, a esto lo llamásemos «rock», no «pop», que es una cosa más comercial.

—Muy bien, pues creo que sería un elemento para estudiar en la Sociología musical, si es que se puede aprovechar de cierta manera ese gusto que tienen algunos muchachos por un tipo determinado de «rock», y si por ahí no podría haber una introducción a la música sinfónica.

—Algunos compositores ya se han manifestado en forma positiva en este sentido, como Berio, para el que no existen diferencias sustanciales entre «free-jazz», «rock» de vanguardia y esta música de concierto; o como Halffter, quien dice que en un concierto dado en Alemania con el grupo de «rock» alemán Can, al principio le abuchearon a él, como director sinfónico al cargo de una orquesta, pero luego el ambiente se tornó, y Can salieron con las orejas caídas... Parece ser que se puede pasar fácilmente...

—Sí, pero la cuestión está en el paso. Ahí está la dificultad.

—Ya que estamos hablando de «rock», «pop», «jazz»..., facetas todas de la música popular, vamos a adentrarnos en otra faceta popular, cual es el folklore, de más honda raigambre en las gentes. En Europa hay una clara distinción entre folklore y el resto de las manifestaciones de la música popular; sin embargo, en el Nuevo Mundo, salvo USA, esta distinción, este abismo no existe, y todo está más mezclado; ¿de qué modo influye el folklore en la música de concierto?

—Un alumno mío, Astor Piazzola, puede servir de muestra. Astor estudió la carrera de Composición conmigo, y ha resultado ser el máximo renovador del tango argentino, folklore urbano popular por excelencia. Pues los tangos de Piazzola adquieren tal categoría que en algunos momentos pueden considerarse como música de concierto. Además muchos de ellos no tienen letra y no pueden bailarse; es decir, tienen que ser escuchados. Ese es un fenómeno muy curioso. Los hombres de edad dicen que eso no es tango, pero la juventud culta considera a Piazzola como un gran ídolo. Yo también le admiro mucho; ¿le conoce usted?

—Sí, además le he visto con el saxofonista Gerry Mulligan, y todo esto me hace vislumbrar que las fronteras de la música popular no son nada rígidas.



tante sudamericana, mostrando esa inmensidad.

—¿Cree usted en el determinismo geográfico? Es decir, no hay duda que Suiza es el país donde todo es exacto: los trenes llegan puntuales a su hora, los conciertos empiezan en el momento indicado, luego eso de los relojes...; y esta exactitud se refleja claramente en la forma de componer de gente como Holliger, Jolivet, o todos los suizos en general, que son muy buenos compositores y perfectamente formales, rigurosos en sus planteamientos, pero a los que falta imaginación, y en los que a base de estar todo previsto no cabe la improvisación, por mínima que sea.

—El compositor es una personalidad, pero no hay duda que su ascendencia tiene mucho que ver. No puedo negar que mis abuelos eran italianos y catalanes. Yo no podría escribir una obra sinfónica de dos horas, y hay compositores, sobre todo germanos, que lo hacen, y son inaguantables. Me siento muy latino, y ahora que llego a los sesenta, pienso hacer algún ensayo autobiográfico, y empezaré diciendo: «Soy un hombre del Mediterráneo nacido en Buenos Aires».

—¿Qué proyectos tiene?

—Un Festival en Puerto Rico, celebran-

(Cf. Tuba)

Ejemplo 1. "Tema del Hechicero" del ballet PANAMBI

—Sí, sí. En Sudamérica el folklore estuvo muy ligado a la música de concierto por un fenómeno europeo: las escuelas nacionalistas, que luego se proyectaron sobre todo el Nuevo Mundo, y en especial en Argentina. Los compositores hemos escrito música muy influidos por el folklore. Ahí está el caso de Villa Lobos, quien una vez dijo una frase genial, cuando le preguntan: «¿Y usted, maestro, emplea el folklore?», y responde: «El folklore soy yo». Es un caso parecido al de Bartok. Entre folklore y elaboración musical se pierde el límite. Uno no sabe dónde empieza una cosa y termina la otra, porque todo está muy fusionado. Ahora, acá en Europa, hay un poco de desdén por el folklore. Muchos miran con malos ojos esta palabra. Además, acá, las ciudades se agrandan muy de prisa, y el elemento telúrico casi ha desaparecido con la radio y la televisión. Sin embargo, pienso que el folklore está todavía latente. Por otra parte, no sé por qué vamos a aceptar una música china o japonesa que está basada en una fuerte tradición y no vamos a aceptar la sudamericana, que también está basada en una fuerte tradición. Tampoco sé por qué los pueblos no usan una cosa que les es propia.

SIENTO MUCHO SUDAMERICA

—Hay una serie de compositores argentinos que suenan mucho por el mundo,

pero que antes o después se han desligado de su Argentina natal; Mauricio Kagel fue a Alemania, Mario Dadidovsky marchó a los Estados Unidos, usted mismo está en Suiza; ¿significa esto que hay que irse de Argentina para alcanzar prestigio universal?

—Son problemas diferentes. Kagel ahora es un músico, un hombre germano, con forma de pensar germana. No es mi caso, que estoy en Suiza por un puro accidente, digamos sentimental. Mi mujer, Aurora Natola, gran «cellista», por sus conciertos, reside en Suiza desde hace más de veinte años, así que cuando nos casamos nos establecimos allí. Suiza es un sitio cómodo, para poder desplazarse con facilidad. Los viajes ya no se miden en distancia, sino en dólares. Y eso también cuenta. Pero esto no quiere decir que me haya separado de mi país, todo lo contrario. Viviendo en Suiza, siento mucho Sudamérica y comprendo cosas que antes no entendía. Siento que hay algo que me hace volver. La vuelta al Popul Voul, la misma Serenata con textos de Neruda, sobre sencillísimos poemas de amor. La Serenata no es folklórica, no hay citas, pero hay algo sudamericano. Esa fuerza lírica tan grande de Neruda, que canta los grandes ambientes, los cielos, las pampas, los océanos, las grandes cataratas, está muy de acuerdo también con mi música, que también es así, creo que bas-

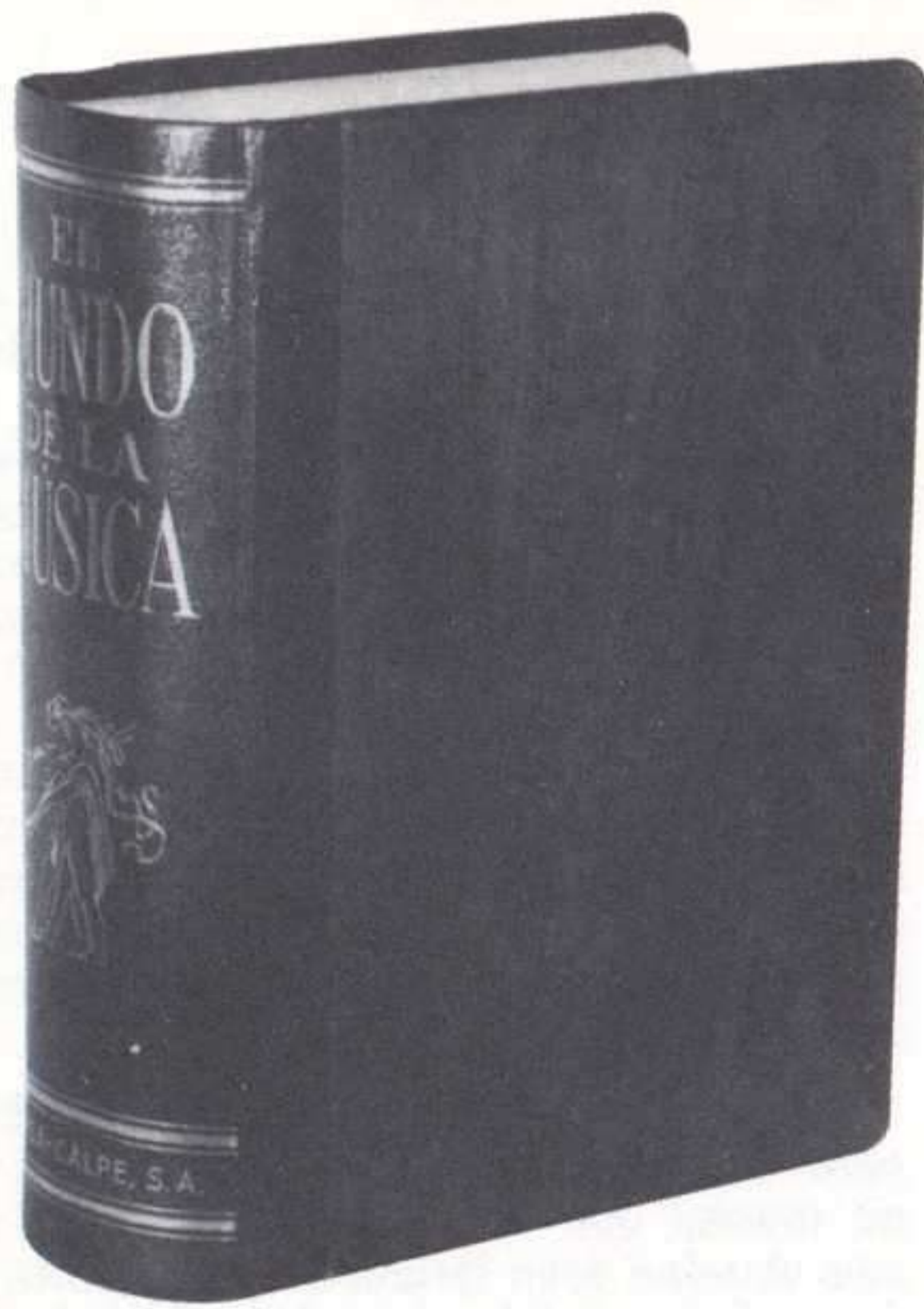
do el centenario de Casals, donde haré una obra para orquesta de cuerda, que interpretará gente joven, estudiantes. Serán unas variaciones sobre temas de Casals, y las titularé en catalán: Gloses sobre temas de Pau Casals. También tengo una ópera para mil novecientos setenta y siete, llamada Barrabás, encargada para celebrar el Segundo Aniversario de la Independencia de los Estados Unidos. He elegido este tema de la angustia existencial, el hombre que se siente así toda su vida, o alguna hora de su vida, responsable de la muerte de un hombre, sin haber sido él el culpable.

—¿Qué actos se han hecho con motivo de celebrar su sesenta aniversario?

—Dos conciertos en Ginebra, y en Francia se estrena Don Rodrigo, y Bomarzo en Londres. Luego en Argentina, en Puerto Rico..., ha habido actos, y en México y Brasil... Ya vé... Acá se iban a estrenar las Turbas para la pasión gregoriana, pero como los coros estaban muy apurados y la obra es muy difícil, pues se dejó para otra temporada, pero dentro del aniversario; a cambio se dio otra obra mía. Me siento muy contento con esto, pues siempre es muy agradable que se acuerden de uno.

JOSE MIGUEL LOPEZ

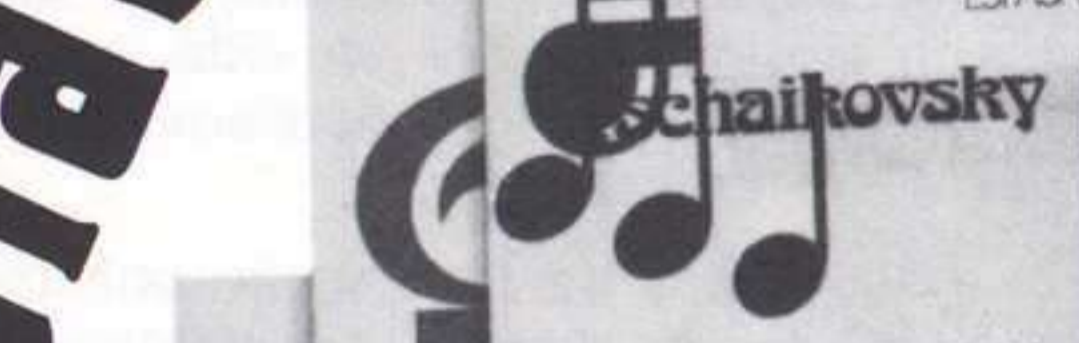
EL MUNDO DE LA MÚSICA



Por K. B. SANDVED
y otros autores

CARACTERÍSTICAS:
Formato 19 x 25,5 cm.
1.350 páginas,
con cientos de ilustraciones
Encuadernado en piel
y madera fina de Noruega
Precio: 3.000 ptas.

Música



INICIACIÓN A LA MÚSICA

Por ROGER WILD



Formato 14,5 x 21 cm.
522 páginas
Encuadernado en tela,
con sobrecubierta
4.ª edición, en reimpresión

de

la

FIRMAMENTO MUSICAL

VIDA DE LOS GRANDES COMPOSITORES

Por RUDOLF THIEL

2.ª edición



Formato 15,5 x 22,5 cm.
644 páginas
Encuadernado en tela,
con sobrecubierta
Precio: 225 ptas.

Clásicos



COMPÁS DE TRES POR CUATRO

LA VIDA Y LA MÚSICA DE LA FAMILIA STRAUSS DE VIENA

Por JEROME PASTENE

Formato 15,5 x 22,5 cm.
268 páginas
Encuadernado en tela, con sobrecubierta
Precio: 175 ptas.

Guía de los libros de literatura musical publicados en España

Por JOSE MIGUEL LOPEZ

Hacer un índice completo de la bibliografía musical publicada en nuestro país es tarea, más que ardua, que roza con la utopía. Por eso, y para escapar de utopías difícilmente realizables, he puesto unos límites precisos a este trabajo, que antes que nada pretende ser orientativo y práctico.

No ha sido mi deseo investigar en catálogos de difícil acceso y Bibliotecas o Museos, sino, simplemente, informar exhaustivamente —eso sí— de los libros de literatura musical (texto, no partitura) publicados últimamente en nuestro mercado.

He aquí, pues, los límites del presente trabajo:

Tema.—Bibliografía de literatura musical.

Objetivo.—Informar exhaustivamente de las novedades habidas en los últimos cinco años (1972-1976).

Fuentes.—A) Relación detallada de los libros disponibles en el mercado en el año 1972, realizada por las propias editoriales, y que no sólo incluye las novedades de ese año de 1972, sino todos aquellos libros que, sin ser novedad, podían encontrarse en el mercado el citado año. (No se relacionan, por tanto, los libros descatalogados o agotados.)

B) Copia fotográfica del I. S. B. N. (International Service Book Number = Servicio Internacional de Numeración de Libros), relativa al año 1976, y que incluye absolutamente todas las novedades acaecidas durante los años 1973, 74 y 75 en el mercado.

C) Cabos sueltos, evadidos del apartado A), y que se han completado con diversas informaciones, como rescatando viejos catálogos editoriales, visitando tiendas del ramo, comunicaciones de carácter primario entre amigos y concidos, reseñas de revistas o periódicos, etc... Pero siempre completando los datos de «A».

D) Novedades acaecidas en lo que va de 1976, y cuya fuente también es el I. S. B. N., sólo que entresacado de la revista **El Libro Español**.

Límites.—El trabajo se centra en los años 72 al 76. Y solamente tienen entrada en él las novedades producidas en el mercado nacional. Sólo libros editados en España. Los editados en castellano en el extranjero quedan fuera de los límites. De esa forma, pues, no aparece ninguna editorial sudamericana con una producción realmente espectacular, pero que no he intentado reseñar aquí, a pesar de lo importante que es. (Queda para otro trabajo.)

Defectos.—Los habrá, sin duda. Yo no me doy cuenta de ellos, pero sé que los tiene que haber. Los que he podido, los he recogido; los otros, se me han escapado. Por eso remito al lector a que todo

Petición.—Así como ruego se comuniquen los defectos observables, me atrevo a hacer una petición. En un trabajo individual, el punto de vista es único, y eso es un problema. Mi deseo es que todo el mundo participe, pero alguien tiene que dar el primer paso. Como a mí no me gusta hablar, sino actuar, ahí está mi aportación; ahora ¡queda la suya! Así que le pido que me ayude a completar esta «Guía», que seguro tiene más cabos sueltos de los que yo he reseñado. Por lo tanto, espero sus noticias, para bien de toda la comunidad musical.

defecto que encuentre lo comunique. Hará un bien a todo el mundo interesado.

Los datos del apartado «A» vienen en este orden: tomemos un libro cualquiera, por ejemplo: Sandved, K. y otros = autores;

El mundo de la Música; Guía musical = título-subtítulo;

tr = traducido de un idioma foráneo;

1.350 p = número de páginas;

ilus = ilustrado;

1.500 E = precio en «E»spaña, en el momento de publicarse.

Espasa = Editorial que lo ha publicado.

¡Vaya! Precisamente, este libro carece de la información relativa al año en el que fue editado. Cojamos otro, por ejemplo:

Autor = Manuel Valls

Título = **Música indiscreta**

Año = '70 (o sea 1970)

Número de páginas = 151 p.

Precio = 90 E

Editorial = Portic

En el apartado «B», los datos van en este orden: Título, autor, Editorial, año, número de páginas, edición, formato, precio, y en último lugar el número del I. S. B. N. (A veces no están todos los datos citados.)

En el «C», están reseñados los datos mínimos necesarios para localizar el libro, y cuando se ha podido, se han citado todos los existentes, por el siguiente orden: autor, título, editorial, año, número de páginas y precio.

El apartado «D» se rige por los mismos principios que el «B».

En cuanto a algún tipo de clasificación por géneros, sólo se encontrará en «A»: generales, bibliografías y diccionarios, Filosofía y Estética, Educación, Historia, M. contemporánea, Teoría y Técnica, Solfeo, «Jazz», M. popular, ópera, religiosa, vocal, folklóricas, instrumentos y su música, y biografías.

El apartado «B» es una relación por orden alfabético. El «C», sin ningún tipo de

MAS LIBROS PARA ACABAR CON EL ANALFABETISMO MUSICAL

Manuel Gómez Ortiz

Quizá otras generaciones, no; pero, desde luego, los que fuimos niños en la posguerra civil estuvimos dejados de la mano de la música. Seguro que compositores e intérpretes en potencia se han frustrado de la manera más tonta y abandonada. No me refiero ya a que sólo nos enseñaron cuatro himnos imperiales y que aprendiésemos en la calle y excursiones «Asturias, patria querida» —aunque hubiésemos nacido y nos criásemos en la punta opuesta del mapa—, sino que no veíamos un libro con pentagramas o con la historia de la música ni buscándolo.

Analfabeto se siente uno cuando contempla a sus hijos con libros pautados en las manos o con la flauta en ristre. En nuestros tiempos, alguno que se empeñaba —o sus padres— conseguía un método de solfeo Eslava y, si era en el pueblo, algún miembro de la banda municipal —casi siempre el director— o el organista de la parroquia le transmitían sus saberes, y si en el colegio religioso algún padre, tenido habitualmente por medio chiflado, se convertía en profesor. Lo más triste es que a aquellos compañeros de clase que les daba por esta afición tan noble se les tenía por endeble o «amariquitados».

orden, y el «D», por orden alfabético según se iban produciendo las novedades.

Algunos datos:

En el año 1972 había 717 libros clasificados, disponibles en el mercado. De ellos, 219 correspondían a la producción nacional. Es decir, el 30 por 100.

Durante los años 73, 74 y 75 la producción nacional se incrementó en 144 títulos.

En 1974, de 18.577 títulos aparecidos en total en el mercado nacional, 82 correspondían a Música (0,43 por 100).

En 1975, la producción global descendió a 12.727 títulos, y de ellos 78 correspondían al tema musical. Es decir, que aunque la producción musical descendió en cuatro títulos, el tanto por ciento relativo aumentó a 0,61 por 100, con un incremento de un 0,18 por 100.

La subsección «Música e instrumentos musicales» se incluye en la numeración del I. S. B. N. con el número 1.96, dentro de la sección de Bellas Artes. He aquí la estadística, publicada por el Instituto del Libro Español, referente a los títulos aparecidos en 1975 en esa sección.

Total títulos: 12.727.	
Bellas Artes: Filosofía y crítica de arte	20
Arquitectura y urbanismo ...	158
Escultura y medallística ...	45
Pintura, dibujo, grabado, carteles, estampas	220
Foto y cine	92
Música e instrumentos	78 (0,61 %)
Artesanía, cerámica, tapicería, muebles, bordados ...	45
Radio y televisión	2
Teatro, circo y «ballet»	13
TOTAL	673 (6,07 %)

Libros de difusión masiva:

La música del siglo XX. Salvat, 90 pesetas.

Aproximación a la Música. Manuel Valls. Salvat, 25 pesetas.

La ópera. Fernández-Cid. RTVE, 45 pesetas.

Editoriales que dedican mayor atención a la literatura musical (no se citan las que se dedican primariamente a la partitura):

- Espasa Calpe (sólo música «clásica»).
 - Distribuciones de Enlace (Música sin distinciones, también teoría).
 - Ministerio de Educación y Ciencia.
 - Júcar (sólo «rock» y música popular).
 - Balmes (sólo «cancioneros»).
 - Real Musical (literatura y teoría, sobre música «clásica» en general).
 - C. S. I. C. (trabajos de investigación).
- Autores nacionales más prolíficos (no

se citan todas sus obras; sólo las reseñadas).

Títulos	
Adolfo Salazar	11 *
Manuel Valls i Gorina ...	11
Federico Sopeña	10
José Subirá	7
Joaquín Zamacois	6
Leopoldo Querol	4
Miguel León Tello	4
Higinio Anglés	4
Jesús Ordovás	4
Jordi Sierra i Fabra	4

(*) La mayoría, en editoriales sudamericanas.

488 libros reseñados.

343 de autor español (69 por 100).

144 de autor foráneo (31 por 100).

GUIA

Nuestra gratitud al Instituto Nacional del Libro por la colaboración prestada en la búsqueda de datos

Blanxart, D.: **Comentarios y poemas musicales.** '47 e. 200E. BOSCH.

Bosch, Carlos Mnème: **Anales de música y sensibilidad.** 238 p. 15E. ESPASA.

Bosch, Carlos: **Vivencias espirituales; música; paisaje; afinidades.** 148 p. 15E. ESPASA.

Britten y Holst: **El maravilloso mundo de la música.** 290E. AGUILAR.

Calvo Sotelo, Joaquín: **Diez temas musicales en una vida.** '67. 101 p. 75E. JUVENTUD.

Cui, César: **La música en Rusia.** 40E. ESPASA.

Dufource, Norbert, dir.: **La música.** t. I, 352 p.; t. II, 400 p. ilus. 1500E. c/u. PLANETA.

Falla, Manuel de: **Escritos sobre música y músicos.** 40E. ESPASA.

Herfel: **Tú y la música.** 240E. LABOR.

López de la Viesca: **El forum musical.** 120 p. 50E. (Marsiega) PPC.

Música, la. 30E. BRUGUERA.

Pablo, L. de: **Lo que sabemos de música.** 60E. DEL TORO.

Rodríguez Bas, Félix: **Un mundo maravilloso con siete notas.** I. 5.ª ed. '64. 182 p. 100E. III. '64. 228 p. 100E. IV. '68 174 p. 160E. SIGUEME.

Sandved, K. B. y otros: **El mundo de la música; guía musical.** tr. 1350 p. ilus. e. 1.500E. ESPASA.

Silberman, Alphon: **Estructura social de la música.** 125E. TAURUS.

Simpson, Otto von, dir.: **La música.** 64 p. 300E. VICENS-VIVES.

Stokowski, Leopoldo: **Música para todos nosotros.** (Col. Austral. 50E. ESPASA.

Valls Gorina, Manuel: **Aproximación a la música.** 25E. SALVAT.

Valls i Gorina, Manuel: **La música en el món d'avui i altres assaigs.** '71. 176 p. 80E. MOLL.

Valls, Manuel: **Música indiscreta.** '70. 151 p. 90E. PORTIC.

Valls i Gorina, Manuel: **Música i societat.** '63. 70 p. 34E. DALMAU.

Vernet, María Teresa: **Antología musical.** 60E. HYMSA.

Wild, Roger y otros: **Iniciación a la música.** tr. 3.ª ed. rev. y aum. 522 p. ilus. e. 225E. ESPASA.

Fernández Cid, Antonio: **Músicos que fueron nuestros amigos.** 300E. NACIONAL.

Franco, Enrique: **La música en los Estados Unidos.** 40E. RIALP.

Alavedra, Joan: **L'extraordinaria vida de Pau Casals.** 110 p. ilus. 245E. PROA.

Alavedra, Joan: **La extraordinaria vida de Pablo Casals.** 3US. AYMA.

Alavedra, Joan: **Pau Casals.** 3.ª ed. '69. 418 p. e. 350E. AEDOS.

Anglés, Higinio: **Gloriosa contribución de España a la historia de la música universal.** '48 62 p. 50E. (Inst. Esp. de Musicología) CSIC.

Anglés, Higinio: **La música en la corte de Carlos V; con la transcripción del Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela, de Luys Venegas de Henestrosa.** '65. v. I. Texto. 208 p.; v. II. Música. 2.ª ed. rev. 228 p. 880E. (Instituto Esp. de Musicología) CSIC.

Anglés, Higinio: **La música en la corte de los Reyes Católicos. Tomos II, III y IV con I, II, III-A y III-B de Cancionero musical de palacio; siglos XV-XVI.** t. I. 2.ª ed. '60. 180 p. 460E; t. III. '51. 210 p. 240E; t. IV. '65. 2 v. 612 p. 1100E. (Instituto Español de Musicología) CSIC.

Cirlot, J. E.: **Igor Strawinsky.** 220 p. ilus. GILI.

Correa de Arauxo, Francisco: **Libro de tintos y discursos de música práctica y teórica de órgano intitulado Facultad Orgánica; Alcalá 1626.** t. II. '52. 36 p. y 278 p. de texto musical. 280E. (Instituto Esp. de Musicología) CSIC.

Corredor, José María: **Casals.** 150 p. ilus. 300E. DESTINO.

Cuadernos de música folklórica balear, I. **La Puebla; Mallorca.** '61. 124 p. 90E. (Inst. Alfonso el Magnánimo) CSIC.

Diego, Gerardo y otros: **Diez años de música en España.** 194 p. 45E. ESPASA.

Dilthey, Wilhem: **La gran música de Bach.** 35A. TAURUS.

Espinosa, Víctor: **El Quijote en la música.** '47. 170 p. y 128 p. de texto musical. ilus. 60E. (Instituto Esp. de Musicología) CSIC.

García Jalbe, Vicente: **Comp. danzas del Santísimo Corpus Christi.** '52. 146 p. 40E. (Inst. Alfonso el Magnánimo) CSIC.

Gavaldá, A. C.: **Pensamientos de Beethoven.** '57. 64 p. 40E. SINTES.

Gavaldá, A. C.: **Pensamientos de Wagner.** '57. 40E. SINTES.

Krenek, Ernest: **Autobiografía y estudios.** e. 160E. RIALP.

Laplane, Gabriel: **Albéniz, su vida y su obra.** 240 p. 200E. NOGUER.

Llates, Rossend y Canals, María: **Beethoven; vida i obra, visió actual.** '70. 260 p. 170E. SELECTA.

Marcellán, José: **Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid.** Patrimonio.

Marco, Tomás: **Música española de vanguardia.** 253 p. 100E. GUADARRAMA.

Miscelánea en homenaje a

Monseñor Higinio Anglés. '58/'61. 2 v. 1054 p. 800E. CSIC.

Onnen, Frank: **Igor Strawinsky.** tr. 132 p. e. 70E. JUVENTUD.

Onnen, Frank: **Ravel.** tr. 132 p. e. 70E. JUVENTUD.

Orozco Díaz, Manuel: **Falla.** 212 p. 300E. DESTINO.

Pahissa, J.: **Sendas y cumbres de la música española.**

Pahissa: **Vida y obra de Manuel de Falla.**

Pastene, Jerome: **Compás de tres por cuatro; la vida y la música de la familia Strauss de Viena.** 268 p. 175E. ESPASA.

Peña y Goñi, Antonio: **España, desde la ópera a la zarzuela.** '67. 272 p. 60E. ALIANZA.

Querol Gavaldá, Miguel, comp.: **Música barroca española. v. I. Polifonía profana; cancioneros españoles del siglo XVII.** '70. 48 p. texto y 132 p. texto musical. 750E. (Inst. Esp. de Musicología) CSIC.

Sagardía, Angel: **El músico Ricardo Villa.** '53. 25 p. 50E. Inst. Madrileños.

Salazar, Adolfo: **La música de España.** t. I. 50E; t. II. 40E. ESPASA.

Schneider, Marius: **La danza de espadas y la tarantela; ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales.** '48. 212 p. ilus. 180E. (Inst. Esp. de Musicología) CSIC.

Schneider, Marius: **El origen musical de los animales, símbolos en la mitología y la cultura antigua; ensayo histórico-etnográfico sobre la estructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español.** '45. 472 p. ilus. 200E. (Inst. Esp. de Musicología) CSIC.

Schumann, Eugenia: **Mi padre Roberto Schumann.** tr. '56. 238 p. e. 130E. JUVENTUD.

Sopeña, Federico: **Atlántida; introducción a Manuel de Falla.** 35E. TAURUS.

Sopeña, Federico: **Historia de la música española contemporánea.** 2.ª ed. RIALP.

Sopeña, Federico: **Introducción a Mahler; maestro y precursor de la música actual.** 60E. RIALP.

Sopeña, Federico: **Strawinsky; vida, obra y estilo.** 264 p. e. 150E. MONEDA.

Spitta, Philipp: **Bach.** 300E. GRIJALBO (Esp.).

Subirá, José: **El compositor Iriarte. 1750-1791 y el cultivo español del melólogo melodrama.** t. I. '49. 254 p.; t. II. '50. 312 p. 180E. (Inst. Esp. de Musicología) CSIC.

Subirá, José: **Historia de la música española e hispanoamericana.** 356 p. e. 990E; 18US. SALVAT.

Subirá, José: **Sinfonismos ma-**

drileños del siglo XIX. '54. 44 p. ilus. 50E. (Inst. Madrileños) CSIC.

Subirá, José: **El teatro del Real Palacio 1849-1851; con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II.** '50. 300 p. 80E. (Instituto Esp. de Musicología) CSIC.

Subirá, José: **Temas musicales madrileños.** '71. 322 p. 300E. Inst. Madrileños.

Strobel, Heinrich: **Claude Debussy.** e. 300E. RIALP.

Stuckenschmidt, H. H.: **Arnold Schoenberg.** e. 180E. RIALP.

Uyá, Jaime: **Beethoven. Sinfonía número 3. Heroica.** 350E. ZEUS.

Valls i Gorina, Manuel: **Historia de la música catalana.** '69. 284 p. e. 400E. TABER.

Valls i Gorina, Manuel: **La música catalana contemporánea.** '59. 248 p. 120E. SELECTA.

Vives de Fábregas, Elisa: **Pau Casals.** '67. 453 p. pell 500E. DALMAU.

Würz, A., y Schimkat, R.: **Beethoven en cartas y documentos.** 150E. TECNOS.

Anglés, Higinio, y Subirá, José: **Catálogo musical en la Biblioteca Nacional de Madrid.** t. II. **Libros litúrgicos y teórico-musicales.** '49. 308 p. 160E; t. III. **Impresos música práctica.** '51. 312 p. 140 E. (Inst. Esp. de Musicología) CSIC.

Brenet, Michel: **Diccionario de la música.** ed. rev. 1.000E. IBERIA.

Candé, Roland de: **Diccionario de la música.** 375E. Ediciones 62.

Enciclopedia de la música. 200E. AGUADO.

Enciclopedia de la música. 3t. 2.600E. EXITO.

Enciclopedia Salvat de la música. 4t. 2560 p. e. 5.600E. 80US. SALVAT.

Hamel y Hurlimann: **Enciclopedia de la música.** 3.000E. GRIJALBO (Esp.).

Höweler, Casper: **Enciclopedia de la música.** 3.ª ed. 542 p. e. 400E. NOGUER.

Ricart Matas, J.: **Diccionario biográfico de la música.** 2.ª ed. 1144 p. e. 1250E. (Iberia) OMEGA.

Valls Gorina, Manuel: **Diccionario de la música.** '71. 244 p. 60E. ALIANZA.

Fubini, Enrico: **La estética musical del siglo XVIII a nuestros días.** '71. 320 p. 100E. BARRAL.

Salas Vú, Vicente: **Música y creación musical.** 85E. TAURUS.

Valls, Manuel: **La música contemporánea i el públic.** 120E. Edicions 62.

Valls i Gorina, Manuel: **El prodigios mún de la música.** 112 p. 45E. BRUGUERA.

Wagner, Ricardo: **La poesía y la música en el drama del futuro.** 40E. ESPASA.

Panofsky: **También tú sabes de música.** 230E. LABOR.

Peris, José: **Música para niños.** 125E. DONCEL.

Breve historia de la música. 150E. DAIMON.

Cancionero musical de la casa de Medinaceli; siglo XVI; polifonía profana. v. II. '50. 26 p. texto musical. 200 E. (Inst. Esp. de Musicología) CSIC.

Chailley, Jacques: **40.000 años de música.** e. 300E. CARALT.

Della Corte-Pannain: **Historia de la música** 3t. 3.080 E. LABOR.

Escobar, Roberto: **Músicos sin pasado.** 180E. POMAIÉRE.

Gräter, Manfred: **Guía de la música contemporánea.** 80E. TAURUS.

Historia de la música. 486 p. piel 950E. EDAF.

Larrea Palacián, Arcadio de: **La música hispanoárabe.** 40E. RIALP.

Moralejo, A., dir.: **Liber Sancti Jacobi Codex Calixtinus.** tr. '51. 646 p. 140E. (Inst. Padre Sarmiento) CSIC.

Querol Gavaldá, Miguel, ed.: **Cancionero musical de la casa de Medinaceli; siglo XVI; polifonía profana.** v. II. '50. 26 p. y 156 p. texto musical. 200E. (Inst. Esp. de Musicología) CSIC.

Reichen, A.: **El arte musical y su evolución; historia de la música.** '64. 274 p. e. 300E. PARRANINFO.

Ricart Matas, J.: **Refranero internacional de la música y de la danza.** '50. 380 p. 120E. (Inst. Bernardino de Sahagún) CSIC.

Riemann: **Historia de la música.** 11CE. LABOR.

Robertson, A., y Stovens, D., dir.: **Historia general de la música.** tr. '72. t. I. **De las formas antiguas a la polifonía.** 475 p.; t. II. **Desde el Renacimiento al Barroco.** 504 p.; t. III. **Del Clasicismo al siglo XX.** 429 p. 130E. c/u. ISTMO.

Salazar, Adolfo: **Conceptos fundamentales en la historia de la música.** 2.ª ed. '65. 352 p. 100E. (Rev. de Occidente) ALIANZA.

Salazar, Adolfo: **Los grandes compositores de la época románica.** 150E. AGUILAR.

Salazar, Adolfo: **La música en Cervantes y otros ensayos.** '61. 379 p. 150E. INSULA.

Sopeña, Federico: **Historia de la música.** 4.ª ed. '70. 194 p. 225E. EISA/EPESA.

Subirá, José: **Compendio de historia de la música.** 100E. BIBLIOGRAFICA.

Thiel, Rudolf: **Firmamento musical; vida de los grandes com-**

positores. 2.ª ed. 644 p. e. 225E. ESPASA.
Wolf: **Historia de la música**. LABOR.
Herzfeld: **La música del siglo XX**. 350E. LABOR.
Mitchell, Donald: **El lenguaje de la música moderna**. '72. 169 p. 75E. LUMEN (Esp.).
Prieberg, Fred K.: **Música y máquina**. 350E. ZEUS.
Reti, Rudolf: **Tonalidad, atonalidad, pantonalidad**. e. 160E. RIALP.
Samuel, C.: **Panorama de la música contemporánea**. 694 p. e. 500E. GUADARRAMA.
Schoenberg, A.: **El estilo y la idea**. 65E. TAURUS.
Stuckenschmidt, H. H.: **La música del siglo XX**. 256 p. 175E. GUADARRAMA.
Arteaga, Esteban de: **I. Lettore musico-filogiche. II. Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli-antichi**. '44. 300 p. 80E. (Inst. Diego Velázquez) CSIC.
Blancart, D.: **Teoría física de la música**. '58. 200E. BOSCH.
Herzfeld: **La magia de la batuta**. 230E. LABOR.
Jordán, Enrique: **El director de orquesta ante la partitura**. 40E. ESPASA.
León Tello, Francisco José: **Estudios de historia de la teoría musical**. '62. 698 p. 440E. (Instituto Esp. de Musicología) CSIC.
Riemann: **Reducción al piano de la partitura de orquesta**. 90E. LABOR.
Zamacois: **Curso de formas musicales**. 280E. LABOR.
Zamacois: **Teoría de la música**. 2t. 140E. c/u. LABOR.
Zamacois: **Tratado de armonía**. t. I. y t. II. 150E. c/u. t. III. 200E. LABOR.
Mateo Box, Julieta: **Cartilla musical**. '58. 46 p. 50E. (Inst. San José de Calasanz) CSIC.
Coll, Julio: **Variaciones sobre el jazz**. 240 p. 100E. GUADARRAMA.
Raich Ullán, Salvador: **El jazz y sus críticas; criterio básico de crítica artística**. '58. 20E. RAICH.
Sáenz, M.: **Jazz de hoy, de ahora**. 144 p. 1,45US. Siglo XXI (Esp.).
Clouzet, Jean: **Jacques Brel**. tr. '72. 240 p. r. 125E. e. 350E. JUCAR.
Davies, Hunter: **Los Beatles**. e. 225E. CARALT.
Dylan, B.: **Canciones**. 56 p. 50E. Alberto Corazón.
Dylan, B.: **George Jackson**. 138 p. Alberto Corazón.
García Venero, M.: **Luis Millet, cantaire de Cataluña**. 350 p. 125E. DESTINO.
Kaiser, Rolf-Ulrich: **El mundo de la música pop**. '72. 330 p. 100 E. BARRAL.
Vázquez Montalbán, Manuel: **Joan-Manuel Serrat**. '72. 240 p. r. 125E. e. 350E. JUCAR.
Berquet, Nicolás: **Operas famosas**. tr. '70. 312 p. e. 225E. JUVENTUD.
Fernández - Shaw, Guillermo: **Larga historia de «La vida breve»**. '72. 216p. 90E. (Rev. de Occidente) ALIANZA.
Zabala, Arturo: **La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII**. '60. 330 p. 100E. (Inst. Alfonso el Magnánimo) CSIC.
Altisent, Miquel: **El cant gregorià; un model de música religiosa**. '71. 236 p. 400 E. Fundació Vives Casajuana.
Espinosa, Juan Antonio: **Canciones del hombre nuevo**. '72. 54 p. 30E. APOSTOLADO.
Espinosa, Juan Antonio: **Una ciudad para todos**. '72. 46 p. 30E. APOSTOLADO.
Espinosa, Juan Antonio: **El Señor es mi fuerza; canciones modernas de música religiosa**. 6.ª ed. '72. 100 p. 40E. APOSTOLADO.
Espinosa, Juan Antonio: **El Señor es mi fuerza; partituras con voces mixtas, solo y órgano**. '70. 85 p. 130E. APOSTOLADO.
Garmendia, Ignacio: **Villancicos que hacen Navidad**. '71. 152 p. 90E. APOSTOLADO.
González, Mercedes: **Todos a Beten**. '72. 80 p. 50E. APOSTOLADO.
Liber chori. 4.ª ed. 832 p. 200E; 3,10US. HERDER.

Manzarraga: **Modalidad gregoriana**. COCULSA.
Marquès, Joan: **Cant i pregària del poble de Déu**. '65. 234 p. 40E. MAGISTERIO ESPAÑOL.
Mateu, Emilio Vicente: **Cantamos nuestra fe**. 2.ª ed. '72. 80 p. 40E. APOSTOLADO.
Psallite sapienter; compendio de música. 70E. CARMAN.
Schneider, Marius: **Opera Omnia**, v. III. *Missarum liber secundus*. '67. 16 p. y 132 p. texto musical. 720E. (Esc. Esp. de Historia y Arqueología en Roma). CSIC.
Sopeña, Federico: **El «réquiem» en la música romántica**. e. 150E. RIALP.
Victoria, Tomás Luis de: **Opera Omnia**. Ed. rev. y aum. v. V. *Missarum liber primus*. '65. 30 p. y 146 p. de texto musical; V. II. *Motetes I-XXI*. '65. 42 p. y 136 p. de texto musical. 600E. c/u. (Escuela Esp. de Historia y Arqueología en Roma). CSIC.
Guerrero, Francisco: **Opera Omnia**, v. I. *Canciones y villancos espirituales*. Venecia, 1589; primera parte a cinco voces. '55. 48 p. y 126 p. de texto musical. 380E; v. II. *Canciones y villancos espirituales*; Venecia, 1589; segunda parte a tres voces. 57' 24 p. y 80 p. de texto musical. 400E. (Inst. Esp. de Musicología). CSIC.
Mingote, Angel: **Cancionero musical de la provincia de Zaragoza**. 2.ª ed. '72. 48 p. y 414 p. de texto musical. 500 E. FERNANDO EL CATOLICO.
Morales, Cristóbal de: **Opera Omnia**, v. III. '54. 40 p. texto; 10 p. facs.; 192 p. parte musical. 320 E; t. IV. '56. 70 p. facs.; 134 p. parte musical. 320E; t. V. '59. 22. p. texto, 164 p. de parte musical 360E; t. VI. '62. 16 p. texto y 150 p. parte musical. 500 E; t. VII. '64. 16 p. texto y 132 p. parte musical. 550E. (Esc. Esp. de Historia y Arqueología en Roma) CSIC.
Vendrell Ibars, Emilio: **El cant; llibre per al cantat i per a l'aficionat**. '55. 160 p. e. 40E. MESEGUER.
Vendrell, Emilio: **El canto; libro para el cantante y el aficionado**. Ilus. 75E. MESEGUER.
Canción andaluza, La. T. IV. Indices. 80 p. 100E. JEREZ INDUSTRIAL.
Canción andaluza, La. 4 t. 100E. c/u. JEREZ INDUSTRIAL.
Cancionero folklórico de México, v. I. (Colegio de México). FONDO CULT.
Cante flamenco, El. Guía alfabética. 180E. AGUADO.
Clavé, Anselm: **Les cançons catalanes d'en Clavé**. '58. 2 v. 16 p. c/u. 15E. c/u. MILLA.
Díaz, Joaquín: **Palabras ocultas en la canción folklórica**. 60E. TAURUS.
Larrea Palacín, Arcadio de: **La canción andaluza**, t. I. 170 p. 100E. JEREZ INDUSTRIAL.
Losada Campos, Antonio y otros: **La canción andaluza**, t. III. 220 p. 100E. JEREZ INDUSTRIAL.
Martínez, Antonio: **Canciones de España**. 2.ª ed. 216 p. 90E. STVDIVM.
Molina, Ricardo: **Selec. cante flamenco**. 2.ª ed. 60E. TAURUS.
Ríos Ruiz, Manuel: **Introducción al cante flamenco**. '72. 277 p. 100E. ISTMO.
Ríos Ruiz, M.: **Rumbos del cante flamenco**. 60E. PICAZO.
Sau, Victoria: **Historia antropológica de la canción**. '72. 350 p. 280E. PICAZO.
Amenábar, Laura: **Guitarra y cantares**. 11 ed. 100E. ZIG-ZAG/RODAS.
Amenábar, Laura: **Usted puede tocar guitarra**. 17 ed. 700E. ZIG-ZAG/RODAS.
Cabezón, Antonio de: **Obras de música para tecla, arpa y vihuela**. '66, v. I. 38 p. y 90 p. texto musical; v. II. 14 p. y 96 p. texto musical; v. III. 18 p. y 92 p. texto musical. 1200E. (Inst. Esp. de Musicología). CSIC.
Camp, Ramón: **Flauta fácil; mètode d'introducció a la flauta de bec**. '70. 40 p. 60E. DIST. BALMES.
Manén: **El violín**. 90E. LABOR.
Riemann: **Manual del pianista**. 90E. LABOR.
Sainz de la Maza, Regino: **La**

guitarra y su historia. 40E. RIALP.
Santiago, Rodrigo A. de: **Método completo de gaita**. '66. 274 p. 200E. GALAXIA.
Arozamena, Jesús María: **Jesús Guridi**. 250 E. NACIONAL.
Berlioz, Héctor: **Beethoven**. 40E. ESPASA.
Capdevila Rovira, Manuel: **Eduard Toldrà, músic**. 6'4. 424 p. e. 225E. AEDOS.
Corredor, Josep María: **Converses amb Pau Casals**. '67. 488 p. 170 p. SELECTA.
Davalillo, María: **99 biografías de músicos célebres**. 7.ª ed. '67. 235 p. e. 150E. JUVENTUD.
Demárquez: **Manuel de Falla**. 115E. LABOR.
Ehinger, H. H.: **Clásicos de la música**. 50E. ESPASA.
Espina, Antonio: **Chopin**. e. 220E. ESPASA.
Espinós, Víctor: **El maestro Arbós; al hilo del recuerdo**. 208 p. 15E. ESPASA.
Folch i Camarasa, Ramón: **Bon dia, pare**. '68. 228 p. LLIBRES DE LA ROSA VERA.
Fraccaroli, Arnaldo: **Bellini**. e. 150E. CARALT.
Geiringer, Karl: **La familia de los Bach**, e. 250. ESPASA.
Goss, Madeleine: **Sinfonía inconclusa. La historia de Franz Schubert**. 50E. ESPASA.
Goss, Madeleine y Haven Schaufler, Robert: **Brahms, un maestro en la música**. 50E. ESPASA.
Havassy: **Vida íntima de Beethoven**. 10M. 0,80US. NACIONAL (México).
Kastner, Santiago: **Federico Mompou**. 108 p. 20E. CSIC.
Kobald, Karl: **Franz Schubert y su tiempo**, tr. 3.ª ed. '67. 240 p. e. 159E. JUVENTUD.
Korngold, Louise: **Chopin**, tr. '63. 232 p. e. 190E. JUVENTUD.
Lázaro, Hipólito: **El libro de mi vida**. 500E. NACIONAL.
Lizt, Franz: **Chopin**. 40E. ESPASA.
Liszt, F., y Wagner, R.: **Correspondencia**. 40E. ESPASA.
Lukach, Ivan: **Musorgski; historia de un trágico amor**. 60E. AGUADO.
Manén, Juan: **Mis experiencias**, t. I. '64. 280 p. e. 160E; t. II. '64. 191 p. 160E; t. III. e. '70. 272 p. e. 250E. JUVENTUD.
Manén, Juan: **Relatos de un violinista**. 70E. NACIONAL.
Millet, Lluís: **Epistolari de Lluís Millet**. '68. CAMP. CALMET.
Muñiz Toca, Angel: **Vida y obra de Eduardo M. Torner, musicólogo, folklorista y compositor**. '61. 48 p. 25E. (Inst. de Est. Asturianos). CSIC.
Murguía, J. de: **Beethoven**. 100E. DEL TORO.
Saperas, Miquel: **El mestre Enric Morera**. '69. e. 200E. ANDORRA.
Seroff, Víctor I.: **Rachmaninoff**, e. 100E. ESPASA.
Sopeña, Federico: **Joaquín Rodrigo**. '46. 144 p. 14E. EISA/EPESA.
Sopeña, Federico: **Memorias de músicos**. '71. 200 p. 75E. EISA/EPESA.
Sopeña, Federico: **Vida y obra de Franz Liszt**. 40E. ESPASA.
Stendhal: **Vida de Rossini**. 40E. ESPASA.
Tibaldi Chiesa, María: **Tchaikovsky**, e. 150E. CARALT.
Val, Venancio del: **José Mardones, el mejor bajo-cantante del mundo**. '72. 57 p. 50E. (Dip. Foral de Alava). CSIC.
Valentín, Erich: **Mozart**. 152 p. ilus. 300E. DESTINO.
Vendrell, Emili: **El mestre Millet i jo**. '53. 254 p. 85E. AYMA.
Wagner, Ricardo: **Epistolario a Matilde Wasendonk**. 40E. ESPASA.
Valderrábano, Enrique de: **Libro de música de vihuela; intitulado Selva de sirenas**. Valladolid, 1547. '65. 72 p. y 112 p. texto. (Inst. Esp. M.). CSIC.

CABOS SUELTOS

Joaquín Rodrigo. Ministerio de Educación y Ciencia.
Ataúlfo Argenta. Ministerio de Educación y Ciencia.
Luis de Pablo. Ministerio de Educación y Ciencia.

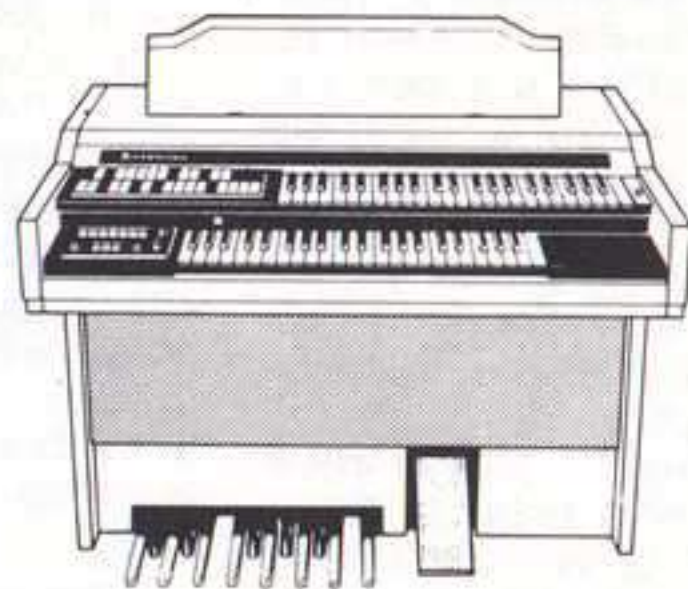
Cristóbal Halffter. Ministerio de Educación y Ciencia.
Oscar Esplá. Ministerio de Educación y Ciencia.
Andrés Segovia. Ministerio de Educación y Ciencia.
Montsalvatge. Ministerio de Educación y Ciencia.
León Tello: **Introducción a la teoría de la Música**. '72. 210 p. 180 ptas. REAL MUSICAL.
León Tello: **Introducción a la historia de la música europea**. REAL MUSICAL.
Kurcharsky: **Música para las aulas**. '75. 227 p. 240 ptas. REAL MUSICAL.
S. Rubio: **Polifonía clásica**. '74. 232 págs. REAL MUSICAL.
Ruiz Tarazona, Andrés: **Biografías de: Tschaikowsky, Mahler, Schubert, Brahms, Verdi, Rachmahinoff, Mozart, Schumann, Albéniz, Debussy, Chopin, Liszt, Granados, Wagner, Falla, Grieg, Mendelssohn, Haydn, Bach, Beethoven, Fauré, Guridi, Ravel, Haendel**.
E. Damais: **Haendel**. ESPASA CALPE.
Livermore: **Historia de la música española**. '74. 432 págs. BARRAL.
Rauchhaup: **El mundo de la sinfonía**. '74. LABOR.
F. Vela: **Mozart**. ALIANZA.
Donington: **Los instrumentos de música**. '67. 296 págs. ALIANZA.
Luis de Pablo: **Aproximación a una estética de la música contemporánea**. '68. 158 págs. CIENCIA NUEVA.
Adorno: **Reacción y progreso y otros ensayos musicales**. '70. 72 págs. TUSQUETS.
Sopena Ibáñez, Federico: **El «lied» romántico**. '73. 238 págs. MONEDA Y CREDITO.
Adorno: **Disonancias**. RIALP.
Fernández-Cid, Antonio: **La música española en el siglo XX**. RIDUERO.
Valls i Gorina, Manuel: **La música española después de Manuel de Falla**. '62. 314 págs. REVISTA DE OCCIDENTE.
Valls i Gorina, Manuel: **La música en cifras**. '74. 174 págs. PLAZA Y JANES.
Santos Fontanella, César: **El musical americano**. AKAL.
Mozart: **Cartas**. AVE.
Isaacson: **Cara a cara con los grandes músicos**. AVE.
Liszt: **Chopin**. AVE.
Schumann: **Cartas**. AVE.
Miró Bachs: **Cien músicos célebres españoles**. AVE.
Bach, Ricardo: **Pequeño diccionario musical**. AVE.
Eulate, C.: **Vida de Schubert**. AVE.
Pollat: **Para saborear y entender la música**. AVE.
Mauclair: **Wagner**. AVE.
Harry & Berlioz: **Beethoven**. AVE.
Turner: **La música y la vida**. AVE.
Beethoven. PRENSA ESPAÑA.
Verdi. PRENSA ESPAÑOLA.
Chopin. PRENSA ESPAÑOLA.
José Subirá: **Cien óperas**. PRENSA ESPAÑOLA.
Gonzalo de Amezúa: **Perspectivas de la historia del órgano en España**. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES.
Sopeña y Gallego: **La Música en el Museo del Prado**. DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES.
La educación musical en la enseñanza primaria. MINISTERIO EDUCACION Y CIENCIA.
La educación musical en la enseñanza media. MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA.
La educación musical profesional. MINISTERIO EDUCACION Y CIENCIA.
La Música en la Universidad. MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA.
I Conversaciones de música en América y España. MINISTERIO EDUCACION Y CIENCIA.
Eulace, Carmen: **Mozart**. ARA-LUCE.
La Música (dos tomos). PLANETA.
El maravilloso mundo de la Música. AGUILAR.
Los músicos célebres. GUSTAVO GILI.
Reik: **Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler**. TAURUS.

Wagner: **Escritos**. LABOR.
Le Roi Jones: **Bles People**. '69. 301 págs. 220 ptas. LUMEN.
Manuel Vázquez Montalbán: **Cancionero general 39/71**. '72. 314 p. LUMEN.
Ramón Luis Chao: **G. Brasens**. '73. 235 p. JUCAR.
Alain Dister: **The Beatles**. '73. 212 p. JUCAR.
P. Bas-Rabérin: **Rolling Stones**. '73. 193 p. JUCAR.
Jean Clouzet: **Boris Vian**. JUCAR.
A. Sánchez-Vidal: **Simon & Garfunkel**. '75. 218 p. JUCAR.
Dossier: **Música «Pop»**. '73. 123 p. ANAGRAMA.
Antología de poesía «underground». '75. 152 p. VISOR.
Bob Dylan: **Canciones y poemas (dos tomos)**. AGUILAR.
Carles & Comolli: **Free Jazz/Black Power**. '73. 380 p. ANAGRAMA.
Enciclopedia del «jazz». '63. 347 p. ECO.
Stearns: **Historia del «jazz»**. '65. 282 p. AVE.
Raimon: **Cançons**.
Vázquez Montalbán: **Antología de la Nova Canço catalana**. '68. 290 p. EDICIONES DE CULTURA POPULAR.
Ramón Padilla: **Canciones de protesta**. '68. 217 p. ED. CULTURA POPULAR.
Manuel Gerena: **Cantes del pueblo para el pueblo**. '75. 145 p. LAIA.
Antología cante flamenco. '65. 162 p. TAURUS.
Balmaseda: **Primer cancionero flamenco**. '73. 150 p. ZYX.
Machado y Alvarez: **Cantes flamencos**. '75. 206 p. DEMOFILO.
Ortiz Nuevo: **Pepe el de la trona**. '75. 247 p. DEMOFILO.
Ortiz Nuevo: **Pericón de Cádiz**. '75. 274 p. DEMOFILO.
Arnold Schoenberg: **Tratado de Armonía**. '74. 801 p. REAL MUSICAL.
Amando Blanquer: **Técnica del Contrapunto**. '75. 160 p. 350 ptas. REAL MUSICAL.
Samuel Rubio: **Juan Vázquez. Agenda Defunctorum**. '75. 155 p. REAL MUSICAL.
Antonio Arcas: **Antología de estudios de violín**. '75. 127 p. 280 ptas. REAL MUSICAL.

NOVEDADES ENERO-FEBRERO-MARZO Y ABRIL 1976

Adorno & Eisler: **El cine y la música**. '76. 189 págs. FUNDAMENTOS.
Vignal, Marc: **Mahler**. '74. 200 págs. CASTELOTE.
Gauthier: **Beethoven**. ESPASA-CALPE.
Petit: **Ravel**. ESPASA-CALPE.
Gallois: **Schumann**. ESPASA-CALPE.
Bril: **Verdi**. ESPASA-CALPE.
Meunier: **Vivaldi**. ESPASA-CALPE.
Gauthier: **Wagner**. ESPASA-CALPE.
Szoenyi, E.: **La educación musical en Hungría a través del método Kodaly**. '76. 96 págs. 280 ptas. ALPUERTO.
Llobregat, E.: **La festa d'Eix**. '76. 64 págs. CSIC.
Música: Folleto INBAD. '76. 20 págs. MINISTERIO EDUCACION Y CIENCIA.
Problemática de la ópera en España. '76. 204 págs. 150 ptas. MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA.
Querol, M.: **Cancionero musical de Góngora**. '76. 256 págs. 1.000 ptas. CSIC.
Pi de la Serra: **Cançons**. '76. 224 págs. 224 ptas. CLIMERT.
Espinosa, J. A.: **Escucha nuestros gritos en la noche**. '76. 176 páginas. 208 ptas. APOSTOLADO.
Fernández Ribera, J.: **Mosik**. '76. 112 págs. 160 ptas. PRODUCCIONES EDITORIALES.
G. de Luz: **Nuevo método técnico-práctico para la guitarra**. '76. 88 págs. AUTOR.
Plaza, G.: **Victor Jara**. '76. 198 págs. 150 ptas. JUCAR.
López de Arenosa, Encarnación: **Dictado musical (4 volúmenes y libro del Maestro)**. '76. REAL MUSICAL.
Escudero, M. Pilar: **Pedagogía musical 1.º E. G. B. (Complemento de flauta)**. '76. REAL MUSICAL.

cuando Vd. compra un HAMMOND adquiere mucho más que un órgano



La maravillosa
sensación de crear música,
con una facilidad y rapidez
increíbles.

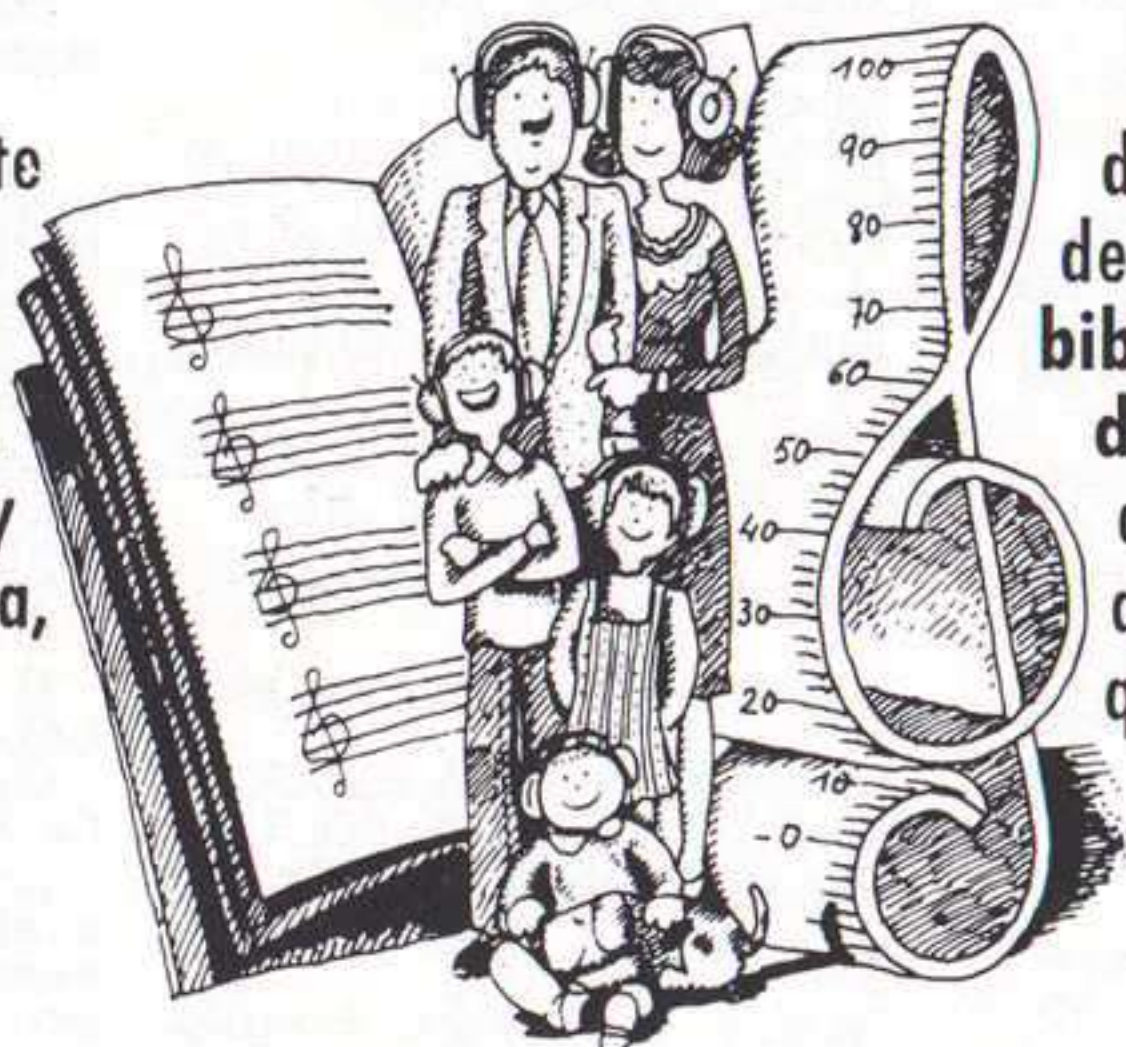


Una fantástica diversión
para Ud., su familia
y amigos.

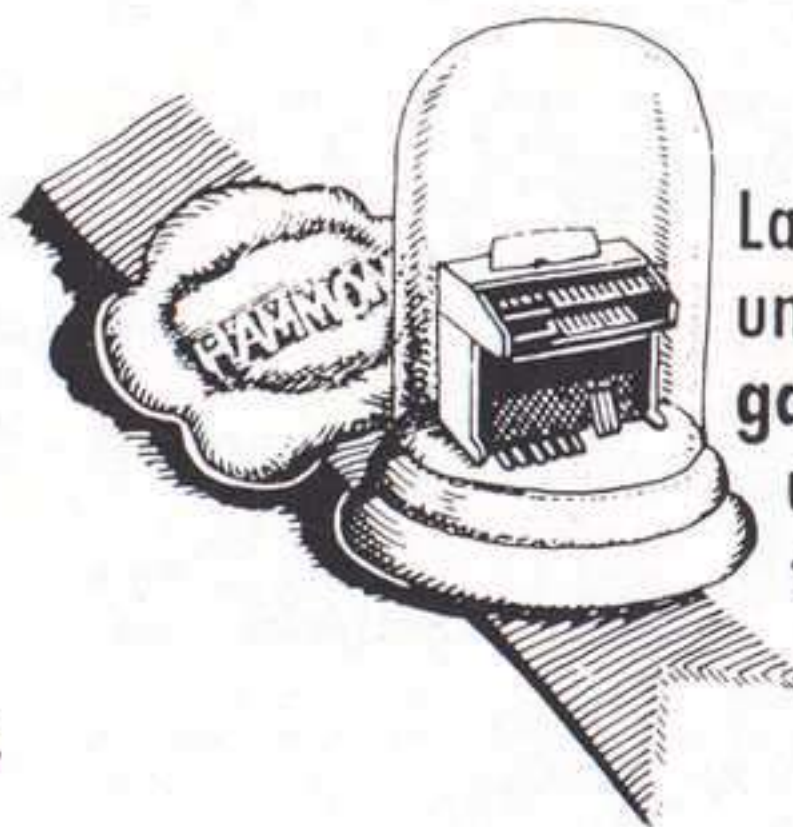


El distinto
y característico
sonido hammond.

Un apasionante
servicio de
aprendizaje
gratuito,
para Ud. y
su familia,



disponiendo
de una completa
biblioteca
de partituras,
a todo nivel,
aún para los
que no saben música.



La protección de
una amplia
garantía y
un eficaz servicio
técnico en
toda España.



El prestigio
del órgano preferido
por la gran mayoría
de aficionados y usado
por el 90% de profesionales.

Pero... ¿por qué «hacer música»? y...
¿por qué en el órgano Hammond?

Si desea ver contestadas estas preguntas,
pida hoy mismo el apasionante estudio ilustrado
«Camino a la música... camino a la felicidad»,
realizado por un equipo de expertos en
psicología, música y pedagogía.
Le será enviado gratuitamente.



HAMMOND IBERICA, S.A. Apartado de Correos 9.465. BARCELONA

Señores ruego procedan a enviarme el estudio
«Camino a la música... camino a la felicidad»

Nombre y Apellidos.....
Domicilio.....
Ciudad..... D. P.....
Tel.



Al son de mis canciones-I II. Colomer Romero, Angel. BALMES. 1974. 16 p. 24 x 16 cm. Rúst. 40 pts. 84-210-0586-3.

Alboka. Fagoaga, Luis. DIPUTACION NAVARRA. 1975. 8 p. 18 x 27 cm. Rúst. Col. Cuad. de Etnología y Etnografía Navarra. 84-235-0270-8.

Alonso de Tejada. Preciado Ruiz Alegria, Dionisio. ALPUERTO. 1974. 344 p. 23 x 33 cm. Tela. 850 pts. 84-381-0058-9.

Atahualpa Yupanqui. Luna, Félix. JUCAR. 1974. 190 p. 11 x 18 cm. Rúst. 150 pts. 84-334-0218-8.

Aurak, jo txistua. Txistu para niños. Elizalde Ochoa, Luis. CLARETIANAS. 1974. 56 p. 21 x 15 cm. Rúst. 60 pts. 84-85167-13-9.

Awopbaloobop Alopbamboom Una historia de la música pop. Cohn, Nik. trad. Palacios, Silvia-Arroyo, Manuel. DORS. 1973. 320 p. 19 x 12 cm. Rúst. 200 pts. 84-85118-13-8.

Bach. Alain, Olivier. trad. Jiménez de Sandoval, Felipe. ESPASA. 1974.

TUTO PONTIFICIO. 1975. 36 p. 14 x 18 cm. Rúst. 50 pts. Col. Folletos de Música. 84-7221-224-6.

Canciones del siglo XVI. Vila Vila, Francisco. BALMES. 1974. 24 p. 16 x 24 cm. Rúst. 50 pts. 84-210-0594-4.

Canciones infantiles. Delegación Nacional de la Sección Femenina. ALMENA. 1964. 163 p. 24 x 17 cm. Rúst. 35 pts. 84-7014-075-2.

Canciones populares para escolares. Delegación Nacional de la Sección Femenina. ALMENA. 1969. 48 p. 7.ª ed. 24 x 16 cm. Rúst. 20 pts. 84-7014-074-4.

Canciones y danzas clásicas. Ros López, Vicente. BALMES. 1975. 64 p. 16 x 24 cm. Rúst. 100 pts. 84-210-0599-5.

Canciones y danzas para flauta. Ros García, Vicente. BALMES. 1974. 64 p. 16 x 24 cm. Rúst. 100 pts. 84-210-0592-8.

Cançons. Noguera Brunet, Antonio. AUTOR. Avda. Hospital Militar, 32, Barcelona, 1974. 144 p. 16 x 11 cm. Rúst. 75 pts.

Col. Mestres de l' Escolania. 84-7202-234-X.

Clarinete y sus posibilidades. El. Villa Rojo, Jesús. ALPUERTO. 1975. 120 p. 23 x 30 cm. Tela. 500 pts. 84-381-0064-3.

Conjunto coral. Aizpurua, Pedro. ALDECOA. 1975. 64 p. 17 x 24 cm. Rúst. 100 pts. 84-7009-172-7.

Conjunto Coral. Broto Salamero, Joaquín. AUTOR. Mariano Biu, Espoz y Mina, Zaragoza, 1975. 200 p. 3.ª ed. 17 x 24 cm. Rúst. 210 pts. 84-400-9071-4.

Conversaciones con el rock (Obra completa). Stones, Rolling. trad. Bravo, Ana, Etc. AYUSO. 1975. 2 vol. 13 x 21 cm. Rúst. Col. Expresiones. 84-336-0084-2.

Conversaciones con el rock (Obra completa). Stones, Rolling. trad. Bravo, Ana, Etc. AKAL. 1975. 2 vol. 13 x 21 cm. Rúst. Col. Expresiones. 84-7339-085-7.

Conversaciones con el rock (Tomo 1). Stones, Rolling. trad. Bravo, Ana, Etc. AKAL. 1975. 196 p. 13 x 21 cm. Rúst. 200 pts. Col. Expresiones. 84-7339-086-5.

Conversaciones con el rock (Tomo 1). Stones, Rolling. trad. Bravo, Ana, Etc. AYUSO. 1975. 196 p. 13 x 21 cm. Rúst. 200 pts. Col. Expresiones. 84-336-0085-0.

Elegía homenaje a Manuel de Falla. García Roman, José. UNIVERS. ETC. Universidad de Granada, Granada, 1974. 62 p. 28 x 38 cm. Rúst. 250 pts. 84-600-6295-3.

Elvis Presley. Fraga, Gaspar. JUCAR. 1975. 220 p. 11 x 18 cm. Rúst. 125 pts. 84-334-0214-5.

Entrevista con John Cage. Kotelanetz, Richard. trad. Alvarez, José Manuel-Pérez, Angela. ANAGRAMA. 1974. 77 p. 10 x 18 cm. Rúst. 50 pts. 84-339-0360-8.

Escritos sobre música. Prats, Lluís. GAYA CIENCIA. 1974. 280 p. 21 x 15 cm. Rúst. 150 pts. 84-7080-903-2.

Estética aplicada a la música. Fornas Rodríguez, Jose. AUTOR. General Goded, 9, Madrid, 1975. 280 p. 9.ª ed. 13 x 18 cm. Rúst. 320 pts. 84-400-8564-8.

Familia instrumental del txistu, La. Hernández Arsuaga, Javier. DIPUTACION NAVARRA. 1975. 16 p. 18 x 27 cm. Rúst. Col. Cuad. de Etnología y Etnografía Navarra. 84-235-0269-4.

Fédération Internationale des Jeunesses Musicales. Anónimas y Colectivas. GAYA CIENCIA. 1975. 128 p. 22 x 23 cm. Rúst. 84-7080-904-0.

Fiesta Mayor. Vila Vila, Francisco. BALMES. 1974. 36 p. 16 x 24 cm. Rúst. 60 pts. 84-210-0591-X.

Flauta dulce, 1. Elizalde Ochoa, Luis. CLARETIANAS. 1975. 96 p. 20 x 19 cm. Rúst. 100 pts. 84-85167-17-1.

Historia de los grandes órganos del coro de la Catedral de Sevilla. Ayarra Jarne, José Enrique. MINISTERIO EDUCACION. 1974. 192 p. 15 x 20 cm. Rúst. 100 pts. 84-369-0325-0.

Illeta Kantak. Anónimas y colectivas. AUTOR. Monasterio Benedictino, Lezcano, 1974. 51 p. 14 x 20 cm. Rúst. 17 pts. 84-400-7260-0.

Illeta Kantak. Anónimas y colectivas. AUTOR. Monasterio Benedictino, Lezcano, 1974. 73 p. 21 x 28 cm. Rúst. 62 pts. 84-400-7261-9.

Iniciación a la Música. Anónimas y colectivas. MINISTERIO EDUCACION. 1975. 408 p. 27 x 21 cm. Rúst. 500 pts. 84-369-0439-7.

Instrumentos de Música. Bra-gard, Roger, etc. trad. Casanovas, J. DAIMON. 1975. 272 p. 22 x 30 cm. Tela. 3.000 pts. Col. Arte. 84-231-0690-X.

Introducción a la flauta dulce soprano. Arnaus, M. Angeles. ALAS. 1974. 48 p. 17 x 24 cm. Rúst. 100 pts. 84-203-0307-0.

Introducción a la Música Electroacústica. Belenguer, José. TORRES. 1974. 128 p. 13 x 18 cm. Rúst. 140 pts. 84-7366-020-X.

Jazz et ses Critiques. Criterium Basique de Critique Artistique, Le. Raich Ullán, Salvador. RAICH. 1958. 68 p. 13 x 18 cm. Rúst. 30 pts. 84-85176-05-7.

Jazz et ses Critiques. Criterium Basique de Critique Artistique, Le. Raich Ullán, Salvador. RAICH. 1958. 204 p. 13 x 18 cm. Rúst. 75 pts. 84-85176-04-9.

Jazz para cinco instrumentos. Papo, Alfredo, etc. AUTOR. Avenida de Sarriá, 130, Barcelona-17, 1975. 80 p. 21 x 22 cm. Tela. 675 pts. 84-400-9239-3.

Jazz y sus Críticas. Criterio Básico de Crítica Artística, El. Raich Ullán, Salvador. RAICH. 1958. 68 p. 13 x 18 cm. Rúst. 30 pts. 84-85176-02-2.

Jazz y sus Críticas. Criterio Básico de Crítica Artística, El. (Ver. Raich Ullán, Salvador. RAICH. 1958. 204 p. 13 x 18 cm. Rúst. 75 pts. 84-85176-03-0.

Jimí Hendrix. Ordovas Blasco, Jesus. JUCAR. 1974. 294 p. 11 x 18 cm. Piel. 400 pts. 84-334-0191-2.

Jimí Hendrix. Ordovas Blasco, Jesus. JUCAR. 1974. 230 p. 11 x 18 cm. Piel. 400 pts. 84-334-0188-2.

Jimí Hendrix. Ordovas Blasco, Jesus. JUCAR. 1974. 230 p.



128 p. 12 x 17 cm. Rúst. 84-239-5312-2.

Ballets populars catalans. Albert Martí, Lluís. BALMES. 1975. 40 p. 16 x 24 cm. Rúst. 75 pts. 84-210-0600-2.

Bartok. Mari, Pierrette. trad. Jiménez de Sandoval, Felipe. ESPASA. 1974. 128 p. 12 x 17 cm. Rúst. 84-239-5317-3.

Beatles, Los (Tomo 2). Sánchez Vidal, Agustín. (Antonio Cillero). JUCAR. 1975. 200 p. 11 x 18 cm. Rúst. 150 pts. Col. Los Juglares. 84-334-0202-3.

Berlioz. Hucher, Yves-Morini, Jacqueline. trad. Jiménez de Sandoval, Felipe. ESPASA. 1974. 128 p. 12 x 17 cm. Rúst. 84-239-5313-0.

Bicinium. Posa, Sebastián. trad. Kastner, Santiago. ORG. OFIC. Biblioteca de Cataluña, Carmen, 47, Barcelona, 1974. 20 p. 31 x 23 cm. Rúst. 150 pts. 84-500-6335-3.

Blues moderno, El. Bas Raverin, Philippe. trad. Juste, Mercedes. JUCAR. 1975. 240 p. 11 x 18 cm. Rúst. 150 pts. 84-334-0210-2.

Bob Dylan. Anónimas y Colectivas. FUNDAMENTOS. 1974. 168 p. 10 x 18 cm. Rúst. 100 pts. 84-245-0130-6.

Bob Dylan. Ordovas Blasco, Jesús. JUCAR. 1975. 270 p. 3.ª ed. 11 x 18 cm. Rúst. 150 pts. Col. Los juglares. 84-334-0220-X.

Bob Dylan. (Tomo 2). Antolín Rato, Mariano. JUCAR. 1975. 250 p. 11 x 18 cm. Rúst. 150 pts. Col. Los Juglares. 84-334-2017-8.

Bon vent ve. Boix, Xesco. OIDA. 1975. 144 p. 17 x 12 cm. Rúst. 75 pts. Col. Esplai-Club. 84-7334-005-1.

Camins de la cançó. Soler Soler, José. CLARET. 1975. 112 p. 4.ª ed. 12 x 17 cm. Rúst. 100 pts. 84-7263-106-0.

Cancionero de la Colombina. (Folleto para disco). Anónimas y Colectivas. MINISTERIO EDUCACION. 1975. 24 p. 31 x 31 cm. Rúst. Col. Monumentos Históricos de la Música Española. 84-369-0371-4.

Cancionero Educación General Básica. Bedmar, Luis. ALPUERTO. 1975. 92 p. 13 x 20 cm. Rúst. 100 pts. Col. Cancioneros. 84-381-0071-6.

Canciones. Rosales Camacho, Luis. CULTURA HISPANICA. 1973. 112 p. 12 x 19 cm. Rúst. 140 pts. 84-7232-224-6.

Canciones de amistad. Carce-nilla González, Maximino, etc. INSTI-

84-400-6969-3.

Cançons de vi i de taverna. (Tomo 1). Arnella, Jaume, etc. OIDA. 1975. 102 p. 17 x 12 cm. Rúst. 75 pts. Col. Esplai-Club. 84-7334-006-X.

Cançons per al poble n. 2 d'In-fants. Soler Soler, José. CLARET. 1975. 136 p. 2.ª ed. 12 x 17 cm. Rúst. 125 pts. 84-7263-107-9.

Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos. V. Anónimas y colectivas. trad. Querol Gaval-dá, Miguel. C.S.I.C. 1974. 166 p. 25 x 33 cm. Rúst. 1.000 pts. 84-00-03978-5.

Canticos. Anónimas y colectivas. AUTOR. Abadía de Viaceli, Cobreces (Santander), 1973. 52 p. 21 x 15 cm. Rúst. 84-400-6947-2.

Cantoral de Misa Dominical. Taule Viñas, Alberto. AUTOR. Canuda, 45, Barcelona, 1974. 153 p. 5.ª ed. 10 x 15 cm. Rúst. 84-400-7180-9.

Cantoral de Misa Dominical. Taulé Viñas, Alberto. AUTOR. Canuda, 45-1. -3. Barcelona-2, 1974. 260 p. 5.ª ed. 10 x 15 cm. Rúst. 84-400-7100-0.

Cantoral de «Missa Domini-cal». Taulé Viñas, Alberto. AUTOR. Canuda, 45-1. -2. Barcelona-2, 1974. 350 p. 2.ª ed. 18 x 12 cm. Rúst. 84-400-8012-3.

Cantoral de «Missa Dominical» suplement. Taule Viñas, Alberto. AUTOR. Canuda, 45-1. -3. Barcelo-na-2, 1974. 80 p. 18 x 12 cm. Rúst. 84-400-7854-4.

Cantoral de Música Dominical (Castellano). Taulé Viñas, Alberto. AUTOR. Canuda, 45-1. -3. Barcelo-na-2, 1974. 108 p. 10 x 15 cm. Rúst. 84-400-7357-7.

Cantos de la conmovión, Los (Veinte años de rock). Covian, Marcelo-Rosenstone, Robert A. trad. Covian, Marcelo. TUSQUETS. 1974. 280 p. 10 x 18 cm. Rúst. 175 pts. 84-7223-551-3.

Cien años de canción y Music Hall. Vázquez Montalbán, Manuel. DIFUSORA. 1974. 492 p. 27 x 27 cm. Tela. 3.000 pts. 84-7368-020-0.

Cien años de teatro musical en España. Fernández Cid, Antonio. REAL. 1975. 664 p. 16 x 22 cm. Tela. 1.200 pts. 84-387-0021-7.

Cinc compositors catalans. Sa-peras Auví, Miquel. PORTER-LI-BROS. 1975. 212 p. 12 x 19 cm. Rúst. 250 pts. 84-7318-111-5.

Cinc misses. Cererols, Joan. ABADIA DE MONSERRAT. 1975. 150 p. 33 x 26 cm. Tela. 1.200 pts.

Corridos populares mexicanos. Los. Custodio, Alvaro. JUCAR. 1975. 200 p. 11 x 18 cm. Rúst. 150 pts. Col. Los Juglares. 84-334-2027-5.

Course de guitare par notation chiffrée. Torner Cervera, M. Teresa. trad. Equipo Técnico de C C C. C.C.C. 1972. 592 p. 27 x 21 cm. Rúst. 5.250 pts. 84-7157-110-2.

Course de guitare par notation musicale. Torner Cervera, M. Teresa. trad. Equipo Técnico de C C C. C.C.C. 1972. 592 p. 27 x 21 cm. Rúst. 5.250 pts. 84-7157-109-9.

Criticisms of Jazz. Fundamen-tal Standards of Art Criticism. Raich Ullán, Salvador. RAICH. 1958. 68 p. 13 x 18 cm. Rúst. 30 pts. 84-85176-06-5.

Criticisms of Jazz. Fundamen-tal Standards of Art Criticism. (Versi.) Raich Ullán, Salvador. RAICH. 1958. 204 p. 13 x 18 cm. Rúst. 75 pts. 84-85176-07-3.

Curso de guitarra por cifra acompañada. Torner Cervera, M. Teresa. AUTOR. Escuela Viviente a Distancia, Muntaner, 479-4. Barcelo-na, 1975. 398 p. 27 x 21 cm. Rúst. 6.500 pts. 84-400-8478-1.

Curso de guitarra por pauta numérica (En portugués). Torner Cervera, M. Teresa. trad. Equipo Técnico de C C C. C.C.C. 1974. 592 p. 27 x 21 cm. Rúst. 5.250 pts. 84-7157-111-0.

Chopin. Lavagne, Andre. trad. Xi-ménez de Sandoval, Felipe. ESPASA. 1974. 128 p. 12 x 17 cm. Rúst. 84-239-5316-5.

De Musicología Asturiana. González Cobas, Modesto. C.S.I.C. 1975. 90 p. 23 x 17 cm. Rúst. 125 pts. Col. Discurso ingreso. 84-00-04155-0.

Debussy. Gourdet, Georges. trad. Ximénez de Sandoval, Felipe. ESPA-SA. 1974. 128 p. 12 x 17 cm. Rúst. 84-239-5315-7.

Diapasón, El. Anónimas y Colectivas. UNIVERS. ETC. Comisaría General Música, Plaza de la Opera (Teatro Real), Madrid, 1975. 164 p. 12 x 19 cm. Rúst. Col. Cuadernos de Actualidad Artística. 84-600-6546-4.

Doors, The. Muller, Hervé. trad. Calonje, María. JUCAR. 1974. 215 p. 11 x 18 cm. Rúst. 125 pts. 84-334-0183-1.

Doors, The. Muller, Hervé. trad. Calonje, María. JUCAR. 1974. 215 p. 11 x 18 cm. Piel. 400 pts. 84-334-0184-X.

Eduardo Falú. Benarós, León. JUCAR. 1975. 200 p. 11 x 18 cm. Rúst. 150 pts. Col. Juglares, Los. 84-334-0221-8.

Educación Musical Preescolar. Delegación Nacional de la Sección Femenina. ALMENA. 1975. 48 p. 16 x 24 cm. Rúst. 100 pts. 84-7014-160-0.

Higma método de flauta dulce. Biu Aina, Mariano (Higma). AUTOR. Espoz y Mina, 34, Zaragoza, 1975. 80 p. 17 x 24 cm. Rúst. 100 pts. 84-400-8484-6.

Himaari dels fidels. Miret Lluís, Hildebrand. ABADIA DE MONSE-RRAT. 1974. 50 p. 20 x 13 cm. Rúst. 75 pts. 84-7202-202-1.

Historia de la música. Anónimas y colectivas. MEDITERRANEO. 1975. 176 p. 11 x 19 cm. Rúst. 60 pts. Col. Edime. 84-7156-169-7.

Historia de la música. Fornas, Jose. AUTOR. Clarafort, Doctor Letamendi, 1, Madrid, 1974. 336 p. 2.ª ed. 19 x 14 cm. Rúst. 110 pts. 84-400-7277-5.

Historia de la Música. Universi-dad a distancia. Madrid. U.N.E.D. 1975. 170 p. 29 x 21 cm. Rúst. 84-362-0290-2.

Historia de la musica Pop. Sie-rra Fabra, Jorge. JAIMES LIBROS. 1974. 320 p. 17 x 24 cm. Rúst. 275 pts. 84-7091-058-2.

Jimí Hendrix. Ordovas Blasco, Jesus. JUCAR. 1974. 294 p. 11 x 18 cm. Rúst. 150 pts. 84-334-0190-4.

Joan Baez. Feito, Alvaro. JUCAR. 1975. 150 p. 11 x 18 cm. Rúst. 150 pts. Col. Los Juglares. 84-334-2029-1.

José Alfonso. Moutinho, Viale. trad. Méndez, Ezequiel. JUCAR. 1975. 190 p. 11 x 18 cm. Rúst. 150 pts. Col. Los Poetas. 84-334-0229-3.

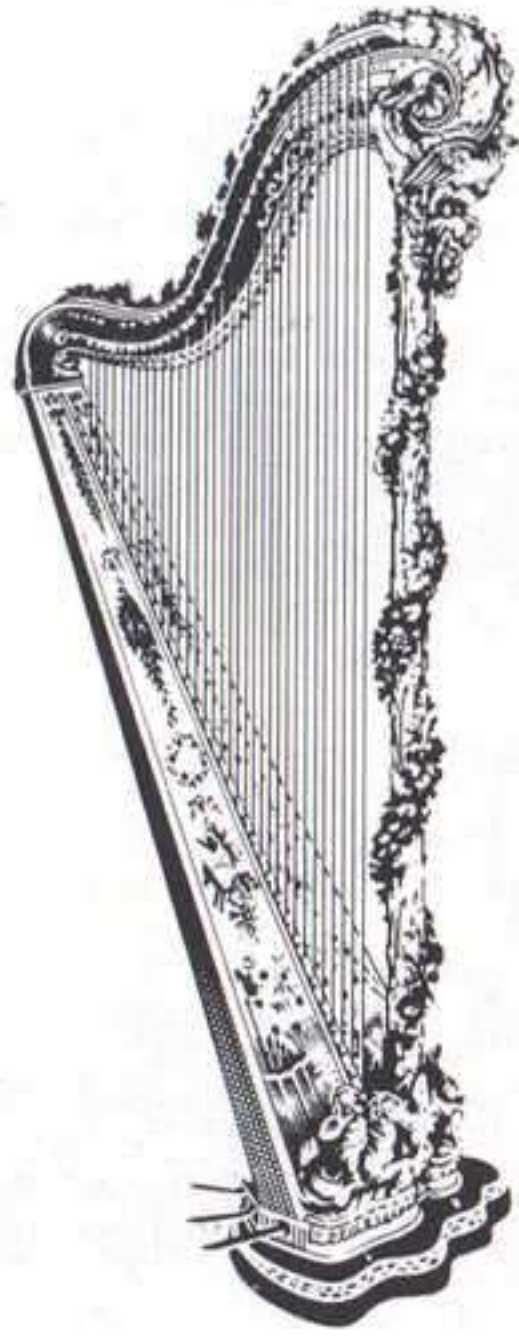
Lennon recuerda. Lennon, John. trad. Silvestre, Juan Pablo. AYUSO. 1975. 120 p. 13 x 21 cm. Rúst. 180 pts. Col. Expresiones. 84-336-0079-6.

Lennon recuerda. Lennon, John. trad. Silvestre, Juan Pablo. AKAL. 1975. 120 p. 13 x 21 cm. Rúst. 180 pts. Col. Expresiones. 84-7339-078-4.

Leo Ferre. Laguna, Sergio. JU-CAR. 1974. 200 p. 11 x 18 cm. Rúst. 150 pts. 84-334-0219-6.



YA SALE EL PRIMER CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y «CASSETTES» DE MUSICA CLASICA 1976.



III CONCURSO DE COMPOSICION
DE MUSICA DE CAMARA
DE LA
CONFEDERACION ESPAÑOLA
DE CAJAS DE AHORROS

«TROFEO ARPA DE ORO»



LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE
CAJAS DE AHORROS
CONVOCA SU TERCER CONCURSO
DE COMPOSICION DE MUSICA DE CAMARA
CON ARREGLO A LAS SIGUIENTES

BASES:

- 1.ª) Podrán concurrir al mismo todos los compositores españoles que lo deseen sin que exista ninguna limitación en cuanto al número de obras a presentar.
- 2.ª) Las obras deberán ser originales, inéditas y no interpretadas en audición pública, de duración entre 10 y 15 minutos, escritas para cualquier tipo de agrupación hasta un máximo de veinte intérpretes.
- 3.ª) Quienes deseen tomar parte en este concurso deberán enviar a la secretaría del mismo, antes del próximo 30 de Septiembre la siguiente documentación:
 - a) Fotocopia del Documento Nacional de Identidad.
 - b) Un ejemplar de cada una de las obras presentadas, totalmente instrumentadas.
 - c) Aclaración de las anotaciones compositivas no habituales empleadas por el autor.
 - d) Podrá también incluirse, si así se desea, una sinopsis de la obra, de extensión total no superior a un folio escrito a máquina, a doble espacio y por una sola cara.
- 4.ª) Las obras se podrán enviar firmadas o con seudónimo. En este segundo caso la fotocopia del D.N.I. deberá ir en un sobre cerrado en cuyo exterior figure el seudónimo. Si el concursante deseara concurrir a la selección de «menor de 25 años» deberá, en este caso, hacerlo constar en el sobre.
- 5.ª) Un jurado previo calificará las obras presentadas y hará una selección hasta un máximo de seis, de las que al menos una, deberá escogerse entre las presentadas por autores menores de veinticinco años. Posteriormente un Jurado Final, tras la audición de las finalistas determinará las que sean acreedoras a los dos primeros premios. El fallo se dará a conocer en un acto público que se anunciará oportunamente.
- 6.ª) Se establecen los siguientes premios:
 - a) Primer premio: 300.000 pesetas y trofeo ARPA DE ORO.
 - b) Segundo premio: 150.000 pesetas y trofeo ARPA DE PLATA.
 - c) Varios premios más (hasta un máximo de cuatro) de 50.000 pesetas y placa cada uno.
 - d) Mención especial para la mejor obra presentada por compositores menores de 25 años.
 - e) Estreno en concierto público de cada una de las obras que sean seleccionadas en la fase eliminatoria.
 - f) Las obras serán editadas antes de su estreno en el concierto de la fase final del concurso.
 - g) Edición de un disco que contendrá, al menos, la obra ganadora del Primer premio.
- 7.ª) Los concursantes se comprometen a tener preparado el material de ejecución de sus obras para que, en caso de ser seleccionadas, pueda llevarse a cabo su interpretación en un tiempo prudencialmente previsto. Los organizadores se reservan el derecho de retirar el premio si no se cumple esta cláusula.
- 8.ª) Los fallos de cualquiera de los dos Jurados son inapelables.
- 9.ª) Al menos uno de los dos primeros premios no podrá ser declarado desierto.
- 10.ª) Los ejemplares de las obras premiadas quedarán en poder de la Confederación Española de Cajas de Ahorro, sin perjuicio de los derechos de propiedad intelectual en favor de los autores premiados, obligándose los mismos a consignar siempre en la portada de la partitura o partituras publicadas, en los discos o cintas magnéticas que se editen, en los programas de los conciertos en que se ofrezca la obra, tanto en España como en el extranjero, así como en emisiones radiofónicas o televisadas, etc. «primero o segundo premio en el tercer concurso de composición de música de cámara de la Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1976» o bien, en el caso de los premios restantes «obra premiada en el tercer concurso de composición de música de cámara de la Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1976».
Los ejemplares no premiados se hallarán a disposición de los concursantes hasta el 31 de diciembre de 1976 y serán restituidos contra entrega del resguardo que en su día se haya dado. Pasado dicho plazo, la Secretaría del Concurso quedará autorizada para devolver los referidos manuscritos no premiados, conservarlos o destruirlos. En todo caso la Confederación Española de Cajas de Ahorro declina toda responsabilidad sobre la custodia de dichas partituras una vez transcurrida la mencionada fecha.
- 11.ª) Por el hecho de participar en este concurso, cada concursante queda obligado a aceptar y no impugnar las presentes bases en su totalidad.

Madrid, 1 de marzo de 1976

Leonard Cohen. Vassal, Jacques, trad. Calonge Alonso, Francisco de Asis. JUCAR. 1975. 200 p. 11x18 cm. Rúst. 150 pts. Col. Los Juglares. 84-334-3026-2.

Lérida. Historia de la Música. Mujal Elias, Juan. DILAGRO. 1975. 216 p. 19x12 cm. Rúst. 325 pts. 84-7234-033-3.

Libro de la música, El (La música a través de los siglos). Alberti, Luciano. trad. Alcántara García, Francisco José. AUTOR. Narváez, 49, Madrid, 1974. 316 p. 21x30 cm. Tela. 84-400-7214-7.

Liturgia cantada. Muneta Martínez, Jesus María. AUTOR. Corella, 5 Pamplona, 1973. 100 p. 13x19 cm Rúst. 84-400-6900-6.

Magnificat para 4 voces, Violines y Bc. Pusalgues, Juan. trad. Civil Castellví, Francisco. ORG. OFIC. Biblioteca de Cataluña, Carmen, 47, Barcelona, 1974. 30 p. 31x23 cm.

MINISTERIO EDUCACION. 1974. 20 p. 30x30 cm. Rúst. 350 pts. 84-369-0315-3.

Música del siglo XX, La (Tomo 20 2). Anónimas y colectivas. SALVAT EDITORES. 1974. 144 p. 16x23 cm. Rúst. 90 pts. 84-345-7380-6.

Música en cifras, La. Valls, Manuel. PLAZA JANES. 1974. 192 p. 10x18 cm. Rúst. 75 pts. 84-01-81122-8.

Música en el Renacimiento, La. Casares Rodicio, Emilio Francisco. UNIVERS. ETC. Universidad de Oviedo, San Francisco, 1, Oviedo, 1975. 90 p. 27x19 cm. Rúst. 200 pts. 84-600-6703-3.

Música en la Corte de los Reyes Católicos, La. Anónimas y colectivas. MINISTERIO EDUCACION. 1974. 22 p. 2.ª ed. 31x31 cm. Rúst. 400 pts. 84-369-0333-1.

Música en la Corte Española de Carlos V, La. Anónimas y colec-

12 p. 2.ª ed. 31x31 cm. Rúst. 400 pts. 84-369-0332-3.

Música pop, música folk. Iñigo, José M., etc. PLANETA. 1975. 160 p. 12x18 cm. Rúst. 45 pts. Col. RTVE. 84-320-2620-4.

Música y Cultura B U P 1. Halffter, Cristóbal, etc. VIVES, LUIS. 1975. 304 p. 26x18 cm. Rúst. 390 pts. 84-263-0720-5.

Música y Literatura (Estudios). Sopena Ibañez, Federico. RIALP. 1974. 300 p. 12x19 cm. Rúst. 125 pts. 84-321-1641-6.

Música y política. Anónimas y colectivas. trad. Estrany, Isabel. ANAGRAMA. 1974. 61 p. 10x18 cm. Rúst. 40 pts. 84-339-0358-6.

Musicología Española. (Tomo 1). Queral Gabalda, Miguel. MINISTERIO EDUCACION. 1975. 184 p. 17x24 cm. Rúst. 250 pts. 84-369-0441-9.

Nero, Nero, Nas. Anónimas y colectivas. HOGAR DEL LIBRO. 1975. 120 p. 12x17 cm. Rúst. 90 pts. Col. Esplai n. 45. 84-7279-092-4.

Nuevo método teórico-práctico para guitarra. Luz, Gaspar de. AUTOR. Autores-editores de obras prop. Espoz y Mina, 34, Zaragoza, 1975. 84 p. 7.ª ed. 31x21 cm. Rúst. 125 pts. 84-400-8327-0.

Obras completas de José Elias. Elias, José. trad. Llorens Cisteró, José María. UNIVERS. ETC. Biblioteca de Catalunya, Carmen, 47, Barcelona, 1975. 2 vol. 132 p. 24x32 cm. Rúst. 600 pts. Col. Publicaciones de la Sección de Música. 84-600-6803-X.

Opera, La. Fernández Cid, Antonio. PLANETA. 1975. 160 p. 18x12 cm. Rúst. 50 pts. Col. Biblioteca Cultural R T V E. 84-320-2630-1.

Orfeón Pamplonés, El. Barón Rada, Baldomero. DIPUTACION NAVARRA. 1974. 40 p. 2.ª ed. 22x11 cm. Rúst. 20 pts. 84-235-0213-9.

Orquestas no estatales. Su problemática. Anónimas y colectivas. MINISTERIO EDUCACION. 1974. 245 p. 17x21 cm. Rúst. 80 pts. 84-369-0361-7.

Ovidi Montllor. Cerdán Tato, Enrique. JUCAR. 1975. 200 p. 11x18 cm. Rúst. 150 pts. Col. Los Juglares. 84-334-2024-0.

Pink Floyd. Leduc, Jean-Marie. trad. Bellod, Gerardo. JUCAR. 1974. 198 p. 11x18 cm. Rúst. 150 pts. 84-334-0192-0.

Pink Floyd. Leduc, Jean-Marie. trad. Bellod, Gerardo. JUCAR. 1974.

198 p. 11x18 cm. Piel. 400 pts. 84-334-0193-9.

Pink Floyd. Leduc, Jean-Marie. trad. Bellod, Gerardo. JUCAR. 1974. 200 p. 11x18 cm. Rúst. 125 pts. 84-334-0185-8.

Pink Floyd. Leduc, Jean-Marie. trad. Bellod, Gerardo. JUCAR. 1974. 200 p. 11x18 cm. Piel. 400 pts. 84-334-0186-6.

Pop music-rock. Daufouy, Philippe-Sarton, Jean-Pierre. trad. Giner, Juan. ANAGRAMA. 1974. 235 p. 20x13 cm. Rúst. 220 pts. 84-339-0416-7.

Primeros títulos para una discoteca básica. Universidad Autónoma de Madrid. UNIVERS. ETC. Universidad Autónoma de Madrid, Cantoblanco, Madrid, 1974. 44 p. 14x21 cm. Rúst. 84-600-6066-7.

Pro arte e ideas y comentarios. Nin Castellanos, Joaquín. DIRO. 1974. 110 p. 3.ª ed. 16x23 cm. Rúst. 225 pts. 84-7358-010-9.

Problemas de la música moderna. Schloezer, Boris de-Scriabine, Marina. trad. Martorell, María y Oriol. SEIX BARRAL. 1973. 224 p. 18x11 cm. Rúst. 80 pts. 84-322-2722-6.

Pueblo de Dios canta, El. Anónimas y colectivas. AUTOR. Colegio de Santa María, Luis Heintz, Vitoria, 1973. 148 p. 12x17 cm. Rúst. 84-400-6825-5.

Ramillete de Flores. Rey, Juan José. ALPUERTO. 1975. 114 p. 30x24 cm. Rúst. 350 pts. Col. Vi-huelistas españoles. 84-381-0070-8.

Resercadas y baixetes (Siglo XVII). Anónimas y colectivas. trad. Escalas Llimona, Roman. ORG. OFIC. Biblioteca de Cataluña, Carmen, 47, Barcelona, 1974. 26 p. 31x23 cm. Rúst. 200 pts. 84-500-6333-7.

Rock acido de California, El. Ordovás Blasco, Jesús. JUCAR. 1975. 250 p. 11x18 cm. Rúst. 150 pts. Col. Los Juglares. 84-334-2023-2.

Rock Inglés, El. Dister, Alain. trad. Lendínez Ramentol, Martín. JUCAR. 1975. 150 p. 11x18 cm. Rúst. 150 pts. Col. Los Juglares. 84-334-3025-4.

Románticos Alemanes, Los. Infesta Monterde, Jose Manuel. MONSALVAT. 1975. 132 p. 16x24 cm. Rúst. 150 pts. Col. Monografías Monsalvat. 84-85243-00-5.

Sac de Cancons, El. Anónimas y colectivas. HOGAR DEL LIBRO. 1975. 112 p. 12x17 cm. Rúst. 95 pts. Col. Esplai n. 36. 84-7279-094-0.

Segunda ronda de Cancons. Anónimas y Colectivas. HOGAR DEL LIBRO. 1974. 104 p. 17x12 cm. Rúst. 80 pts. 84-7279-089-4.

Sociedad Coral Polifónica. 50 Aniversario. Anónimas y colectivas. ORG. OFIC. Diputacion Provincial, Palacio Provincial, Pontevedra, 1975. 120 p. 17x22 cm. Rúst. 300 pts. 84-500-6779-0.

Temas de estética y de historia de la música. Zamacois Soler, Joaquín. LABOR. 1975. 244 p. 12x18 cm. Rúst. 340 pts. 84-335-7851-0.

Temas del Canto. Regidor Arribas, Ramón. REAL. 1975. 136 p. 15x21 cm. Rúst. 300 pts. 84-387-0010-1.

Teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII. León Tello, Francisco José. C.S.I.C. 1973. 776 p. 17x25 cm. Tela. 900 pts. 84-00-03958-0.

Tomás Marco. Gómez Amat, César. MINISTERIO EDUCACION. 1974. 98 p. 11x16 cm. Rúst. 84-369-0336-6.

Tchaikovsky. Juramie, Chislaine. trad. Ximénez de Sandoval, Felipe. ESPASA. 1974. 128 p. 12x17 cm. Rúst. 84-239-5314-9.

Tú y el clarinete. Vercher Grau, Juan. AUTOR. Abad Sola, 19, Gandía, 1975. 36 p. 31x24 cm. Rúst. 84-400-8743-8.

Una historia inusitada. Galán Sariol, Natalio. PLAYOR. 1974. 88 p. 21x13 cm. Rúst. 120 pts. 84-359-0181-5.

Una máquina que hace «Pop» Moya Angeler, José. DON BOSCO. 1974. 64 p. 21x14 cm. Rúst. 30 pts. 84-236-0656-2.

Variaciones rítmicas. Lecumberri, Carmen. CANTABRICA. 1975. 40 p. 20x26 cm. Tela. 125 pts. 84-221-0393-1.

Victor Manuel. Vazquez Azpiri, Hector. JUCAR. 1975. 160 p. 11x18 cm. Piel. 400 pts. Col. Los Juglares. 84-334-0232-3.

Victor Manuel. Vazquez Azpiri, Hector. JUCAR. 1975. 160 p. 11x18 cm. Rúst. 150 pts. Col. Los Juglares. 84-334-0228-5.

Villancicos. Delegación Nacional de la Sección Femenina. ALMENA. 1958. 108 p. 2.ª ed. 24x17 cm. Rúst. 20 pts. 84-7014-076-0.

Voces paralelas. Lauri Volpi, Giacomo. trad. Torregrosa Valero, Manuel. GUADARRAMA. 1974. 256 p. 11x18 cm. Rúst. 150 pts. 84-250-0174-9.



Rúst. 200 pts. 84-500-6334-5.

Meu llibre de música, El. Segarra Malla, Ireneu. ABADIA DE MONSERRAT. 1975. 48 p. 29x21 cm. Rúst. 75 pts. 84-7202-237-4.

Mi primera guitarra-II. Garrido Garrido, Juan Francisco. BALMES. 1974. 48 p. 24x16 cm. Rúst. 60 pts. 84-210-0570-7.

Missa de functorum, a cuatro voces. Morales, Cristobal de. trad. Muñiz Hernández, Alicia. C.S.I.C. 1975. 28 p. 23x31 cm. Rúst. Col. Cuadernos de Música Hispana. 84-00-04140-2.

Mozart. Remy, Yves y Ada. trad. Ximénez de Sandoval, Felipe. ESPASA. 1974. 132 p. 12x17 cm. Rúst. 84-239-5311-4.

Música afrocubana, La. Ortiz, Fernando. JUCAR. 1974. 230 p. 11x18 cm. Rúst. 90 pts. 84-334-0153-X.

Música de Cámara en la Capilla Real. Anónimas y colectivas. MI-

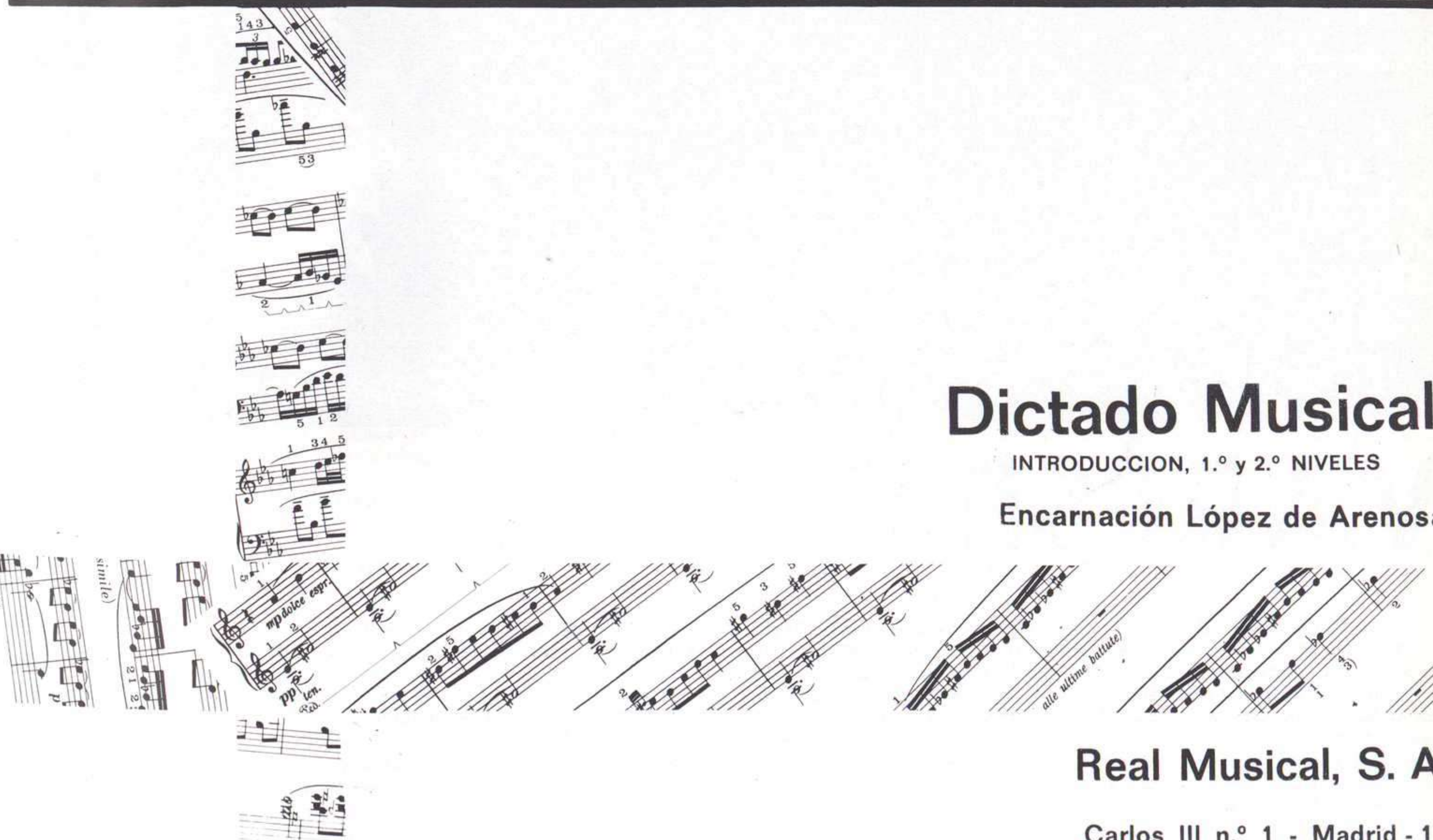
MINISTERIO EDUCACION. 1974. 28 p. 2.ª ed. 31x31 cm. Rúst. 400 pts. 84-369-0334-X.

Música en la Iglesia, hoy: Su problemática, La. Anónimas y Colectivas. MINISTERIO EDUCACION. 1975. 208 p. 19x12 cm. Rúst. 100 pts. Col. Cuadernos de Actualidad Artística. 84-369-0407-9.

Música Negra. Jones, Le Roi. trad. Ordovás Blasco, Jesús. JUCAR. 1976. 200 p. 12x20 cm. Rúst. 300 pts. Col. Los Juglares: Serie Especial. 84-334-2503-X.

Música orgánica española de los siglos XVI y XVII. Anónimas y colectivas. MINISTERIO EDUCACION. 1974. 14 p. 2.ª ed. 31x31 cm. Rúst. 400 pts. 84-369-0331-5.

Música para viola de Gamba de Diego Ortiz. Anónimas y colectivas. MINISTERIO EDUCACION. 1974.



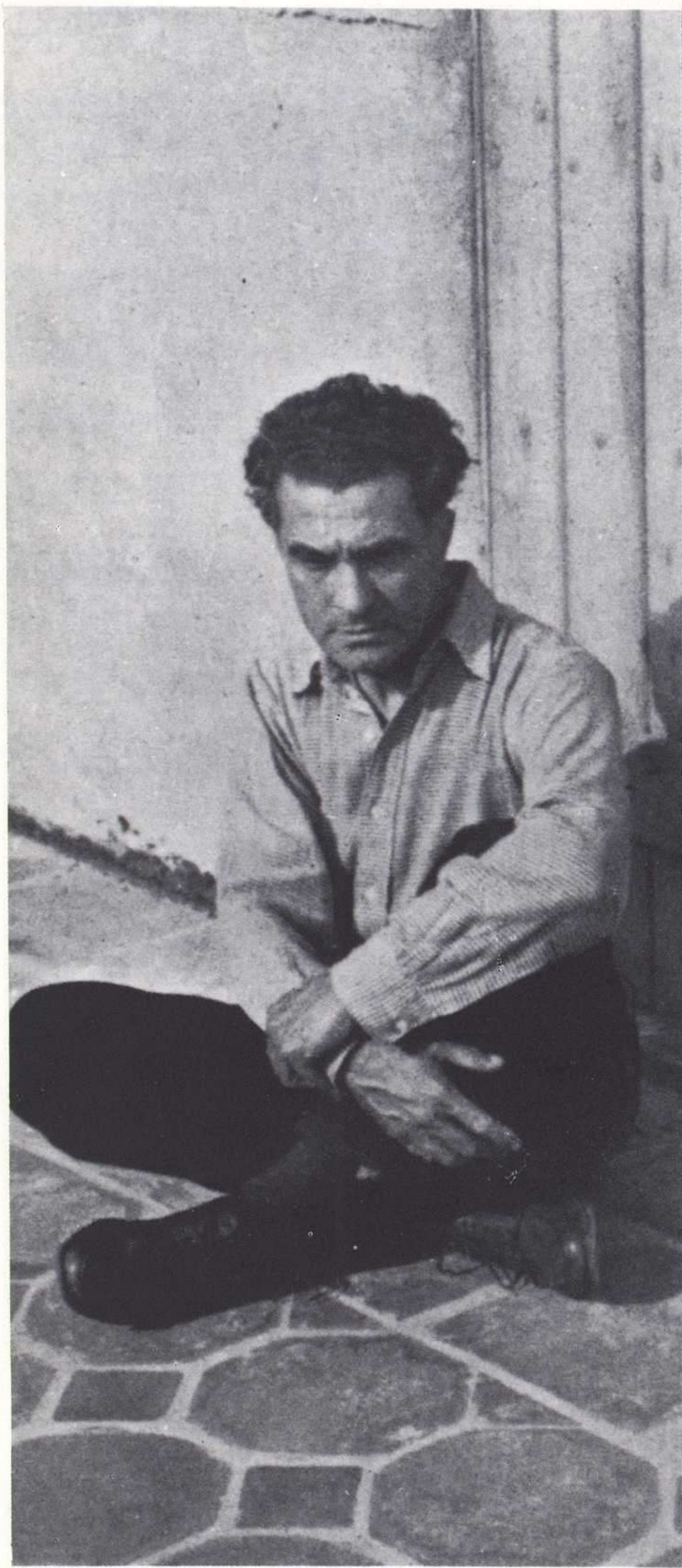
Dictado Musical

INTRODUCCION, 1.º y 2.º NIVELES

Encarnación López de Arenosa

Real Musical, S. A.

Carlos III n.º 1 - Madrid - 13



VARÈSE

MUSICO GENIAL Y FIEL A SU TIEMPO

Por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

No se habrá escapado a la atención del lector asiduo de RITMO el hecho de que el equipo que trabaja en la nueva etapa emprendida insiste con interés especial en aquellos autores y corrientes estéticas que contribuyeron de una manera más efectiva a configurar lo que podemos llamar, para entendernos, música de nuestro tiempo. Edgar Varèse: he aquí uno de los autores con mayor capacidad «visionaria», profética de cuantos trabajaron en las primeras décadas de nuestro siglo. Su obra (que se extiende hasta 1961) es otro de los pilares que hay que conocer y amar para que nuestra afición a la Música no sea puramente retrospectiva. Conocer a Varèse, amar

su música, es participar plenamente del hoy de nuestro arte. Y —créannos— ello no es difícil, y merece la pena.

Dada la perfecta abarcabilidad de la obra del genial músico franco-americano, hemos tomado como eje de este trabajo —que será de introducción para buena parte de nuestros lectores— el comentario ordenado de todas las obras que integran su catálogo. La disposición «utilitaria» de estas páginas se completará con una sucinta cronología y material gráfico, necesario de cara a la pretendida familiaridad con el artista y su entorno.

CRONOLOGIA

- 1883.—Nace Edgar Varèse en París. Pasará años críticos de su niñez en la Bourgogne.
- 1900.—Visita la Exposición Universal de París. Inicia sus estudios de las teorías científicas de Helmholtz.
- 1904.—Estudios musicales en la Schola Cantorum, con D'Indy y Roussel.
- 1908.—Se establece en Berlín por una temporada.
- 1914.—En Praga, dirige su primer concierto.
- 1915.—El 18 de diciembre viaja a Nueva York, donde se establecerá.
- 1917.—Primera actuación musical en tierras americanas: dirige con éxito el Réquiem, de Berlioz.
- 1921.—Termina Amériques. Funda una asociación de melómanos que perdura hasta 1927; en ella se dan a conocer obras capitales del repertorio de nuestro siglo, como Pierrot Lunaire, Las Bodas, el Concierto de violín, de Berg o las Piezas para cuarteto, de Webern.
- 1922.—Offrandes.
- 1923.—Hyperprism.
- 1924.—Octandre. Entre marzo y diciembre, reside en París. Vuelve a América a finales del año.
- 1925.—Integrales.
- 1926.—Entre agosto y diciembre reside en París.
- 1927.—Arcana. Se nacionaliza norteamericano.
- 1928.—Parte para París, donde se establecerá por cinco años.

- 1929.—Versión revisada de Amériques.
- 1931.—Inicia Ionización, obra que concluirá al año siguiente.
- 1934.—Equatorial.
- 1936.—Densité 21,5. Entre junio y noviembre reside en Santa Fe.
- 1938.—Se instala en Los Angeles.
- 1940.—Vuelve a Nueva York.
- 1941.—Fundó el «New York Chorus»; después, el «Greater New York Chorus», especializado en obras anteriores al siglo XVIII.
- 1947.—Estudio para espacio.
- 1948.—Conferencias en la Universidad de Columbia.
- 1950.—Curso en Darmstadt.
- 1951.—Comienza Déserts.
- 1954.—Invitado por Pierre Shaeffer y André Malraux, vuelve a París para terminar la parte electrónica de Déserts en los estudios de la Radiodifusión francesa.
- 1955.—Vuelve a Nueva York.
- 1957.—Se instala en Eindhoven (Holanda) para preparar el Poema Electrónico en los Laboratorios de Philips.
- 1958.—Exposición Universal de Bruselas. En el Pabellón de Philips, obra realizada por Xenakis bajo la supervisión de Le Corbusier, se difunde el Poema Electrónico, de Varèse. En julio regresa a Nueva York.
- 1961.—Nocturnal.
- 1965.—Muere en Nueva York, el 6 de noviembre, a los ochenta y dos años de edad.

NOTICIA SOBRE LA OBRA

Amériques.—Sin contar unos primeros trabajos compositivos de corte tradicional —trabajos que se perdieron durante la primera guerra mundial— y tras su establecimiento en tierras americanas, en 1918 Varèse comenzó a trabajar en la que consideraría su primera composición perdurable: Américas. En principio, el autor requirió un contingente instrumental de desmesuradas proporciones, quizá excesivamente imbuido del gigantismo orquestal de sus admirados Héctor Berlioz y Gustav Mahler (autor éste con el que trabó conocimiento durante su estancia en Berlín). La revisión que el propio Varèse efectuaría en 1928 redujo la instrumentación de la obra a la de una gran orquesta sinfónica, sin desmesura, aunque con el aditamento de timbres inusuales.

No consideraba el título de «Amériques» como puramente geográfico —declaraba Varèse—, sino como símbolo de los descubrimientos de nuevos mundos en la tierra, en el cielo o en el espíritu de los hombres. Y, en efecto, Américas es una profunda meditación sobre el hombre de nuestro siglo, instalado en una sociedad en la que es preciso luchar para que el espíritu aflore. Sin embargo, habrá que rechazar la tentación de relacionar las sonoridades ruidistas de la obra con el mundo concreto que nos rodea; cabe señalar un papel evocador o sugestivo, pero nunca incurrió Varèse deliberadamente en el prosaísmo de la descripción a niveles tan superficiales. Veamos en qué términos se refiere el autor a la inclusión de estos sonidos en sus composiciones: El empleo de sonidos no temperados en música, actúa sobre los armónicos como lo hace el prisma de cristal sobre la luz pura. Esta utilización los irradia en mil vibraciones variadas e inesperadas. Ello supone una consideración del sonido como ente puramente físico, lo que constituye uno de los elementos de mayor interés que Varèse aportara a la música.

Offrandes.—En el mismo año en que terminaba Amériques, Varèse remataba dos canciones cuya interpretación pública en Nueva York (en 1922) sería el primer contacto de Edgar Varèse compositor con el público, cuando ya estaba próximo a cumplir cuarenta años. No obstante, estas dos canciones no se catalogarían como tales, sino que fueron utilizadas por el autor para la composición de lo que cabría considerar como su op. 2: Ofrendas. Los poemas utilizados fueron traducciones al francés de versos en castellano, debidos al mejicano José Juan Tablada —La cruz del Sur— y al chileno Vicente Huidobro —Canción de allá arriba—. La obra se abre con la creación de un clima sonoro misterioso, que algún comentarista ha relacionado con el Pélleas, de Debussy, pero en seguida una trompeta solista propone un tema de rítmica vivaz, sumamente original. Algunos rasgos impresionistas harán su aparición en el curso de la composición, motivados por el carácter de los versos, pero el curso de Offrandes aparece completamente dominado por una personalidad sonora que se advierte nueva, pujante y llena de interés.

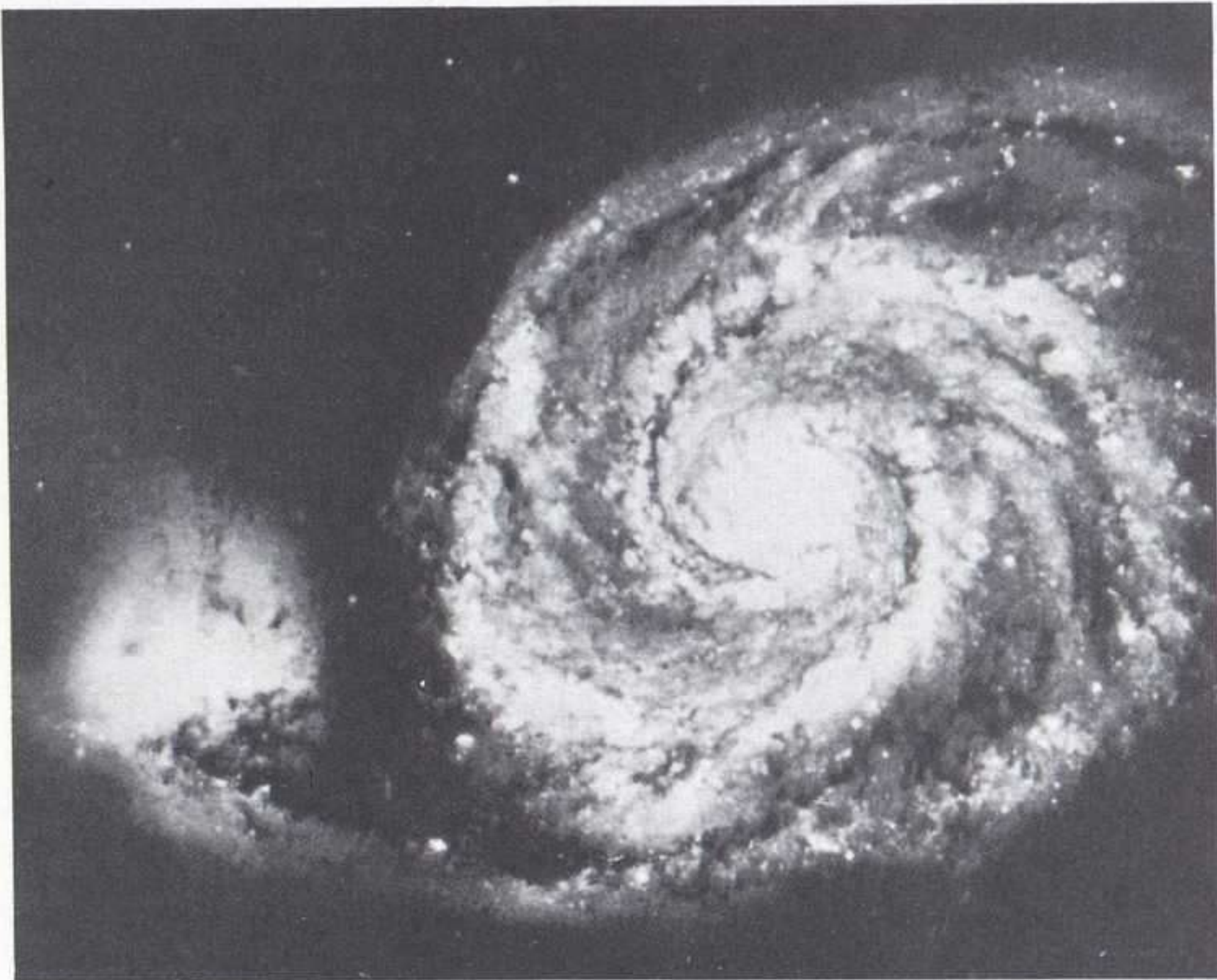
Hyperprism.—Desde 1921 hasta 1927, prácticamente mantuvo nuestro autor un ritmo regular de obra por año, siendo Hiperprisma (de 1923) la que siguió cronológicamente a Américas y Offrandes. Con Hiperprisma, Edgar Varèse proporciona una primera muestra de lo que va a ser una de sus aportaciones más sustanciales, a saber, el concepto de espacialidad aplicado a la música. El genial compositor franco-americano sustituyó —en alguna de sus obras— el habitual curso temático que se desarrolla en el tiempo imponiendo un pulso en el mismo, por la plasmación de capas sonoras que se estratifican

para dar la impresión de ordenación en el espacio y no en el tiempo. Por lo demás, el mismo título de Hyperprism hace referencia a los fenómenos de cristalografía que algún tiempo después iban a ser objeto de estudio concienzudo por parte de Varèse, hasta el punto de que, en cierta ocasión, escribió que su proceso al componer era fiel reproducción del proceso de cristalización. Comoquiera que sea, la fascinación ante los fenómenos físicos late claramente en Hiperprisma, y tal composición llega a conferir dimensión estética a elementos técnicos o científicos, otro aspecto en el que Varèse fue pionero indiscutible. Como dato anecdótico señalaremos que la inclusión de la sirena —presente ya en Amériques— adquiere en Hyperprism niveles psicológicos: Varèse comentó la honda impresión que le había causado recordar fielmente su reacción, de niño, ante el pitido de una locomotora, al haber escuchado —mientras componía esta obra— la sirena de un barco que arribaba a Nueva York.

Octandre.—Obra compuesta en 1924, resultó ser una de sus partituras más accesibles para intérpretes y para el público, hasta el punto de que Varèse llegó a considerar abusiva la prelación que se daba a Octandre frente a otras obras de su catálogo. Octandre ha despertado asimismo multitud de comentarios críticos y gran cantidad de interpretaciones conceptuales que tan pronto ven en la partitura una consecuencia de Stravinsky, como de Debussy, Schönberg o Webern. De estos dos compositores de la Escuela Vienesa es evidente que Varèse toma el concepto de klangfarbenmelodie (melodía de timbres), para utilizarlo —eso sí— con arreglo a su propia personalidad. Pero las vinculaciones de Octandre han rebasado el campo de los sonidos para invadir otras parcelas estéticas o científicas; así, mientras que Vivier habla de coloraturas claroscuros a lo Rembrandt, otros comentaristas subrayan la transmutación al campo de los sonidos de las teorías físicas de Helmholtz, cosa que estará más clara en obras posteriores. Octandre interesa, ante todo, por el tratamiento que propone de los timbres: Varèse no solamente tiene en cuenta el color instrumental, sino que cuida el contexto sonoro en que se inserta cada timbre. Esto es, no elige el timbre adecuado en función —exclusivamente— del carácter de las notas a ejecutar, sino también en función de aquellos colores instrumentales que van a acompañar al elegido, sonando simultáneamente. Por otra parte, Varèse aporta con Octandre algo totalmente nuevo, como es la elaboración sonora, no en pos de una fusión de los timbres, sino considerándolos por aglomeración. En otras palabras, el resultado sonoro de un instante cualquiera no vendrá dado por fusión de los timbres actuantes, sino simplemente por la superposición de los mismos, por su aglomeración, manteniendo cada uno de ellos su personalidad sonora y actuando sobre los demás sin fundirse con ellos. Será excusado insistir acerca de la necesidad de nuevos criterios interpretativos para ser fiel a esta música.

Integrales.—En la cronología consta la estancia parisiense de Varèse durante buena parte de 1924. En París iba a intensificar su relación con otros artistas —fundamentalmente pintores— e incluso el cultivo por sí mismo de su afición al dibujo y a la pintura. Imbuido de imágenes y volúmenes, no es de extrañar que su obra inmediata —Integrales— abandone por un momento la decidida dedicación al timbre, o cualidad física del sonido, que observábamos en Octandre, para volver de alguna manera al ambiente sonoro de Hiperprisma, esto es, a la espacialidad recreada con medios sónicos. Por lo demás, en Integrales empiezan a manifestarse elementos mu-

sicales que delatan el carácter de anticipación que en muchas ocasiones ofrecen las partituras de Varèse. Olivier Messiaen subrayó cómo la antinatural exigencia al trombón de que pronuncie una nota en «pianísimo» para progresar hacia el «sforzando» no es sino una rigurosa anticipación del sonido retrogradado, que utilizará abundantemente la escuela de música concreta con la ayuda de medios técnicos, como el magnetófono. Se trata, sin duda, de una intuición genial, pero no es la única que cabe destacar en Integrales, obra en la cual, en ciertos pasajes, asistimos a una transmutación de los papeles tradicionalmente asignados a los instrumentos utilizados: así, mientras los instrumentos de viento crean un clima rítmico, la percusión es la que propone motivos temáticos.



Nebulosa (Catálogo Messier núm. 51).

Arcana.—Entre los estudios que Varèse cultivó, al margen de su dedicación a la música (estudios que posteriormente se integrarían en lo esencial de su trabajo de compositor), destacan los de Astronomía, principalmente en las fuentes clásicas de los alquimistas y científicos renacentistas. Una cita de Paracelso, referente a las estrellas del universo, sirve de prólogo literario a Arcana, aunque tal prólogo no constituye un programa descriptivo, sino el punto de partida conceptual para la composición. La instrumentación de Arcana vuelve un tanto al gigantismo de Amériques, y—al igual que ocurrió con aquella— Arcana sería revisada bastantes años después, reduciéndose considerablemente la orquestación, que no obstante exige 119 músicos, repartidos entre cuerda (68), madera (20), metales (19) y percusión (12). Formalmente, Arcana es una transfiguración sumamente inteligente de un Pasacaglia, y se constituye mediante variaciones temáticas radicalmente originales. Pero si ésta es la estructura global de la obra, cabe observar asimismo una organización celular, ya que Arcana toma como hilo conductor un motivo temático integrado por once notas, repartidas en subgrupos de tres, tres, dos y tres sonidos.

Con todo, lo más interesante, la más extraordinaria originalidad que Arcana aporta a la música moderna consiste en la concienzuda elaboración de la masa sonora, con vistas a reflejar musicalmente una impresión visual que se da repetidamente en fenómenos naturales bien dispares: la formación de grandes espirales, las que constituyen un tornado, las que constituyen una nebulosa. Este es el planteamiento sonoro de la espiral, según Varèse: partiendo de una nota cualquiera —por ejemplo, Do—, mediante siete saltos interválicos de quinta llegaríamos a cerrar un círculo, alcanzando de nuevo la nota de partida: DO-SOL-RE-LA-MI-SI-FA-DO. Pero he aquí que si prescindimos de la escala temperada y atendemos a la cualidad física del sonido —caracterizado, en cada caso, por un determinado número de vibraciones—, la superposición de los sonidos no se producirá exactamente, con lo cual, en lugar del ciclo cerrado, puede procederse a una indefinida apertura sonora cuyo exacto reflejo gráfico sería, precisamente, el de la espiral.

Por otra parte, el sentido espacial de la música varèsiana tiende en Arcana a la creación de silencios que pueden verse como bolsas de aire (así lo ha señalado algún crítico), en riguroso paralelo a los vacíos que pueden observarse en el universo de las galaxias que el genial creador franco-americano ha querido evocar. Arcana, en definitiva, es una obra fruto de la más extraordinaria imaginación, de la más rica inventiva, de la más fascinante ideación.

Ionisation.—Entre 1931 y 1932, esto es, como único fruto compositivo del largo período parisino, Varèse compuso una de sus más deslumbrantes obras: Ionización, quizá la obra maestra de entre todas las que se hayan compuesto con base instrumental exclusiva

en la percusión. Dos sirenas se añaden a una compleja batería compuesta por no menos de cuarenta instrumentos. Resulta verdaderamente admirable constatar cómo Varèse sustituye los tradicionales conceptos de «tema» o de «armonía» por diferentes usos del contingente instrumental requerido. Como es lógico de prever, la articulación o el discurso de la pieza se basa en los conceptos de «ritmo» y «timbre», y, junto a estos parámetros, Varèse incide, una vez más, en su idea de «espacialidad». El resultado es una obra maestra, cuya profunda novedad ha dejado indeleble huella en los más destacados maestros del presente musical. Ionisation fue objeto de concienzudo análisis —por ejemplo—, por parte de Messiaen, Boulez, Stockhausen y Xenakis, siendo los tres últimos discípulos del primero.

Equatorial.—La obra se fraguó en la mente del compositor mientras éste preparaba su salida de París, en viaje que le llevaría como primeras escalas a Barcelona —en donde saludó a su amigo Joan Miró—, Madrid y Vigo. En su equipaje figuraba la traducción francesa de las Leyendas de Guatemala, obra que Miguel Angel Asturias había dedicado a Edgar Varèse, «maestro-mago de los sonidos». Fascinado Varèse por los caracteres de las razas sudamericanas, quiso acudir a las fuentes de la lengua española para construir una nueva composición con intervención vocal. Para ello tomó unos versos del Popul Vuh, algo así como la biblia de los Maya-Quiché, recogidos por el español Padre Jiménez en el siglo XV, versos que se refieren a la súplica implorante del pueblo a su Dios, para enfrentarse a la vida sobre la dura tierra, después de haber conocido la Ciudad de la Abundancia. Equatorial, con esta auténtica oración de la gente desamparada, es la obra varèsiana más cercana a una cierta religiosidad. (No fue Varèse hombre religioso, pero mantenía cierto grado de creencia hacia un Dios que veía como «gran arquitecto del Universo».)

Hoy existe clara tendencia a interpretar la obra con un bajo o barítono solista, pero en la concepción original, un coro de hombres debe cantar al unísono. También ha habido titubeos y dificultades en el aspecto instrumental: del «theremin» a las Ondas Martenot, del gran órgano al órgano electrónico... Tan sólo la estructura global de la obra, firme y clásica, aparece como exenta de problemas interpretativos: introducción instrumental, primer poema, intermedio instrumental, segundo poema y coda.

Densité 21,5.—Entre los estrenos de Equatorial y Desiertos, un largo silencio, una honda crisis, de la que luego se hablará, supusieron veinte años de alejamiento de la composición activa por parte de Varèse, solamente roto por dos obras «de circunstancias», de las que Densité 21,5 resultó un logro extraordinario. Georges Barrère requirió a nuestro autor una pieza para flauta sola con la finalidad de lucir el sonido de su nuevo instrumento, una flauta fabricada en platino. Como no podía por menos de suceder, fue el aspecto físico lo que más interesó a Varèse, y de ahí que el título responda fielmente al valor de la densidad del platino. La pieza es de una sorprendente y atractiva sonoridad. Alternan motivos por grados conjuntos con otros caracterizados por grandes saltos interválicos. Los matices dinámicos guardan estrecha relación con los puros matices tímbricos de la flauta, según sus distintos registros. Se trata, en fin, de una obra maestra que explota admirablemente los recursos de un instrumento, lo que explica la profusión de las interpretaciones, no todas aceptadas por el autor (partidario decidido de René Le Roy).

Etude pour Espace.—Quizá la única obra de Varèse que no ha perdurado, ni en repertorio ni en grabaciones, este Estudio para Espacio —quizá considerado por el propio autor como obra inacabada—, se concibió para coro mixto de 22 voces, dos pianos y percusión. Al proponer frases aisladas como texto, en diversas lenguas, Varèse se adelantaba, una vez más, a lo que muchos años después

BERLIOZ'

"REQUIEM"

Presented by
The Scranton Oratorio Society



EDGAR VARESE

JOHN T. WATKINS
Conductor

300 VOICES

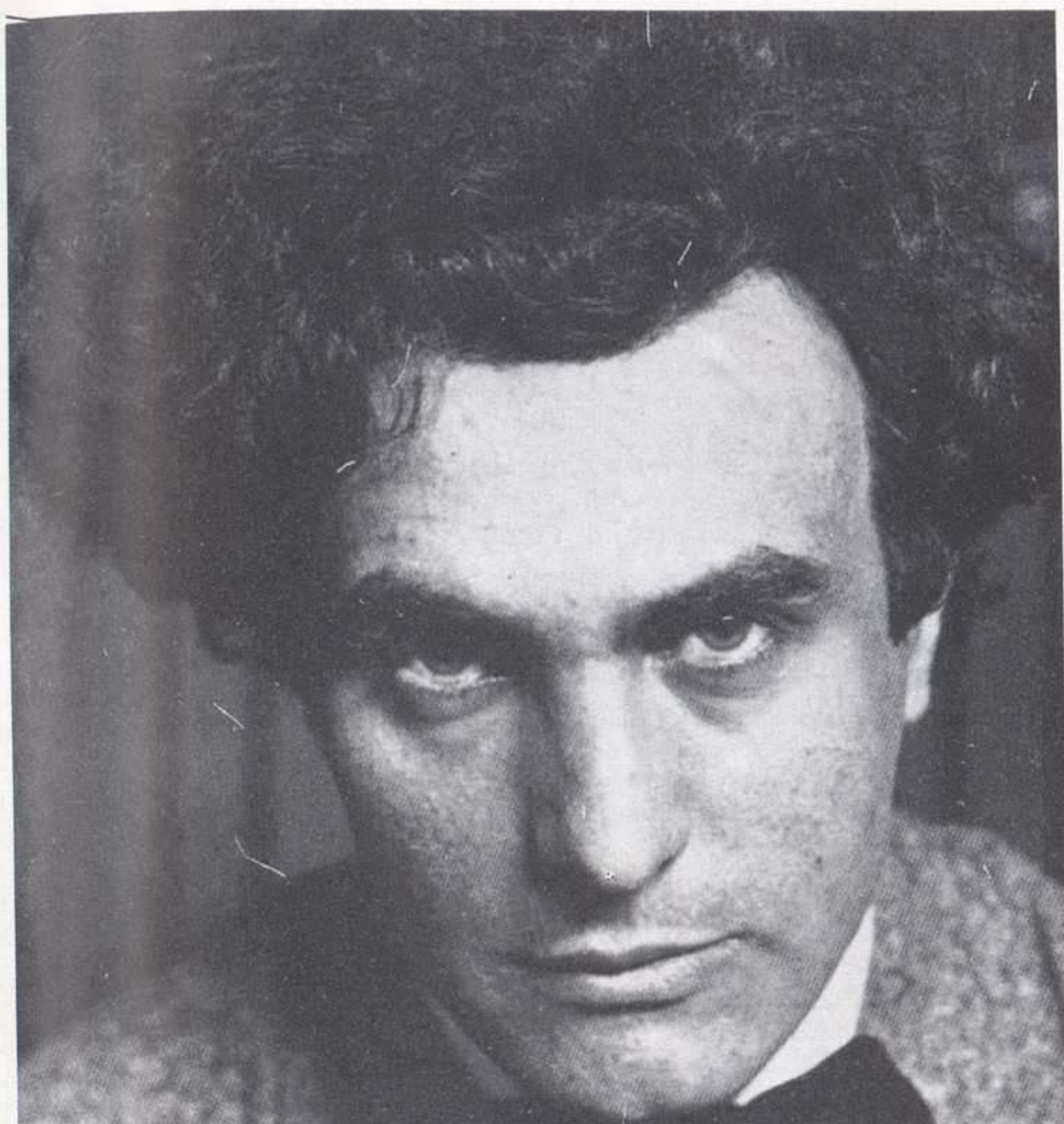
Orchestra of 150
Musicians

Under the Direction of
EDGAR VARESE



HECTOR BERLIOZ

Anuncio del primer concierto de Varèse en América.



Edgar Varèse, en 1910.

se vería como recurso totalmente válido. Pero estamos en época de crisis para Varèse, con rasgos —incluso— de depresión. Motivos, la necesidad de expresarse mediante técnicas que todavía no existen! De 1939 es este texto varèsiano, de impresionante valor documental por su confirmado carácter futurista:

Una máquina de sonidos (y no una máquina de reproducir sonidos) nos liberaría del sistema arbitrario y paralizante de la octava; permitiría la obtención de un número ilimitado de frecuencias, la subdivisión de la octava y, por consecuencia, la formación de toda la gama deseada; una extensión insospechada de registros, de nuevos esplendores armónicos que el uso de combinaciones subarmónicas haría posible; sonidos combinados, diferenciaciones de timbres, intensidades inhabituales, por encima de lo que pueden dar nuestras orquestas; una proyección del sonido en el espacio, por su emisión de una a otra parte de la sala de concierto, con arreglo a las necesidades de la obra: ritmos que se entrecruzarían independientemente unos de otros, simultáneamente en contrapunto (por servirnos de un término clásico), puesto que esta invención podría tocar todas las notas deseadas... o fracciones de notas en una unidad de tiempo o de compás dada, lo que ahora es humanamente imposible de conseguir.

Déserts.—Por primera vez, Varèse iba a trabajar en un laboratorio de sonido técnicamente bien dotado (¡quince años después del manifiesto premonitorio que acabamos de leer!). En los estudios parisinos que gobernaban Schaeffer y Henry, Varèse elaboraría la parte electrónica de *Desiertos*, que habría de añadir a lo escrito para vientos y 46 instrumentos de percusión. El resultado, verdaderamente fascinante, se dio a conocer bajo la dirección de Hermann Scherchen, y fue transmitido a toda Francia con caracteres de auténtico acontecimiento radiofónico. La obra, de nueva faz, vuelve a mostrar los elementos fundamentales de la creación varèsiana, añadiendo, quizá, un uso sistemático del silencio: «Marque los silencios», recomendaba Varèse al director de su obra; realmente, una audición atenta revela hasta qué punto una medida de silencio, en determinado contexto, puede resultar tan expresivo o tan necesario como el más refinado de los sonidos. Por lo demás, *Desiertos* es una de las partituras más humanistas y cálidas del autor, no siempre reconocido en esta dimensión. He aquí las palabras de Edgar Varèse alrededor de su *Déserts*:

«*Desiertos*» significa para mí no solamente los desiertos físicos, de arena, de mar, de montaña y nieve, del espacio exterior, de las calles solitarias de una ciudad; no solamente estos aspectos desolados de la Naturaleza que evocan la esterilidad, el alejamiento, la existencia fuera del tiempo, sino también este lejano espacio interior que ningún telescopio podrá alcanzar, el del hombre que está solo en el mundo de misterio y de soledad esencial.

Poema Electrónico.—En la cronología se da cuenta del origen de esta singular composición. Con ella Varèse no solamente volvía a utilizar, con excelentes medios técnicos, la electrónica, sino que también incidía en una forma de arte que desde tiempo atrás le interesaba extraordinariamente: es el trabajo en colaboración, la contribución musical a un todo más amplio y globalizador, una especie

de «arte total» en la medida en que ello fuera posible dentro de nuestro siglo. (En este sentido de incursión musical en otros terrenos artísticos o científicos cabe anotar que —entre 1938 y 1940— durante su residencia en Los Angeles, cerca de Hollywood, Edgar Varèse procuró insistentemente que algún gran productor cinematográfico se interesara por la adecuación de la música al arte de las imágenes, ofreciéndose a gobernar un laboratorio de investigación que, desgraciadamente para músicos y cineastas, nunca llegó a realizarse: entre los motivos de la crisis depresiva que tuvo a Varèse mucho tiempo inactivo no fue éste el menor.) Pero volvamos al Poema Electrónico: cuatrocientos altavoces, repartidos por todo el pabellón de Le Corbusier y Xenakis, difundían esta música mientras el espectador contemplaba las osadas formas arquitectónicas o las proyecciones previamente elegidas por Le Corbusier. La composición ha motivado un bellissimo comentario crítico: aquel de Vivier, quien, al escuchar las voces del coro distorsionadas mecánicamente, habla de un coro fusilado a la manera del *Tres de Mayo*, de Goya. También se alude a Victoria como modelo ideal del sereno y hondo contrapunto que reina en el Poema Electrónico.

Nocturnal.—El genial compositor franco-americano, ya muy envejecido, empezaba a recibir el reconocimiento que su extraordinaria labor merecía. La Fundación Kussevitzy le encargó una composición en la que Varèse pensaba realizar su soñado proyecto de poner en música los maravillosos versos de San Juan de la Cruz —Noche oscura...—. La obra, desgraciadamente, no llegó a perfilarse, y en parte tuvo la culpa el abandono en que dejó este proyecto para ocu-



Kalff, Le Corbusier y Varèse (Bruselas, 1957).

parse precipitadamente de la composición de *Nocturnal*, obra quizá en la misma línea expresiva, volcada totalmente hacia la voz humana, y que tampoco podría llevar a término: su discípulo Chou Weng-Chung se ocuparía de ello.

CODA

Hasta aquí el periplo compositivo de Edgar Varèse, un autor que —por causas muy complejas— desarrolló su trabajo en un incomprensible e injusto aislacionismo con respecto a las más sustanciales corrientes musicales de nuestra época, convergiendo en ellas tardíamente, cuando en rigor debió haber sido pionero, impulsor y maestro indiscutible. Una pregunta de difícil respuesta se cierne sobre todo esto: ¿lo habría sido en el caso de haberse establecido en París? Pero, en este caso, ¿habría sido la música de Varèse tal como hoy la conocemos? Porque parece claro que el contacto con las Américas estimuló grandemente a nuestro autor, colaborando a estos caracteres de anticipación, de arte-ciencia y de expresión del hombre considerado en entornos rigurosamente contemporáneos, que configuran la significación estética de Edgar Varèse, como quizá haya podido desprenderse de las líneas precedentes.

DISCOGRAFIA Y BIBLIOGRAFIA

Apartado éste necesariamente breve. Un único disco (DECCA, SXL 6550) obra en los establecimientos españoles: Zubin Metha realiza una fulgurante versión de *Arcana*, *Integrales* e *Ionización*; disco, pues, fundamental. Fuera de España, grabaciones de Cerha y Weisberg completan un poco este exiguo panorama, pero creo que sería necesario acudir a catálogos estadounidenses para cubrir casi por completo el repertorio varèsiano, poco trabajado en cantidad, pero —en contrapartida— con grandes resultados artísticos.

No existe monografía en castellano del autor franco-americano. Paz resume certeramente la estética de Varèse en el capítulo correspondiente de su espléndida *Introducción a la música de nuestro tiempo* (Ed. Sudamericana. Buenos Aires). La colección francesa *Solfèges* cuenta con una espléndida monografía debida a Odile Vivier, gran amigo y estudioso de la vida y obras de Varèse: de este libro hemos tomado buena parte de los datos, así como el material gráfico que ilustra el presente trabajo.—J. L. G. B.

PIANOS
BECHSTEIN

Grard

GAVEAU

PLEYEL

SCHIMMEL[®]

KAWAI

ZENDER



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailen, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2
MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND

EL METODO DE COMPOSICION DODECAFONICO COMO CONCEPCION GLOBAL DEL MUNDO

Por JOSE MIGUEL LOPEZ

Dodecafonía sí, dodecafonía no. En resumen, éstas son las dos únicas posturas existentes al respecto. Aquí es muy difícil encontrar el término medio, que otras gentes respetables tratan de encontrar en todas las facetas de la vida.

Pero el asunto se complica cuando la inmensa mayoría del público español acepta la dodecafonía como estereotipo de muy diversas facetas musicales, y que a menudo tienen una relación muy vaga con el método schönbergiano. Así, para un no iniciado en la música del siglo XX, atonal, dodecafónico, pantonal o politonal son conceptos sinónimos, y música concreta, aleatoria, electrónica..., es todo aquello que no suena «bonito», sin atender la gran diferencia que hay entre ellos.

Dada esta estereotipación del término dodecafónico, éste ha rebasado notablemente la acepción que le refiere al método de composición con doce sonidos que le asignó Arnold Schönberg, para constituirse en referente no ya sólo de una significación estética, rechazada «a priori» en muchas ocasiones, sino en una actitud ante la Música, en una predisposición y en una forma ideológica de concebir la Nueva Música, pero que de un modo u otro incide en una concepción global del Mundo, y, por lo tanto, traspasa el hecho solamente musical y estético, para adentrarse en el social, político, industrial y cuántos más.

¿ES USTED «PROGRE» O «CARCA»?

Ya lo dijo Schönberg en 1927: «Personalmente, tengo la sensación de que la Música lleva en sí un mensaje profético que revela una forma de vida más elevada, hacia la cual evoluciona la humanidad». Antes lo había dicho Ludwig Van Beethoven, inspirándose en Schelling, al decir que la Música es la revelación de lo Absoluto: «Ella tiene la más elevada función unificadora, vive en ella una sustancia eterna, infinita, no del todo aprehensible».

Si la Música en sí ya tiene los elementos previos para que conforme ideológicamente, y viceversa, al auditor, en el dodecafonismo estos elementos están a flor de piel, y a lo largo de medio siglo se ve positivamente que el método ha conformado dos distintos sectores de opinión: a favor y en contra, y que existe cierta relación entre la ideología y las pautas de conducta de un grupo y la adscripción o rechazo al método.

La realidad indica que el dodecafonismo es una Weltanschauung, o concepción global del Mundo; observándola, se ve esto claramente; pero por si alguien tiene nublada la vista, mencionaré que ya en 1949 René Leibowitz, en su libro Introducción a la música de doce sonidos, proponía esta hipótesis.

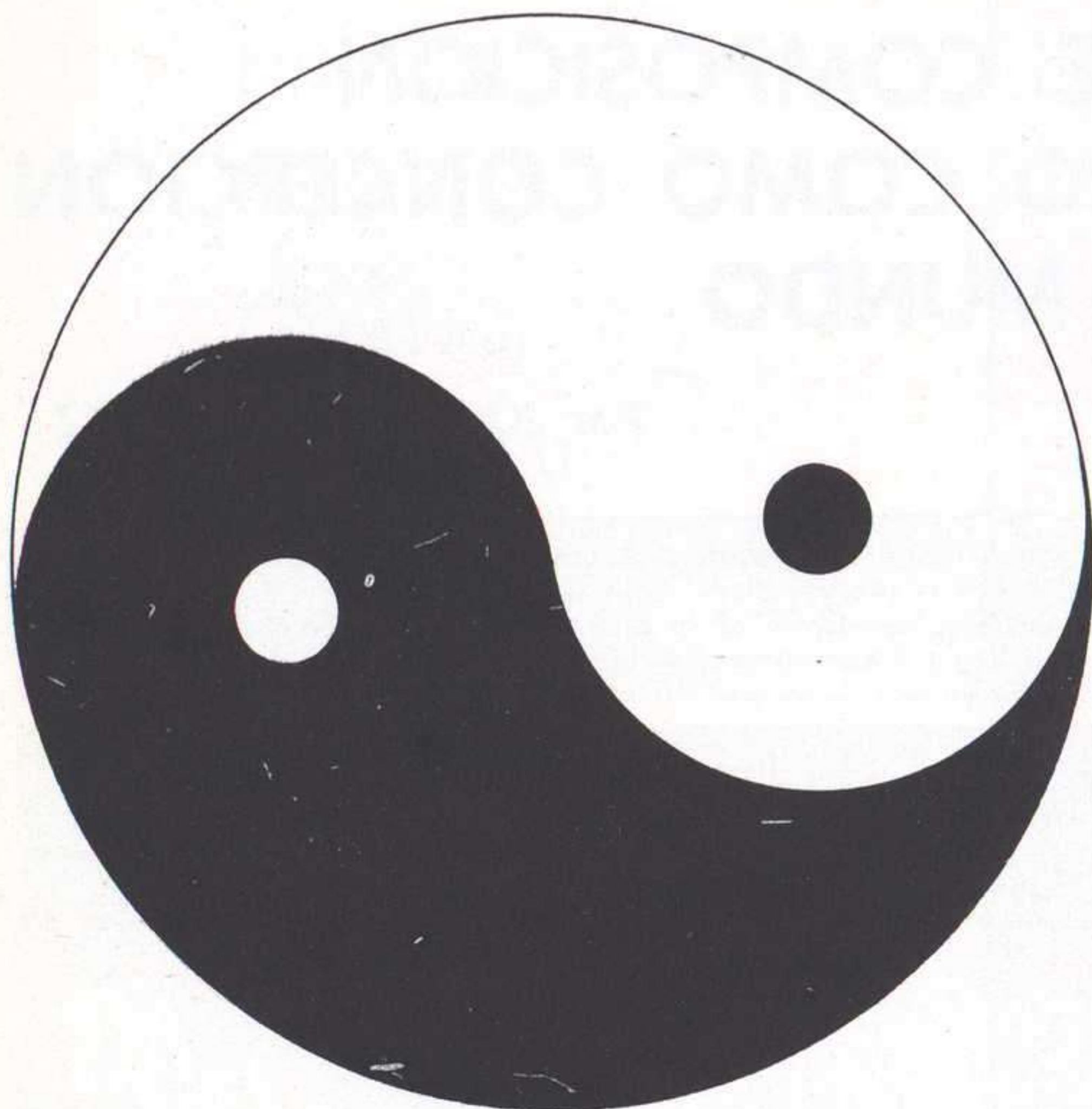
Lo divertido es que el concepto de Weltanschauung es intraducible fielmente, y que incluso la significación que le damos no es la que de verdad nosotros queremos que tenga. Dicho de otra forma: el concepto hegeliano se confunde en la realidad no con la dialéctica propuesta por el filósofo alemán, ya que entonces los dos polos se unificarían en uno que sería la síntesis de ambos (está claro que esta síntesis es impensable en nuestro país), sino con la base misma de estos conceptos, y que Hegel encontró en ciertos pasajes de la filosofía china, y que actualmente identificamos con las teorías del budismo Zen, en las que el Yin y el Yang son las partes iguales, contrarias, complementarias, que unifican en sí mismo cualquier concepto. O sea: la síntesis hegeliana es impensable que pueda ocurrir en el público español; sin embargo, sí se dan en él las posturas explicitadas en el Yin y el Yang budistas, en las que el Yin (para entendernos) serían los «carcas» reaccionarios que no quieren saber nada del método dodecafónico, lo odian, dicen que es inferior, que se trata de un experimento, que sus músicos buscan algo que todavía no han encontrado, que es ruido, y feo; y el Yang podrían ser (para entendernos) los «peras» progresivos, para los que el método es la solución de todos los problemas, una forma de ruptura con la tonalidad, una forma de progreso, un invento realmente brillante de organización del material sonoro y un campo ilimitado donde expresar nuevas sensaciones.

Cualquier persona dirá que no se encuentra en ninguna de estas dos posturas, que las etiquetas le molestan cantidad, que la realidad no se encuentra en los extremismos, sino en el término medio, y que esta clasificación no es ni perfecta ni globalizadora, ni incluye todos los pasos intermedios. Bueno, digo yo. Y sabiendo que las personas nos movemos y actuamos la mayoría de las veces por prejuicios (el término puede tener un significado peyorativo, pero también lo tiene positivo; a mí me interesa desta-

Ensayo tendente a demostrar que si usted es «progre» o «carca» aceptará o rechazará el viejo sistema, y en el que se utiliza la dialéctica hegeliana, el budismo y diversas opiniones autorizadas para llegar a tan consustancial fin.



Mujer con vina.



carlo en cuanto funcional) y por estereotipos, y siendo también consciente de que: «el Tao que puede ser expresado no es el verdadero Tao», pienso que los nuevos españoles nos inmiscuimos en alguna de estas dos posturas, y desde luego ambas son opuestas y contradictorias, pero complementarias. Sin la una no hay otra. Y la otra existe porque hay una. Esto no es un «rollo» macabeo, sino la constatación de una realidad. No hay síntesis posible en concepto hegeliano. Pero sí hay una especie de Gran Mandala para aquellos iniciados que tienen el Conocimiento, y que precisamente suelen ser los mismos compositores. Quizá haya algún alumno no compositor del «guru» Majara-sí-ji-ji que goce de tan alto placer, pero será un desviado, sin duda.

LEIBOWITZ Y ANSERMET COMO PROTOTIPOS DE POSTURAS OPUESTAS, PERO COMPLEMENTARIAS

Entrando ya en el trance de las teorías de Leibowitz, éste dice: «Sólo situándonos en una perspectiva fenomenológico-existencial estaremos en condiciones de comprender lo que constituye la novedad peculiar de la técnica de los doce sonidos». ¡Alto!, topamos con la fenomenología de Husserl. (¿Hay necesidad de nombrar a J. P. Sartre? Al que creo que sí es necesario citar es a Kierkegaard.)

Nada, y luego dicen que la Música es sólo música. Caramba. ¿Seguimos estirando de la madeja?

Ahí va.

Ansermet y Leibowitz son el Yin y el Yang (para entendernos, hombre). El primero, «carca» reaccionario; el segundo, «pera» progresivo. Y el que se pique es porque ha comido ajos.

Para Ernest Ansermet la percepción es lo más importante de esta fenomenología. Así lo dice en su libro *Los fundamentos de la música dentro de la conciencia humana*, de 1961. Y la percepción, entendida como música en sonidos, proporciona los fenómenos conscientes, que «son los mismos que se hallan en el origen de las determinaciones fundamentales del hombre, en su relación con el mundo, con Dios, con la sociedad humana». La Música adquiere así ya un papel determinante en la *Weltanschauung*, que cobra cariz ético cuando Ansermet afirma rotundamente: «La ley ética de la conciencia musical es su ley tonal». ¡Toma del frasco! Afirmaciones tan rotundas rajan a uno, máxime cuando se lanzan así a la torera, sin explicitarlas. Aunque, claro, como con esta afirmación hay mucha gente de acuerdo, pues no rasga vestiduras. Pero científicamente hay que ver lo lanzado que era el dire francés, y lo de la manga que se sacaba algunas conclusiones. Por supuesto que si se abandona esta ley, que es «el fundamento de los fundamentos» (sobre un fundamento gratuito y elaborado porque sí), «la conciencia musical parece ser afectada de impotencia creadora. La pérdida de este fundamento equivale para la conciencia musical a la muerte de Dios», por cuanto la relación tónica-dominante-subdominante tiene una estructura análoga a nuestra relación con Dios. «La educación del oído —prosigue— es una educación de la conciencia musical y de su fundamental actividad racional. La ley tonal no es la ley natural del oído ni del sonido, sino de la conciencia musical.» ¡Oh, conciencia, conciencia!, ¿por qué me persigues? «La relación entre la quinta y la cuarta en la octava es el único fundamento posible en el mundo de los sonidos musicales para la conciencia humana.»

Vaya, ¡de lo que se entera uno!

Leibowitz se deja de leyes naturales y de afirmaciones gratuitas porque sí, y va directamente a la fenomenología de Husserl, que sin ser ni mejor ni peor, por lo menos es científica y razonada.

La tonalidad, para Leibowitz, no es algo natural, ni siquiera se preocupa de ello. Lo que le interesa es que ésta le viene ya dada de antemano al compositor. Por eso la dodecafonía es un invento estupendo (¡gracias a Dios!), que permite resolver este problema. Al no tener pre-dado, y tener el compositor que fabricar su propia serie, este «pre-dado» se sustituye por un «yo-doy», mucho más creativo, y permite un «existente re-creado a cada nuevo esfuerzo compositivo que elabora sus esencias y sus propias leyes».

Con el músico francés (francés a favor, francés en contra, pues sí que hay allí contraste de opiniones) volvemos a la dialéctica, y así concibe la dodecafonía como un proceso dialéctico en que la disonancia va tomando cada vez mejores posiciones. «La dodecafonía es la toma de conciencia cada vez más total respecto de las posibilidades de la escala cromática.»

ADORNO SIEMPRE ACIERTA (ES UN DECIR)

Hasta aquí dos posturas, a las que habría que añadir una sintética: la de T. W. Adorno, que más que sintetizar ampliaría en Tao. «La música desprovista de todo pensar, mero contexto fenoménico de los sonidos, sería el equivalente acústico del calidoscopio, y, al contrario, ésta, como pensamiento absoluto, cesaría de ser música y se convertiría impropriamente en el lenguaje.» Esto lo decía en 1959, en *Música y lenguaje*. Y luego echaba más leña al fuego, al estereotipar a Schönberg y a Stravinsky en su *Filosofía de la Nueva Música*, de 1939, como los dos polos diametralmente opuestos del universo contemporáneo: el primero, el «progre», y el segundo, el «carca». Para colmo, en 1959 diría: «La agresividad de la vieja vanguardia se ha transformado en mansedumbre, en mentalidad tecnocrática; hoy la música no se arriesga ya a nada; han pasado sus tiempos heroicos». Este concepto del filósofo (y otras cosas) Adorno parece ser el mismo que otro hegeliano utilizaría más tarde: el de cambio revolucionario, que la sociedad termina por engullir, ya que si no la destruiría. Me refiero a Herbert Marcuse y su *Hombre unidimensional de la sociedad tecnocrática*.

En fin, que no somos nadie, aunque todavía queden cosas que decir.

HINDEMITH, ¡NATURALMENTE!

Para relacionar directamente la dodecafonía con la *Weltanschauung*, vamos a dar el último paso previo, que consiste en analizar el pensamiento estético de dos autores representantes del ya famoso esquema Yin-Yang: Hindemith y Webern, dos autores contrarios y contrapuestos en su aplicación del método, pero, por lo tanto, complementarios desde el punto de vista que ambos afirman o niegan el concepto mismo del método.

Hindemith ve en la tonalidad el orden, la ley natural, el equilibrio social, el parentesco de los sonidos. La tonalidad es algo natural, y, por lo tanto, su validez será eterna. Al menos, eso se deduce de su *Unterweisung in Tonsatz*, de 1937, que ya en el prólogo deja clara su postura: «El maestro de Música encontrará en estas páginas los fundamentos de la composición musical, y cómo éstos resultan de la constitución natural de los sonidos, por lo que tienen siempre validez». Por supuesto, el acorde tríada mayor es el fundamento de la armonía clásica tonal. La tríada mayor es: «Simple y pasmosa como la lluvia, la helada o el viento. Mientras haya música se partirá siempre de este acorde, el más puro y natural de todos, y al que deberá tender toda resolución; a él está ligado el músico como lo está el pintor a los colores primarios y el arquitecto a las tres dimensiones». Por supuesto que este acorde es sinónimo de orden armónico. Y esto es lo que más claramente quiere afirmar Paul Hindemith: la tonalidad es orden, equilibrio, racionalidad, acorde con las leyes y principios naturales. Está claro que esto es algo que escapa a la Música misma, y que se incluye inexorablemente en la *Weltanschauung*, en una ideología que reafirma los valores naturales y eternos provenientes del Dios divino, que es el único Ser capaz de crear el orden en que nos desenvolvemos, y que nosotros, como individuos que debemos nuestra existencia a su gracia infinita, debemos conservar y hacer perdurar. Cualquier subversión de este orden divino y natural atenta contra los principios mismos de la persona y facilita la anarquía y el caos, y consecuentemente, la aniquilación del Ser.

VAMOS POR LA ANTROPOLOGIA

Claro que esto no es más que una opinión y una concepción del mundo interrelacionada con las leyes y la estética musical. Pero nada más.

Por supuesto que hay otras opiniones, y ya que andamos con contrarios, vamos por una de este signo. Nos la trae Schönberg: «Dado que la tonalidad no es una condición impuesta por la naturaleza, no tiene significado insistir en querer conservarla como ley natural». El problema está en si la tonalidad es o no natural. Ra-

meau, en su Tratado de Armonía reducida a sus principios naturales, de 1722, ya deducía la naturalidad de la tríada mayor por la resonancia armónica natural de un sonido cualquiera. Pero, a la vez que afirmaba esta naturalidad, era incapaz de dar una solución parecida a la tríada menor; problema que Hindemith tampoco supo solucionar satisfactoriamente. Pero, además, Jean Philippe Rameau decía: «La Música es una ciencia que debe tener reglas establecidas; estas reglas deben derivar de un principio evidente, y este principio no puede revelarse sin la ayuda de las matemáticas». Opinión en que coincidía con Pitágoras, Zarlino, Descartes, etc. Lo que me supongo que nadie explicará es que si lo natural es familiar, y es bueno, y bonito, la música de Rameau, basada en principios naturales, no tuvo por qué sorprender a la audiencia francesa de su época, y, sin embargo, de los documentos de la época se sacan otras conclusiones. Esto decía La Borde a principios del siglo XVIII: «Su música es bárbara y barroca; un horrible ruido, un estrépito que deja aturdida a la gente». ¡Caray!, o sea que ¿la tonalidad también produjo un choque con la audiencia de su época? Luego ya no debe ser tan natural. Pero para no hacer afirmaciones gratuitas, vamos a consultar con un antropólogo estructuralista, Claude Levi Strauss, el cual afirma en *El crudo e il cotto*, de 1966: «La Música obra por medio de dos tramas. La única es fisiológica, natural por consiguiente; su existencia depende de que la música utiliza ritmos orgánicos. La otra es cultural, y consiste en una escala de sonidos musicales, cuyo número e intervalos



Melenudo Rameau.



Boulez con pajarita.

varían según las culturas. Este sistema de intervalo proporciona a la música un primer nivel de articulación, en función no ya de las relativas alturas, sino de las relaciones jerárquicas, que aparecen entre las notas de la escala». O sea, que, deduciendo, la tonalidad como conjunto de intervalos jerarquizados por el individuo es algo cultural, no natural. La jerarquización produce un nivel de articulación lingüística y de significado que trasciende lo propiamente musical, y que se inserta en un más allá incluso del terreno estético. «La función del compositor —sigue Levi Strauss— consiste en alterar esa continuidad sin revocar su principio»; y luego: «La emoción musical proviene precisamente del hecho de que a cada instante el compositor quita o añade más o menos de lo que el oyente puede prever en el seguimiento de un proyecto que él cree adivinar, pero que en realidad es incapaz de penetrar auténticamente a causa de la sujeción a una doble periodicidad: la de la caja torácica inherente a su naturaleza individual, y el de la escala, que depende de su educación. El placer estético está hecho de esta multitud de sobresaltos y pausas, esperas frustradas y recompensadas después más de lo previsto, resultado de los desafíos lanzados por la obra».

Así que la tonalidad es algo cultural, y su proceso estético un lenguaje interrelacionado con determinantes psicofisiológicos.

EL PAPÁ WEBERN ERA AVANZADILLO

Muy bien, muy bien, ¿y qué diría Webern, Anton Webern, al respecto? En *Sobre la Nueva Música*, publicado en 1960, afirma la historicidad del dodecafonismo: «La tradición armónico-tonal representa el fundamento para justificar la validez del nuevo lenguaje, el cual no es menos natural que el antiguo». El sistema, que no es más que la utilización de un número mayor de armónicos, «nos ha sido dado por la Naturaleza, de la misma manera que se nos dio lo que se ha practicado hasta hoy». Webern no representa actualmente el grado más avanzado de *Weltanschauung*, ya que si bien en su época fue erigido como el más «progre», y posteriormente los serialistas le veneraron más que a su propio maestro, no tiene escrúpulos al acceder a la naturalidad de la tonalidad. Su opinión no es dictatorial, sino que iguala la naturalidad de lo tonal y lo dodecafónico, considerando a este último un eslabón de la cadena, paso siguiente fiel de la armonía tonal. Por eso actualmente Webern no representa —si no es por su socialismo ideológico— la otra cara de Hindemith, el lado «progre» de la *Weltanschauung*. Lo fue, como también lo fue Pierre Boulez, hace tiempo, cuando afirmaba la muerte de Schönberg y el inicio de la época del serialismo integral. Luego se fue a Nueva York a dirigir la burguesa Filarmónica, y se acabaron para él los manifiestos y esas cosas.

LA EMANCIPACION DEL SONIDO Y DE LA ESTRUCTURA FORMAL

Ahora, si bien las personas no pueden ser catalogadas en estos compartimientos, sí puede serlo su ideología, y consecuentemente su acción. La consideración del sonido como un elemento constitutivo del acto musical, independiente y con valor intrínseco, es quizá la mayor revolución musical de la vanguardia: ya no hay una ley tonal que se asemeje a la gravedad de la tierra, como diría Hindemith, sino que hay sonidos, sólo sonidos. El sonido en sí es un mundo sorprendente. Como diría Boulez: «El dodecafonismo es un mundo en expansión, no de gravitación». Y al lado de este punto habría que añadir otro no menos significativo: la variación del concepto de forma en el de estructura. El orden ha sido derribado, la jerarquía ha sido proscrita, la individualidad del sonido y su libertad y autonomía de combinación no tiene por qué sujetarse a los esquemas prefijados social e históricamente. La forma ha sido sustituida por la estructura que el compositor elige y desarrolla a su libre albedrío. La subversión ha vencido los rígidos cánones de la antigüedad. No hay más orden que el que uno mismo quiera imponer. La libertad sonrío, y el campo aparece virgen para estructurarlo a gusto de uno.

¿Y LA COMUNICACION?

Mas he aquí otro problema no menos importante: bien, tenemos libertad, pero, ¿podemos comunicarnos? La jerga de la vanguardia es algo complicado y difícil de asimilar de repente, y como dice Levi Strauss: «El lenguaje musical actual parece ceder a la utopía del siglo, que es la de construir un sistema de signos a un solo nivel de articulación». Estupendo. Pero aquí intervienen otro tipo de factores para establecer la comunicación. Abraham Moles ha tratado, en su *Teoría de la información y de la percepción estética*, de 1959, los que atañen a la comunicación, la percepción, la estética y los datos cuantificados de información que puede recibir el receptor. Pero los problemas se expanden a los *mass media* o medios de comunicación de masas, ya que éstos controlan y manipulan la información, y desde este punto de vista fomentan el «estatus» ya existente y hacen perdurar la vieja tonalidad, impidiendo el acceso a la nueva música; problemas económicos-industriales de rentabilidad y de consumo; incluso problemas políticos, ya que los estético-filosóficos son simplemente una consecuencia de todos los anteriormente mencionados.

En fin, que esto es un lío, y usted está en una postura, como yo en otra. El caso es aclararse, jugar limpio y a ver dónde llegamos. El juego es atractivo, y quizá salga algo interesante de él. Lo que creo que está claro es que el apoyar o negar el dodecafonismo depende más de la ideología y de la *Weltanschauung* que de los propios valores músico-estéticos de esta música. Esto es lo que he tratado de explicar, sin tomar partido y, por supuesto, sin dárselo todo mascado, sino dejando lagunas y huecos, para que así, como diría Marshall Mas Luhan, usted participe reconstruyéndolas y dando sentido al artículo. Si no está de acuerdo con algo, me parece muy bien, y además ya sabe que espero sus noticias de este artículo frío (según Mc Luhan), que precisa de alta participación, y que si usted la demuestra hará un bien al mundo socio-musical actual.

J. M. L.



BAYERN'S SCHLÖSSER UND RESIDENZEN

CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA



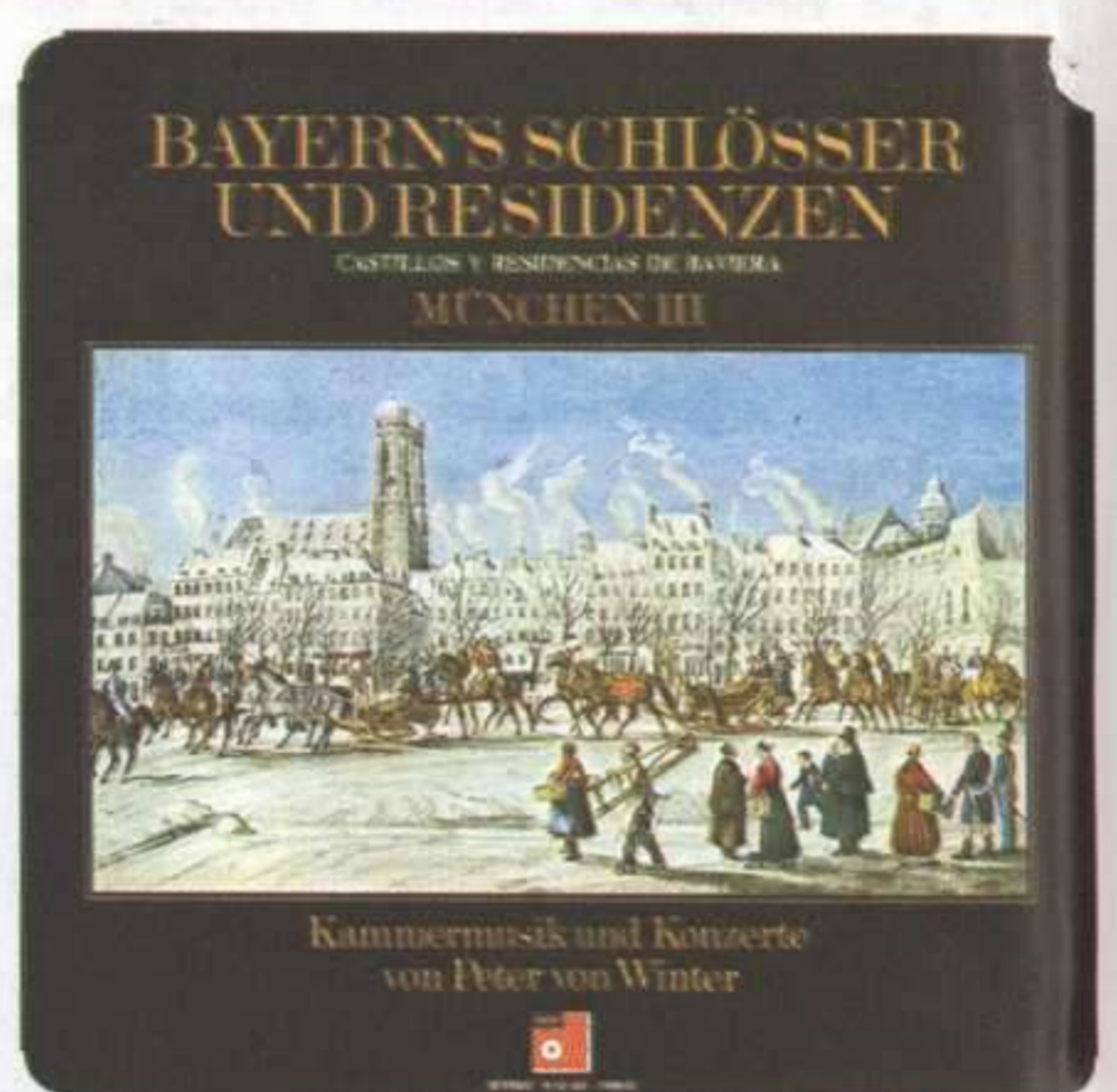
Primavera 1976



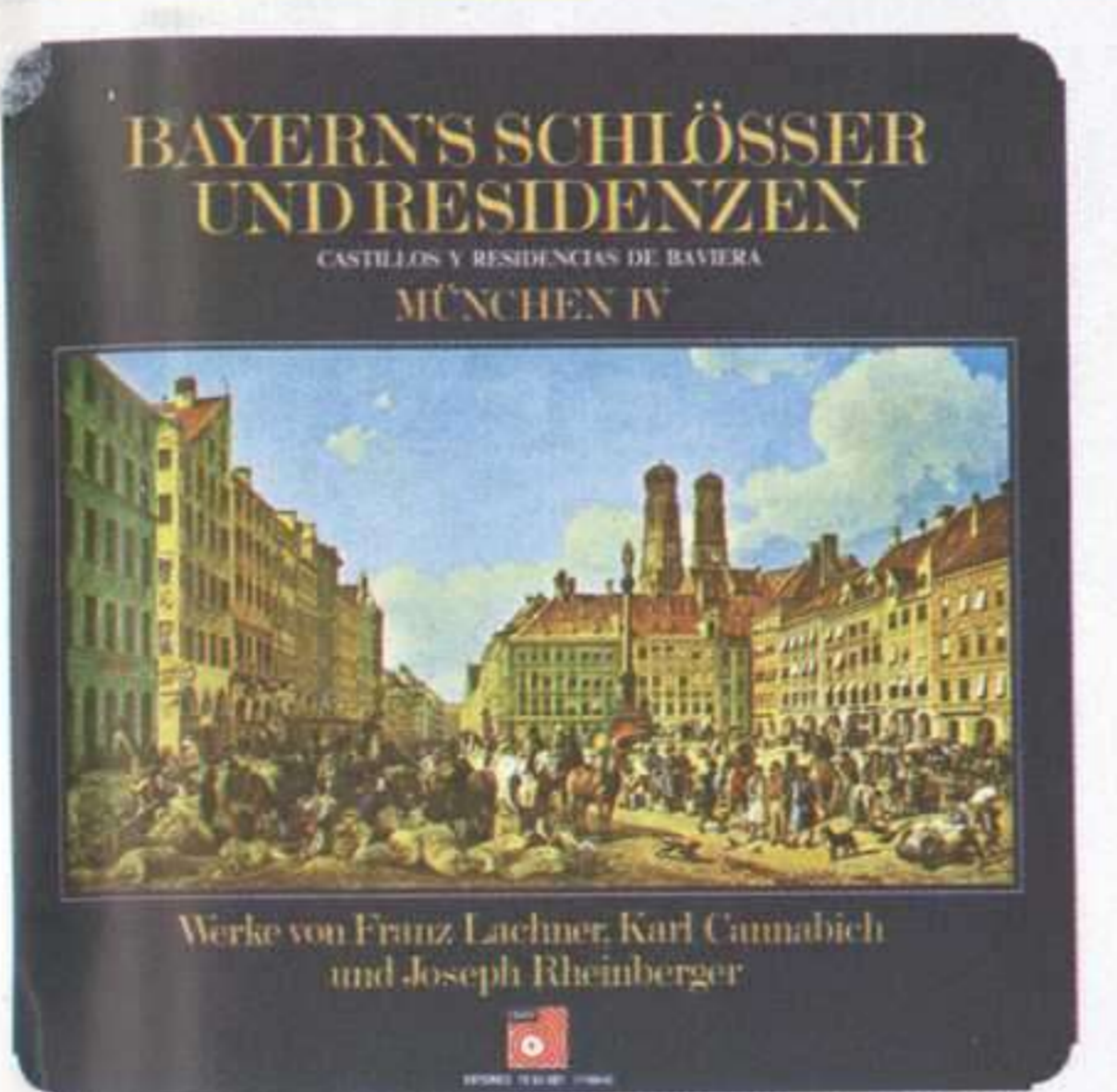
CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA MUNICH I
Wolfgang Amadeus Mozart:
 Serenata en Si Bemol Mayor KV 196 para 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes/Divertimiento en Mi Bemol Mayor KV 226 para 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes/Divertimiento en Mi Bemol Mayor KV 226 para 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes
Franz Danzi:
 Sexteto en Mi Bemol Mayor para 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes/Concierto en Fa Mayor para fagot y orquesta/Sinfonia concertante en Si Bemol Mayor para clarinete, fagot y orquesta
 Consortium Classicum—Dieter Klöcker
 Concerto Amsterdam—Jaap Schröder
75 93192 (1107) Estéreo
 Album doble



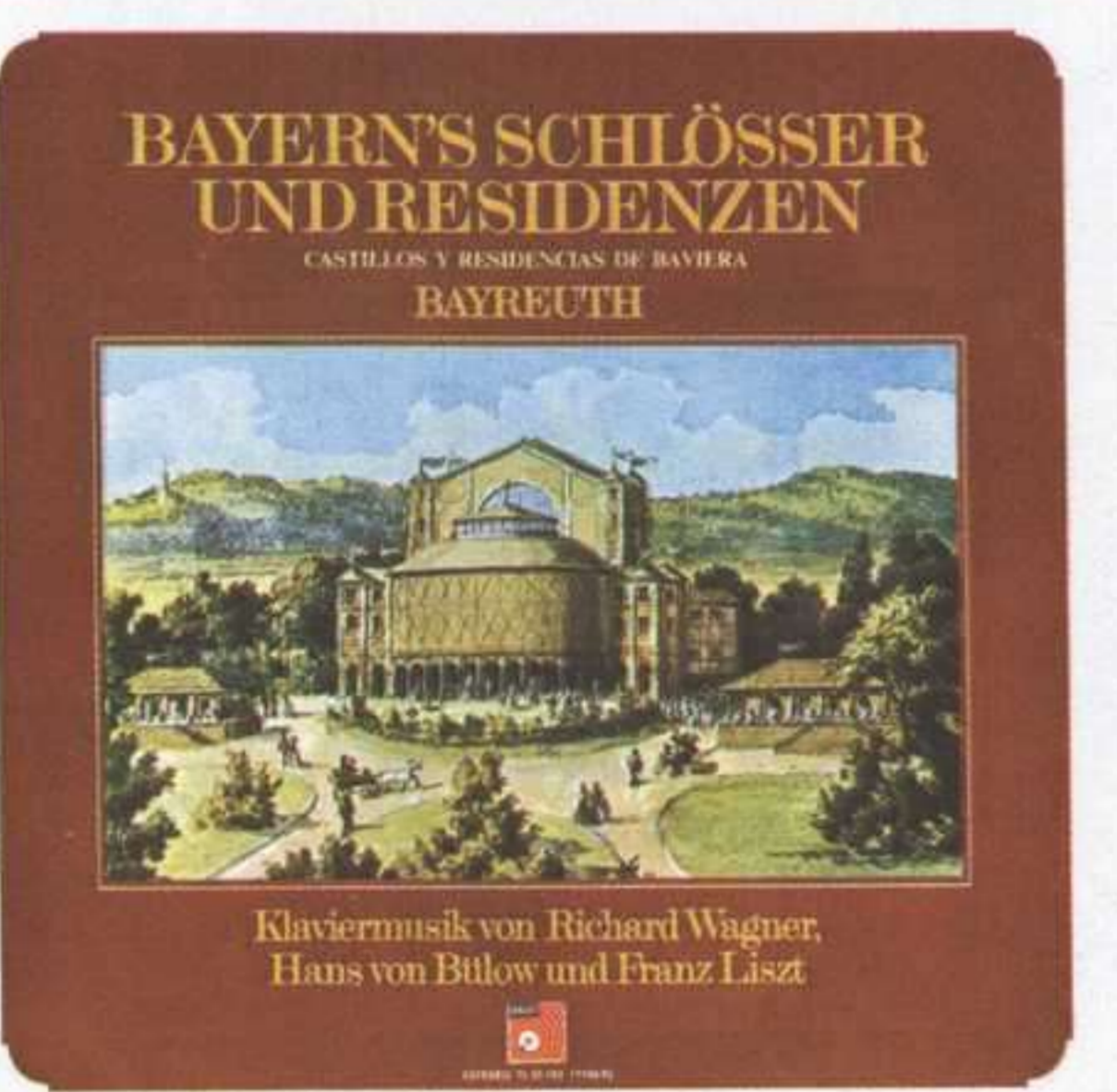
CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA MUNICH II
Orlando di Lasso:
 Missa Sexta, octo vocibus, ad imitationem "Vinum bonum"/Timor, Domini, precipium/Kombt her zu mir, spricht Gottes Son/Magnificat Sexti Toni/Schaff mir doch Recht in Sachen mein/Timor et tremor/A voi Guglielmo y otros
Johannes de Fossa: Missa "Ich segge à dieu"
Ludwig Daser: Dominus regit me/y otros
Ivo de Vento: Herr, dein Wort mich getröstet hat
Jacob Reiner: Mane nobiscum, Domine
Baldwin Lechner: Allein zu Dir, Herr Jesu Christ y otros
 Capella antiqua, Munich
 Dirección: Honrad Ruhland
75 93194 (1192) Estéreo
 Album doble



CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA MUNICH III
Peter von Winter:
 Sinfonia concertante en Si Bemol Mayor op. 20 para violin, viola, oboe, clarinete, fagot, violoncelo y orquesta
 Sinfonia concertante en Si Bemol Mayor para violin, clarinete, trompa, fagot y orquesta
 Septeto en Mi Bemol Mayor op. 10 para 2 violines, viola, violoncelo, clarinete y 2 trompas
 Octeto en Mi Bemol Mayor para violin, viola, violoncelo, flauta, clarinete, fagot y 2 trompas
 Consortium Classicum—Dieter Klöcker
 Concerto Amsterdam—Jaap Schröder
 Filarmónica de Munich,
 Director: Marc Andreea
75 53433 (1190) Estéreo
 Album doble



CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA MUNICH IV
Joseph Rheinberg:
 Noneto en Mi Bemol Mayor op. 139 para flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot, violin, viola, violoncelo y contrabajo
Carl Cannabich:
 Divertissement concertant en Fa Mayor para 2 violines y orquesta
Franz Lachner:
 Noneto en Fa Mayor para flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot, violin, viola, violoncelo y contrabajo
 Quinteto Danzi
75 53521 (1188) Estéreo
 Album doble



CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA BAYREUTH
Richard Wagner:
 Gran Sonata
 Fantasia en Fa Sostenido Menor
 Una sonata para el album de la Sra. M.W.
 Una hoja de album "Züricher Vielliebchen"
 En el album de la princesa M.
 Hoja de album para la Sra. Betty Schott
Hans von Bülow:
 Balada op. 11
 Franz Liszt—Richard Wagner
 Venecia
 Góndola fúnebre
 Czardas macabre
 Nubes grises
 Werner Genuit, piano
75 93193 (1108) Estéreo
 Album doble



MUSICA DE CASTILLOS Y RESIDENCIAS BADEN-WÜRTTEMBERG-DONAUESCHINGEN
Andreas Späth:
 Noneto para 2 violines, viola, violoncelo, contrabajo, oboe, clarinete, trompa y fagot
 Noneto para 2 violines, viola, violoncelo, contrabajo, oboe, clarinete, trompa y fagot
Joseph Fiala:
 Cuarteto para oboe, violin, viola y violoncelo
Konradin Kreutzer:
 Quinteto para piano, flauta, clarinete, viola y violoncelo
 Quinteto para piano, flauta, clarinete, viola y violoncelo
 Cuarteto para clarinete, violin, viola y violoncelo
 Consortium Classicum—Dieter Klöcker
75 53520 (1142) Estéreo
 Album doble



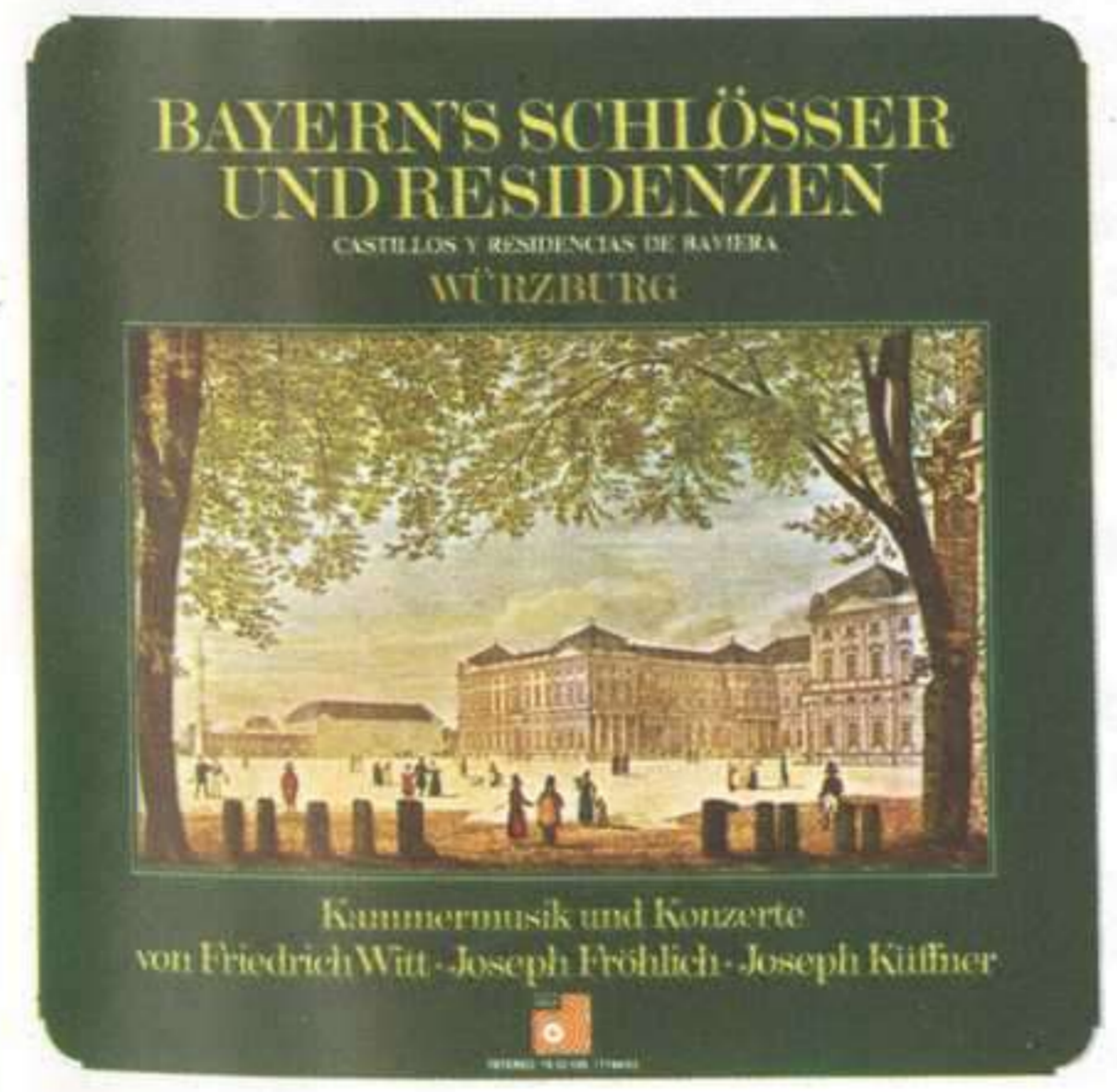
CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA OETTINGEN-WALLERSTEIN
Franz Anton Rosetti:
 Concierto en Fa Mayor para trompa y orquesta
Johann Andreas Amon:
 Cuarteto en Fa Mayor para trompa, violin, viola y violoncelo
 Cuarteto en Re Mayor op. 84 para flauta, violin, viola y violoncelo
Joseph Reicha:
 Concierto en Sol Mayor para violoncelo y orquesta
Johann Georg Nisle:
 Septeto en La Bemol Mayor para flauta, clarinete, trompa, fagot, violin y contrabajo
 Frans Vester, flauta/Hermann Baumann, trompa
 Anner Bylsma, violoncelo
 Concerto Amsterdam—Jaap Schröder
 Consortium Classicum—Director Klöcker
75 53487 (1189) Estéreo
 Album doble



CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA THURN UND TAXIS
Franz Xaver Pokorny:
 Concierto en Fa Mayor para 2 trompas, orquesta de cuerdas y 2 flautas
 Concierto en Re Mayor para flauta y orquesta
Karl Friedrich Abel:
 Concierto en Si Bemol Mayor para violin, oboe, clarinete y orquesta
Franz Anton Hoffmeister:
 Concierto en Si Bemol Mayor para clarinete y orquesta
Theodor, Barón de Schacht:
 Concierto en Si Bemol Mayor para clarinete y orquesta
 Frans Vester, flauta/Hermann Baumann, trompa
 Dieter Klöcker, clarinete/Concerto Amsterdam
 Violin solista y dirección: Jaap Schröder
75 53482 (1191) Estéreo
 Album doble



CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA NÜRNBERG
Johann Mathäus Leffloth:
 Concierto en Re Mayor para cembalo obligado y violin
 Sonata en Do Mayor para viola de gamba y cembalo
Johann Christoph Vogel:
 Cuarteto en Si Bemol Mayor para clarinete, violin, viola y violoncelo.
Johann Georg Heinrich Backofen:
 Sinfonia concertante en La Mayor op. 10 para 2 clarinetes y orquesta
 Quinteto en Si Bemol Mayor para clarinete, violin, 2 violas y violoncelo.
 Concerto Amsterdam—Jaap Schröder
 Consortium Classicum—Dieter Klöcker
75 93195 (1193) Estéreo
 Album doble



CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA WÜRZBURG
Friedrich Witt:
 Quinteto en Mi Bemol Mayor op. 6 para piano, oboe, clarinete, trompa y fagot
 Concierto en Fa Mayor para 2 trompas y orquesta
 Sinfonia en La Mayor
Joseph Küffner:
 Trio en La Mayor op. 21 para clarinete, viola y guitarra
Joseph Fröhlich:
 Serenata en Re Mayor para flauta, clarinete, viola y violoncelo
 Frans Vester, flauta/Herm. Baumann, trompa y otros
 Consortium Classicum—Dieter Klöcker
 Concerto Amsterdam—Jaap Schröder
 Filarmónica de Munich/Director: Marc Andreea
75 53425 (1194) Estéreo
 Album doble



CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA AUGSBURG
Leopold Mozart:
 Concierto en Mi Bemol Mayor para 2 trompas, instr. de cuerda y bajo continuo
 Sinfonia di Camera en Re Mayor para trompa, violin, 2 violas y bajo continuo
 Sinfonia de caccia en Sol Mayor para 4 trompas, instr. de cuerda, timbales y bajo continuo y otros
Franz Bühler (Padre Gregorius):
 Gran Sonata en Mi Bemol Mayor para piano, clarinete, 2 violines, viola, violoncelo y 2 trompas
Friedrich Hartmann Graf:
 Cuarteto N.º 2 en Sol Mayor/Cuarteto N.º 3 en Do Mayor para flauta, violin, viola y violoncelo
 Hermann Baumann, trompa
 Concerto Amsterdam—Jaap Schröder
 Consortium Classicum—Dieter Klöcker
75 53214 (1195) Estéreo
 Album doble

Precio especial de cada álbum 650.— ptas.



«PAR VOLONTE ET PAR HASARD», O EL BOULEZ DE 1975

Por José Manuel Berea



Pierre Boulez en la actualidad: 17 horas de ensayo al piano de la «Tetralogía»: «par volonté» pero no «par hasard».

El último libro de Pierre Boulez, recientemente aparecido en las librerías francesas (*Par volonté et par hasard*. Ed. du Seuil, colección Tel Quel, 1975), aporta elementos fundamentales no ya sólo para conocer más de cerca el pensamiento general del músico francés, sino incluso, y quizá esto sea mucho más importante, para clarificar, en cierta medida, muchos puntos oscuros que se ciernen sobre la estética mundial de nuestros días.

Podría hablarse, en términos panorámicos, de que posiblemente haya llegado el momento en el que las propuestas de alternativa no debieran admitirse como legítimas cuando su fuente de enunciación sea individual y no colectiva. Algunos proyectos de última hora, en lo que al campo musical se refiere, van por ese camino, pero mientras no llegue el momento en que las iniciativas cristalicen debidamente será necesario acudir a publicaciones como la que ahora es objeto de nuestro comentario.

El presente volumen está integrado por una serie de entrevistas sostenidas entre Boulez y Célestin Deliège, profesor de Análisis musical en el Conservatorio de Lieja. Deliège está profundamente especializado en la praxis compositiva actual, además de conocer perfectamente el curso evolutivo experimentado por la obra del compositor francés desde sus comienzos hasta estos últimos años. Este hecho garantiza, ya en primera instancia, buena parte de los resultados concretos de ese encuentro, al evitarse inteligentemente el riesgo común de desplazar los temas fundamentales, es decir, aquellos que son el más fiel reflejo de una realidad problemática y cuestionable, en favor de una banalización del diálogo. De esta manera nos hallamos ante un discurso al que presta una gran movilidad el mismo método dialéctico que lo preside; en otras palabras, que la discusión se sitúa en un terreno del que queda eliminado el simple dictado dogmático, algo que contrasta claramente con el puro trabajo de elaboración teórica, donde las tesis del autor se vuelven absolutamente incontestables. A este respecto recordemos que el mismo Boulez ya nos había «explicado» sus lecciones sobre el pensamiento musical de hoy, que, a fin de cuentas, no era otro sino el suyo propio, en un libro (*Penser la musique aujourd'hui*. Ed. Denoel. Gonthier, 1964) donde la exposición de su metodología adolecía de cierto cientificismo, observable en la constante superposición de lo técnico a lo estético. Si se piensa que la circunstancia actual exige articular la práctica teórica con la producción concreta del creador y, más aún, con una actividad que no dudaríamos en calificar de «lucha» frente a la problemática más inmediata, será

fácil ver en el volumen que nos ocupa una rara oportunidad de ponerse en contacto con un inagotable caudal de proposiciones, de mayor o menor viabilidad a corto plazo, pero, eso sí, nacidas todas de una intachable lucidez. Ante Deliège, a Boulez no le cabe más opción, en efecto, que tomar posición frente a la formulación de cuestiones de la más variada índole, que abarcan desde los tiempos de su formación a las razones que le llevaron a la fundación del I. R. C. A. M. (Instituto de Búsqueda y Coordinación Acústico-Musical), pasando por el análisis pormenorizado de sus composiciones más representativas, su personal visión de las relaciones entre música y poesía, la explicación de los vínculos que le unen estéticamente a determinados músicos de nuestro siglo o la incursión en algunos de los puntos más abiertamente conflictivos de la educación musical oficial.

UNA CITA SIGNIFICATIVA: REPLANTEAMIENTO DE LO DIDACTICO COMO ACTIVIDAD CONJUNTA Y DIALECTICA

Las declaraciones, convertidas ahora en textos, denotan, especialmente en los capítulos más polémicos por su enfoque acusadamente socio-estético, una gran comunidad entre lo que en ellas se expone y denuncia y aquellos valores que mayor controversia originan en nuestro presente musical. Algunas de sus apreciaciones sobre las condiciones en que se mueve la enseñanza musical difícilmente podrían ser más precisamente aplicables al estado actual de nuestras instituciones. Leamos:

«El educador debe situarse al mismo nivel que sus alumnos; debe él mismo experimentar y variar constantemente sus métodos, variar el producto de su enseñanza e intentar evolucionar sobre la marcha. No debe aportar un bagaje completamente muerto, en referencia al pasado, sino que, por el contrario, debe enseñar con relación a un presente, y la experiencia del pasado debe ser hecha en función del presente, algo que hoy no se lleva a cabo de ninguna manera. A mi modo de ver, un profesor debería tener contratos de tres a cinco años, que le permitieran seguir a algunos alumnos durante un cierto tiempo; después debería poder cambiar de orientación, porque, incluso entre aquellos que parten con las mejores intenciones del mundo, la peor esclerosis llega en un momento dado: existe la obligación de volver a hacer cada año las mismas cosas,

con lo que el interés desaparece. Es entonces cuando se presentan los exámenes, una especie de encuesta policial sobre tus propias capacidades para realizar un trabajo u otro (...). Es por lo que se ven tantos productos del Conservatorio convertirse en especies de frutos secos, completamente encerrados en un conservadurismo estrecho, creyendo que ostentan la verdad porque han aprendido determinados modos de existir en la música antigua, en la música del pasado. Existe ahí, verdaderamente, toda una redirección de la enseñanza para ser hecha en función del presente; si no se mezcla experimentación, enseñanza e invención, tres nociones indisolublemente unidas, se llega a una imposibilidad total de expresión».

La extensión de la cita queda justificada tanto por lo adecuado de la correspondencia entre lo terminológico y lo conceptual, cuanto por su directa incidencia en la realidad de nuestro medio.

OTROS PUNTOS DE VISTA

De esta forma, a lo largo de todo el libro se van perfilando nítidamente los puntos nodales del pensamiento de Boulez. Las diferentes posiciones del músico ante la producción artística y su supuesta validez ética son enjuiciadas sucesivamente por el compositor francés. Así, califica los proyectos antiestéticos, que Déliège hace partir de Cage, como «la aceptación de una pasividad», como «una concepción de abandono», lo que trasladado a categorías no musicales, como puede ser el fenómeno social, darían «no ya el absurdo, sino lo antisocial». Resulta igualmente significativa su distinción entre el autodidactismo por azar, que pretende evitar e ignorar la historia por el simple hecho de desconocerla, y aquel que llega a esa situación por propia voluntad y necesidad. El penúltimo capítulo trata exclusivamente del I. R. C. A. M. Como precisamente ahora acaba de publicarse el primer libro colectivo de este instituto, con la coordinación de Boulez, dejamos para otra ocasión un trabajo de información básica sobre la naturaleza de sus propuestas.

EL LIBRO Y SU APLICABILIDAD A LA REALIDAD ESPAÑOLA: CONVENIENCIA DE UNA LECTURA CRÍTICA

Visto lo anterior, no cabría duda de que un libro como *Par volonté et par hasard* estaría destinado a cumplir una eficaz función informativa. Sin embargo, de cara a nuestro país y en este estricto

presente, y dado que el libro permanecerá sin versión castellana, su contenido estará únicamente al alcance de una minoría de lectores españoles que, indefectiblemente, se hallarán ligados a la profesión musical. De ahí que, teniendo en cuenta la forzosa reducción a un ámbito concreto, propongamos desde aquí la posibilidad de una lectura crítica que entresacara del libro aquellos fragmentos que se encontrarán más directamente conectados con nuestra concreta problemática musical, en orden a construir sobre ellos un cierto debate colectivo que estableciera un número determinado de conclusiones sobre las realidades más críticas de nuestro campo profesional. No se trata, en absoluto, de sugerir discusiones utópicas que, ya desde un principio, van a estar abocadas a un teorismo sin soluciones prácticas viables, sino más bien de adoptar como punto de partida para ese debate una serie de textos fundamentales que ayuden a la elaboración de alternativas a cada una de las formas dominantes de nuestra praxis musical, cualquiera que sea la especificidad de su manifestación.

Por otro lado, y tratando de encuadrar las anteriores reflexiones sobre el libro de Boulez en el marco general de nuestra política editorial, no nos parece ocioso insistir una vez más en la penuria existente en todo cuanto respecta a publicaciones musicales. Recientemente, un redactor de esta misma Revista ha dado a conocer una lista de obras indispensables que siguen sin encontrar traducción española (Reseña; núm. 88). En el caso de *Par volonté et par hasard* creemos hallarnos ante una de las enunciaciones más ricas y sugerentes de la estética actual, y eso desborda ya los estrechos límites del trabajo puramente técnico para convertirse en un elemento de información de interés general. Precisamente ahora que es tan frecuente ver cómo nuestros editores publican la más mínima discusión, folleto o artículo de autores que actúan en otros campos del pensamiento, la continua postergación de obras de temática musical es un claro síntoma de la pobreza cultural que nos envuelve. Se suele argumentar que el ensayo musical no cuenta con el número indispensable de lectores en potencia que contrapesa el riesgo de la empresa. A nuestro entender, la cuestión (al ser el aspecto editorial uno más, y no el mayor, de los muchos males que padece nuestra vida musical) debiera plantearse en términos mucho más amplios; es decir, más que aplicarse a averiguar la mayor o menor aceptación de un libro por parte del lector medio, habría que preguntarse consecuentemente si al Sistema le interesa realmente la Música, entendiendo por ésta una forma de conciencia cultural colectiva y una hábil conjunción de ostentación y «dilettantismo», un mero entretenimiento de clase.

BASES del X Certamen Internacional de Guitarra FRANCISCO TARREGA

BENICASIM - Agosto 1976

El Ayuntamiento de Benicàsim, organizador del Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tarrega», hace pública las Bases que regirán para la X edición del mismo.

A tal efecto dispone:

1.º El X Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tarrega» tendrá lugar en Benicàsim, los días 17, 18, 19 y 20 de agosto de 1976, dentro de los actos programados para las Fiestas de Verano.

COMISION ORGANIZADORA

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

a) Redacción de las presentes Bases.

b) Difusión máxima de las mismas entre los Conservatorios y Centros similares de España y del extranjero, así como en la Prensa, con la debida antelación para que lleguen al mayor número de posibles concursantes.

c) Nombramiento del Jurado.

d) Admisión o recusación, en cada caso, de las solicitudes que remitan a la citada Comisión cuantos artistas lo deseen. Aun cuando se hubieran admitido sus solicitudes, serán excluidos todos aquellos concursantes que, a juicio de la Comisión Organizadora, sean parientes hasta el tercer grado —directo o colateral— o alumnos actuales de algún miembro del Jurado.

e) Proveer de alojamiento gratuito a todos los concursantes durante los días 19 y 20 de agosto, y prolongar el citado alojamiento hasta el día 22 a los que pasen el ejercicio eliminatorio que se establece en la Base 14.º

f) Velar para que se cumplan las disposiciones de las presentes Bases, resolviendo cuantas dudas surjan en casos no previstos.

g) Asesorar al Jurado en orden a las incidencias de tipo puramente administrativo que puedan producirse antes y durante el Certamen, así como en la interpretación de las Bases.

h) Mantener en el seno del Jurado a un delegado, debidamente nombrado por el Alcalde, para que, en calidad de Secretario, actúe con voz, pero sin voto, en todos los momentos en que se requiera su asesoramiento.

i) Designación de local y de las horas en que deberán tener lugar las sesiones del Certamen.

CONCURSANTES

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

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

5.º El plazo de admisión de solicitudes terminará el día 5 de agosto de 1976.

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

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

8.º Los concursantes que resulten ganadores de los premios

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

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

PREMIOS

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

PRIMERO, de 125.000 pesetas.

SEGUNDO, de 60.000 pesetas.

TERCERO, de 30.000 pesetas.

CUARTO, de 15.000 pesetas.

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

En estos premios colaboran:

— Ministerio de Información y Turismo.

— Ayuntamiento de Benicàsim.

— Ayuntamiento de Villarreal.

— Cooperativa de Crédito Caja Rural «San Antonio», de Benicàsim.

— Productos Químicos del Mediterráneo.

— Productos del Mediterráneo.

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

12.º Los premios serán indivisibles.

13.º El premio a la mejor interpretación de la obra de Tarrega es independiente y, por tanto, podrá concederse, libremente, a cualquier concursante que se haga

acreedor a él, aunque se le haya otorgado uno de los cuatro premios establecidos en la Base 10.º

OBRAS

14.º Para optar a los premios establecidos, todos los concursantes deberán realizar una prueba eliminatoria que consistirá en la interpretación ante el Jurado del «ESTUDIO N.º 22», de Napoleón Conste. La Comisión Organizadora se reserva la facultad de dar a esta prueba el carácter de pública o privada.

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

A) **OBRAS OBLIGADAS:** «Preludio», «Gavota» y «Giga», de la Suite n.º 3 para laúd (Bussel), de Bach, y Homenaje a DEBUSSY, de Falla.

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

C) **OBRAS DE TARREGA:** «La Mariposa» (Estudio) y «Minueto en mi mayor».

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

JURADO

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

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

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

PETROF



PREMIO CALIDAD EUROPA 1975
(Por decisión de las revistas: Mercado Mundial,
African Trade Review, Eurowisa, The East Trade)



TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD 1974
(Por referendum realizado por Compiter internacional)

importador: PINSA

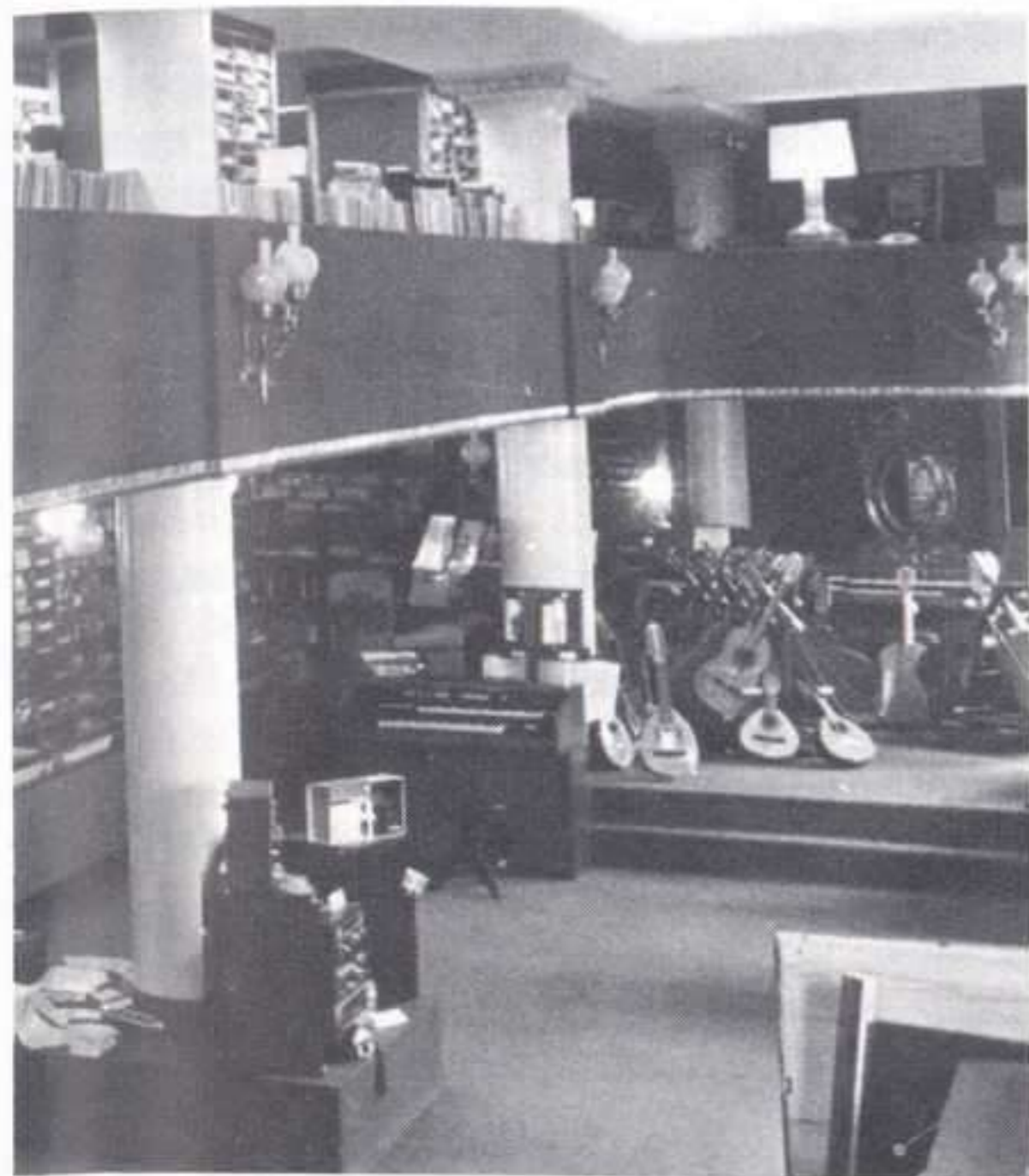
Alvarez Abellán, 23

Madrid 25

Teléf. 472 95 50



II Salón Internacional de la Partitura en Real Musical



desarrollados a este respecto. Considero que se debe coger de éstos todo aquello que interese, y con ello crear un aula de investigación para la pedagogía musical, con dos o tres escuelas pilotos de unos treinta a cincuenta alumnos cada una, dirigidas por personas de diferentes criterios y dotadas con los mismos medios, creando competencia y viendo resultados. Para esto necesitamos que se forme entidad con un presupuesto establecido, ya que los primeros resultados hemos de buscarlos en los próximos tres a cinco años, tratando de cortar eso a que tan acostumbrados nos tienen, de que «cuando cambie el señor Fulano todo se va a la...»

»Lo que no puede ser de ningún modo es que el Estado exija la obligatoriedad de la Música en la Enseñanza General Básica y en el Bachillerato, y se quede su labor solamente en esa exigencia, puesto que así sucede que los profesores que tienen interés por poner en práctica la verdadera esencia de esta Ley tienen que comprar libros por sus propios medios y ver de dónde sacan ideas para poner en práctica esta pedagogía musical (a veces sin tener ni idea de música), y por este camino nos encontramos con que casi todos los niños de España están sirviendo de conejitos de Indias, con las taras musicales que ello les puede suponer en el futuro, y todo por no haber trazado sus mayores un lógico camino de enseñanza de la Música.

—Con todo esto que nos estás contando se me viene a la cabeza una interrogante que, quizá, sea la clave de todo ello, puesto que supongo será la que pulula en las mentes de nuestros directivos oficiales; ¿para qué queremos los españoles la música; no es mejor emplear el tiempo libre en ver fútbol, irse de caza o hacer quinielas, etcétera, etcétera?

—Sí; el público, la gente, el pueblo está siendo llevado por nuestro Gobierno hacia una mejor calidad de vida, en la cual se sitúa en primer plano el bienestar material del individuo. Se nos dice: «Quiera usted esta nevera», «Cómprase usted el televisor», «Cambie de coche cada cinco años», «Hágase socio de tal club deportivo» y... un largo materialista etcétera; pero nos olvidamos que la satisfacción de la vida no reside solamente en estos objetivos materiales, aunque ellos sean imprescindibles para el resurgimiento económico del país.

»Si nos olvidamos de que el hombre es cien por cien un ente espiritual, nos encontraremos dentro de pocos años con un ser totalmente desgraciado y amorfo, cuyo único objetivo en esta vida será el constituir un eslabón más en la cadena de consumo. Kodaly, en su reflexión sobre la diferencia entre el hombre y el animal, dice: «Consiste en inteligencia, voluntad y sensibilidad, siendo el equilibrio de estos tres factores lo que otorga la madurez al hombre». Por ejemplo, un hombre muy inteligente y con mucha voluntad puede conseguir ser un descubridor de un objeto equis, o un científico famoso, o un multimillonario; pero, en el fondo, si le falta la sensibilidad, será un pequeño desgraciado. La sensibilidad es desarrollada especialmente por las Ar-



tes, y muy en especial por la Música, como arte abstracto.

»El hombre busca sensibilizarse a través de miles de cosas que no son naturales: los cigarrillos, el alcohol, las drogas, etcétera. ¿Por qué no enseñar a nuestros hijos a sensibilizarse con las Bellas Artes, con la Música, con la Naturaleza, en vez de contribuir a que busquen ellos esa sensibilidad por medio de otros factores totalmente comerciales y destructores? Considero que es ésta la clave por la que hay que luchar y por la que hay que conseguir, incluso exigiendo al Estado, que la Música ocupe el lugar que debe necesariamente ocupar en la sociedad española.

—Y ahora, Ramón, centrándonos sobre vuestro **Salón**, ¿nos podrías informar en qué va a consistir este Segundo Salón Internacional de la Partitura y el Libro musical?

—Nuestra idea, al realizarlo, se centra especialmente en colaborar al desarrollo musical de que hemos hablado anteriormente; pretendemos reunir la mayor cantidad de pedagogía musical existente en el mundo, unos tres mil títulos, con el fin de ponerla al alcance de todos los españoles.

—¿Quién colabora en este Salón?

—Primeramente, el Ministerio de Educación y Ciencia, a través de su Servicio de Publicaciones. También se presentan por primera vez en España todas las ediciones de la U. R. S. S. y, por supuesto, más de doscientas editoras de todo el mundo.

—¿Qué otras actividades expositivas realiza Real Musical fuera de Madrid?

—Participamos en la XXXV Feria Nacional del Libro que se celebra en el Parque del Retiro, de Madrid, todos los años, siendo éste el cuarto año que nos presentamos, y siendo también los únicos dedicados a la especialidad de la Música. Asimismo realizamos exposiciones en diferentes puntos de España. Precisamente en agosto estaremos en el Curso Internacional de Música de Santiago de Compostela. Por otra parte, nosotros también estamos abiertos a cualquier sugerencia u ofrecimiento de participación en cualquier punto de España que se nos proponga.

FERNANDO RODRIGUEZ POLO

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 10 DE MARZO Y EL 10 DE ABRIL DE 1976

Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán

ORQUESTAL

- BACH: **Obras orquestales poco conocidas**. M. Isepp, clave; K. Rapf, órgano. Orquesta de la Radio de Viena. Director, M. Rudolf. Command LP-0048. 400 ptas.
- BEETHOVEN: **Concierto para piano número 5 («Emperador»)**. **Obertura «Egmont»**. J. Katchen. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, P. Gamba. Decca, SDD. 225 ptas.
- BRAHMS: **Concierto para violín**. H. Szeryng, Orquesta del Concertgebouw. Director, B. Haitink. Philips, 65 00 530. 400 ptas.
- DUKAS: **Sinfonía en Do mayor. Ariadna y Barbazul**: introducción del acto III. HONEGGER: **Pastoral de verano**. Orquesta Nacional de la RTF, París. Director, J. Martinon. EMI, 063-12.139. 395 ptas.
- DVORAK: **Leyendas, op. 59**. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, R. Leppard. Philips, 65 00 188. 400 ptas.
- FAURÉ: **Balada para piano y orquesta. Péleas y Melisenda**. V. Devetzi, Orquesta del Conservatorio de París. Director, S. Baudo. Hispavox, HCS, 40-44. 360 ptas.
- G. GABRIELI: **Sonatas y canciones**. B. Runnett, clave. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, K. Münchinger. Decca, SXL 6441. 335 ptas.
- HAENDEL: **Los tres Conciertos para oboe. Obertura de «Berenice»**. **Salomón: Entrada de la Reina de Saba**. R. Lord, Academia St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29089. 335 ptas.
- MOZART: **Divertimenti K 136, 137 y 138. Serenata Nocturna K 239**. I. Musici. Philips, 65 00 536. 400 ptas.
- NIELSEN: **Sinfonía número 3 («Expansiva»)**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, F. Huybrechts. Decca, SXL 6695. 335 ptas.
- SHOSTAKOVITCH: **Conciertos para piano número 1 (con trompeta) y número 2. Tres danzas fantásticas, op. 5, para piano**. C. Ortiz, piano; R. Senior, trompeta. Orquesta Sinfónica de Bournemouth. Director, P. Berglund. EMI, 063-05843. 395 ptas.
- SHOSTAKOVITCH: **Sinfonía número 14**. M. Miroschnikova, E. Vladimirov, Orquesta de Cámara de Moscú. Director, R. Barchai. Hispavox, HMES 610-90. 360 ptas.
- STRAVINSKY: **La consagración de la Primavera**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6691. 335 ptas.
- TCHAIKOWSKY: **Ocho valsos**. Orquestas Sinfónica de Londres y Minneápolis, y Philharmonia Hungarica. Director, A. Dorati. Philips, 65 13 033. 400 ptas.

CAMARA

- BEETHOVEN: **Quinteto para piano e instrumentos de soplo, op. 16**. SPOHR: **Octeto, op. 32**. W. Panhoffer, Octeto de Viena. Decca, SDD 256. 225 ptas.
- BRAHMS: **Sonata para violoncelo y piano número 2, op. 99**. **Trío para piano, violín y violoncelo número 2, op. 87**. J. Katchen, J. Suk, J. Starker. Decca, SXL, 6589.
- SCHUMANN: **Sonata para violín y piano número 1**. R. STRAUSS: **Sonata para violín y piano, op. 18**. J. Sivo, R. Buchbinder. Decca, SDD 401. 225 ptas.

INSTRUMENTAL

- BACH: **Toccatas BWV 538, 540, 564 y 565**. O. Pierre, órgano. RCA, FRL 1-0053. 360 ptas.
- CHOPIN: **Obras para piano, volumen I**. P. Badura-Skoda, Fou Ts'ong, B. Hesse-Bukovska, W. Kedra. Orquestas de la Opera Estatal de Viena y Sinfónica de Londres. Directores: Sir

- A. Boulton y P. Maag. Command, LP-0029. 400 pesetas.
- CHOPIN: **Sonata número 2 («Marcha fúnebre»)**. **Nocturnos, op. 15, números 1 y 2. Mazurca, op. 59, número 2. Vals, op. 18**. V. Ashkenazy (grabación en directo). Decca, SXL 6675. 335 ptas.
- L. COUPERIN: **«Suites» para clave en Re mayor, Do mayor y Fa mayor. La Piamontesa. Pavana**. B. Verlet. Telefunken SAWT,9605. 335 ptas.
- MOZART: **Obras para órgano: Adagio K 594. Andante K 616. Fantasía K 608. Sonatas da chiesa, K 244, 245 y 336**. D. Chorzempa, Deutsche Bachsolisten. Director, H. Winschermann. Philips, 65 00 598. 400 ptas.
- SCHUMANN: **Noveletten (completas)**. C. Arrau, piano. Philips, 65 00 396. 400 ptas.

VOCALY CORAL

- BACH: **Pasión según San Juan**. E. Ameling, J. Hamari, D. Ellenbeck, W. Hollweg, W. Berry, H. Prey. Coro y Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, K. Münchinger. Decca, SET 590-2, tres discos. 1.080 ptas.
- BERG: **«Suite» de «Lulú»**. R. STRAUSS: **Escena final de «Salomé»**. A. Silja, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Ch. von Dohnanyi. Decca, SXL 6657. 335 ptas.
- HAENDEL: **Antifonas de Chandos**. Coro del King's College, Cambridge. Academia St. Martin-in-the-Fields. Director, D. Willcocks. Decca, SXL, 29103.
- MAHLER: **Das glagende Lied («Canción del lamento»)**. T. Zylis-Gara, A. Reynolds, A. Kaposy. Ambrosian Singers. Orquesta New Philharmonia. Director, W. Morris. Decca, SDD 327. 225 ptas.
- MAHLER: **Das Lied von der Erde (El canto de la tierra). Rückert-Lieder**. Ch. Ludwig, R. Kollo. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. DG, 27 07 082, dos discos. Precio normal: 860 ptas. Precio oferta: 650 pesetas.
- SCHUBERT: **Misa en Si bemol mayor**. F. Palmer, H. Watts, K. Bowen, W. Evans, Ch. Keyte. Coro del St. John's College, Cambridge. Academia St. Martin-in-the-Fields. Director, G. Guest. Decca, SXL 29104. 335 ptas.
- R. STRAUSS: **Motete Alemán op. 62. Himno, opus 34, número 2. Der Abend, op. 34, número 1**. Coro Schütz, de Londres. Director, R. Norrington. Decca, SXL, 29104. 335 ptas.
- VICTORIA: **Misa «O quam gloriosum». Cuatro Motetes. Magnificat primi toni. Litanias de Beata Virgine**. Coro del St. John's College, Cambridge. Director, G. Guest. Decca, SXL 29060. 335 ptas.
- WOLKENSTEIN: **Lieder**. D. Liser, K. Equiluz H. Vogl. Coro de Cámara Walther von der Vogelweide. Director, O. Costa. Telefunken, SAWT 9625. 335 ptas.

OPERA

- MASSENET: **La Navarraise**. M. Horne, P. Domingo, Sh. Milnes, G. Bacquier, N. Zaccaria, R. Davies. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, H. Lewis. RCA, ARL 1-1114. 425 ptas.
- MASSENET: **La Navarraise**. L. Popp, A. Vanzo, G. Souzay, V. Sardinero, C. Meloni, M. Sénéchal. Coro Ambrosian. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. de Almeida. CBS, 73 403. 425 ptas.
- MASSENET: **Manon (selección)**. PUCCINI: **Manon Lescaut (selección)**. A. Moffo, G. Di Stefano, F. Labó, R. Kerns. Coro y Orquesta de la RCA Italiana. Director, R. Leibowitz. RCA, LSC 7028, dos discos. 800 ptas.
- ROSSINI: **El barbero de Sevilla**. H. Prey, T. Ber-

ganza, L. Alva, E. Dara, P. Montarsolo, S. Magù. Coro Ambrosian. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. DG 27 20 053, tres discos. Precio normal: 1.290. Precio oferta: 970 ptas.

WAGNER: **Lohengrin**. J. King, G. Janowitz, G. Jones, Th. Stewart, K. Ridderbusch, B. Weikl. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Director, R. Kubelik. DG 27 20 036, cinco discos. Precio normal: 2.150. Precio oferta: 1.500 ptas.

WAGNER: **La Walkyria (selección)**. B. Nilsson, G. Brouwenstijn, R. Gorr, J. Vickers, G. London. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, E. Leinsdorf. Decca, SDD 430. 225 ptas.

WEBER: **Der Freischütz**. G. Janowitz, P. Schreier, E. Mathis, Th. Adam, F. Crass, B. Weikl. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta del Estado (Staatskapelle) de Dresde. Director, C. Kleiber. DG, 27 20 071, tres discos. Precio normal: 1.290. Precio oferta: 970 ptas.

RECITALES

CANTO GREGORIANO DE SEMANA SANTA. Coro de San Pedro de Solesmes. Director, J. Gajard. Decca, SXL 20542-3, dos discos. 670 pesetas.

CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA:

MUNICH I: **Obras de DANZI y MOZART**. Consortium Classicum. Director, D. Klöcker. Concerto Amsterdam. Director: J. Schröder. Basf 75 93192, dos discos. Precio normal: 750 pesetas. Precio oferta: 650 ptas.

MUNICH II: **Obras de DASER, FOSSA, LASSO, LECHNER, REINER y VENTO**. Capella Antiqua, Munich. Director, K. Ruhland. Basf 75 93194, dos discos. Precio normal: 750 ptas. Precio oferta: 650 ptas.

MUNICH III: **Obras de P. VON WINTER**. Consortium Classicum. Director, D. Klöcker. Concerto Amsterdam. Director, J. Schröder. Orquesta Filarmónica de Munich. Director: M. Andrae. Basf, 75 53433, dos discos. Precio normal: 750 ptas. Precio oferta: 650 ptas.

MUNICH IV: **Obras de CANNABICH, LACHNER y RHEINBERG**. Quinteto Danzi. Basf 75 53521, dos discos. Precio normal: 750 ptas. Precio oferta: 650 ptas.

BAYREUTH: **Obras para piano de BULOW, LISZT y WAGNER**. W. Genuit. Basf, 75 93193, dos discos. Precio normal: 750 ptas. Precio oferta: 650 ptas.

BADEN-WURTEMBERG y DONAUESCHINGEN: **Obras de FIALA, K. KREUTZER y SPATH**. Consortium Classicum. Director, D. Klöcker. Basf 75 53520, dos discos. Precio normal: 750 ptas. Precio oferta: 650 ptas.

OTTINGEN-WALLENSTEIN: **Obras de AMON, NISLE, REICHA y ROSETTI**. Concerto Amsterdam. Director, J. Schröder. Consortium Classicum. Director, D. Klöcker. Basf 75 53487, dos discos. Precio normal: 750 ptas. Precio oferta: 650 ptas.

THURN y TAXIS: **Obras de ABEL, HOFFMEISTER, POKORNY y SCHACHT**. Concerto Amsterdam. Director, J. Schröder. Basf, 75 53482, dos discos. Precio normal: 750 ptas. Precio oferta: 650 ptas.

NURNBERG: **Obras de BACKOFEN, LEFFLOTH y VOGEL**. Concerto Amsterdam. Director, J. Schröder. Consortium Classicum. Director, D. Klöcker. Basf 75 53212, dos discos. Precio normal: 750 ptas. Precio oferta: 650 ptas.

CONCIERTOS PARA TROMPETA, de CORELLI, JOLIVET, TELEMANN, TORELLI y VIVALDI. R. Delmotte, A. Hanuese. Orquesta de la Ope-
(Continúa en la pág. siguiente.)

La cantata «**Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit**» —«El tiempo de Dios es el mejor»— BWV 106, también conocida por **Actus Tragicus**, fue, probablemente, escrita en el año 1707, en Mühlhausen, con ocasión de un servicio fúnebre. Está compuesta para voces solistas, coro y un sobrio acompañamiento instrumental a cargo de dos flautas y dos violas de gamba, más los instrumentos que realizan el continuo.

Forma parte de un grupo de cantatas, entre las que pueden citarse las **BWV 150, 131, 71 y 196**, cuyo estilo se parece bastante a las cantatas «antiguas» de la época que precedió al compositor. No hay recitativos, y la interpretación del texto bajo la forma de arias no desempeña todavía sino un papel episódico. Las palabras se inspiran en versículos del Antiguo o del Nuevo Testamento. La interpretación poética, libre, no se aparta jamás del modelo bíblico o del coral luterano, siendo, en definitiva, el coro el instrumento esencial de la expresión musical en este tipo de cantatas.

El tratamiento tanto de las voces como el de la orquesta, en la que es objeto de este comentario, es de un estilo derivado del antiguo concertante veneciano, lo cual queda reflejado además en la forma de las arias, más bien ariosos, que no siguen el sistema simétrico del «da capo» napolitano ni sus peculiares giros y ornamentaciones, sino el sistema veneciano de articular la unidad merced al empleo de figuras recurrentes en el bajo. El plan moduladorio consiste en una sucesión de tonos en cuartas ascendentes y cambios de modo — Mi bemol mayor — Do menor — Fa menor — Si bemol menor — La bemol mayor (Fa) — Do menor — Mi bemol mayor. Se trata de la forma «quiástica», frecuentemente utilizada por Bach como factor de cohesión, por ejemplo, en

la **Cantata BWV 131** o en la **Pasión según San Juan**, consistente en construir alrededor de un centro con secciones correspondientes en cada lado, y cuyas implicaciones son tanto estructurales como simbólicas.

En el caso de esta **Cantata**, como en el de tantas obras del maestro, esta arquitectura no es caprichosa, sino que está en función de un contenido expresivo. La idea básica del **Requiem alemán** es que la maldición de la muerte y el castigo implícita en el Antiguo Testamento se transformó por medio del sacrificio de Cristo en esperanza y bendición. Esta profunda concepción iluminó obras a veces muy alejadas en el tiempo. Es muy significativa la gran similitud destacada por K. Geiringer tanto en el contenido como en la arquitectura del **Requiem** de Brahms con esta **Cantata**. Brahms la conocía seguramente, pues se había publicado por primera vez en 1830 y era muy apreciada por su amigo Julius Stockhausen.

El núcleo ideológico de **Actus Tragicus** se condensa en su número central. Se trata de una fuga a tres voces: «Es ist der alte Bund: Mensch, du musst sterben!»: «Es la antigua Alianza; ¡Hombre, debes morir!», sobre palabras del Eclesiástico (14, 18), amplificada, por contraste, con

«Hoy estarás conmigo en el Paraíso». Empero, las melodías de los corales iban dirigidas a un auditorio al que le bastaba su interpretación por los instrumentos, sin la letra, para captar la sugestión que le hacía el músico. Ya hemos visto cómo el coral «Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt» aparece exclusivamente a través del vehículo instrumental. Lo mismo ocurre más adelante, cuando las flautas, suavemente sostenidas por las violas, entonan el coral «In dich hab' ich gehoffet»: «He esperado en Ti, Señor», mientras el coro canta «Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit»: «Gloria, Alabanza, Honor y Majestad».

En definitiva, la concepción teológica de la muerte que emana de los textos queda expresada por medios exclusivamente musicales, y el resultado es una visión de paz y serenidad, muy alejada de la teatralidad y el exhibicionismo de que han hecho gala otros compositores cuando han afrontado el mismo tema.

Completa el disco la **Cantata fúnebre «Du aber, Daniel, gehe hin»**; para soprano, bajo, coro, flauta de pico, oboe, violín, dos violas de gamba y «basso» continuo, de Telemann, compuesta durante los años en que el compositor residió en Hamburgo. Se trata de una cantata dentro del nuevo estilo puesto de moda tras la reforma llevada a cabo por el pastor Erdmann Neumeister a principios del siglo XVIII, y que adoptaron la mayor parte de los compositores de la época, y entre ellos Bach. El rasgo principal de estas cantatas reformadas era, según expresa el mismo libretista, que «difícilmente se diferencian del trozo de una ópera». Se utilizaban textos de la Biblia o de himnos protestantes, conocidos por textos «pastorales», para recitativos a seco y arias con «da capo» que forman el núcleo de las cantatas. El anterior arioso se usaba ya raramente, y los coros e himnos, principalmente al comienzo y al final de la obra, constituían un número más reducido. Incluso eran frecuentes cantatas sin ningún coro. Los textos de Neumeister eran similares en su contenido a los sermones pronunciados durante los servicios.

Empieza la obra con una melancólica sonata instrumental de contenido temático afín al del aria «Phoebus, deine Melodei», de la **Cantata BWV 201**, de Bach. El coro que sigue, basado en un texto bíblico (Daniel 12, 13), se inicia en un clima de somnolente beatitud, que evoca a Schütz, para desembocar en un pasaje fugado notable por su cálida espontaneidad. Un aria de bajo, estructurada según un esquema simétrico, alcanza su punto más intenso en el arioso central: «Komm, sauffer Tod...»: «Ven, dulce muerte...», de una estupenda expresividad. Tras un recitativo sigue un aria de soprano, «Brecht, ihr müden Augenlider», verdadera joya melódica, en la que los instrumentos intervienen de forma muy incisiva, en largas curvas melódicas sobre los «pizzicati» de la cuerda. Expresa la nostalgia de la muerte con una intensidad que no desmerece de la de Bach, en ejemplos supremos, como los de las «berceuses místicas» del **Oratorio de Pascua** o las **Cantatas BWV 34 y 82**. En conjunto, la **Cantata** ofrece una gran unidad, derivada de la sabia coordinación de texto y música.

La interpretación alcanza una gran altura, destacando en la obra de Bach el tenor Kurt Equiluz, por la flexibilidad y belleza tímbrica de su voz, y Elly Ameling



un luminoso solo para soprano: «Ja, komm, Herr Jesu!»: «Oh, ven, Señor Jesucristo», procedente del Apocalipsis (22, 20), y por una frase instrumental en forma de coral: «Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt»: «Me he entregado a Dios», en una sutil utilización del «leit-motiv» simbólico, modalidad ésta a la que acudió continuamente Bach en sus obras posteriores. Este número central, con su delicado encaje de elementos musicales y simbólicos, resume el sentido cristológico de toda la obra. A propósito del mismo, W. Dilthey señaló que refleja dos lados de la conciencia religiosa: el destino humano de la muerte y sus terrores, pero también la entrega a la redención, expresadas ambas cosas hasta su hondura última como estremecimiento anímico.

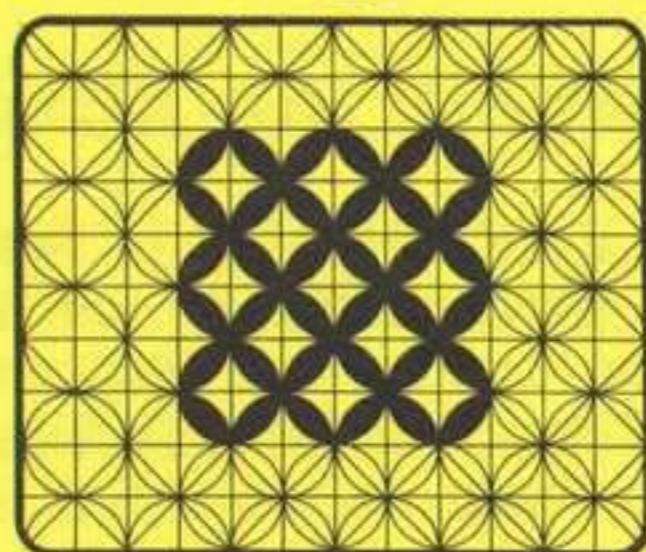
Los textos de los números anteriores al central pertenecen al Antiguo Testamento, y los posteriores al Nuevo. Muy importante es el empleo de diversos corales cuyo texto sirve para acentuar o cohesionar el pensamiento que inspira la obra. Así, la contralto canta en notas reposadas el coral «Mit Fried und Freud Ich fahr dahin»: «Marcho hacia la Paz y la Alegría», mientras el bajo canta a solo:

(Viene de la pág. anterior.)

- ra Estatal de Viena. Director, H. Scherchen. Command, LP0052. 400 ptas.
- DAVIS, Ivan, piano: «El arte del virtuoso del piano»: piezas de CHOPIN, LIAPOUNOV, LISZT, MOSZKOVSKY, RACHMANINOV, RIMSKY-KORSAKOV y SCHUMANN. Decca SXL 6415. 335 ptas.
- METAL DEL BARROCO, el magnífico sonido del London Festival Brass Ensemble. A. Civil, E. Howarth, J. Wilbraham. Decca, PFS 4290. 360 ptas.
- MUSICA SACRA, Festival de: Obras de diversos autores. Varios intérpretes. Decca, SDD 432-4, tres discos. 675 ptas.
- OBERTURAS: MOZART: **El rapto del serrallo**. NICOLAI: **Las alegres comadres de Windsor**. ROSSINI: **La urraca ladrona. La italiana en Argel**. Orquesta del Mozarteum. Director, A. Scholz. Zafiro ZOR 5129. 200 ptas.
- OPERAS Francesas, Música de «ballet» e intermedios de. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, R. Bonyngue. Decca SXL 6541. 335 pesetas.
- REDEL, Kurt, dirige piezas de C. Ph. BACH, GLUCK, HAENDEL, HAYDN y F. X. RICHTER. Orquesta Pro Arte, Munich. Erato-Hispavox HES 60-171- 360 ptas.

ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

ferysa



FERYSA es la mayor organización española de venta de discos de música clásica por correo. Somos un grupo de expertos en música clásica que hemos ideado este servicio para que usted, señor aficionado, puede adquirir cómodamente desde su domicilio, con seguridad en la recepción y economía, todas las grabaciones que desee en discos y cassettes de música clásica de todo el catálogo nacional.

El sistema es muy sencillo: cuando usted desee adquirir uno o varios discos o cassettes de música clásica, nos remite una carta al apartado 151 036 de Madrid, solicitando las grabaciones que desee y en el plazo máximo de una semana, desde la fecha que usted eche la carta al correo, tendrá en su domicilio los discos y cassettes solicitados al mismo precio que los hubiese conseguido en cualquier tienda de discos, sin ningún recargo por gastos, pudiendo devolver el material defectuoso, y pudiendo acogerse a las ventajas que ofrece el FERYSA

QUE VENTAJAS LE OFRECEMOS

- Realizar cómodamente desde su domicilio y por correo sus pedidos, tanto si son de una unidad como de varias.
- Recibir los discos o cassettes solicitados en el plazo máximo de una semana, al mismo precio del mercado y sin ningún tipo de recargo.
- Recibir mensualmente la lista de todos los discos publicados en el catálogo nacional de música clásica durante el mes.
- Poder optar a todas las fabulosas ofertas mensuales que realiza el Club en colaboración con toda la industria discográfica.
- Participar en todos los sorteos de discos, álbumes y cassettes, como de viajes a festivales internacionales que realiza el Club a lo largo del año.

Desde el primer pedido de discos que nos curse ya entrará usted automáticamente en el fichero de nuestros clientes y empezará a recibir toda nuestra información, ofertas, etc.

DESDE HOY COMPRE SUS DISCOS Y CASSETTES DE MUSICA CLASICA A

FERYSA

INFORMACION Y PEDIDOS: FERYSA - APARTADO 151036 MADRID

en el aria «Brecht, ihr müden Augenlider» de la **Cantata** de Telemann, de la que hace una verdadera creación. Debe mencionarse también en esta última la intervención del bajo Barry McDaniel, ponderado y ajustado en su cometido, si bien resulta a veces un tanto brusca su emisión. El coro de la Catedral de Aquisgrán colabora con acierto en sus diversas intervenciones.

Capítulo aparte merecen los miembros del Collegium Aureum, algunos muy conocidos, como el violín Franzjosef Maier, el viola de gamba Johannes Koch y el positivo Rudolf Ewerhart. La utilización de instrumentos originales no sólo constituye un laudable esfuerzo de aproximación a estas partituras, sino que además contribuye al equilibrio de las versiones y a la posibilidad de captar en toda su pureza sus características tímbricas y dinámicas.

En resumen, un magnífico disco por la calidad de las obras incluidas, así como por la satisfactoria interpretación.—**D. D. C.**

BACH, J. S.: Actus Tragicus: «El tiempo de Dios es el mejor.» Cantata para cuatro voces solistas, coro, dos flautas de pico, dos violas de gamba y «basso» con tinuo BWV 106 (Cara A).

TELEMANN, G. P.: Cantata fúnebre: «Pero tú, Daniel, ve hasta el fin»; para soprano, bajo, coro, flauta de pico, oboe, violín, dos violas de gamba y «basso» continuo. (Cara B.)

Intérpretes: Elly Ameling, soprano; Maureen Lehane, contralto; Kurt Equiluz, tenor; Barry McDaniel, barítono; Coro de la catedral de Aquisgram; Miembros del Collegium Aureum; director, Rudolf Pohl. (BASF, «estéreo», 37 53765 (1441-9), P. V. P.: 375 ptas.)

LOS HAYDN Y LA MUSICA DE SOPLO

Joseph Haydn marca, de la forma más natural, la larga transición del barroco al romanticismo en una labor evolutiva y sintética al mismo tiempo. Es el tránsito que impone la época, dominada por corrientes políticas, sociales y culturales de diverso signo. Lo aristocrático—que prevalecerá todavía a lo largo de todo el rococó (hipertrofia de lo barroco) y seguirá teniendo notable importancia en la época neoclásica—va a ir cediendo, poco a poco, lugar a lo «burgués» como símbolo del nuevo tiempo. En Música se pasará del salón al teatro o sala de conciertos, a fin de servir a un nuevo público. El fenómeno musical deja de ser únicamente «elitista» y comienza, ya en pleno clasicismo (como se ha dado en llamar la circunstancia y la época), a hacerse también popular.

En esta línea, el mayor de los Haydn se revela pieza fundamental y se convierte en el más conspicuo representante musical del «Clasicismo Vienés». Su trayectoria está firmemente anclada en los valores autóctonos, no en un prurito de defensa de los mismos o conservación de una tradición (como sucedería después, en el XIX, en plena fiebre nacionalista), sino como una forma natural de servirse de ellos como base y motivo de sus ideas musicales. Era algo espontáneo en alguien que, como él, había nacido en el campo y pertenecía al pueblo llano. Su origen marcó una impronta en toda su obra que nos capta por su sano optimismo y humor de la mejor ley—servidos, por supuesto, a través de una técnica muy depurada y de una ambición formal fuera de discusión—. En tal sentido, Haydn va más allá



que el propio Mozart e introduce, primero, lo rústico en las composiciones realizadas para sus señores, y segundo, lo elabora sabiamente de manera progresiva, convirtiéndolo en uno de sus rasgos más característicos. De esta guisa se establece fácilmente un puente entre el músico y el nuevo público, quien se reconoce muchas veces en las obras de aquél. Se consigue así la síntesis de lo aristocrático con lo popular por el camino más lógico: utilizando las formas cultas para servir al pueblo su propia música.

Naturalmente, estos valores los podemos encontrar en las obras incluidas en estos dos discos, pues aun en las que no son directa creación de «Papá Haydn» apreciamos ese aroma tan característico de su producción, presente, por ejemplo, en la alegre y—aparentemente—despreocupada escritura de los movimientos extremos del **Concierto en Re mayor «per il corno di caccia»**, de 1762. Características que siguen presentes en el famoso **Concierto para trompeta en Mi bemol**, de 1796, auténtica pieza maestra del género, en la que el instrumento solista aparece arropado por una brillantísima orquestación, y en el que la belleza formal corre pareja con el virtuosismo. He aquí, con una diferencia de treinta y cuatro años, dos aspectos de lo popular: el adaptado al estilo galante y el que, partiendo de él, profundiza más en el factor expresivo, ayudado por las mayores posibilidades cromáticas del instrumento solista.

En el **Concierto en Re mayor** apreciamos un buen ejemplo de las posibilidades que, dentro de la escala natural, es factible extraer de la trompa de mediados del XVIII a base de la acción del labio sobre la boquilla. Interesante comparación con la trompa moderna, que es la empleada en el **Concierto** de Michael Haydn, hermano de Joseph. En esta obra, ocho años posterior, hay ya un claro avance en la escritura, pues se prevé la posibilidad



de que el intérprete consiga notas artificiales mediante la técnica, por entonces en plena evolución, de introducir la mano en el pabellón. Así, y aun cuando faltan todavía años para que aparezca la trompa de válvulas (que es la utilizada en la grabación), la riqueza de sonoridades es ya grande.

Atribuido durante muchos años a Joseph Haydn, el **Concierto en Re mayor** para flauta y orquesta de cuerdas, de Leopold Hoffmann, es, sin duda, un ejemplo magnífico de la música concertante del más puro rococó: elegante, ornamentado, virtuosístico, dejando paso a lo popular en el último movimiento, en donde encontramos la huella del maestro.

Lo galante-popular se nos ofrece, en forma danzable, a través de las **Seis Allemandes, Hob. IX**, del mayor de los Haydn. Son piezas de atractiva y suelta orquestación, que encuentran su equivalente en los **Seis minuetos** de Michael, en los que volvemos a encontrar a la trompa en misiones preponderantes. Son una mínima parte de la ingente producción de los dos hermanos con destino al recreo y diversión del mundo aristocrático y cortesano.

Resulta especialmente interesante, por su valor de contraste, que la obra «per il corno di caccia», de Joseph, sea realmente interpretada por un «corno di caccia», instrumento de dulce sonoridad que empasta de maravilla con el color tan peculiar de la orquesta de arcos de la época, a la que se suman dos oboes, y que nos permite, una vez más, ensalzar la labor de «restauración» realizada por el Collegium Aureum. El solista es muy bueno, y los efectos sonoros logrados muy atractivos, demostrándose nuevamente que los instrumentos de época, cuando están bien tocados, **no suenan mal, sino distinto**. La trompa moderna que usa Tuckwell en las obras de Michael otorga mayor seguridad, amplitud y capacidad expresiva de orden (escúchese el sorprendente «Larghetto» inicial), si bien el sonido que extrae el intérprete no es siempre de total pureza.

Neville Marriner y su excepcional Saint Martin-in-the-Fields bordan todas sus intervenciones, dando muestra otra vez de su calidad sonora, su perfección técnica y su inteligencia expresiva. Acompañan magistralmente y consiguen, junto al trompetista Alan Stringer, una memorable versión (por claridad, equilibrio e impulso) del famoso **Concierto en Mi bemol**, superándose incluso a sí mismos respecto a la grabación con John Wilbraham (EMI).

En suma, dos visiones interpretativas igualmente válidas. Una obra famosa, dos poco conocidas, una desconocida y una serie de danzas inéditas es el rico balance de este retazo del «dieciocho» musical.—**A. R.**

JOSEPH HAYDN: Concierto en Re mayor «per il corno di caccia», Hob. VII, para dos oboes, trompa y orquesta de cuerda.

LEOPOLD HOFFMANN: Concierto en Re mayor para flauta y orquesta de cuerda. Erich Penzel, trompa; Hans-Martin Linde, flauta travesa. Collegium Aureum. (BASF, Harmoni mundi, 37 53069, 9317-3. «Estéreo.» Precio: 375 ptas.)

JOSEPH HAYDN: Concierto para trompeta en Mi bemol. Seis Allemandes.

MICHAEL HAYDN: Concierto para trompa en Re. Seis minuetos. Alan Stringer, trompeta; Barry Tuckwell, trompa. Academia St. Martin in the Fields. Director, Neville Marriner. (DECCA, DIVISION ARGO, SXL 29084. «Estéreo.» Precio: 335 ptas.)

YA TENEMOS EN ESPAÑA NUESTRO CATALOGO GENERAL DE DISCOS DE MÚSICA CLÁSICA 1976

Si quiere usted saber cuántas grabaciones hay en el mercado español de la Novena Sinfonía de Beethoven o de la gran Misa en si menor de Bach o si desea comprobar si está editado en España el Concierto para arpa de Parish-Alvars o las Dos acuarelas de Frederick Delius, ya tiene usted en el mercado el primer *Catálogo General de Discos de Música Clásica* editado en España hasta el presente año de 1976.

En el caso de que sea su deseo ir completando su discoteca con buenas grabaciones de interés, de entre las que tiene usted a su disposición en nuestro mercado, entonces le será de gran utilidad el primer *Catálogo General de Discos de Música Clásica*.

La obra ha sido confeccionada por una selección de críticos de la Revista RITMO, en colaboración con toda la industria discográfica española, habiendo sido encomendado todo el proceso de los datos a un ordenador electrónico, con lo que se reduce al mínimo la posibilidad de error.

Todo aficionado al disco clásico necesita tener esta esperada y monumental obra recopiladora de la discografía española. Reserve hoy mismo su ejemplar, pues por ser esta la primera edición que se realiza del Catálogo español, es de tirada limitada.

Si quiere usted saber cuántas grabaciones hay en el mercado español de la Novena Sinfonía de Beethoven o de la gran Misa en si menor de Bach o si desea comprobar si está editado en España el Concierto para arpa de Parish-Alvars o las Dos acuarelas de Frederick Delius, ya tiene usted en el mercado el primer **Catálogo General de Discos de Música Clásica** editado en España hasta el presente año de 1976.

En el caso de que sea su deseo ir completando su discoteca con buenas grabaciones de interés, de entre las que tiene usted a su disposición en nuestro mercado, entonces le será de gran utilidad el primer **Catálogo General de Discos de Música Clásica**.

La obra ha sido confeccionada por una selección de críticos de la Revista RITMO, en colaboración con toda la industria discográfica española, habiendo sido encomendado todo el proceso de los datos a un ordenador electrónico, con lo que se reduce al mínimo la posibilidad de error.

Todo aficionado al disco clásico necesita tener esta esperada y monumental obra recopiladora de la discografía española. Reserve hoy mismo su ejemplar, pues por ser esta la primera edición que se realiza del Catálogo español, es de tirada limitada.

Pedidos: REVISTA RITMO. C/ Virgen de Aránzazu, 21. Edificio Falla - Madrid -34- Teléf. 734 69 37
Formato 13 x 25, P.V.P. 200 PTAS.

Se remite contra reembolso de su importe más 20 pesetas de gastos de envío

ORQUESTAL

BRAHMS: Concierto para violín y orquesta en Re mayor, opus 77. Nathan Milstein, violín. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Eugen Jochum. (DG 2530592, «estéreo»). P. V. P.: 430 ptas.)

Una nueva versión del **Concierto** brahmiano debida al gran violinista Nathan Milstein, quien, continuando sus grabaciones para DG, colabora aquí con Jochum —recientes sus soberbios **Conciertos** de Brahms acompañando a Gilels— y la siempre magnífica Filarmónica de Viena. Un registro muy prometedor, pero que —lamentablemente— no alcanza el alto nivel esperado.

En primer lugar, la toma sonora no es de gran calidad: el timbre —bellísimo— del solista está realmente bien captado, pero no así la orquesta: el metal queda oscuro y el maravilloso tejido brahmiano de las maderas resulta poco nítido y lejano (solo de oboe, al comienzo del «Adagio»). El «estéreo», además, es corto de dinámica y de relieve. Justo es reconocer que la cuerda vienesa suena muy bien, pero ello no redime a la grabación, cuyas críticas han sido poco favorables en el extranjero, lo que parece liberar de culpa al prensado español, que estimo correcto. Los magníficos comentarios de Richard Osborne, reveladores de un verdadero amor por la obra —que comparto totalmente—, se ven algo deslucidos por la traducción, que parece en exceso literal, en detrimento de la claridad, y con errores que una revisión hubiera soslayado («dobles paradas» del violín, en vez de lo correcto: «dobles cuerdas»).

En el terreno interpretativo, la versión es buena en conjunto, exceptuando la lectura del movimiento central, sorprendentemente anodina y carente de diálogo entre director y solista. Los mejores momentos se encuentran en el «Allegro» inicial, que incluye una cadencia del propio Milstein, muy por debajo musicalmente de la «oficial» de Joachim, pero tocada de espléndida forma. La gran mayoría de los temibles pasajes de este **Concierto** son bien resueltos, brillando el soberbio timbre del violinista tanto en la zona grave como en la sobreaguda. Por ello resultan sorprendentes algunos momentos de afinación más que dudosa. El «Final» es bueno, pero sin el empuje de Oistray y Szell (EMI), quienes constituyen mi versión preferida tanto en el plano técnico como en el interpretativo; realmente soberbia, un punto incluso por encima de la que el excelente Monteux dirige a la London Symphony (RCA) y Szeryng, en acuación inolvidable, «espoleado» por el desaparecido director francés. El precio económico (260 ptas.) puede convertirla en primera alternativa, preferible desde luego a la de Reiner-Chicago Symphony-Heifetz, que re-

sulta excesivamente rápida (34 minutos frente a 39 minutos de Monteux ó 40 minutos de Szell), y, en suma, poco brahmiana, aunque muy impresionante. Además, esta grabación no figura aislada, sino en álbum (RCA, dos discos), lo mismo que la de Stern-Filadelfia-Ormandy (tres discos CBS, con los **Conciertos** de Mendelssohn y Tchaikowsky —como Heifetz— más el de Beethoven); lectura correcta, pero poco inspirada. Ignoro si sigue en catálogo la económica de Oistray y Kondrashin (Musidisc), de interés musical, pero baja calidad técnica. Este panorama se completará con la próxima —es de esperar— edición por Philips de las versiones de Haitink con su Concertgebouw, dirigiendo a Krebbers y Szeryng. No figura en catálogo la antológica de Klemperer y Oistray, interpretación olímpica y profundamente brahmiana, para mi gusto la más redonda que esta obra ha conocido en disco: ¿no debería EMI rendir homenaje a estos dos grandes artistas volviendo a publicarla?

Conclusión: Pese a buenos momentos, una leve decepción.—**R. A. M.**

DEBUSSY, Claude: Nocturnos, El Mar. Orquesta Nacional de la O. R. T. F. Director, Jean Martinon. Coros de la O. R. T. F.; director, Marcel Courad. (EMI, I J065-12791. Serie Angel; P. V. P.: 395 ptas.)

Las interpretaciones de la música de Debussy por Pierre Boulez provocaron en su momento polémica. Frente a las interpretaciones «difuminadas», «etéreas», aparecían de su mano unas versiones fruto de un análisis exhaustivo donde se oían todos y cada uno de los instrumentos de forma muy destacada. Me atrevería a decir que su obsesión por el timbre y la claridad convierten gran parte de las obras que interpreta en obras que parecen casi de vanguardia. Esa impresión nos produce, por ejemplo, su versión de **Nuages**. Dejando las preferencias aparte, las interpretaciones de Boulez del compositor francés han marcado un verdadero hito.

La interpretación de Martinon es completamente distinta a la de Boulez. Su lectura es casi romántica. Hay verdaderas «expansiones» en la cuerda; por ejemplo, en **Sirenas**, que revelan mucho más corazón que análisis. Sin embargo, es una lectura bellísima, de gran intensidad en muchos momentos. Pero lo que tiene de apasionamiento o de interés por destacar a veces pasajes más melódicos, lo pierde en claridad.

La Orquesta cumple satisfactoriamente, de manera especial la sección de maderas. La intervención del Coro en el tercer **Nocturno** pasa sin pena ni gloria, aunque más bien lo primero que lo segundo. La versión del **Mar** está dentro de la misma línea de interpretación que los **Nocturnos**, aunque la Orquesta suena más compacta y consigue momentos espléndidos.

La grabación y el prensado son magníficos en **El Mar**. En **Sirenas** (tercer **Nocturno**) se aprecia una importante distorsión. Las notas de la carpeta, tomadas de Boucourechliev, son excelentes.

Conclusión: Lecturas interesantes y muy bellas, desde una perspectiva completamente distinta a las de Pierre Boulez.—**J. R. T.**

DURANTE, Francesco: Cuatro Conciertos para orquesta y «basso» continuo. Collegium Aureum, con instrumentos originales. Dirección, Rolf Reinhart. (BASF, «estéreo», 37 53263 (21681-0). P.V.P.: 375 ptas.)

BASF sigue enriqueciendo la discografía española tal vez de forma algo anárquica, pero efectiva, con autores y obras infrecuentes, por no decir totalmente desconocidos en nuestra vida musical.

El disco que ahora se comenta reúne cuatro obras de Francesco Durante, músico napolitano (1684-1755), que gozó de notable predicamento en su época y que fue profesor, entre otros, de Jommelli, Piccini, Pergolesi, Paisiello y Traetta. Cuando Paisiello quiso caracterizar a las Escuelas italiana y alemana de composición, hizo algunas excepciones. Una de estas se refería a la figura de Durante, cuya personalidad difícilmente puede encuadrarse en unos módulos estereotipados. En su tiempo se le contrapuso a Leo, y los discípulos de ambos compositores desarrollaron una serie de vastas polémicas sobre diversos temas musicales. Para nuestra época aparece como un contrapuntista notable, a veces un tanto académico, dotado de un sentido melódico directo e imaginativo, lo que da por resultado una individualidad musical que no puede asimilarse, sin más, a la de sus famosos contemporáneos.

Compuso oratorios, salmos, motetes, etcétera, así como música instrumental. Una cumplida prueba de su modo de hacer son estos **Concerti**, pertenecientes a la obra titulada **Otto quartetti concertanti**, cuya importancia no puede valorarse si no se tiene en cuenta la sutil dialéctica individuo-universo de la creación musical propia de la época. Es de resaltar que estos **Concerti** no se ajustan a los esquemas habituales en disposición de los diversos movimientos.

Descuella el **Concerto en Fa menor**, en el que al clima sereno y concentrado de los dos primeros tiempos sucede un melodismo íntimo y relajado en el «Andante» y el «Amoroso», para terminar en un «Allegro assai» que irrumpe en una sensibilidad nueva, anticipando la época subsiguiente.

El **Concerto en Mi menor** resulta más abstracto, incurriendo en cierta rigidez académica; el en **Sol menor** explota en sus tiempos rápidos un cromatismo virtuosístico, mientras que el en **Do mayor** resulta

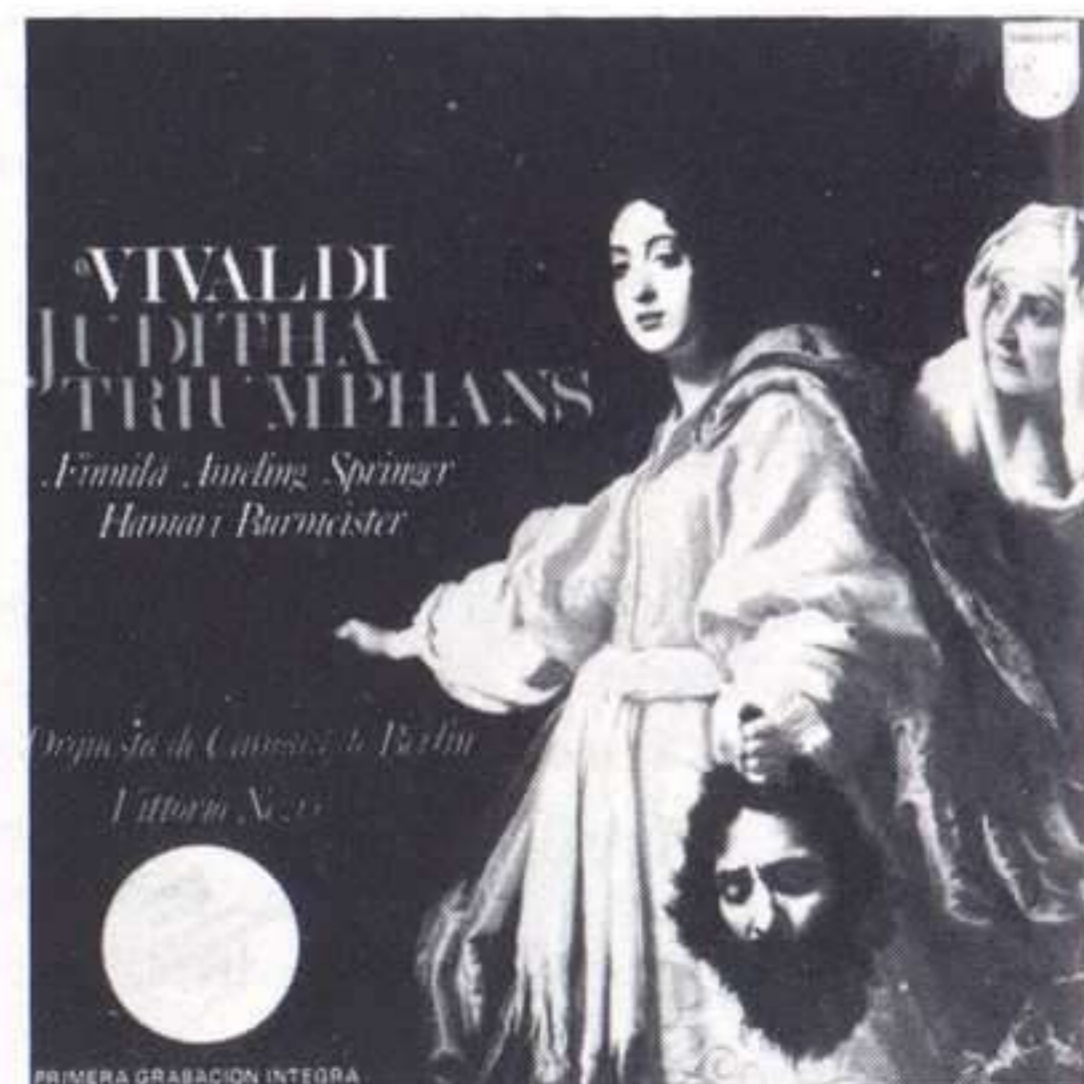
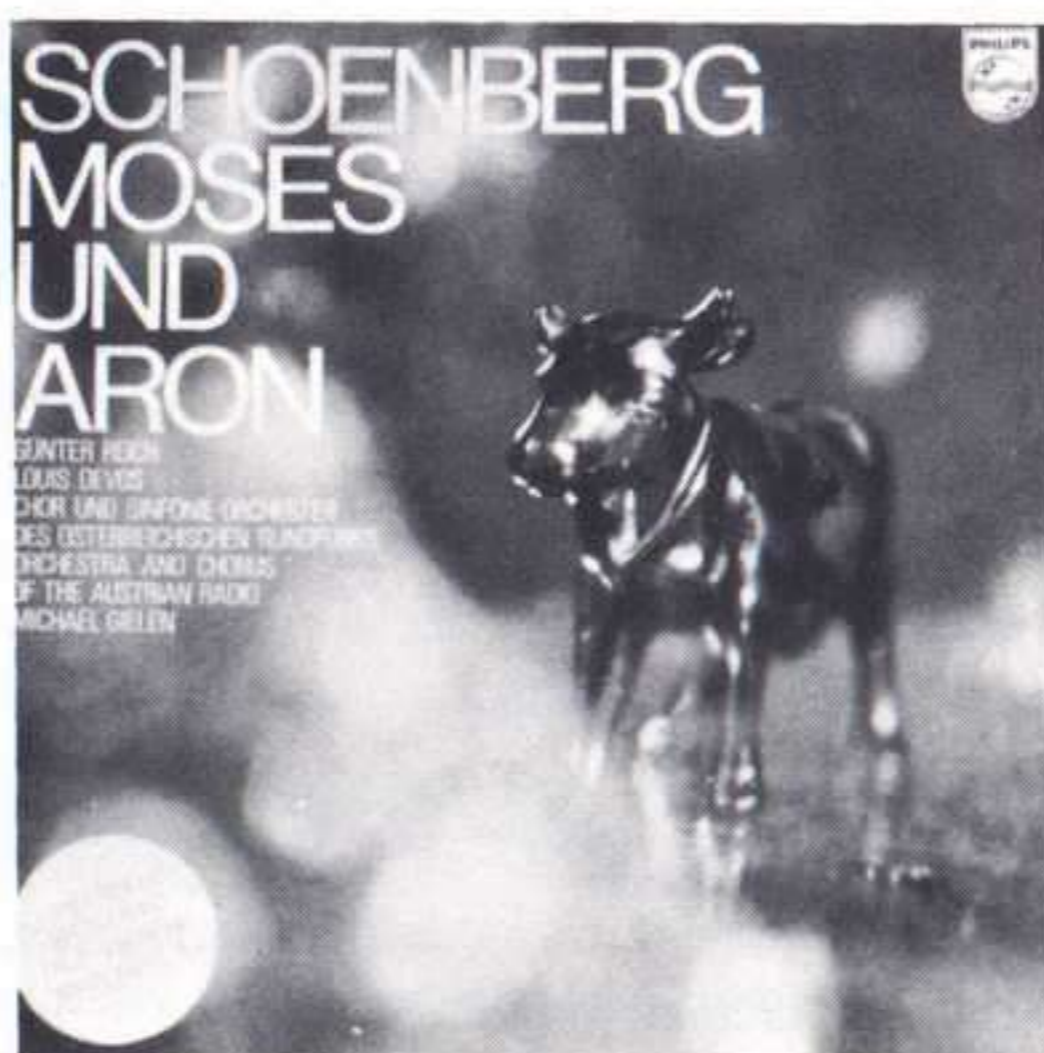
YA SALE

EL PRIMER CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y «CASSETTES» DE MUSICA CLASICA 1976.

OFERTA ESPECIAL LIMITADA 1976 (parte I)

fonogram
s.a. 

A partir del 15 de mayo



- 1 ● 6747099/08
Ocho discos Lps.
Precio oferta 2.640 Ptas.

- 2 ● 6700084/02
Dos discos Lps.
Precio oferta 760 Ptas.

- 3 ● 6747173/03
Tres discos Lps.
Precio oferta 1.060 Ptas.



- 4 ● 6799006/05
Cinco discos Lps.
Precio oferta 1.680 Ptas.

- 5 ● 6707025/04
Cuatro discos Lps.
Precio oferta 1.360 Ptas.

- 6 ● 6703064/03
Tres discos Lps.
Precio oferta 1.060 Ptas.

- 1 ● MOZART – 31 SINFONIAS DE JUVENTUD – ACADEMY OF ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS. Director, NEVILLE MARRINER.
- 2 ● SCHOENBERG – MOISES Y AARON – Gunter Reich - Louis Devos . ORQUESTA Y COROS DE LA RADIO DIVISION AUSTRIACA. Director, MICHAEL GIELEN.
- 3 ● VIVALDI – JUDITHA TRIUMPHANS. Birgit Finnila - Elly Ameling - Ingeborg Spronger - Julia Hamari - Annelies Burmeister. ORQUESTA DE CAMARA DE BERLIN. Director, VITTORIO NEGRI.
- 4 ● C. MONTEVERDI – MADRIGALES: Libros VIII, XIX, X. Sheila Armstrong - Heather Harper - Lillian Watson - Alfreda Hodgson - Helen Watts - Anne Collins - Luigi Alva - Robert Tear - Ryland Davies - Clifford Grant. Miembros de la Ambrosian Singers. ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA. Director, RAYMOND LEPPARD.
- 5 ● MOZART – COSI FAN TUTTE. Montserrat Caballé - Janet Baker - Ileana Cotrubas - Nicolai Gedda - Wladimiro Ganzarolli - Richard van Allan. CORO Y ORQUESTA DEL ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. Director, COLIN DAVIS.
- 6 ● VERDI – I MASNADIERI. Montserrat Caballé - Carlo Bergonzi - Piero Capuccilli - Ruggiero Raimondi. Ambrosian Singers. ORQUESTA NEW PHILARMONIA. Director, LAMBERTO GARDELLI.

LOS PRECIOS QUE FIGURAN EN ESTE ANUNCIO SON MAXIMOS SUGERIDOS

especialmente luminoso, dando entrada a elementos populares sometidos a un cierto proceso de estilización.

La interpretación del Collegium Aureum, dirigido esta vez por Rolf Reinhart, es correcta, pero peca de poco contrastada. A ello contribuye tal vez una grabación clara, pero un tanto estridente, que dificulta la apreciación matizada de los distintos valores de estas obras.

Conclusión: Un disco muy interesante, que permite conocer nuevos aspectos del rico Settecento italiano.—D. D. C.

GABRIELLI, Giovanni: **Canzoni y Sonata a cinco cori orchestali**. «La estereofonía en el siglo XVI en San Marcos de Venecia». «Harmonie de Chambre de Paris». Director, Florian Hollard. (ARION HARS, 740-04, P. V. P.: 300 ptas.)

Escondida en una serie barata y sin gran aparato propagandístico, la presente grabación recoge una obra maestra de G. Gabrielli: **La sonata XX a cinco cori orchestali** en «première» mundial para el disco. Poco podremos entender la música del siglo XVII si no nos detenemos antes en Gabrielli, porque en él oímos ya a Monteverdi en cierta medida, y porque sin el conocimiento de su música no entenderemos la figura de Schütz y, probablemente, tampoco la de Bach. En este sentido estoy de acuerdo con las notas de Joël-Marie Fauquet.

De todas las obras, ocho **Canzonas** y la **Sonata XX a cinco cori orchestali**, la más interesante y mejor interpretada es, sin duda, la **Sonata XX...**, sin que la interpretación de las restantes obras desmerezca en absoluto. Hollard es un buen conocedor de esta música. La grabación no es todo lo clara que exigirían las obras interpretadas, además de apreciarse a veces un ligero ruido de fondo. Las notas de Joël-Marie Fauquet son muy completas.

Conclusión: Sólo por la inclusión de la **Sonata XX...**, la recomendabilidad sería ya absoluta. Un hermoso disco.—J. R. T.

MENDELSSOHN: **Concierto para violín en Mi menor**. BRUCH: **Concierto para violín en Sol menor**. Itzhak Perlman, violín. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, André Previn. (EMI, 1 J 063-02428. «Estéreo». Precio: 395 ptas.)

Enésima versión de dos obras que marcan dos aspectos distintos del romanticismo: el elegante y equilibrado, anclado en parte en lo clásico, y el netamente expresivo, sugerente y un poco blando. Bruch, romántico retrasado, admiró a Mendelssohn, y siguiendo su pauta edificó su **Concierto** (primero de los dos que compuso), famoso por su «Cantabile» «Adagio».

Todos los violinistas más o menos importantes han grabado estas dos obras, que suelen incluirse juntas, teniendo en

«DOS PEDROS Y DOS LOBOS»

El acoplamiento del primer disco, que no existía así en España, no es la primera vez que se dispone en esta forma. Lo más frecuente es colocar junto a **Pedro y el lobo** la **Guía de orquesta para jóvenes**, de Britten, conforme hacen Dorati y Maazel (entre las grabaciones disponibles en España). Dos palabras acerca de las obras: **Pedro y el lobo** es un delicioso cuento para niños, más gracias a la música que a la narración, brillando la habilidad y la «inteligente ingenuidad» de Prokofiev, que se hace fácilmente accesible a los niños, sin que deje de gustar a los mayores. Creo, por el contrario, que **El carnaval de los animales**, de Saint-Saëns, es más para adultos, debido a su ironía, aunque sin eludir en ocasiones el lirismo, delicadamente estilizado, pero produciendo una sorprendente sensación de frescura y espontaneidad. Dentro de la música frecuentemente académica, y hasta acartonada de Saint-Saëns (salvo algunas —pocas— excepciones), es una de las composiciones menos pretenciosas, pero más perdurables, del autor, refrescándonos la ironía de «Pianistas» (que incluye entre los animales cuando ejecutan ejercicios: no olvidar que Saint-Saëns era un formidable virtuoso del piano), o la ridiculizante parodia que en «Fósiles» hace de su propia y famosísima **Danza macabra**. La **Guía de orquesta para jóvenes**, de Britten, fue un encargo del Ministerio británico de Educación para la cinta de una película musical educativa, que ha llegado a alcanzar fama mundial gracias al gran acierto de Britten para presentar de forma directa los instrumentos, mostrando sus personalidades típicas, y ello sujetándose a una forma clásica como las **Variaciones y fuga**, basadas en un apropiado y pegadizo tema del más grande de los compositores ingleses, Henry Purcell. La interpretación de Dorati es notable, aunque no sea obra para grandes demostraciones directoriales, y su reciente orquesta titular tiene una actuación muy destacada en todos sus grupos.

Incomprensiblemente, el LP Discophon no anota en ningún lugar el nombre de la narradora en el cuento de Prokofiev, que lleva a cabo su cometido correctamente. Pero en la correspondiente «cassette» puede leerse que se trata de la so-

cuenta que, a pesar de sus diferencias, mantienen notables afinidades. La interpretación que se nos ofrece es muy buena, aunque no aporte nada esencialmente nuevo a lo ya conocido, cosa realmente difícil. El sonido de Perlman (uno de los «Hijos de Israel» que triunfan por el mundo) es muy bello: intenso, vibrante, dulce, si bien no grande; su temperamento es apasionado y fogoso, como nos muestra, por ejemplo, en el último movimiento de Bruch; su fraseo, claro, está servido por

prano Montserrat Alavedra. Bastante superior, aunque quizá algo excesivamente serio, resulta Fernando Rey, destacado actor de noble voz. Este último sí es nombre de prestigio comparable a los que lo han recitado en otras ocasiones: Peter Ustinov (con Markevitch, en francés), Mia Farrow (con Previn, inglés), Hermann Prey (Haitink, alemán) o Anneliese Rothenberger (Karajan, alemán). En cuanto a la parte orquestal, Karel Ancerl la lleva a cabo magistralmente con su estupenda Filarmónica Checa, como no podía menos esperarse de una de las grandes batutas de Europa, aunque sea poco conocido en España. No es superior la interpretación de Dorati, inteligente, pero algo menos viva y de quizá algo menor impacto en los ánimos infantiles. En mi opinión, ninguno de ambos alcanza ese finísimo sentido, pleno de humor, lirismo y especial encanto que consigue Markevitch (con la Orquesta de París, EMI extranjero).

En cuanto al **Carnaval**, la dirección de Martin Turnovsky es muy acertada, aunque echamos de menos ciertos humorismo e ironía, que sí encontramos en Bernstein (CBS), Markevitch (con Anda y Siki, EMI) o Prêtre (con Ciccolini y Weissenberg, EMI), ninguna de ellas disponibles en nuestro país. Los pianistas de la versión de Turnovsky, por ejemplo, no se «equivocan» en los ejercicios, lo que tiene menos chiste.

La calidad sonora del disco Decca es óptima —quizá el volumen con que se ha grabado la voz es excesivo con respecto al de la orquesta—, mientras que la del Discophon es sólo directa, y su prensado, algo menos que eso.—A. C. A.

PROKOFIEV: **Pedro y el lobo**. Montserrat Alavedra, narradora. Orquesta Filarmónica Checa. Director, Karel Ancerl. SAINT-SAENS: **El carnaval de los animales**. P. Stepan e I. Hurnik, pianos. Orquesta Sinfónica de Praga. Director, Martin Turnovsky. (Discophon, S 4242. 300 ptas.)

PROKOFIEV: **Pedro y el lobo**. BRITTEN: **Guía de orquesta para jóvenes** («Variaciones y fuga sobre un tema de Purcell»). Fernando Rey, narrador. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, Antal Dorati. (Decca, 4 Fases, PFS 4104. 360 ptas.)

una técnica y un arco muy seguros y sueltos. El acompañamiento de Previn es elástico y contundente, aunque a veces no alcance el nivel expresivo del solista y quede algo corto. En este sentido puede que hubiera habido una mayor compenetración con Abbado, más vital, quien, sin embargo, sirve a un Milstein menos intenso (DG). En lo absoluto permanece en el recuerdo la histórica versión EMI Menuhin-Furtwängler; quizá no igualada hasta ahora. Como detalle anecdótico he de señalar que la

YA SALE

EL PRIMER CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y «CASSETTES» DE MUSICA CLASICA 1976.

OFERTA ESPECIAL



SELECCIONES DE OPERA

EDICION LIMITADA

Precio oferta 260 ptas. disco

EN DISCOS **DECCA**

¿Le gusta la Opera?

Aficiónese en pequeñas dosis con nuestra oferta de "Selecciones de Operas"

DECCA

DECCA

DECCA

DECCA

DECCA

DECCA

DECCA

DECCA

DECCA

DECCA

Voces antológicas como
JOAN SUTHERLAND,
LUCIANO PAVAROTTI,
MARIO DEL MONACO,
REGINA RESNIK, RENATA
TEBALDI, CARLO BERGONZI,
BIRGIT NILSSON, NICOLAI
GHIAUROV, MARILYN
HORNE, CESARE SIEPI...

Directores como
GEORG SOLTI,
HERBERT VON KARAJAN,
TULLIO SERAFIN,
SILVIO VARVISO,
LAMBERTO GARDELLI,
RICHARD BONYNGE,
NINO SANZOGNO...

son algunos de los intérpretes de sus fragmentos de ópera preferidos en los interesantes LP's de nuestra OFERTA DE "SELECCIONES DE OPERAS"

EN DISCOS DECCA
prestigio mundial en
grabaciones de ópera

Oferta limitada al 10 de Junio

Distribución Columbia

portada del disco es una de las más feas que he visto.

Conclusión: Dos excelentes versiones magníficamente grabadas, lo que en la actualidad puede aconsejar su adquisición.
A. R.

PAGANINI: Concierto para violín, número 1, en Re mayor, op. 6. V. Tretyakov, violín. Orquesta Filarmónica de Moscú. Director, N. Yarvi. (Melodía-Hispavox, HMES 610-89. 360 ptas.)

Disco de interés muy relativo, por cuanto esta obra, de dudoso valor —a no ser la técnica violinística y algunos aciertos melódicos—, se halla ya representada en el catálogo español en dos interpretaciones excepcionales (Perlman, en EMI, y Grumiaux, en Philips), y además ya la poseemos muchos interesados en otra versión aún superior, ahora ya retirada del catálogo (Menuhin, en EMI). Una obra como ésta —a pesar de ser el mejor (quiero decir, el más soportable) de los **Conciertos** de Paganini— no tiene apenas interés publicarla, a no tratarse de una interpretación formidable (y no es éste el caso presente), y en un disco que incluyese algo más (éste dura unos treinta y seis minutos).

Viktor Tretyakov es un joven violinista de técnica solidísima (de no tenerla, sería disparatado abordar esta obra), aunque sus armónicos en la zona más alta o alguno de sus «staccati» puedan no alcanzar la perfección de Francescatti, Grumiaux, Kogan, Menuhin o Perlman. Su sonido parece poderoso y lleno, tampoco sin la personalidad y la belleza de los más grandes, a quienes, además, Tretyakov ha de envidiar —de momento, al menos— la musicalidad altísima que incluso en este **Concierto** puede demostrarse, y así lo hacen Menuhin, Grumiaux y Perlman, por encima de todos. Esta grabación tiene el interés (?) de estar completa, sin haber sido cortados sus «tutti» orquestales, aunque debo decir que es de agradecer cuando se podan, pues están desprovistos de todo valor, y no sirven más que para conceder descanso al solista (cuando se interpreta en vivo). Tampoco N. Yarvi sabe darle a éstos la cierta gracia que pueden tener (escúchenseles a Erede, con Menuhin), dirigiéndolos con cierto envaramiento. La grabación de la Orquesta es correcta, pero el violín ha sido registrado con una acústica un poco artificial. El prensado, discreto, adolece además de distorsión al final de las caras.

Conclusión: Publicación inútil.—**A. C. A.**

RAMEAU, J.-Ph.: «Suite» en Re para trompetas y orquesta, «Suite» Les Paladins. Orquesta de Cámara de Jean-Louis Petit. (Decca-Ace of Diamonds, SDD 149. P. V. P.: 225 ptas.)

Aunque articulados en perfecta forma de «suite», los fragmentos de la «Suite»

en Re —pasajes instrumentales de diversas óperas— constituyen una amalgama de interés muy inferior al de la bellísima «suite» **Les Paladins**, plena de atractivo temático, exenta de ampulosidad y retórica, y sobre todo extraordinariamente rica desde el punto de vista instrumental.

La interpretación de Petit al frente de su Orquesta es siempre correcta, nunca deslumbradora. Nota destacada para el trompa solista, Lucien Thevet.

Conclusión: No abunda la discografía de Rameau como para menospreciar este bonito disco, aunque no alcance nivel extraordinario.—**J. L. G. B.**

RIMSKY-KORSAKOV: Scherezade. Orquesta de París; director, Mstislav Rostropovich. (EMI, 1-J, 065-02527 Q. 415 pesetas.)

Rostropovich, como violoncelista, capitanea hoy por hoy la nave de los superinstrumentistas mundiales. El vigor, la fuerza expresiva, el rigor de enfoque y lectura, la perfección técnica y estilística son sus principales características cuando empuña el arco del «cello». Sin embargo, a Rostropovich le ha dado últimamente por dirigir. Y en esta actividad sus caracteres varían por completo. Si en el plano instrumental Rostropovich supone una superación del ultrarromanticismo —tan bello como discutible— del extraordinario Pau Casals, en el plano de la dirección el genial intérprete ruso acepta los presupuestos básicos del «director romántico», del intérprete a la antigua usanza; es decir, los presupuestos que él mismo se propuso superar a la hora de ofrecer toda una nueva estética del violoncello. Y si en éste

el rigor se impone, una desbordante fantasía lo hace en su labor directorial. Desbordante incluso en el sentido de desbordar la estricta escritura, lo que haría incluirle en el grupo de directores que actualmente protagonizan un retorno al subjetivismo.

Y ya que hablamos de posturas subjetivas, debo constatar algo que, subjetivamente desde luego, me parece evidente en la labor directorial de Rostropovich: lo pasa bárbaro dirigiendo, se divierte lo indecible; casi me atrevería a decir que da la impresión de aquel niño que se pasa toda la vida jugando con cochecitos y, de pronto, le regalan un tren eléctrico. Este cambio de actividad (dentro de una misma actividad), este «hacer otra cosa» sin cambiar de oficio, debe suponer para Rostropovich algo verdaderamente liberador, a la vez que apasionante; esa válvula de escape que la perfección de su violoncello no cohsentiría.

Todo ello queda patente en su preciosa lectura de **Scherezade**. Inútil sería «medir» su versión con cánones objetivos o rigoristas. Ni sus «tempi» —por lo general muy lentos—, ni su articulación, ni —sobre todo— su fraseo. **Scherezade** es una obra que presenta tal cantidad de versiones discográficas que sería inútil pretender que todas estuvieran cortadas por un patrón objetivo. Para Rostropovich, **Scherezade** es, ni más ni menos, un cuento de hadas. Lo cuenta a su manera, fantástica, emocionada, romántica. Casi diría que ingenuamente grandiosa. Los resultados son válidos, pues cuenta con esa innegable validez de haber dicho algo nuevo donde era difícil decirlo. Haitink nos ofreció una versión rotunda, seria,



Rostropovitch... ¿director de orquesta?

YA SALE

EL PRIMER CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y «CASSETTES» DE MUSICA CLASICA 1976.

HISPAVOX, S.A.

PREMIO NACIONAL 1975 PARA EMPRESAS DISCOGRAFICAS

DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR / MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

POR EL DISCO DE LA COLECCION DE MUSICA ANTIGUA ESPAÑOLA:

ESTEREO HHS 20



Colección de Música Antigua Española/21

Tomas Luis de Victoria
Officium Deffunctorum
Siglo XVI



OTROS TITULOS DE LA COLECCION:



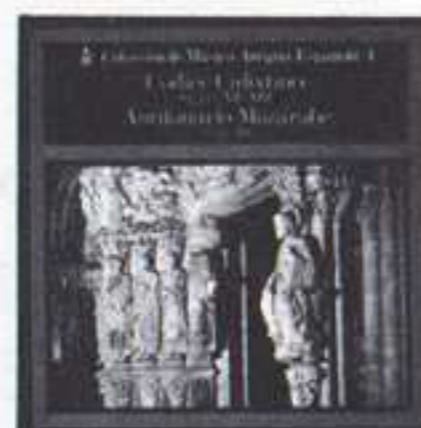
LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA DEL REY ALFONSO X, EL SABIO



LA MUSICA EN CATALUÑA HASTA EL SIGLO XIV



ANTONIO DE CABEZON EN LOS ORGANOS DE COVARRUBIAS Y DAROCA



CODICE CALIXTINO ANTONIANO MOZARABE



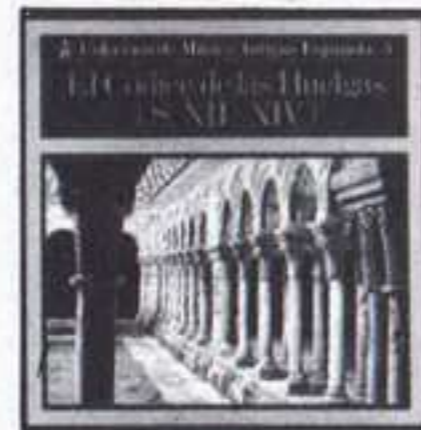
VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVI



MONDRIA CORTESANA MEDIEVAL MUSICA ARABIGO-ANDALUZA



DIEGO ORTIZ - RECERCADAS DEL «TRATADO DE GLOSAS»



EL CODICE DE LAS HUELGAS



JUAN CABANILLES EN LOS ORGANOS DE TOLEDO



VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVI



CANCIONERO DE UPSALA O DEL DUQUE DE CALABRIA



EL MISTERIO DE ELCHE



FRANCISCO CORREA DE ARAUXO EN EL ORGANO DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA



VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVI



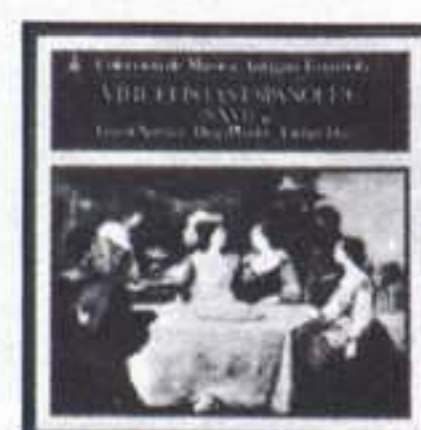
TOMAS LUIS DE VICTORIA OFFICIUM HERBOMADAE SANCTAE



LUYS VENEGAS HENESTROSA LIBRO DE CIFRA NUEVA



LA BAXA DANZA Y LA ALTA



VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVI

EN DISCOS Y CINTAS HISPAVOX

enormemente lúcida de **Scherezade** como ensayo orquestal. Ozawa mostró su sutilísima paleta cromática para montar una **Scherezade** oriental, exótica, casi pictórica. Ansermet expuso el punto de vista de la vieja Europa, racional y perfeccionista. Estas tres (aunque, probablemente, no sólo estas tres) son versiones de referencia. Ahora Rostropovich nos relata una historia que le parece bella y maravillosa. Y su poder de encantamiento, debemos reconocerlo, resulta ciertamente innegable.

Valoración global: Las mil y una noches contadas con el encanto del encantamiento.— **M. Ch. B.**

SIBELIUS: Sinfonía número 3, en Do mayor, op. 52. «En Saga», op. 9. Orquesta Sinfónica de la Radio de Helsinki; director, Okko Kamu. (Deutsche Grammophon, 2530426, «stéreo». P. V. P.: 430 ptas.)

La pretendida severidad de la música de Jean Sibelius con la que ha sido calificada hasta no hace mucho, comparándola (desafortunadamente) con una especie de calígine desértica impenetrable, va enfriándose con el transcurso del tiempo. Según comentábamos en el artículo del pasado mes con ocasión de la aparición en España del registro conteniendo la **Quinta sinfonía** y **En Saga**, ambas obras dirigidas por Paavo Berglund, se completará dentro de este año en nuestro país la tercera integral del ciclo sinfónico de Sibelius, hecho que, por ejemplo, hace cinco años hubiese resultado no ya utópico, sino impensable. El registro objeto de este comentario se edita ahora por separado del álbum de Deutsche Grammophon perteneciente a la serie «El Mundo de la Sinfonía», y que contenía las siete **Sinfonías** y diversas obras orquestales del compositor finés dirigidas por Kamu y Karajan.

La **Tercera sinfonía** es elaborada por Sibelius entre 1904 y 1907, estrenándose el 25 de septiembre del último año de los citados, en Helsinki, bajo la dirección del propio compositor. La obra, en sólo tres movimientos, abre el período de madurez compositiva de Sibelius, y en lo que respecta a esencia y estructura, difiere bastante de su predecesora, **Sinfonía en Re mayor**, a la vez que prepara el campo para la que será, desde mi punto de vista personal, la obra maestra de toda la producción sibeliana: la **Cuarta sinfonía**. La **opus 52** de Sibelius ha sido hasta hace poco injustamente preterida, tanto por parte de la crítica como en el concierto y en el disco; ciñéndonos al panorama de conciertos madrileños, que yo sepa, no se ha interpretado nunca (sin embargo, tanto la Orquesta Nacional como la de la Radiotelevisión Española todos los años tocan la **Quinta** de Tchaikowsky; pero, bueno, ése es otro cantar...). Por contra, en el disco, y sin haber sobreabun-



Okko Kamu, intérprete ejemplar de Sibelius.

dancia de versiones, existen actualmente en España dos lecturas: la de Lorin Maazel para Decca y la de Okko Kamu para Deutsche Grammophon.

Kamu se alza con un indiscutible triunfo a la hora de interpretar esta **Sinfonía**. Para mí, no sólo supera a Maazel, sino que incluso le gana la partida a Robert Kajanus en su magnífica lectura al frente de la Sinfónica de Londres. Okko Kamu re-crea a Sibelius con una luminosidad y transparencia hasta la fecha nunca patentes en esta **Sinfonía**; posee matices poéticos admirables (compases 40 y siguientes del primer movimiento, o la exposición «dolce» del motivo de las flautas al comienzo del segundo movimiento), que a Lorin Maazel, por ejemplo, se le escapan literalmente de las manos (Maazel, en general, tiene una visión conceptual de la **Tercera** meramente superficial; su interpretación se queda en la epidermis de la obra; sus «tempi» son excesivamente veloces y le falta también meditación, siendo la característica principal de su versión la brillantez orquestal que extrae de la magnífica Filarmónica de Viena). Kamu lleva el «tempo», siempre respetando las indicaciones de la partitura, con una escrupulosidad asombrosa. Finalmente, la convicción del joven director finés, unida a la enorme tradición interpretativa, en la música de Sibelius, de la Orquesta de la Radio de Helsinki, dan como resultado una versión espléndida, seguramente la versión de referencia, de una de las sinfonías de más serena belleza, más perfectamente construidas y menos conocidas del catálogo sinfónico sibeliano.

El disco se completa con el poema sinfónico **En Saga**. Cuando apareció la lectura de Paavo Berglund me referí, precisamente desde estas mismas páginas de RITMO, a mi preferencia personal por la versión de Okko Kamu. En efecto, las

constantes interpretativas del joven director finés propuestas para su lectura de la **Tercera sinfonía** se patentizan asimismo en el **Opus 9** sibeliano: la nitidez y cristalinidad, sin que por ello pierda nada del dramatismo subyacente en los pentagramas de la obra. A la primera audición de la versión de Kamu se observa sin dificultad alguna la estructuración del poema: los tres bloques temáticos y la coda presentados en sucesión. La versión de Berglund adolece de lo expuesto, ya que aborda la interpretación en base a un desbordado dramatismo, pero, como queda dicho, sin los resortes clarificadores de Kamu y con una exposición instrumental, a mi juicio, desacertada, en tanto que muchas de las voces de la orquesta quedan materialmente veladas en determinados pasajes.

Conclusión: Interpretaciones magistrales, hoy por hoy versiones de referencia. El registro, en su aspecto técnico, es perfecto. Correcta presentación y buenos comentarios en la contracarpeta.—**E. P. A.**

TELEMAN, G. P.: «**Suite**» en **Re mayor** para viola da gamba, orquesta de cuerda y «basso» continuo. «Suite» en **La menor** para flauta dulce, orquesta de cuerda y «basso» continuo. Johannes Koch, viola da gamba; Hans-Martin Linde, flauta dulce; Colegium Aureum; dirección, Rolf Reinhart. (BASF, «estéreo», 37 93113 (9015-8) P. V. P.: 375 ptas.)

Telemann compuso un elevado número de **Suites** para las más variadas combinaciones instrumentales. Esta forma musical, típico producto francés, le atraía especialmente por las posibilidades de libertad y experimentación que ofrece tanto al compositor como al intérprete. La «suite» es variable en el número y en la clase de danzas, y si bien es tradicional utilizar

YA SALE

EL PRIMER CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y «CASSETTES» DE MUSICA CLASICA 1976.

Alexis Weissenberg

sus últimas grabaciones



Concierto para piano n.º 5 en Mi Bemol Mayor, Op. 73 "El Emperador", (Beethoven)

Orquesta Filarmónica de Berlín 063-02.535
Dir. Herbert Von Karajan 245- » »



Concierto n.º 2 en Do Menor, Op. 18 (Rachmaninoff)

Variaciones Sinfónicas (Franck)
Orquesta Filarmónica de Berlín 065-02.374Q
Dir. Herbert Von Karajan 245- » »



Las Grandes Transcripciones de J. S. Bach

Jesús, alegría de los humanos
Chacona en Re Menor
Toccatá y fuga en Re Menor... 063-12.505



Album para la juventud, Op. 68 (R. Schumann) 065-12.578Q

en exclusiva para



ciertos movimientos, existe, respecto a otros, una gran versatilidad.

De las dos «suites» que componen este disco, la en **Re mayor** está escrita para viola de gamba concertante, orquesta de cuerda y bajo continuo. En ella se explota al máximo el suave y «plateado» sonido de la viola de gamba, que acompaña en octavas la parte del violín, confiriendo una notable intensidad al brillo propio del tono principal. La obra se inicia con un extenso movimiento dividido en tres secciones, al estilo de la «ouverture» francesa. Sigue otro de carácter programático, correspondiendo los restantes a otras tantas danzas.

De esta composición existía en el catálogo español otra versión a cargo de Eva Heinitz con la Orquesta de Cámara de Zurich dirigida por Edmond De Stoutz (Hispavox. Ham (S) 250-37).

La interpretación de Johannes Koch con el Collegium Aureum dirigido por Rolf Reinhart resulta superior a la de aquéllos, consiguiéndose un mayor refinamiento tímbrico, al par que un admirable equilibrio dinámico, puesto de relieve en números como el característico denominado «La Trompette».

La «Suite» en **La mayor** para flauta dulce, orquesta de cuerda y bajo continuo es obra de belleza melódica penetrante y de efecto inmediato. La flauta, con sus intervenciones virtuosísticas, proporciona una peculiar dimensión sonora que aporta delicados matices al sonido del violín. El característico hedonismo vital de Telemann se pone de manifiesto a lo largo de todos los movimientos de la obra. Destaquemos el apunte popular de «Les Plaisirs» o la nobleza haendeliana del «Air à l'italien», con su majestuosa curva melódica. La «Polonesa» que cierra la **Suite** es de una elegancia a la vez sugerente y contenida. La interpretación de Hans-Martin Linde es modélica, así como el acompañamiento del Collegium Aureum, dirigido aquí también por Rolf Reinhart, lográndose salvar con sensibilidad pasajes tan arduos como el de la «Rejouissance». Bien es cierto que la utilización de instrumentos originales permite mantener el adecuado equilibrio y la «densidad» sonora en el punto óptimo, evitándose que la flauta solista se vea anegada por los restantes instrumentos.

Conclusión: Disco muy recomendable por la calidad de la interpretación. La grabación es estimable.—**D. D. C.**

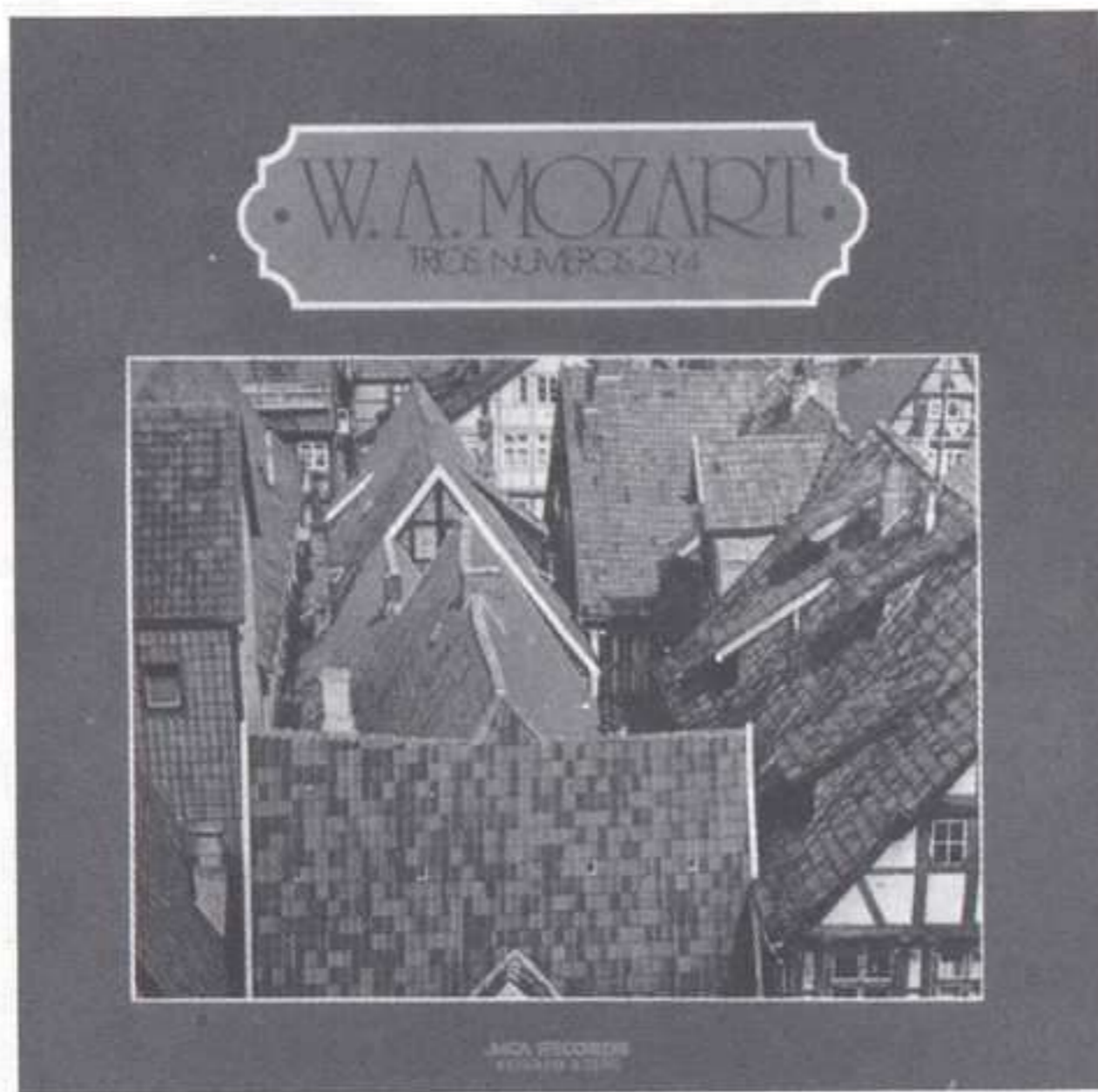
CAMARA

MOZART, W. A.: **Tríos 2 y 4.** Szymon Goldberg, violín; Joanna Graudan, piano; Nikolai Graudan, violonchelo. (MCA Records, S-32745.)

Mozart y música de cámara, autor y género, suman muchos puntos al encon-

trarnos frente a este disco. Es lástima que no podamos sumar ya más, porque la interpretación no sobrepasa el nivel de lo discreto y la grabación es floja, sin paliativos.

Conclusión: Las composiciones hay que conocerlas, pero el disco no puede adquirirse con criterio definitivo, a pocas exigencias que tengamos con respecto a intérpretes y presentación sonora.—**J.L.G.B.**



INSTRUMENTAL

BACH, J. S.: **Tocata y Fuga en Re menor, BWV565; Fantasía y Fuga en La menor, BWV904; Preludio y Fuga en Do mayor BWV547; Fantasía y Fuga en Sol menor, BWV542.** Wilhelm Krumbach. Organo de la iglesia del Palacio Lahm, Itzgrund. (Telefunken (das alte Werk), SAWT9503. «Estéreo», 335 ptas.)

La lectura de Bach se inserta hoy en la casi universal corriente objetivista. Tal corriente, al menos por lo que se refiere a la obra para órgano, es además «restauradora», ya que en ella asume papel importante el sonido de los instrumentos barrocos en su propio medio acústico, por lo general iglesias también barrocas con tiempos de reverberación comparativamente pequeños. La audición crítica de los escasos intérpretes subjetivistas que hoy se empeñan en nadar contra corriente, de los que es máximo ejemplo Karl Richter, nos hará comprender cuán justificado está el examen de conciencia de los artistas objetivos, aunque luego no reneguemos de nuestro cordial afecto—éste es mi caso—hacia el intérprete «romántico», especie rara y amenazada de extinción, que debemos proteger. De aquí que, salvo al músico o al aficionado muy conocedor y puesto al día, yo me atreva a recomendar siempre que se procure incluir en toda discoteca, al menos, dos versiones antitéticas de las obras para órgano más difundidas del cantor de Santo Tomás. En nuestro país pueden servir a esta finalidad las ediciones separadas de

la «integral» de Helmut Walcha, en Archiv, y algunos discos del citado Karl Richter, en especial el SDD258 de la serie Ace of Diamonds de Decca, que incluye una avasalladora erupción de la **Passacaglia, BWV582.**

El excelente disco de Telefunken se incluye de lleno en la subcorriente «restauradora». Es casi impecable resultado del riguroso equilibrio existente entre los medios utilizados. El instrumento, «auténtico» y de refinada ponderación en la distribución de sus registros; la coherencia del programa elegido, con obras representativas de tres etapas de Bach: hacia 1710, 1725 y 1745, que van desde la inevitable—pero siempre nueva—**Tocata y Fuga en Re menor** hasta la infrecuente **Fantasía en La menor**, de origen organístico más que dudoso, no incluida en las «integrales» de Walcha y de Marie-Claire Alain; la exacta utilización de los tiempos de reverberación de la iglesia del Palacio de Lahm, de manera que no se percibe el menor eco; la contención, claridad, rigor y ágil precisión de Wilhelm Krumbach; por último, la deliberada comunión de instrumentista y técnicos en un «neocademicismo» que llega quizá a los bordes mismos de la rigidez porque no quiere permitirse la menor libertad. Compárense las conclusiones de la **Tocata y Fuga en Re menor** en Krumbach y en Walcha, ésta traducida también sin «ritardando», pero sí con flexibilidad, y se comprenderá mejor dónde está la sutil diferencia.

El registro es notablemente limpio y va acompañado de enciclopédica información sobre la época de Bach, las obras y el instrumento utilizado. El error de la contraportada al catalogar el **Preludio y Fuga en Do mayor** como BWV546, cuando es el BWV547, está subsanado en la etiqueta y en los comentarios. Precio, además, razonable para tan concienzudo producto.

Conclusión: Disco recomendable para todos. Conveniente para quienes amamos sin propósito de la enmienda, a pesar de todo, el Bach de Richter, salvo que ya expiemos el pecadillo de vez en cuando en Walcha o en objetivistas de más actual orientación.—**A. F. M.**

D. SCARLATTI: **Seis Sonatas: L 21, 256, 498 y 483. K 125, 519.**

R. SCHUMANN: **Tema y Variaciones Abegg, op. 1. Sonata número 2 en Sol menor, op. 22.** Cristina Bruno, piano. (RCA SRL, 1-2358. 360 ptas.)

Precioso programa el escogido por nuestra pianista para este disco, con obras de dos de los más personales e inspirados autores de música de teclado, en la que ambos vertieron lo mejor de sí. Las seis **Sonatas** de Scarlatti no son, salvo quizá en un caso (**L 21**), demasiado frecuentadas, pero no por ello carecen de la calidad de inventiva y contenido habituales en el genial napolitano, y parecen elegidas con



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

*La casa más surtida en discos
microsurca de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

ESPECIAL OFERTA LIMITADA

Deutsche
Grammophon
PRESENTA

GRAN GALA DE LA MÚSICA

UNA SELECCION DE OBRAS MAESTRAS BAJO LA DIRECCION DE LOS MEJORES INTERPRETES

Novedades seleccionadas por Deutsche Grammophon y presentadas en exclusiva para los amantes de la música.

**El barbero de Sevilla
Rossini**

O. S. de Londres
Abbado (3 LPS)
Precio normal 1.290 ptas.
Precio oferta 970 ptas.

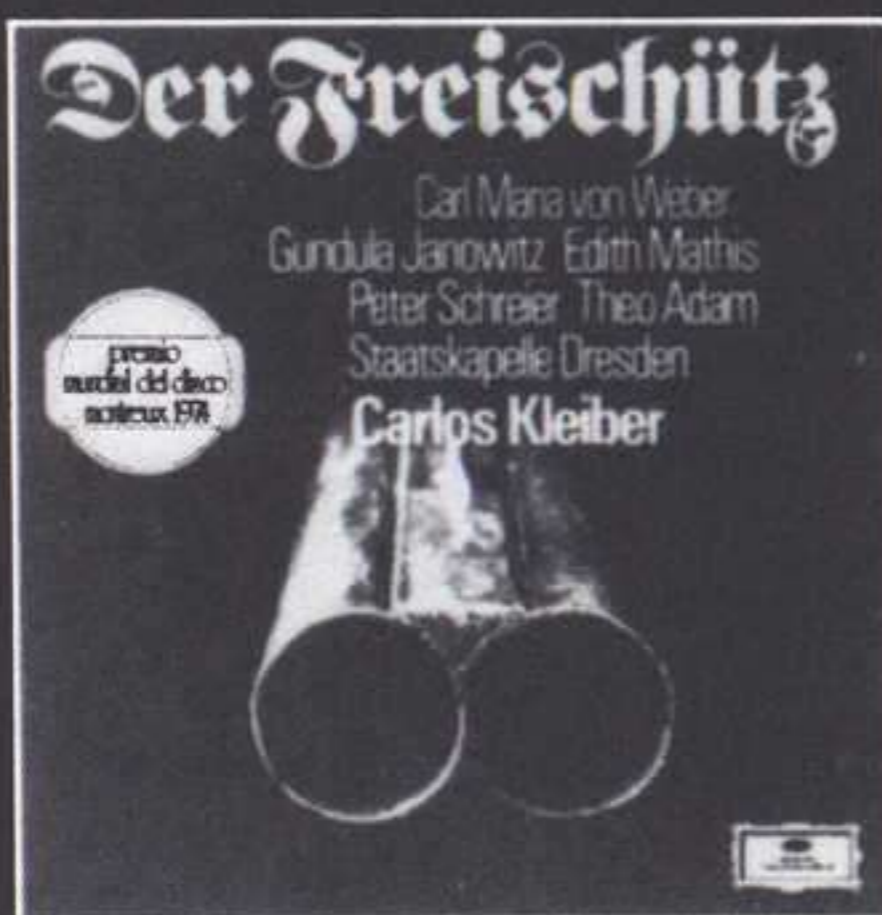


**La canción de la tierra
Mahler**

O. F. de Berlín
Karajan (2 LPS)
Precio normal 860 ptas.
Precio oferta 650 ptas.

**El cazador furtivo
Weber**

Staatskapelle de Dresde
C. Kleiber (3 LPS)
Precio normal 1.290 ptas.
Precio oferta 970 ptas.



**Lohengrin
Wagner**

O. S. R. de Baviera
R. Kubelik (5 LPS)
Precio normal 2.150 ptas.
Precio oferta 1.500 ptas.

Y a petición de los numerosos aficionados que lo han solicitado, nueva reedición de "El Mundo de la Sinfonía" también en oferta especial limitada.

Las sinfonías de Mozart, Beethoven, Schumann, Bruckner, Schubert, Brahms, Mahler, Haydn, Tchaikovsky, Dvorak, Sibelius y Mendelssohn interpretadas por Karl Böhm, Eugen Jochum, Claudio Abbado, Rafael Kubelik, Herbert von Karajan, Tilson Thomas, Moshe Atzmon, Mravinsky y Okko Kamu, al frente de las mejores orquestas del mundo.

Cada uno de los 12 álbumes, a un precio de oferta excepcional.



Deutsche Grammophon, en su deseo de establecer una comunicación amplia y directa entre los amantes de la música, le mantendrá informado de cuantas novedades se produzcan.

Rellene y envíe este cupón a:

POLYDOR, S. A. (Deutsche Grammophon) Apartado 35.018 Madrid.

Nombre _____

Dirección _____

Localidad _____

Provincia _____



La música.

CRISTINA BRUNO



acertadas intenciones de concatenación y contrastes. Y de Schumann, su **Op. 1** (en la que, con todo, ya está presente el sello personal del compositor) y otra obra de madurez, posterior ya a casi todas sus grandes creaciones pianísticas: desde **Carnaval** a las **Novelletes**, pasando por los **Estudios sinfónicos**, **Kreisleriana** y **Fantasia en Do mayor**.

Cristina Bruno es ya, sin duda, uno de nuestros más altos valores pianísticos, ante todo por unas exquisitas sensibilidad e intuición, bien controladas mentalmente. Logra así una difícil sensación de improvisación, efusiva, pero a la vez dominada intelectivamente. Su Scarlatti está lleno de contrastes y concisión, pero siempre de vida. Su pulsación es bastante «clavecinística», pero sin renunciar a los recursos pianísticos (no olvidemos que los más grandes intérpretes de Scarlatti, salvo los clavecinistas Kirkpatrick, Ruzickova o Sgrizzi, son siempre pianistas: Gilels, Horowitz, Haskil, Lipatti, Michelangeli...). Aún superior me parece su Schumann, creo que uno de los autores que mejor se avienen a la sensibilidad de Cristina Bruno, por su sentido poético e imaginativo, por la efusividad y los contrastes románticos del inspiradísimo compositor que escribía sus obras pianísticas para que las interpretase su mujer. A quien le parezca exagerado lo que opino, que Cristina Bruno se muestra como una intérprete schumanniana de primera fila en la actualidad, le ruego que compare su interpretación de las **Variaciones** con las de Haskil o Arrau (ambos Philips), o la de la **Sonata** con las de Arrau (Philips) o Argerich (DG). (**Nota.**—De los dos finales compuestos por Schumann para su **Sonata en Sol menor**, los —por otra parte, excelentes— comentarios de la contraportada, escritos por Enrique Franco, no anotan que en el disco se interpreta el de la revisión, como es lo más frecuente. En su disco, Arrau toca la versión originaria tras la revisada.)

La grabación es clara y brillante, con un excesivo predominio de los agudos.

Conclusión: Admirable pianista. A. C. A.

VOCAL Y CORAL

BRAHMS: Motetes: Op. 29, número 2; Op. 74, número 1; Proverbios festivos y conmemorativos, op. 109; Tres motetes, op. 110. Kantorei Barmen-Gemarke. Director, Helmut Kahlhöfer. (BASF, Harmonia Mundi, 37 93114 (1016-2), «estéreo». 375 ptas.)

Interesante aportación al catálogo, que merecería un caluroso aplauso si el director técnico de la grabación se hubiese aproximado a las obras con más fe e imaginación.

El motete había sido una importante forma de la música occidental desde el siglo XIII al XVIII. Entre otros, lo cultivaron magistralmente Guillaume Dufay, Josquin des Prés, Giovanni Pierluigi de Palestrina, Heinrich Schütz y Johann Sebastian Bach. La cantata, el oratorio y la pasión pueden considerarse tributarios suyos en buena medida. Haydn, Mozart y Mendelssohn aún se acercaron con cariño al viejo esquema. Pero el siglo XIX, movimientos eruditos o musicológicos aparte, poco tenía que decir desde el motete como inspiración viva y creadora. Es significativo que entre los «grandes» sólo Brahms y Bruckner, dos postrománticos y entre sí contemporáneos y enemigos de escuela, acudieran con convicción al hogar apagado de la polifonía, quizá porque forma y creencia constituían para ellos el poso de una tradición incontrovertible por bienamada. El luterano y el católico nos dieron, además, el último y simultáneo ejemplo de la cualidad «universal» del motete, que había sido asumido a un mismo tiempo por la Reforma y la Contrarreforma. La sombra de Lutero y la de Palestrina. El cálido humanismo comunitario del músico de Hamburgo en coexistencia con el misticismo solitario del organista de San Florián.

El disco contiene todos los motetes de Brahms a excepción del número 1 de la **Opus 29** y del número 2 de la **Opus 74**. He aquí una de las deficiencias de la grabación, ya que los treinta y ocho minutos de su duración permitían la inclusión al menos del número 2 de la **Opus 74**, la más característicamente brahmsiana del conjunto. El magnífico número 1 reúne cuatro textos, el último de Martín Lutero, cuyo tratamiento hace pensar en el esquema de una breve sinfonía. No quedan lejos el espíritu del **Requiem alemán** y la atmósfera desolada de la **Rapsodia para contralto, coro y orquesta**. Al lado de esta obra maestra, las **Opus 109** y **110** ofrecen uno de esos contrastes tan acusados de la personalidad de Brahms: sanos humor y optimismo frente a hosquedad y depresión. La **Opus 29** responde a fórmulas más canónicas y formalistas, pero siempre de impecable factura.

La grabación en la iglesia de San Manuel, de Wuppertal-Barmen, es un ejem-

plo más de ese «realismo» ambiental que perjudica a tantas realizaciones discográficas de música coral. El tiempo de reverberación, muy grande, emborrona los planos y provoca distorsiones. Las sopranos ahogan el timbre de las otras cuerdas. El «pre-eco» es constante y muy audible. Por el contrario, el prensado es bueno. La interpretación, pese al vehículo técnico puesto a su «servicio», resulta idiomática, precisa y dúctil. El comentario, académico, facilita la audición. Su traducción y la de los textos, rutinaria; mas no incurre en el disparate nuestro de cada día. El precio me parece alto para el contenido, incompleto y minoritario, y la pobreza técnica del registro.

Conclusión: No se trata de uno de los buenos discos de la serie Harmonia Mundi, pero a falta de otra edición debe figurar en la discoteca que ya cuente con los **Motetes** de Bruckner.—A. F. M.

FAURE, Gabriel: Requiem, op. 48 y Pavana. Sheila Armstrong, soprano; Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Orquesta de París. Director, Daniel Barenboim. EMI, «Voz de su Amo», 1C 065-02568 Q, «estéreo-cuadrafónico»; P. V. P.: 415 ptas.

Cuando supe de la existencia de esta grabación (que es del 75) me pregunté qué podría haber impulsado a Barenboim a enfrentarse con esta obra, aparentemente en los antípodas de su estilo y carácter interpretativos. Tras la audición del disco, resulta claro que el celebrado director y pianista tenía algo importante que decir respecto de esta obra. Y lo ha hecho. Posee su versión una tensión acusadísima, conseguida a base de cargar los tintes dramáticos allá donde el texto o la partitura lo permiten, así como de extremar la matización (con especial «recreo» en los pianísimos). Resulta así—lo que no debe extrañar en Barenboim—una visión del **Requiem** de Fauré muy desde la perspectiva general del **Requiem** romántico (Berlioz, Brahms, Bruckner, Verdi, Dvorak), lo que puede entusiasmar a unos e irritar a quienes ven en la obra de Fauré una perla del lenguaje musical francés de finales de siglo, una composición «deliciosa» por encima (o a pesar) del tema trágico-religioso que aborda. El crítico no podría aconsejar taxativamente esta versión particularísima de la obra a quienes pretendan adquirir **solamente una** y gusten de las interpretaciones ceñidas al espíritu de cada autor; pero si la base de los gustos del lector se encuentra en el romanticismo, ésta será su versión. Por lo demás, la lectura de Barenboim debe conocerse en cualquier caso, pues se trata de uno de sus trabajos rectores más interesantes de planteamiento y mejor llevados a término, siempre en opinión de quien lamenta muchísimo que Barenboim haya disminuido la frecuencia de sus trabajos en el terreno en que es maestro indiscutible (el piano, ciertos

YA SALE

EL PRIMER CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y «CASSETTES»
DE MUSICA CLASICA 1976.

pianos) por incidir en otro (la dirección orquestal) en donde los resultados son, invariablemente, discutibles.

Sheila Armstrong, estando muy bien, no consigue en ningún momento que podamos olvidarnos de la gloriosa interpretación de Victoria de los Angeles (con André Cluytens, para la misma marca), en base, sobre todo, a la idoneidad del timbre de nuestra artista para esta composición. También estimamos más ajustada a la obra la interpretación vocal de Suzanne Danco (con Ansermet, Decca). En cuanto al barítono, parece imposible imaginar una interpretación más redonda que la dada por Fischer-Dieskau. La versión de Cluytens (de 1963) tenía a un Fischer-Dieskau doce años más joven y, ciertamente, esto opera a su favor si nos fijamos en la belleza del timbre; pero este artista excepcional parece no tener meta en cuanto a expresividad y hondura de concepto y, así, su nuevo **Requiem** de Fauré resulta tan admirable como el anterior, aun de distinta forma.

En suma, se trata de un gran disco desde el punto de vista interpretativo, si bien la pureza estilística de Cluytens sigue siendo necesaria tras esta publicación, y si bien la cima vocal del tándem Victoria de los Angeles-Fischer-Dieskau (en 1963) será difícilmente igualable.

Sin responsabilizarme de los efectos de la cuadrafonía (que serán comentados aparte si se estiman destacables en uno u otro sentido), debo comentar la muy deficiente respuesta sonora que se obtiene de un equipo «estéreo» normal. En algún momento (final de la primera cara) los ruidos parásitos y la continua distorsión lindan con lo intolerable. Una pena.

Es de justicia resaltar la generosa incorporación de la **Pavane**, obra menor, aunque muy bella, y en la que también puede rastrearse la atracción hacia lo español por parte de la música romántica francesa.

Conclusión: Gran interés del contenido...—J. L. G. B.

Sobre la grabación de tetrafonía: **Paul Vavasseur, ingeniero de sonido de la Pathé-Marconi francesa, ha tratado de provocar una mayor sensación de «espacialidad» por medio de la toma en cuatro canales. Sin llegar a efectos de «ping-pong» (o, mejor, de partido tenístico de dobles), tales como los que nos brindaba Boulez en el Concierto para orquesta, de Bartok, el disco estrella del sistema SQ, Vavasseur ha optado por una táctica de «cuadrafonía moderada». La orquesta aparece muy definida en los altavoces frontales, con ligera reverberación de graves en los posteriores. Los solistas se sitúan en la mitad anterior del cuadro, mientras que el coro lo hace en la posterior. El órgano proviene, muy claramente, de los altavoces de atrás. El sonido, que tiene una gran presencia y nitidez direccional en la edición española, queda, sin embargo, mermado por esa distorsión a la que hace referencia J. L. G. B. en su comentario; el**

final de la primera cara es particularmente terrible por el chirrido que se genera en cada agudo del «Pie Jesu», distorsión que, ya molesta en estereofonía, es en reproducción tetrafónica zumbido por cuatro altavoces. La Séptima de Mahler por Klemperer, la Octava de Shostakovitch por Previn o el Requiem de Mozart por el mismo Barenboim, todos ellos discos de duración mayor que el que se comenta, y, por tanto, de caras más comprimidas en sus surcos, son recientes ejemplos de auténtica magnificencia en el sonido por parte de EMI; ¿cómo pueden justificarse entonces borrones técnicos como el prensado del disco de Fauré?—J. L. P. A.

RECITAL

LA BAXA DANZA Y LA ALTA (Siglos XV y XVI): Volumen 22 de la «Colección de Música Antigua Española». Conjunto instrumental Pro Música Hispaniarum. R. de Zayas, vihuela. Director, R. Pla. (Hispavox, HH521, «estéreo». 360 pesetas.)

El volumen 22 de la definitivamente muy importante «Colección de Música Antigua Española» es uno de los más atractivos de toda la serie por el logrado equilibrio entre su contenido y el vehículo técnico e interpretativo puesto a su disposición. Desde un punto de partida musicológico y polemista, Roberto Pla, Rodrigo de Zayas y sus huestes se elevan a cotas estilísticas de irreprochable musicalidad en un registro claro, cuidado—un par de «motas» en el número 1 de la cara B no empañan la general limpieza—y, sobre todo, convincente. La cara A dispone el material didácticamente, de manera que queda probada la fama y extensión europeas del «tenor» **la España**, discantado por doquier. La cara B contiene las obras más elaboradas, entre las que para mi gusto destaca la primera, **Torneo de Castilla**, extraída del manuscrito de Borgoña.

Con todo, el mayor interés de la edición brota de los eruditos, informados y «orgullosos» comentarios por lo extenso del propio Roberto Pla. La musicología atribuye generalmente a Francia la paternidad de la «danza baja», la más antigua de las danzas cortesanas andadas. Pla dice: «España fue sencillamente el país que enseñó a bailar a Europa, puesto que aquí, a partir de los comienzos del siglo XV, nacieron casi todas las danzas que durante tres siglos se han bailado en las cortes europeas». Esto es absolutamente cierto e indiscutido en lo que se refiere a la zarabanda y a la chacona, pero va a resultar mucho más difícil de probar en el caso de la baxa danza, ya que Francia aduce documentación autóctona que se remonta a 1326. Quizá sea cuestión de una investigación que ha contado siempre con mejores medios y ediciones (la **Orchésographie**, de Thoinot Arbeau, es un trabajo erudito y analítico

que apareció por primera vez en 1589); pero, aun admitida por tirios y troyanos la venerable antigüedad de **la España**, que procede sin duda alguna de la segunda mitad del siglo XIV, la versión más primitiva hasta el presente descubierta es la de Domenico de Piazenza, fechada en 1416 y recogida en el número 3 de la cara A del disco. Lo que sí aclara cumplidamente Pla es las diferencias entre la baxa danza y la alta (danza con pasos saltados, de origen no cortesano), y la gran influencia de **la España** en las cortes europeas durante dos siglos, hecho muy significativo a la luz (más exacto sería decir a las tinieblas) de la evolución posterior de nuestra música. Otras hipótesis de Pla: el origen castellano de **la España** o el recuerdo de Don Rodrigo en la Baxa danza del Rey de España serán probablemente más (Don Rodrigo) o menos (**la España**) discutidas. A la polémica le vendrá bien que, al menos en ediciones foráneas del registro, se incluya efectivamente la traducción inglesa y francesa del comentario en castellano, anunciada en la contraportada y esfumada en mi ejemplar.

Conclusión: Aunque quizá la baxa danza no pertenezca a nuestra idiosincrática «reserva espiritual», este bello disco demuestra que alguna vez «hicimos» Europa: ¡que se repita!—A. F. M.

CONCIERTOS DE NAVIDAD DE ALGUNOS MAESTROS: Corelli, Tartini, Pez, Manfredini. Collegium Aureum con instrumentos originales. (BASF, 36 53 717 (0316-6) P. V. P.: 375 ptas.)

Uno de los aspectos más interesantes de este disco es el hecho de haber recogido una serie de obras que nos muestran aspectos distintos en el desarrollo de la música del barroco. El **Concerto grosso**, de Corelli, **op. 6, número 8** [a pesar de ser tardío (1714)] representa, como dice Carl de Nys en las notas de la carpeta, «una de las más emocionantes y perfectas formas del «concerto grosso» en general». En 1718, es decir, cuatro años después del **Concerto** de Corelli, aparece el **Concerto** de Manfredini, **op. 3, número 12**, que pertenece, sin embargo, a un momento en que esta forma está evolucionando hacia otras tendencias. También la obra de Tartini parece hablar en un lenguaje distinto. Exceptuado el **Concerto grosso**, de Corelli, creo que ninguna de las otras tres obras estaba representada en España, siendo desde luego la novedad un factor interesante a la hora de valorar la grabación.

La interpretación del Collegium Aureum con instrumentos originales es soberbia, especialmente en Corelli (la obra más interesante de las que recoge el disco) y en Pez, llena de matices expresivos en este último y con un sensible empleo de la dinámica. Grabación y prensado son buenos.

Conclusión: Una de los discos más interesantes que se han publicado últimamente dedicados a la música de esta época.—J. R. T.

YA SALE

EL PRIMER CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y «CASSETTES» DE MUSICA CLASICA 1976.

«PIU PPP...»

El disco nos ha dado interpretaciones legendarias de **Las bodas de Fígaro**: Kleiber, Giulini, Böhm, Klemperer, Fricsay, Karajan, Busch, algunas de ellas repetidas (Böhm ha grabado la obra dos veces) y todas rodeadas de tantos admiradores como detractores. En los próximos meses, otras tres nuevas grabaciones se unirán a las ya existentes. Daniel Barenboim dirigirá esta ópera para EMI según el reparto del Festival de Edimburgo (en el que Dietrich Fischer-Dieskau es el «Conde Almaviva»), Herbert von Karajan montará de nuevo la obra para... se ignora qué Empresa, de acuerdo con su producción del Festival de Salzburgo («Fígaro», José van Dam), y sir Georg Solti llevará al microsurco, para Decca, su versión en base al montaje realizado hace dos años en la Ópera de París. ¿Figurará en alguna de estas nuevas grabaciones la indispensable Teresa-Cherubino-Berganza? (Recomendación en voz baja: al margen de todo esto, si usted sale al extranjero y puede obtener la edición pirata, recién «publicada» en Europa, de **Las bodas**, de Wilhelm Furtwängler, Festival de Salzburgo 1953, con Schwarzkopf, Schöffler, Seefried, Kunz, Gueden y Pernerstorfer..., no lo dude, por favor.)

● Más Mozart, las óperas de juventud en las versiones historicistas de Leopold Hager para BASF. En breve, tras **Lucio Silla** y **Re Pastore**, aparecerá **Ascanio in Alba**. El reparto es el mismo escuchado en la Mozartwoche de 1976 (enero) en su vigésima edición: Mathis, Schreier, Sukis, Baltsa y Auger. También procedente de esa misma Mozartwoche salzburguesa, y bajo la batuta (y cémbalo) del incansable Hager, **Bastían y Bastiana**, con Mathis, Berry y Ahnsjö. Para 1977 se anuncia la interpretación-grabación, naturalmente, en Salzburg, de **Mitridate**.

● Rudolf Kempe, tras una magistral lectura analítica de la **Quinta sinfonía**, grabará para BASF las restantes páginas del ciclo orquestal de Anton Bruckner. El proyecto habrá de completarse en el plazo de dos años. La orquesta será la Filarmónica de Munich. Kempe había realizado en 1974 una escrupulosa lectura en cuadrofonía de la **Octava sinfonía** para la empresa suizo-americana Tudor, dirigiendo a la Tohnhalle, de Zürich.

● Sigamos con Bruckner. **Herbert von Karajan**, cuya **Octava** acaba de editarse en Alemania para Deutsche Grammophon (trabajo procedente, ¡cómo no!, del Festival de Salzburgo, edición 1975), había llevado al disco, en 1971, las sinfonías **Cuarta** y **Séptima** del compositor austríaco. Bien, «der Gott» **las acaba de volver a grabar** para DG (la versión previa había sido un registro de EMI). Otra re-

grabación de Karajan: la **Quinta** de Tchaikovsky (es la cuarta vez que la graba en su carrera; es de temer que no va a ser la última), también para DG. No ha terminado la serie: Herbert von (que diría nuestro hermano Alex) ha vuelto a interpretar para el microsurco **La consagración de la primavera**; es, evidentemente, DG quien edita la nueva lectura.

● «Mehr Bruckner»: Daniel Barenboim anuncia inmediatas versiones de las sinfonías **Quinta** y **Sexta** con la Orquesta de Chicago. También con la agrupación de Solti, Berenboim formalizará en los próximos meses un **ciclo Schumann**.

● Brahms, las **Cuatro sinfonías**, Filarmónica de Viena bajo la batuta de Karl Böhm (Deutsche Grammophon). Sin comentarios. Mahler, **Das Lied von der Erde**, Janet Baker, James King, el Concert-

gebouw holandés dirigiendo Bernard Haitink (Philips). Sin comentarios. Bach, las seis «**Suites**» para **violonchelo**, por **Mstislav Rostropovitch** (EMI). Sin comentarios. Beethoven, las **Sonatas para violín y piano**, con Nathan Milstein y Wladimir Horowitz (RCA). Sin comentarios. Todo esto, el año que viene, si Dios quiere.

● Dos nuevos **Conciertos en Si bemol mayor**, de **Brahms**, en la distancia: los de Alexis Weissenberg, con Carlo María Giulini, y Maurizio Pollini, con Claudio Abbado, EMI y DG, respectivamente. Pollini, por su parte, está a punto de grabar el **Cuarto concierto** de Beethoven, con Karl Böhm y la Filarmónica de Viena. Weissenberg a su vez, tras ese hito en la interpretación de Bach que supusieron sus **Variaciones Goldberg**, prepara una nueva incursión en la obra para teclado del músico de Eisenach, **El clave bien temperado**.—J. L. P. A.

RITMO ante la novena edición del Premio Mundial del Disco

Por quinto año consecutivo nuestra Revista ha sido invitada por el Comité organizador del «Prix Mondial du Disque» (Montreux) a formar parte del grupo internacional de preselección del certamen. Como nuestros lectores conocen, los diferentes miembros de esta fase elaboran independientemente dos listas de grabaciones (álbumes y LP) editadas irante la campaña en su respectivo país y que, a juicio de sus autores, concentran lo mejor de la producción discográfica en el período a que se hace referencia; confrontadas todas las listas nacionales en Montreux, las veinte grabaciones mayoritariamente más representadas en las preselecciones pasan a formar parte de la lista definitiva, la cual es sometida al criterio del Jurado Internacional que, a tal fin, se constituye en Montreux en los primeros días del mes de septiembre. Este Jurado designa las tres producciones a las que se otorga el «Prix Mondial» correspondiente al año en cuestión.

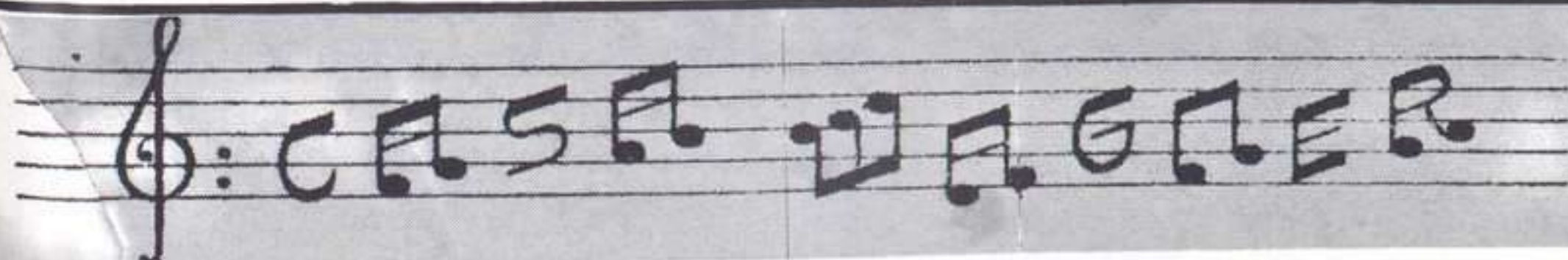
En la presente edición la organización del Premio Mundial del Disco se unirá a la del Premio Internacional de la Fundación Serge Koussevitzky, que se concede

a la primera grabación de una obra sinfónica de un compositor vivo. De esta manera, los distintos Comités preselectivos habrán de enviar a Montreux una tercera lista en la que se propongan, sin distinción numérica, diversas grabaciones encuadrables en el lema anteriormente expuesto; será el mismo Jurado del «Prix Mondial» el que otorgue, de entre los discos propuestos, el Premio Koussevitzky a uno de los mismos.

Al ser costumbre en el certamen de Montreux que la presencia de una misma persona en el Jurado Internacional del «Prix Mondial» no exceda de tres años, queremos hacer patente nuestra satisfacción y nuestro orgullo al conocer la invitación que, por cuarto año consecutivo, ha recibido nuestro compañero y jefe de la Sección Crítica, José Luis Pérez de Arteaga, para formar parte de dicho cuerpo decisorio en representación de España.

Las tres listas de preselección nacional que se remitirán al Premio Mundial y al Premio Koussevitzky, antes de junio, serán publicadas en el próximo número de RITMO.

LA REDACCION



Gran Avenida, 36-Teléf. 38 28 76
ELDA (Alicante)

DISPONEMOS DE UN GRAN SURTIDO EN GUITARRAS DE ARTESANIA DE TODOS LOS PRECIOS Y CALIDAD^{CS}
PIANOS DE TODAS LAS MARCAS E INSTRUMENTOS Y LIBROS PARA LOS COLEGIOS.

Enviamos contra reembolso de su importe, sin gastos de envío, todos los discos que nos soliciten.

« JAZZ »

GUIA JAZZ

- CHICK COREA: **Inner space**. Atlantic, 500-135/6. HISPAVOX, 550 ptas.
- LARRY CORYELL: **The restfull mind**. Vanguard HVAS, 471-17. HISPAVOX.
- ANTONIO CARLOS JOBIM: **Stone flower**. CTI HCTS 731-04 HISPAVOX.
- OSCAR PETERSON: **Piano Giant**. MPS 55 93121 BASF.
- WOODY HERMAN: **Children of lima**. Fantasy M. 40.095 MARFER.
- DEODATO 2. CTI HCTS 731-16 HISPAVOX.
- MILT BUCKNER: **Locked hands**. MPS 3553157 BASF.
- GEORGE BENSON: **Bad benson**. CTI HCTS 731-01 HISPAVOX.
- BADEN POWELL: **Apasionado**. MPS 3593075 BASF.
- JIM HALL: **Concierto**. CTI HCTS 731-17 HISPAVOX.
- JOE FARRELL: **Moon germs**. CTI HCTS 731-08, HISPAVOX.
- FREDDIE HUBBARD: **Keep your soul together**. CTI HCTS 731-06, HISPAVOX.
- DEODATO/AIRTO: **In concert**. CTI HCTS 731-07, HISPAVOX.
- THE MONTY ALEXANDER TRIO: **We've only just begun**. MPS 3553243, BASF.
- S. GRAPPELLI & THE DISLEY TRIO: **Violinspiration**, MPS 3593126, BASF.
- LARRY CORYELL: **Spaces**. Vanguard, HVAS 471-26, HISPAVOX.

Empecemos por lo mejorcito. Y eso es el doble disco de Chick Corea, seis de cuyos ocho temas fueron grabados en 1966. No es un disco claramente «free», sino de un amplio «hard-bop». Chick, al piano, está acompañado por J. Farrell, tenor; W. Shaw, trompeta; S. Swallow, bajo, y J. Chambers, batería. En España todo el material es inédito, pero es que en U. S. A. también hay dos temas contenidos aquí, que nunca antes habían aparecido: **Inner space** y **Guijira**. Luego hay otros dos temas pertenecientes al álbum de Hubert Laws: **Law Cause**, que son el **Trío para flauta, fagot y piano**, y **Windows**, donde, aparte de Laws, flauta, y Corea, aparecen R. Carter, al bajo, y Grady Tate a las baquetas. O sea, que es un poco un «chapurriau» de Chick. Y bien venido sea, pues esto dista años luz de su comercial **Return to forever** y de su «jazz-pachanga-rock» actual, para integrarse en el camino que, abierto, entre otros, por Coltrane y Coleman, llevaba al «free», sin escapatoria posible. Pero el disco no es todavía «free», como era **Is**, que recientemente publicó Ariola. (Ver crítica en RITMO, número 458), sino el paso anterior.

Y buenísimo también es el **Restful mind**, del guitarrista Larry Coryell, el cual también tiene su Eleventh House Group, dedicado al «jazz-rock», y el que también, junto a Corea, McLaughlin, Santana... ha tenido contacto con «gurus» y cosas orientales semejantes. Sólo que Larry es fiel, y su **Mente reposada**, que es de este año de gracia de 1976, es sumamente tranquilo, reposado, pacífico. Es un disco acústico, a

menudo con Larry sólo, pero a veces acompañado por R. Towner, guitarra; C. Walcott, tabla y congas, y G. Moore, contrabajo. Junto a creaciones de Larry, que son de un gusto exquisito, hay una versión de la **Pavana para una infanta difunta**, de Ravel, que con lo contrario que soy yo a este tipo de versiones no creo que pecaría mucho, ni injuriaría, si dijese que está a la mismísima altura que la del músico vasco. También hay dos variaciones sobre la **Sarabanda** y el segundo **Minueto**, de Robert de Vissé, que están muy logradas. En fin, un disco reposado, tranquilo, de gran calidad, y que no se parece en nada a la Eleventh House, que Larry ha llevado en los últimos tiempos.

Antonio Carlos Jobim (quítese usted el sombrero, hombre!). Reeditado su **Stone flower**, que «versioneará» Santana en el **Caravanserai**. El disco es de 1970, y contiene el famoso **Brazil**, de Barroso, pero sin estridencias, con Jobim al piano, y la sección rítmica: Airto, E. Ferreira, J. Palma y R. Carter. Aparte otros temas que, como todo lo del brasileño, cabalgan entre la samba y la «bossa» y el «jazz» norteamericano. Oye, niña, cosa buena. Y se puede oír al principiante Deodato, a la guitarra, y escuchar otras cosas tan emocionales como **Tereza my love** o **Sabia**.

Otro solista: Oscar Peterson, el genial pianista. Se trata de un doble, recopilación del que en España ya había algunas cosas. Es una mezcla de fechas y grupos. Oscar toca, en trío con Orsted-Peterson y Hayes, o con Mraz y Price, o con Jones y Durham; en solitario; con los Singers Unlimited adosados a su Trío; con gran banda, bajo la dirección de C. Ogerman, o en cuarteto, con gente como Ellis, Jones y Durham, o M. Jackson, R. Brown, y L. Hayes. El primer cuarteto citado tiene dos temas fantásticos: **Exactly like you** y **Seven comes eleven**, con un finísimo H. Ellis a la guitarra. En fin, disco antológico de Oscar para la MPS, con una selección muy lograda de su hacer en los últimos tiempos.

Y vamos con las grandes bandas. Primero, la Woody Herman, que por si no tuviera poco con cerca de una veintena de músicos, encima se asocia con la Sinfónica de Houston para grabar una cara de este **Niños de Lima**. Herman fue uno de los primeros que grabó música de «jazz al tipo sinfónico, y recordemos que, entre otras cosas, Strawinsky creó, en 1946, su **Ebony Concert** para la banda del «saxo» y clarinete. Ahora los arreglos los ha hecho Alan Broadbent, un joven talento yanki. En la cara B, hay versiones de temas «pop», como el **25 6 6 a 4**, de Chicago, o el **Dónde está el amor**. Esto son versiones de temas en gran banda. La cara A se mueve entre el eclecticismo del «jazz» años 40 y la música sinfónica del «jazz» siglo XX. El disco es novedad.

Otra gran banda, la de Deodato, con su **2**, de hace unos años, en el que siguen destacando Tropea a la «guita», Clarke al bajo y el Cobham a la batería. Luego trom-

petas, trombones, flautas, violines... Hay cosas realmente buenas, como **Super strut**, fuerte y potente, y otras muy malas, como la horrible versión de la **Pavana para una infanta difunta**, raveliano. ¡Qué lejos de Ravel, e incluso de Coryell! Horrible. Degenerante. El resto está en el medio: **Rapsodia en azul**, con innovaciones válidas sobre el tema de Gerswhin para Paul Whitman; **Noches en blanco satén**, de los Moody Blues, también con aciertos, y el intrascendente **Skycrapers**. O sea, mucha mezcla.

Y terminemos con los solistas. George Benson, un gran guitarra, rápido, ágil, con arreglos de Don Sebesky, y la típica sección de la CTI de acompañamiento. Muy buena la versión del **Take five**, de Brubeck. Benson se mueve en los postulados «post-bop». Su técnica es buena, y es muy ágil. Tiene gusto y sensibilidad, y mezcla como es costumbre, las baladas con el ritmo fuerte. Por primera vez en una grabación CTI no me molestan los violines, que gracias a Sebesky suenan sólo lo necesario, que es muy poco.

Milt Jackson, con la «troupe» CTI detrás y Jimmy Heath como invitado especial. Buen disco, pero nada más. El ex M. J. Q. es un buen vibráfono, no hay quien lo dude; pero sólo es un disco más en su carrera.

Y ahora dos cosas malas: Jim Hall, con una horrible, horrible, horrible, malsísima versión del «Adagio» del **Concierto de Aranjuez**, de Rodrigo. Perdón por ser tan extremista, pero es que esto irrita, y los que pensamos que la Música es sensación y expresión, nos revientan estos oportunismos. Ni parecido con la versión de Miles, de la que dicen partieron. Ni siquiera con la del Modern Jazz Quartet, ni con la original... muy mal. Y el caso es que la cara está bien y es muy maja. Hay tres temas: uno «camp», de Porter, y uno cada uno repartido en el matrimonio Hall, Jim y Jane. Y los músicos son finos: Hanna, piano; Carter, bajo; Gadd, bajo; Baker, trompeta, y Desmond, alto. Casi nada. Pero la versión del **Concierto** no la trago. Lo siento.

Y otra cosa defraudante es el **Apasionado**, del guitarrista Baden Powell. El excelente guitarrista brasileño ha caído en la comercialidad y los temas intrascendentes: diez en total; pero éste no es el viejo Powell, sino otro más comercial.— J. M. L.

NOTA.—Pido perdón por los juicios categóricos que a veces suelo expresar, pero es una cosa que me sale de dentro. Lo que quiero dejar claro es que son reflejo de una opinión muy personal y muy, muy subjetiva. Y que si no estáis de acuerdo, me parece muy bien. Tampoco pretendo imponeros mi criterio, sino dar una opinión muy visceral y particular. Luego cada cual es libre de consumir lo que más le guste. Personalmente, no creo en la pretendida «crítica objetiva», la que me parece un tremendo engaño pseudocientífico.

Hay meses en que el «jazz» se desmadraba. Este es uno de ellos. Actualmente hay varias Casas trabajando de verdad por nuestro marginado estilo: HISPAVOX, que con J. C. Cifuentes al frente está teniendo de verdad —¡ya era hora!— una política coherente en sus lanzamientos, y que ahora mismo está poniendo al día el catálogo CTI y sacando cosas de Atlantic, Vanguard...; Basf, que sigue lanzando discos de gran calidad importados de la MPS alemana, y que, gracias a Mena, no desfallece nunca; Marfer, otra Casa tradicional en esto del «jazz», con sellos tan buenos como Prestige, Milestone, América...; la CBS, que nos lo da con cuentagotas, aunque éstas sean de gran calidad y comercialidad, como el próximo mamotreto de mi admirado Miles Davis, con artistas exclusivos de la Casa; Discophon, ahora enrollada con el sello Black Lion; Fonogram, también con cuentagotas, y su Pablo-Records; y ahora hay que añadir Mediterráneo, sucursal independiente de Movieplay, que lejos de sacar piratas al estilo Gramusic (idem, paternidad), ha comprado el sello Impulse y nos promete cosas muy sabrosas de mi ídolo John Coltrane y de Ornette Coleman, y de...

¡A los discos!

● Joe Farrell en un excelente disco. De lo mejorcito de todo lo lanzado en este año. Está grabado en el 72, y el «saxo»-flauta está acompañado por Herbie Hancock, piano; Stan Clark, bajo, y Jack de Johnette, batería. El disco es anterior a la creación de la etiqueta «jazz-rock», lo que quiere decir que no hay engaño y que cada músico trabaja en serio y de verdad por lo que cree es su deber, y en el 72 el deber era: postulados «post-bop» en la forma («riffs» y posterior impro-

visación ordenada por riguroso orden, para volver al «riff» y acabar), y tendencias ampliadoras de los ritmos, armonía y tonalidad en los desarrollos melódicos que, sin llegar al total «free» y desmadre consiguiente (que, por otro lado, a mí me gusta mucho), se le aproximan, aunque siempre dentro de un orden. Cuatro temas: dos de Farrell, uno de Corea y otro de S. Clark. Este es un disco clásico del género, y creo que es básico no sólo tenerlo, sino aprenderlo de memoria, para luego entender muchas cosas que pasaron después y que están a punto de pasar ahora mismo.

● El elenco del Spaces, que cuenta con Larry Coryell al frente, también es fino: Larry y John McLaughlin, guitarras; Chick Corea, piano; Miroslav Vitous, bajo, y Billy Cobham, batería. No sé la fecha exacta de grabación, pero sí que compré una copia francesa allá por el 71, cuando el «jazz-rock» tampoco se había inventado, lo que quiere decir que no hay engaño y... Seis temas: uno, muy cortito, con Coryell solo. Otro, acústico, en un duelo Coryell-McLaughlin. Un tercero, el único en que participa Corea, donde priva el piano. Un cuarto, donde predomina el excelente Vitous, al bajo pulsado y con arco, y otros dos, soberbios, con solos sucesivos de los dos guitarristas. Salvo el tema en que estos dos están solos, todo el álbum es eléctrico, bueno, tiene los instrumentos electrificados. (Dichosa manía social de hablar coherentemente cuando uno tiene la mente confusa.) Y no sé qué más puedo decir: que es un disco de solos ágiles y de exhibición de técnicas, que ninguno de los participantes se había convertido en místico todavía y que tampoco pensaban en hacer «jazz-rock», sino «jazz», a me-

dio camino entre el «free» y el «post-bop», con escalas complicadas, mucho cromatismo, acordes rebuscados de novena sobre segundos grados, quinta-sexta y undécima simultánea..., etc. Y lo que importa: la expresión, pues, mucha y de calidad.

● Freddie Hubbard, que me ha defraudado en alguno de sus últimos discos, no lo hace del todo en este **Mantén tu alma unida**, con cuatro temas compuestos por él y en el que, acompañado por una banda de siete personas, sigue manteniendo que él es el auténtico sucesor de Clifford Brown; como parece ser que esto le gusta, pues sigue dándole en ese sentido, aunque avanzando un poco de vez en cuando. Está grabado en 1973.

● Deodato, por un lado; Airtó, por otro. Ambos en concierto. Pichi, pichi. Sin comentarios. Sólo uno: sigue excelente Tropea a la «guita»; lo demás, igual.

● Monty Alexander, piano, con el senador ex Brubeck Wright al bajo y B. Durham a la batería. En directo, en 1971. Abundancia de versiones de temas «pop», como **Love story**, **Summer of 42** y el que da título al álbum, pero a la vez creaciones como el **Monticello** o el **Blue Alexander**, que dan altura al disco.

● Y otro disco más del violinista Grappelli, intentando imitar el viejo Hot Club Quintet. Ahora es igual que siempre, y eso quiere decir sin Django. Y en este disco hasta han dejado muda su guitarra, por lo que el violinista actúa en cuarteto. Temas de siempre, en una interpretación de siempre: buena, emocionada, cálida y ¡nostálgica!.—J. M. L.

«ROCK» & «POP»

DONOVAN: **Barabajagal & Hurdy Gurdy Man**. Epic 88186.

GAS 5: **Gasolin**. CBS, 80993.

LUIS LLACH: **Barcelona, Gener 1976**. MOVIEPLAY, S 32783.

GENESIS: **A Trick of the tail**. Charisma, S 6369974. FONOGRAM.

SLY STONE: **High on you**. Epic, EPC 81134, CBS.

TREBOL: **Definitivamente**. PHILIPS, S 6328193.

DEMIS ROUSSOS: PHILIPS.

STYLISTICS: **You're beautiful**. PHILIPS, S 6310852.

WILSON PICKETT: **Join me and lets be free**. Soul Ex-APL 10856, RCA.

JANIS IAN: **Aftertones**. CBS, 81177.

EDGAR WINTER GROUP: **Con Rick Deringer**. SKY 80790, CBS.

RIGHTEOUS BROTHERS: **Two by two**. S 2642006, FONOGRAM.

JOHN MAYALL: **Dow the line**. DCS, 15064/65, COLUMBIA.

SLY STONE: **High on you**. WILSON PICKETT: **Join me and let's be free**. STYLISTICS: **You're beautiful**.

Esto es «Rhythm and blues» actual, en su faceta comercial. Sly, sin su familia de piedra. Wilson, sin su fuerza de antaño, y los Stylistics, sin ritmo y en plan melodioso. Música sosa, a veces ni siquiera discotequera, y de poco interés.—J. M. L.

DEMIS ROUSSOS: **Happy to be**. TREBOL: **Definitivamente**.

Sin comentario.—J. M. L.

JANIS IAN: **Aftertones**.

El último «single» del grupo español Pic Nic, en el que, aparte de la cursi Jeanette, estaba el estupendo Toti Soler, tenía una canción muy mala en la cara A, pero otra preciosa en la B. Se llamaba **Society's child**, y aquí se tradujo como **El es distinto a ti**. Pues la autora de esta canción era Janis Ian, cantante que fue comprometida cuando el «boom» del momento, antes de que Dylan volviese al «rock», y cuando aún había mítines estudiantiles

pacifistas en los U. S. A. De aquellos tiempos, la Ian no guarda nada, y ahora es una cantante más de entre tantas, y pese a su bello timbre, no tiene mucho que comunicar.—J. M. L.

RIGHTEOUS BROTHERS: **Two by two**.

Dos discos de grandes éxitos y grandes nostalgias. Están aquellos legendarios **Has perdido el sentimiento del amor**, **Desencadenando melodías**, **Mi plegaria**, **Amándote**, **¿Por qué te vas?**, etc. Todo un estilo, de la historia de la música popular que surgió de la mano de Phil Spector y que «pegó» cantidad durante los últimos 50 y primeros 60.—J. M. L.

Barcelona, enero del 76. O cuando la música popular rebasa su función y se convierte en algo que debiera existir y no existe. Mucho se ha escrito en las revistas políticas del país sobre el significado extramusical de aquellos recitales de Lluís Llach. Ahora nos llega un disco producto de ellos. Una cuidada presentación y las letras bilingües envuelven un producto fresco y magnífico, donde el pú-

blico se convierte en protagonista algunas veces, y que vale más que todas las televisivas encuestas sobre la posibilidad de un referéndum. Incluso dentro de lo poco que cabe (o que nos dejan que quepa), la poesía encierra más potencial que los gruesos tratados. El acompañamiento instrumental no desmerece en absoluto. (Como muestra, citaré a Manuel Camp a los teclados y Santi Arisa a la batería.) Es «destacable», en cuanto a apertura, que, por fin, **La Gallineta** puede llamarse así en lugar de canzoneta.

«Si tiramos todos, ella caerá; ya no puede durar mucho tiempo.» (Luis Llach: **L'estaca.**)—S. H. V.

Ahora que se ha puesto de moda el «rock» con patronímico, nos van a llover de todas partes. Y de lo primero que ha llegado a mi tocadiscos viene desde Dinamarca. Francamente, el Gas 5 de **Gasclin** no dice mucho en favor del «rollo» danés. Reiterativos y con poca imaginación, lo mejor que puedo decir de ellos es que a veces son entretenidos; sobre todo, cuando no cantan en inglés. El único que se sale un poco de unas bases un tanto anodinas es el guitarrista. ¡Hay tantos grupos españoles con mejor «rollo»!

En cambio, es digna de aplauso la idea de editar en «doble precio especial» (idea que debiera generalizarse) dos discos de Donovan que pasaron inadvertidos: **Barabajagal** y **Hurdy Gurdy Man** (que no estoy seguro de que se publicara en su día). La personalidad de Donovan ya había cristalizado. Era el «cantante-hippie-blanco». En realidad, era una imagen, pero más aceptable que la de Dylan inglés que le habían colgado antes. Espiritualismo, retazos de orientalismo sin estridencias... Y en el primero de los discos, la colaboración de Jeff Beck y Harold McNair. ¿Qué más se puede pedir? Ah, en el primer disco puedes escuchar seguidas (sin dar la vuelta al «single», que dijo Perogrullo) dos de las canciones más bellas de los sesenta: **Atlantis** y **To Susan on the West Coast waiting.**—S. H. V.

THE STORY OF THE BLUES. Volumen 2. Recopilado por Paul Oliver. CBS, 66232.

Por fin aparece el segundo volumen de la **Story of the blues**, y recuerdo que «story» es cuento, relato, leyenda, muy distinto a «history», historia. El primer término es informal; el segundo, «serio» y erudito. Y dado que la traducción castellana del disco es «historia», y dado que creo que Paul Oliver, autor de la recopilación, no tiene deseos de ser trascendente, sino de mostrar una gente del «blues» únicamente, denunció el hecho y pido a CBS que tenga más cuidado a la hora de traducir. Por lo demás, no tengo nada que añadir a lo dicho en la extensa reseña (nunca «crítica») efectuada al volumen primero y publicada en RITMO, número 455, octubre de 1975. Sólo una orientación: cada cara contiene ocho temas, dedicados: 1, guitarristas; 2, pianistas, 3, chicas; 4, grupos.

¡Y a gozar!—J. M. L.

Imagínate que encerráis a cuatro buenos instrumentistas en un lugar aislado y los tenéis durante una buena temporada escuchando los discos de un grupo: Génesis. Pero que, por algún imprevisto, **El Cordero** no es bien asimilado. A continuación, estos instrumentistas graban un disco con todo tipo de medios. Indiscutiblemente, «sonaría» a Génesis, pero le faltaría algo. Aunque la voz del cantante se «ecualizase» como la de Gabriel y el grupo hiciese esfuerzos por parecerse al modelo. Pues ésa es la impresión que me ha producido **A Trick of the Tail**. (Sí, el último de Génesis.) No tienes que descubrir que son ellos, se ve desde la primera nota. ¿Y eso es bueno o malo? No lo sé. Pero me parece que se han olvidado un poco de todo lo que supuso **The Lamb lies down on Broadway** y vuelven a lo anterior. Me parece un disco bello (no podía ser menos), pero con menos inspiración de fondo. (La misma en cuanto a la forma, los arreglos.) La irresistible fuerza de Génesis se ha diluido un poco, y sobre todo el álbum planea la sombra de Peter Gabriel. No sé si es culpa de ellos o mía. A lo mejor, un tanto de cada uno. Si te sigue gustando más lo anterior al **Cordero** que éste, encontrarás un disco lleno de hermosas melodías, que, como siempre, no «prenden» hasta después de varias audiciones. Y si conoces bien su obra anterior, encontrarás referencias inequívocas de **La Batalla** o de **Harlequin**, por ejemplo. Aunque, como ellos dicen, «continúa navegando, las olas nunca vuelven de nuevo». Pienso que este disco supone un alto en el camino, una mirada atrás, un respiro en su evolución hacia arriba. Algo que ha sido la nota dominante en los discos de «supergrupos» grabados en 1975. Recordad si no los de Jethro Pink Floyd. ¡Ah!, las letras siguen con muy buen «rollo», y parece que son de Banks.—S. H. V.

El mes pasado comentamos un fabuloso disco de un buen «rock & roll»: el **Live**, de Winter. Rick Derringer era el «otro» guitarrista. Ahora se ha unido al grupo del otro albiní, Edgar Winter, y ofrecen un LP de «rock» duro en líneas generales, aunque, afortunadamente, no se los etiqueta como Heavy metal. Su «rollo» es parecido, por la fuerza, la violencia en ocasiones, pero más sofisticado y sugerente que aquéllos. Y, sobre todo, más variado por la «mano arreglístico-industrial» de Derringer.—S. H. V.

Y otro buen «oldie» para este mes: **Down the line**, de John Mayall. Contiene uno de los primeros discos grabado en directo, en 1964 (eso es, hace doce años), con lo que entonces era la ola de «R & B» y «Blues» en Inglaterra. Con un enorme frescor y vigencia. El otro disco es una recopilación, extraña por lo heterogénea, donde podemos oír a varios «colaboradores» de Mayall, como P. Green, Clapton, J. Hiseman, J. McVie, Ansley Dumbard, M. Taylor, J. Almond... Temas de la época que más conocido hizo en Inglaterra al papaíto del «blues» de ojos azules. Es decir, anteriores al **Turning Point**. En fin, un disco para quitarse el mal sabor de boca que nos dejó el **New Year**...—S. H. V.

HOLANDA, UN SONIDO

Sin que esto signifique un menosprecio, pienso que va a haber que empezar a admitir la existencia de un arquetipo para la música del «pop» holandés. Trácese, si bien mantiene ciertas distancias con otros compatriotas, como pudieran ser Focus, por ejemplo, sí goza de un sonido un tanto particular. Y aprovechando su pase español en televisión, su Casa de discos resuelve lanzarnos este **Birds** con un hondo matiz clásico (también es coincidencia de la admiración por Bach de los grupos holandeses). Disco de piezas cortas, fundamentalmente instrumental, en la primera cara adaptan parte de la «suite» Inglesa y del **Concierto** para cuatro pianos del mencionado autor, además de algún que otro tema, entre los que nos gusta **Snuff**, y en la vuelta del plástico aparece una «suite» dividida en nueve movimientos, y el noveno, a su vez, subdividido en once temas sobre pájaros y una serie de avenidas. Gran complicación, pero está bastante logrado.—R. SG. O.

¡COMO OSA USTED!

How dare you! causa la primera impresión al observar la portada del disco; hace sentir el frío de la incomunicación en el diálogo con todo el mundo. Analiza el sonido que va desde las células nerviosas, vía telefónica, hasta otras neuronas sensitivas y sentimentales. Cómo se establece control y dominio sobre este sentido y cómo se pierde en la esquizofrenia colectiva. Hypnosis me suele dejar helado siempre al contemplar sus portadas.

La segunda impresión se va acrecentando por el desarrollo de la música... 10 cc. es un grupo con pretensiones; sus esquemas no van al tradicional «r&r», y su música deambula entre un proceso creativo de marcado perfeccionismo y estilización hasta una teatralización sonora de la música. El lento caminar de los instrumentos entre uno y otro altavoz delatan el cuidadoso estudio al que se somete la grabación por los técnicos, a la postre otros músicos más.

Su estilo es un tanto singular. **Sound-track** fue un aviso; sin que fuera un disco especialmente significativo, ha mantenido una popularidad envidiable, y **How dare you!** marca una línea que puede ser definitiva de aquí a muchas grabaciones vista. Tiene un cierto hálito romántico, una dosis de progresismo fruto de la influencia Floïd que pesa sobre todo el experimentalismo «pop» inglés, una cierta nostalgia de estilos ya pasados, como hayan podido ser el «beat» o los juegos corales de la música americana de los cuarenta-cincuenta. 10 cc. son una síntesis de muchas cosas condensables en este Lp. ¿Acaso pretenden llenar el vacío dejado por Mood «blues»?

Quizá la tercera impresión pueda ser el estar atendiendo al ascenso de uno de esos grupos con nombre propio, y consecuencia inmediata es que este disco, totalmente sugerente, provocará la escucha y atención a próximos álbumes, en los que esperamos una concreción más visceral de su obra. ¿Va a ser 10 cc. el grupo revelación de este último bienio?—R. SG. O.

MARIA DOLORES

También coincidente con una serie de recitales dados en Madrid, Teatro Monumental, aparece el último Lp de MARIA DOLORES PRADERA, donde se acentúan su tradicional donaire y dulzura en una serie de canciones que harán la delicia de sus incondicionales.—R. SG. O.

DISCO EN VIVO...

ALEX HARVEY, que autocalifica a su banda como sensacional, organiza una buena en directo, con fin de contentar al «respetable». Para ello no duda en servirse de los elementos escénicos tan de moda hoy en día, al estilo Kids, Queen, etcétera. Luego se apoya en un sonido fuerte y bien construido, pero de lo más tradicional dentro del «heavy». Si analizamos un poco más fríamente, descubrimos una versión curiosa a un tema de Jagger y Richard cuando éstos se llamaban Leibre-Stoller, y una desastrosa interpretación de una canción de la época daroda de Tom Jones, **El Delilah**, que hace bajar bastante el tono medio del disco. ¡Bueno, ésa nos la saltamos!—R. SG. O.

¡ATENCIÓN!

EMPRESAS DISCOGRAFICAS

Desde aquí, y aunque no sea su sitio, me gustaría hacer unas peticiones-consejo a algunas Casas discográficas. Si alguna se hiciese realidad, no me rompería los dientes a cantazos, pero me pondría muy contento.

Señores de Columbia-Decca: ¿han pensado en reeditar todos los discos de los Rolling Stones? Si fuese posible, en «dobles de precio reducido», y en «estereo» los que se pueda. Sería mejor y más rentable económicamente incluso que las últimas cosas que han hecho de este tipo (y que aplaudo). En esta petición habría muchos interesados que si no los compran ahora es porque no son demasiado fáciles de encontrar, y además, al mismo precio que un disco reciente, se va dejando para otro día.

Señores de Fonogram: ¿pensaban ustedes que Genesis podía ser mínimamente rentable hace sólo un par de años?

¿Lo son ahora? Si su respuesta es positiva, aunque tenga «pero», tienen ustedes en catálogo un grupo que puede serlo tanto en poco tiempo. Y mucho más si se preocupan algo más de lo que hicieron con Genesis (que no fue mucho). El grupo en cuestión es Gentle Giant (Catálogo Vertigo). Y tienen otros señores que no estaría de más dar a luz en España: Peter Hammill y Van der Graaf Generator (Charisma). Aunque esos no les aseguro que fuesen demasiado rentables, porque a quien le interesan se los han traído pensando que aquí nunca saldrían.

Y señores de todas las Casas en general: ¿nunca se les ha ocurrido darse un paseíto indagador e instructivo por el «mercadillo de importación» en el Rastro madrileño? Se darían cuenta de algunas cosas. Por ejemplo, de la respetable cantidad de «inéditos aquí» que la gente compra. A lo mejor, les asustaba saber los ejemplares del **In camera** (P. Hammill) vendidos en los dos últimos años. O los que vendieron del **Aqualung** hasta que salió aquí. O los del **Zuma** ahora mismo. O... (A rellenar por cada Compañía con «su» disco inédito particular, sea por la razón que sea.)

CRONICAS NACIONALES

BARCELONA

EN EL LICEO, LA OPERA DIO PASO A LA OPERETA

La actividad en el Gran Teatro del Liceo es continua, y apenas finalizada la temporada de ópera sus puertas permanecerán de nuevo abiertas, entre el 24 de abril y el 18 de mayo, para ofrecer una interesante temporada de primavera, en esta ocasión dedicada a un género desgraciadamente muy poco cultivado en España: la opereta.

Pero antes de dar algunas noticias acerca de lo que se prevé será esta nueva temporada, demos un vistazo a lo que dio de sí la segunda mitad del ciclo de ópera liceístico.

Tras **La clemenza di Tito** se repuso un interesante título: **La sonámbula**.

Por indisposición de Maddalena Bonifaccio, el papel protagonista fue encomendado a Anna Maccianti. Su labor global puede calificarse como buena, aunque dicha cantante no posee la pureza e igualdad en el timbre ni la delicadeza y elegancia en la línea de canto que justifican un «rôle» dramáticamente insostenible.

Umberto Grilli se presentó en Barcelona con fortuna. Un timbre de voz agradable y consistente, y una facilidad enorme para la ascensión al agudo fueron las cualidades captadas por el público, que lo aplaudió generosamente.

Notable la intervención de Antonio Zerbini, que con voz caudalosa y grata supo dar elocuencia y señorío al «Conde Rodolfo».

Carmen Hernández fue una gran «Lisa», demostrando de nuevo que su voz, técnica y clase necesitan primeros papeles para lucir a sus anchas.

Excelente, como siempre, Cecilia Font-

devila, y por debajo del nivel global el «Alessio» de Masami Yamamoto.

Franco Ferraris concertó mejor que dirigió la orquesta; deficiente la labor de Renzo Frusca, que se limitó a indicar a los artistas detalles que sólo adquieren importancia dentro de una buena labor total. Los decorados, muy clásicos, pero bellos, de Sormani y Dehó, fueron en gran parte desaprovechados por la mala iluminación dada por el regista.

Con cuidada y brillante puesta en escena volvió un título de ópera española: **Don Gil de Alcalá**.

La difícil tesitura de «Niña Estrella» fue salvada con éxito por Angeles Chamorro. Su elegancia y buen estilo, tanto en el canto como en la escena, le hicieron destacar en tan delicada «particella».

Eduardo Giménez compuso un excelente «Don Gil» por elegancia en la línea, musicalidad en el fraseo e inteligencia en el quehacer escénico, pese a que su voz quedara diluida en algunos pasajes en los que la orquesta se manifestó más densamente.

Extraordinaria la labor de Vicente Sardinero, superando la capacidad de su propio personaje por voz, elegancia y estilo.

María Uriz y Dalmacio González encarnaron a la pareja «Maya» y «Chamaco». Su juventud fue un factor más para redondear una labor extremadamente cuidada y efectiva, a todos los niveles que integran la verdadera labor artística.

Contundente y adaptado también el «Carrasquilla» de Juan Pons al derrochar generosamente las cualidades de su gran voz.

Perfectos Cecilia Fontdevila y Rafael Campos en la «Madre Abadesa» y el «Padre Magistral», e inmejorable Diego Monjo en el papel del «Gobernador», que centró

la atención del público gracias a su excepcional talento cómico.

Isidro Gelabertó y Manuel Soro completaron el reparto.

Al mando de una densa orquesta de cuerda de 70 profesores estuvo Gerardo Pérez Busquier, que la condujo con buen oficio y talento. La dirección escénica de Diego Monjo fue también brillante y efectiva.

Era esperada con gran expectación la vuelta al escenario liceísta del último título pucciniano: **Turandot**. La razón es fácil de adivinar, al saber que «Calaf» sería Plácido Domingo.

Fue «Turandot» Galina Savova, integrante como el resto de artistas, excepción hecha del tenor, de la compañía del Teatro de la Opera de Sofía. Interpretar este papel con la seguridad vocal que lo hizo, especialmente en la primera función, es un punto positivo; pero debe tenerse en cuenta que las condiciones de su voz no son las idóneas para un papel que requiere un volumen y unas características tímbricas de los que carece.

A la voz, a nuestro juicio de características eminentemente líricas, de Domingo, le resulta difícil ajustarse al «rôle» de «Calaf». En pocos momentos obtuvo la redondez de sonido y la libertad en la emisión que en otros papeles adquiere, redundando ello en perjuicio de la línea de canto, que se ve alterada por la preocupación constante de nuestro tenor en paliar este «déficit». Ello no fue, sin embargo, impedimento para que obtuviera un gran éxito de público.

La «Liu» de Blagovesta Karnovatlova fue de aceptable calidad. No tuvo la delicadeza y ductilidad en la voz que el personaje requiere, pero ésta es bastante bella y sonora.

Si deficiente fue en lo vocal la interpretación de Nedeltcho Pavlov en «Timur», peor en el plano escénico. Nunca habíamos visto un cantante tan mal actor. Dudamos a quien atribuir el total desconocimiento de la condición y psicología de los personajes hasta aquí citados.

Evidentemente, la dirección escénica de Emil Boshnakov, deficiente, incongruente y de mal gusto, no ayudó en absoluto a la mejor comprensión de los personajes.

Excepto Sudtoslav Ramadanov, que encarnaba al «Emperador Altoum», el resto de intérpretes rindieron a un nivel menos que discreto, como también lo hizo el maestro Atanas Margaritov.

Siguió en el programa el verdiano **Don Carlos**, con figuras estelares en el reparto: «Isabel de Valois» era Montserrat Caballé. Su estilo único, su técnica inigualable y su gran categoría artística la hacen merecedora del triunfo no sólo en los papeles de los que es especialista y líder indiscutible, sino en todos los que interpreta.

Por belleza y corpulencia en la voz, por elegancia y musicalidad en el fraseo y, en general, por sus innatas dotes de gran cantante, Jaime Aragall compuso un excelente «Don Carlos».

Señalado triunfo también el de María Luisa Nave, que tradujo con valentía y con voz brillante y extensa a la difícil «Princesa de Eboli».

Vicente Sardinero volvió a vencer y convencer en un «Marqués de Posa» noble, elegante y elocuente en la voz y la escena.

La medida que Gwynne Howell da de «Felipe II» no llega a ser la que este excepcional personaje requiere, pese a su buena categoría de bajo.

Espléndido y adaptadísimo Antonio Zerbini en su matizada caracterización del «Gran Inquisidor».

La aportación de María Uriz y Juan Pons, notable, y correcta la del resto del reparto.

La difícil dirección orquestal y escénica del espectáculo corrían a cargo de Carlo Suppa y Diego Monjo, respectivamente, sabiendo cumplir ambos con su cometido.

Lucía di Lammermoor era el siguiente título programado. Maddalena Monifaccio fue protagonista de altura que noche tras noche supo arrancar enfervorizadas ovaciones al concluir su gran aria de la locura.

Inteligente, generoso y maduro el «Edgardo» de Pedro Lavirgen, que constató su categoría excepcional interpretando de forma tan convincente un «rôle» compuesto a la medida de voces mucho más líricas que la suya.

Mario D'Anna fue un «Enrico» de voz grande y oscura, que ofreció su total entrega y temperamento en el transcurso de las funciones.

Ivo Vinco, pese a estar aquejado de una evidente dolencia, dio medida de su categoría. Fue «Raimondo» en la segunda representación Gian Franco Casarini, que rindió muy eficientemente.

Noble y seguro Dalmacio González en «Lord Arturo». Siempre eficientes Cecilia Fontdevila y José Manzaneda.

Decepcionante la labor de Ferdinando Cavaniglia en el podio orquestal. Su deficiente versión y las constantes pérdidas de control del espectáculo llevaron consigo las protestas del público, en especial en la función retransmitida en directo por Televisión Española.

María Sofía Marasca demostró inteligencia, eficiencia y buen gusto en su cuidada labor en la dirección escénica.

Del «bell canto» al verismo: **Cavalleria rusticana** y **Pagliacci**.

Destacó en la primera con luz propia la increíble Fiorenza Cossotto; increíble por sonoridad, agilidad, timbre y extensión

de su voz, e increíble también por talento y elocuencia en el decir y el hacer. Creo que sólo ella podría mejorar su versión liceísta. Fue «Santuzza» en la cuarta representación María Luisa Nave, desempeñando digna pero discretamente su cometido.

Juan Lloveras encarnó a «Turiddu» en las tres primeras. La lógica emoción de su debut estuvo a punto de jugarle una mala pasada, pero tranquilizándose paulatinamente fue mejorando hasta ofrecer un notable «Addio a la mamma», muy bien acogido por el público. En la última representación fue Plácido Domingo el encargado del «rôle»: con inteligentes matices y entusiasmo, aunque evidentemente mermado en sus facultades vocales, logró convencer una vez más a su incondicional público.

Enrique Serra derrochó valor, inteligencia y temperamento para superar una repentina afección gripal.

Giulia Vallici Perrone cumplió en «Lola», que incorporó con mejor fortuna en la cuarta función María Uriz.

Perfecta Cecilia Fontdevila en «Lucía».

En **Payasos** fue una «Nedda» de gran categoría Nicole Lorange. Su voz es hermosísima y vibrante, sobre la cual demostró, además de perfecta musicalidad, un temperamento interpretativo nada común.

Plácido Domingo fue un «Canio» comedido ante todo, inteligente y musical como es norma en él. Su voz brilló más en las primeras funciones, con mayor entrega en las últimas. Interpretó también el prólogo en las dos primeras representaciones, hecho que tan sólo creo debe comentarse como una anécdota más en la carrera siempre sorprendente del famoso tenor.

Mario D'Anna, que encarnó a «Tonio» en las dos primeras, fue inexplicadamente sustituido por dos barítonos diferentes en la tercera y cuarta. Su labor fue eficientísima, por no decir perfecta, pues el color y características de su voz, su gran temperamento y su exacta caracterización dan justa medida al personaje.

Afortunadamente, los sustitutos «tampoco eran mancos». Vicente Sardinero, en la tercera, cantó un prólogo elegante y noble en voz y línea, logrando un «Tonio» intencionado y dramático, que despertó además la hilaridad del público con su simpatiquísima caracterización de «Tadeo» en el último acto.

Guillermo Sarabia, con grande y espesa voz, cantó un prólogo personalísimo en la concepción y un «Tonio» grandilocuente y ampuloso.

Una vez más, Enrique Serra puso de manifiesto en su «Silvio» ser un gran profesional que se entrega concienzudamente y a fondo en todos sus papeles.

Dalmacio González fue un «Beppe» lo gradísimo en la voz y en la escena, que recibió grandes y merecidos aplausos diariamente tras su canción a «Colombina».

El maestro Giuseppe Morelli se mostró eficiente, aunque algo más inseguro que habitualmente. La directora de escena, María Sofía Marasca, demostró perfecto conocimiento de las obras y su ambiente, talento y sensibilidad.

Desde 1866 no se representaba en el Liceo **Gemma di Vergy**. Como puede adivinarse, fue Montserrat Caballé la encargada de la exhumación; su labor fue inmensa, hasta el punto de hacer pocas las estruendosas ovaciones que recibió. Huelga otro comentario.

Se presentó en Barcelona el tenor Luis Lima, causando muy satisfactoria impresión. Su voz es bella, brillante y extensa, y su canto elocuente, noble y sincero. Un nombre que el tiempo puede encumbrar.

Vicente Sardinero compuso un aristócrata «Conde de Vergy» sobre las grandes cualidades de su intuición y su voz.

Isabel Rivas encarnó dignamente a «Ida de Greville». Juan Pons y Rafael Campos rindieron con gran eficiencia.

Espléndida y aleccionadora la labor del maestro Armando Gatto, bajo cuya batuta la orquesta sonó compacta, matizada y segura; la labor de Diego Monjo en la escena acabó de redondear el óptimo nivel de las representaciones, que obtuvieron una clamorosa acogida por parte del público.

La compañía de la Opera de Brno ofreció seguidamente **Eugene Onieguin**. Esta hermosa partitura de Tchaikowsky quedó, desafortunadamente, desvirtuada por una excesivamente mediocre labor de todo el conjunto. Desde las direcciones orquestal y escénica, que corrían a cargo de Vaclav Nosek y Oskar Linhart, respectivamente, siguiendo por el desatinado vestuario y decoración, hasta una desanimada e irrelevante interpretación de los cantantes, entre los que tal vez podríamos salvar a Magdalena Blahusiakova, fueron factores determinantes para la fría acogida del público.

La misma compañía estrenó en España, en el escenario liceísta, **La casa muerta**, ópera en tres actos, libreto según una novela autobiográfica de Feodor Dostoyewsky y música del compositor checo Leos Janacek, al que sorprendió la muerte antes de concluir la partitura, por lo que fueron su discípulo Bretislav Bakala y el maestro Ota Zitek los encargados de finalizarla. La música trata de describir y subrayar el terrorífico ambiente en que se desenvuelve la vida en un penal siberiano donde transcurre toda la acción. El resultado en esta ocasión fue mucho más favorable: por una parte, la obra en sí no requiere ni grandes voces ni tan siquiera estilismo; por otra, que ésta sea una ópera de habitual repertorio de la compañía les ha concedido un dominio indudable en la acción, y aunque su labor tenga mucho más de, digamos, artesana que artística, dio como resultado la mejor acogida general.

Siguió **La Traviata** con Elena Mauti-Nunziata como protagonista. Ofreció una original versión de su personaje, aunque, a mi modo de ver, desenfocada y excesivamente «teatral». Su voz contiene buenas cualidades por color, volumen, densidad y extensión; sin embargo, no resulta del todo adecuada para el difícil «rôle» de «Violetta», que acostumbra a encontrar en la experiencia el mejor aliado.

La gran belleza en la voz y la línea de canto de Jaime Aragall lo hacen envidiable «Alfredo» para los más grandes teatros, aunque sus características vocales apunten actualmente hacia un repertorio menos lírico.

Garbis Boyagian, que se presentaba en el Liceo, es un digno profesional, pero sin cualidades relevantes en ningún sentido. Su visión escénica del señorial «Giorgio Germont» fue poco menos que deplorable.

Destacaron en el resto del reparto María Uriz, elegante y bella «Flora»; Cecilia Fontdevila, perfecta «Annina»; Juan Pons en un papel insuficiente para sus cualidades, y José Manzaneda, eficiente «Gastone».

Deficiente en muchos aspectos la labor de Julio Malaval al frente de la orquesta, y efectiva la de Diego Monjo en la dirección escénica.

Otra obra de repertorio verdiano seguía en el cartel: **Rigoletto**. Milena dal Piva fue una correcta, aunque algo irregular, «Gilda», que fue mejorando al avanzar las representaciones.

El mejor en todas las representaciones fue Franco Bordoni, que interpretó un «Rigoletto» artista en la acción y grandilocuente en el canto.—**LUIS MONSET**.



El pianista García Chornet y el director Martínez Palomo.

Nuestra Orquesta Municipal quiso rendir homenaje de admiración a Manuel de Falla en este centenario de su nacimiento. Y así, su director titular, Lorenzo Martínez Palomo, presentó el siguiente programa: **El amor brujo** («suite» de orquesta), que dirigió sin partitura y obtuvo una versión animada, llena de color, positivamente convincente, que tuvo su punto de máximo logro en la «peligrosa» «Danza ritual del fuego», interpretada con gran acierto. Siguió luego las inefables **Noches en los jardines de España**, para piano y orquesta, donde nuevamente la Orquesta estuvo francamente bien. La parte de piano corrió a cargo del excelente pianista valenciano Perfecto García Chornet, catedrático de nuestro Conservatorio, que hizo una labor interpretativa extraordinaria. Su actuación tuvo fuerza, emotividad, vehemencia, lirismo... El director supo aunar magníficamente pianista y orquesta en una versión dignísima, y el pianista recibió largos y entusiastas aplausos junto con Martínez Palomo. Cerró el programa la versión orquestal completa de **El sombrero de tres picos**, también dirigida de memoria por Martínez Palomo, lo que evidencia el estudio intenso y cariñoso de este director por la obra de Falla. El resultado fue, en verdad, estupendo. La Orquesta sacó el mejor partido de tan brillante y deliciosa partitura, y Martínez Palomo se apuntó otro buen tanto en su tarea de director formado, laborioso, exigente y sensible, que fue muy aplaudido junto con la Orquesta al terminar la «jota» inspirada y alegre con que finaliza **El sombrero de tres picos**.

Pasamos ahora a comentar el magno concierto sacro que el Viernes Santo tuvimos la grata suerte de escuchar los valencianos que no nos fuimos por esas carreteras donde la muerte juega a carambolas. Nuestra Orquesta, junto con el Orfeón Universitario, ambos dirigidos eficazmente por Eduardo Cifré, y con la participación de la soprano Carmen Bustamante, la contralto Enid Hartle, el tenor

Julián Molina y el bajo Jesús Zazo, con el organista Vicente Ros y al cémbalo Juan Miguel Carbonell, nos brindaron un programa sumamente atractivo: **Letanías al Santísimo** (primera audición), de Juan Bta. Comes, obra repleta de belleza, y que hay que aplaudir el haberla sacado del olvido, pues tiene calidades indiscutibles, que el público premió con cálidos aplausos. Seguidamente se nos ofreció el **Magnificat** de Pergolesi, para solistas, coro y orquesta, obra de envergadura, difícil, con hallazgos melódicos muy sugestivos, que revelan la fecunda inspiración de su autor, muerto a los veintiséis años. La interpretación fue altamente satisfactoria, y actuantes y director fueron muy aplaudidos. Terminó el programa con la brillante **Misa número 12 («Harmoniesse»)**, de Haydn, también en primera audición, como la obra de Pergolesi, en la que Orquesta, el Orfeón Universitario y los solistas ya citados renovaron sus buenas facultades interpretativas y su entusiasmo, logrando una versión certera y atractiva, que estuvo conducida por Eduardo Cifré con ese interés, esa competencia y ese brío juvenil que sabe imprimir a su tarea, que le depara siempre resultados tan positivos como el que obtuvo en este inolvidable concierto sacro, que presentó con gran éxito también en Cuenca dentro de la Semana de Música Religiosa, ya tradicional en aquella ciudad.

OTROS CONCIERTOS

ORQUESTA DE CAMARA.—Interesante el concierto de Semana Santa que nos brindó esta excelente agrupación, con **Las siete palabras de Cristo en la Cruz**, que en 1963 compuso para esta Orquesta el compositor indio Wadia. La obra tiene unción, belleza, empaque religioso, y la Orquesta obtuvo una versión de gran calidad y hondos matices, bajo la dirección de su fundador, Daniel Albir Gordillo. Las siete palabras fueron comentadas previamente a su interpretación orquestal por el Rvdo. Vicente J. Subirá, canónigo de

la Catedral de Valencia, que con palabra fácil, humana, profunda, supo dar realce al significado altamente cristiano de la obra musical.

AMIGOS DE LA GUITARRA.—Esta modesta, pero entusiasta entidad (si todos los amigos del fútbol lo fuesen también de la guitarra, otro gallo nos cantaríamos), ofreció un concierto a cargo del joven y valioso guitarrista valenciano Enrique Perona, que está llevando a cabo una actividad constante e indesmayable. La primera parte del programa estuvo dedicada a Bach, autor del que Perona resulta un intérprete fiel y extraordinario. Se completó su actuación con obras de M. Ponce y de Castellnuovo-Tedesco, en las que el guitarrista en cuestión lució sus excelentes cualidades de intérprete íntimo, sensible, exquisito, que fue muy aplaudido.

CIRCULO MEDINA.—Estupendo concierto el que nos ofreció el pianista alicantino Jesús Angel Romar, cuya brillante trayectoria de concertista ha sido premiada en diversas ocasiones. El programa, con selectas y comprometedoras obras de Mozart, Chopin, Debussy, Ginastera, Mompou y Falla, nos dio clara prueba de la ductilidad de este joven pianista para adaptarse a cualquier estilo, sabiendo sacar de cada obra la versión más fidedigna posible en un fraseo limpio, apasionado y de auténtica musicalidad, siendo muy aplaudido y felicitado.

SOCIEDAD FILARMONICA.—En el escogido desfile de concertistas y agrupaciones que esta entidad nos viene ofreciendo, citaremos al notable Cuarteto Pfeifer, de Stuttgart, que nos ofreció el suntuoso **Cuarteto número 1, Las siete palabras de Cristo**, de Haydn, del que hizo una versión realmente extraordinaria. Se completó el programa con el **Cuarteto op. 95**, de Beethoven, donde pudimos apreciar nuevamente la excelente calidad de los intérpretes.

Bilbao

SOCIEDAD FILARMONICA

Otro gran pianista que visita a esta Sociedad, Boris Bloch, y obtiene un gran éxito. En el programa obras de Marcello, Beethoven, Schumann, Shostakovich, Busoni y Chopin. Posee un dominio fulgurante del piano, brillante y sensible. Comenzó con el *Concierto de oboe*, de Marcello, en transcripción para piano solo de Bach, manteniéndose fiel a un criterio formalista, pero sensible. En la sonata *Los adioses*, de Beethoven, muy temperamental, mostrándose el pianista arrebatado, entregado al exaltado romanticismo de un Schumann en su *Sonata en Sol menor*. Claridad en el difícil *Pre-ludio y fuga*, de Shostakovich; gigantesco pianístico en la fantasía de *Carmen*, de Busoni, y un Chopin recio, romántico. Posee una gran pulsación enérgica, muy expresivo y técnico, y, en suma, un concierto verdaderamente extraordinario.

El Trío Beaux Arts, de Nueva York, nos ha visitado por segunda vez, y el éxito ha sido clamoroso. Las versiones de los *Tríos* de Beethoven, Shostakovich y Schumann fueron magistrales, siempre expuestas con claridad. El virtuosismo de los tres profesores les une de forma que parecen sus técnicas converger en una sola al servicio de unas interpretaciones bellísimas.

ORQUESTA SINFONICA

El concierto undécimo celebrado por esta Orquesta (al que no he podido acudir por hallarme enfermo), ha tenido como programa *Cascanueces* ("suite" del "ballet"), de Tchaikowsky, y *Cuarta sinfonia en Mi bemol mayor* ("Romántica"), de A. Bruckner, actuando de director el titular, Pedro Pirfano.

CONCIERTOS ARRIAGA

La soprano Josefina Cubeiro y dentro del VI Ciclo de Intérpretes Españoles en España, que organiza la Comisaría Nacional de la Música, del Patrimonio Artístico y Cultural de Educación y Ciencia, ha ofrecido un recital de "lieder" y canciones españolas de Granados, Falla, Rodrigo y Turina.

De voz amplia y fáciles agudos, mantiene unas tonalidades de buen gusto en los registros

centrales de su voz. También interpretó "lieder" de Richard Strauss y *Canción de cuna*, de Brahms, con exquisitez. Fue bien acompañada al piano por Ramona Sanuy.

A. B. A. O.

Los Coros de la A. B. A. O. han recibido su merecido homenaje con la interpretación de la ópera *I Lombardi*, de Verdi. Dicho Coro, que lleva más de veinte años de entrega entusiasta en el cumplimiento de una misión que les ha valido una fama justa nacional e internacional, obligaban a este homenaje de la Asociación y del público de Bilbao. El ilustre colega don Antonio Fernández-Cid fue invitado por la A. B. A. O. para ofrecer el homenaje, y así lo hizo, como sólo él sabe hacerlo, con palabras muy cordiales hacia los coralistas y para cuantos directores han intervenido en su formación y dirección, correspondiendo ahora a su actual director, Carlos Barona. A la vez, también se ha querido rendir un homenaje a Verdi. en el 75 aniversario de su muerte, reponiendo la ópera *I Lombardi*, sobre la cual diremos que cabe destacar los coros en el himno "Gerusalem", y el coral "Oh signore dal tetto natio", y el concertante final; hubo afinación, empaste y matices que llegaron al público en todo su relieve; coros internos, voces blancas, mixtas, graves, toda esta gama resaltó en unas intervenciones plenas de musicalidad.

Respecto a la soprano holandesa Cristina Deutekon, es poseedora de una bella voz, con agudos brillantes, llevando su personaje de "Giselda" con gran entonación escénica, siendo muy ovacionada en todas sus intervenciones.

A destacar la figura del barítono Manuguerra, de voz tersa, graves sonoros, fuerza, pasión y un gran aliento lírico; también el tenor Carreras demostró hallarse en un gran momento ascendente, siempre seguro; voz de grato timbre y una escuela de canto que le permite cantar con naturalidad, siendo ovacionado en todas sus intervenciones. El tenor Luis Lima, la "mezzo" Ysas, Juan Pons, Iñaki Maguregui, Cecilio Larrañaga e Isabel González fueron los elementos idóneos para dar vida a esta ópera, donde los cantantes y coros más parecen estar en la sala de conciertos que en un teatro de ópera. Bien la Orquesta con el concertino de la misma,

Jenaro Morales, que fue expresamente invitado; todos ellos dirigidos por el maestro Veltri. Final feliz, con "bravos", flores, ovaciones que rubricaron esta jornada lírica, en la que los protagonistas principales fueron los coros.

A. B. A. O. también ha presentado al ilustre crítico y conferenciante don Antonio Fernández-Cid, aprovechando su estancia en Bilbao, para ofrecer una interesante conferencia sobre el tema "Manuel de Falla, en el centenario de su nacimiento: el hombre, la obra, la estela". Ni que decir tenemos que el numeroso público asistente siguió con verdadero interés tal disertación, pues no en vano el conferenciante posee todos los conocimientos precisos para entusiasmar al auditorio con su erudición. La conferencia que, como decimos, fue seguida con mucho interés, fue premiada con cálidos aplausos.

NOTICIAS

Se está celebrando en Vizcaya el Primer Concurso de Coros Escolares, en el que se han inscrito 43 coros, cuya final se celebrará el 9 de mayo próximo, y sobre lo cual informaremos a nuestros lectores.

MARIA LUISA OZAITA, EN EL COLEGIO DE MEDICOS DE MADRID, EN UN RECITAL DE CLAVECIN

Dentro de la campaña de actividades culturales del Colegio citado, se ha celebrado, con éxito, un concierto por la clavecinista bilbaína Marisa Ozaita, precedido por una breve conferencia sobre el programa, dedicado en esta ocasión a los clavecinistas vascos del siglo XVIII. El público asistente al Gran Anfiteatro del Hospital de San Carlos aplaudió con entusiasmo a la intérprete. En el programa, obras de Oxinaga, Larrañaga, Gamarrá, Olagüe y Pérez de Albéniz, en la primera parte, y Haydn y Mozart en la segunda. Felicitemos a Marisa Ozaita por el éxito obtenido, y también al Colegio de Médicos por el acierto de estas programaciones. — JOSE DE URQUIJO.

Las Palmas

Condicionado por inevitables limitaciones de espacio, trataré de ofrecer una muy escueta síntesis de las actividades desarrolladas durante el primer semestre de la actual temporada.

SOCIEDAD FILARMONICA. Inauguración de la temporada por el barítono Tom Krause, que en programa "liederista" acredita escuela y calidad vocal. La soprano hispana Pilar Lorengar es feliz intérprete de una muy grata velada. Espléndida vocalmente la también soprano Jessye Norman, con excelente técnica "liederística". Justo es destacar las notables colaboraciones pianísticas de Irwin Gage (Krause y Normann) y Miguel Zanetti. Entre los pianistas oídos, un nombre eminentísimo alcanza especial relevancia: Rosalyn Tureck, en un memorable recital Bach. Después, un grupo de jóvenes intérpretes, de los que destaco al húngaro Andras Schiff, brillante, espectacular y seguro, aunque muy personal en sus versiones bachianas. También muy notable de técnica Garrick Ohlsson (premio Chopin de Varsovia, 70), pero no convincente su *Appassionata* beethoveniana; mejor en Chopin. Estimable actuación de Juliana Markova, dotada de muy buenas condiciones interpretativas. Discreta Cristina Bruno y poco convincente Ilana Vered en un programa ambicioso y de gran responsabilidad para sus posibilidades actuales. Dos conciertos de gran calidad por la agrupación I Solisti Veneti, dirigida por Claudio Scimone, que repite sus éxitos anteriores; uno le los programas dedicado íntegramente a música de Navidad, con el estreno mundial del *Concierto en La mayor* —"Pastorale"—, de Tartini. Notable actuación del Fine Arts Quartet, y excelente la del Amadeus Quartet. Un gran violonchelista, Paul Tortelier, notablemente acompañado por su hija, María de la Pau, protagoniza otra velada de gran calidad. Excelente recital de Alirio Díaz, con inclusión en su programa de compositores iberoamericanos.

FESTIVAL DE LA HISPANIDAD.—Auspiciado por el Cabildo Insular de Gran Canaria, y dentro del programa de actos conmemorativos de la efemérides de la Hispanidad, se inicia este Festival del mismo nombre, en cuya primera edición intervinieron la Compañía de Baile Español de Antonio Gades con *Bodas de sangre*, de García Lorca —adaptación para "ballet" de Alfredo Mañas—; Paco de Lucía, en un brillante recital de guitarra flamenca, y el Ballet Folklórico Nacional de Cuba, en un colorista espectáculo de danza. También en este Festival se

BARCELONA (Viene de la pág. sig.)

Excepto en la primera representación, en la que Flaviano Labó fue evidentemente desaprobado por el público, desempeñó el papel de «Duque de Mantua» Luciano Saldari. Sus cualidades le permitieron salirse del paso como pudo, pero sin dar, desde luego, medida del magnífico «rôle» que incorporaba.

Destacada en la escena y correcta vocalmente Montserrat Aparici en «Maddalena».

Generoso y elocuente el «Sparafucile» de Kurt Rydl. También Juan Pons en «Monterone».

Completaron el reparto Cecilia Fontdevila, María Uriz, Jorge Cebrián, José Manzaneda, Juan B. Rocher, María Luisa Cardona y Félix Vargas.

Eugenio M. Marco demostró oficio en

su labor sobre el podio orquestal. Enayat Rezaí no supo dar correcta iluminación a los espléndidos decorados de Attilio Colonnello.

Visitó, por último, Barcelona, la compañía del Teatro de la Opera de Aachen, ofreciendo notables actuaciones tanto en **Los maestros cantores de Nuremberg**, que fue el primer título que representaron, como en la deliciosa fábula musical, en tres actos, **Hansel y Gretel**, con música de Engelbert Humperdinck. La labor global en ambas fue notable, con interpretaciones realmente sensacionales, como la que ofreció Hedig Schubert-Jutter en el papel de «La bruja golosa», del popular cuento de los Hermanos Grimm, en la que todos los artistas rayaron a un nivel más alto, lo que contribuyó a la triunfal clausura de la temporada de ópera en este Gran Teatro.

TEMPORADA DE PRIMAVERA 1976. CICLO DEDICADO A LA OPERETA

Tal como anunciábamos al principio de este artículo, desde el 24 de abril hasta el 18 de mayo la opereta estará presente en el escenario del Liceo. El Teatro de la Opera de Klagenfurt, conjunto especialmente dedicado a este género, ofrecerá dos títulos de Joham Strauss hijo, **El murciélago** y **El barón gitano**. Seguidamente será la compañía del Teatro Chaletet, de París, la que ofrecerá dos títulos de Francis López, que son **El cantor de Méjico** y **Gipsy**, escrita esta última en 1970 para José Todaro, que será principal intérprete de ambas en Barcelona.

LUIS MONSET CASTELLS

CAPSULAS MAGNETICAS EMPIRE



Una completa gama
a su disposición.

Tanto entre las cápsulas para cuadrafonía de la serie 4.000, como en las estereofónicas de la serie 2.000, encontrará el modelo adecuado para su sistema de sonido.

Modelo	Respuesta en frecuencia (Hz)	Fuerza de apoyo (grs.)	Separación entre canales
4000D/III	5-50.000	0,25 a 1,25	mayor de 35 dB
4000D/II	5-45.000	0,5 a 1,5	mayor de 35 dB
4000D/I	10-40.000	0,75 a 1,5	35dB
2000E/III	5-35.000	0,5 a 1,5	35dB
2000E/II	6-33.000	0,5 a 1,5	35dB
2000E/I	8-32.000	0,75 a 1,5	35dB
2000E	10-30.000	1 a 3	30dB
2000	10-28.000	1 a 3	30dB

Las cápsulas Empire le ofrecen, en cualquiera de sus modelos, la posibilidad de captar toda la información musical de sus discos con plena fidelidad.

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
Telx 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

ofreció la primera audición absoluta de *Cantus Hesperidum Testi*, del compositor grancañario Juan José Falcón Sanabria, obra muy interesante e importante dentro de la producción musical hispana, que merece difusión nacional. Fue interpretada por el Conjunto Instrumental de Las Palmas y la Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros, que salvo algún desajuste —la tesitura de la partitura es sumamente ingrata para la voz— acreditó su madurez y competencia en la prueba más difícil —en mi opinión— de su historial. Dirigió con seguridad y equilibrio Crescencio Díaz de Felipe.

BALLET CONTEMPORANEO LAS PALMAS.—Homenaje a Manuel de Falla en el centenario de su nacimiento, con el *Amor brujo*. Muy acertada concepción coreográfica de Gelu Barbu, pero no me convenció la supresión de elementos tan característicos como escenografía y vestuario; así, esta versión me resultó despersonalizada en la esencia de la obra, quedando difuminado su argumento. Si me convenció totalmente el resto del programa, con "lieder" de Mahler, *Elepsidra*, de Vieru, y Memorial Manolo Millares (*Módulos 3*), de Luis de Pablo.

CIRCULO MEDINA.—Muy interesante recital del pianista cubano José Luis Fajardo, que a pesar de las deficiencias del instrumento y acústicas de la sala, demostró su calidad interpretativa, ilustrando sus ejecuciones con comentarios sobre los autores programados.

AMIGOS CANARIOS DEL TEATRO, CINE Y MUSICA.—El recital de la pianista cubano-norteamericana de origen grancañario (de la ciudad de Telde), Velia Yedra constituyó una gratísima sorpresa, por cuanto fue revelación de una artista dotada de unas condiciones interpretativas muy notables, que acreditó palmariamente en una actuación impecable.

SOCIEDAD DE MEDICOS, ESCRITORES Y ARTISTAS.—Ciclo de conferencias de "Introducción a la música romántica", por el profesor Pedro Machado de Castro.

Otros conciertos.—A beneficio del UNICEF, un concierto por los cantantes Feny Sánchez (soprano), cuyos progresos técnicos son notorios; Silvia C. de la Iglesia ("mezzosoprano), de bello timbre, y Elu A. Valoira (bajo), de amplias facultades vocales; fueron bien acompañados por Akiko Wakayama, Martín Codax y Lola de la Torre, respectivamente. También intervino la Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros, bajo la dirección de su titular, Juan José Falcón Sanabria, con su habitual disciplina y calidad.—**CARMELO DAVILA NIETO.**

Marbella

HOMENAJE A ARTURO RUBINSTEIN

En la bellísima urbanización de "El Molino de Viento", en uno de los lugares más típicos y cargados de historia, el Excelentísimo Ayuntamiento de Marbella ha rendido un sentido homenaje al genial pianista Arturo

Rubinstein, dándole el nombre del mismo a una rúa cuyas vistas recogen toda la sin par hermosura del cielo, mar y montañas de Marbella, enclavada en la Costa del Sol.

Concurrieron al acto el homenajeado y señora. El Alcalde de esta población, don Francisco Cantos Gallardo, en sentidas y vibrantes palabras, ofreció el homenaje. Entre las personalidades asistentes se encontraban el Secretario General del citado Ayuntamiento, señor García Marnelli; el Delegado Municipal de Cultura, señor Vallés, y el Concejal Secretario de Turismo, señor Garrido, estando representados todos los miembros de la prensa y radio y televisión españoles y extranjeros.

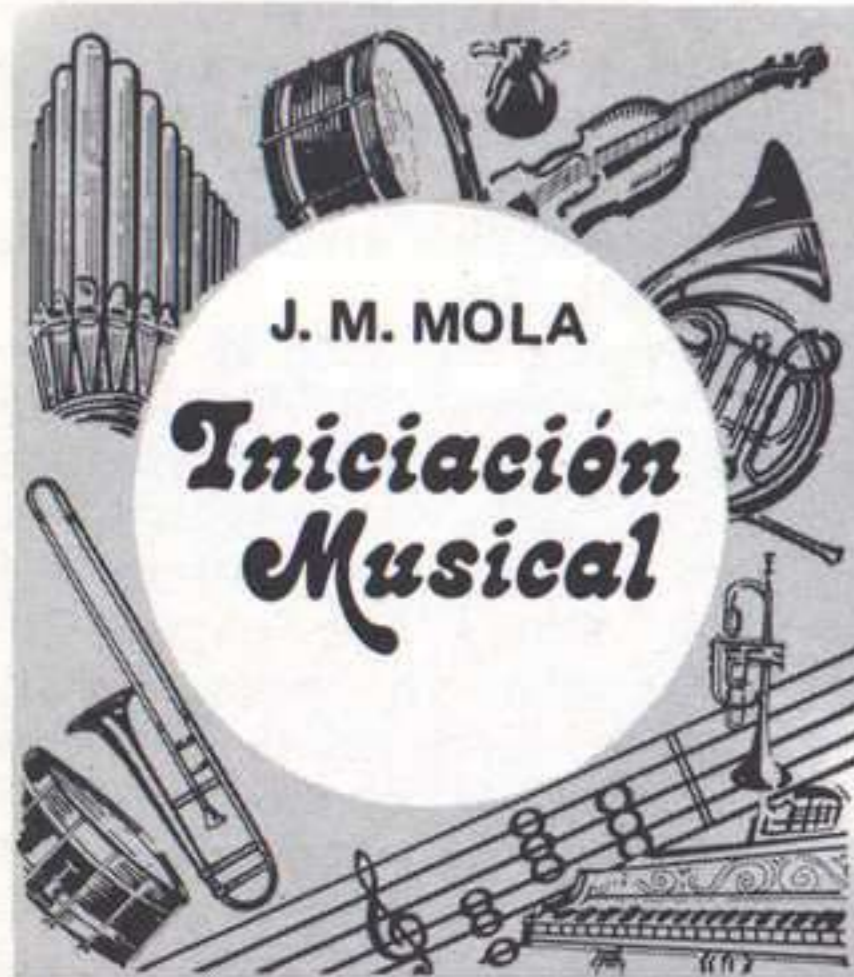
El señor Rubinstein respondió al señor Alcalde en una breve alocución, muy sentida y cariñosa.

PIROPO-HOMENAJE DE MARBELLA A FERNANDO RODRIGUEZ DEL RIO

Esta antiquísima Marbella, que pudo ser por la belleza natural de su cielo, de su mar y mágicas montañas —según expresión del historiador doctor Von Schulten—, acaso un "paraíso perdido", que poblaron los sumerocados, criaturas de Dios de una belleza y singularidad inefable..., quiere ser, por la gracia que el Todopoderoso le donara, como portavoz suyo, un piropo-homenaje de esta ciudad para el muy ilustre español y caballero cristiano don Fernando Rodríguez del Río, en ocasión de cumplir el pasado día 25 de abril, día de San Marcos Evangelista, su cumpleaños. No digo cuál, pues a este admirado amigo no se le pueden señalar éstos, dado que le es aplicable lo que dijese un profesor y rector de la Universidad de Salamanca: "Yo no me acuerdo de haber nacido."

Y así es, y así lo creo. Don Fernando Rodríguez del Río fue siempre en el pensamiento del Creador, y al tomar su alma —inadjetivable conjunción de armonía—, a través de lo que lleva de vida, no sólo el creador de un clima musical, sino a la par un impulsor de ella, allende todas las fronteras. Y afirmo tal porque EL (con mayúsculas) ha sido la única persona que al lanzar el aurífero dardo que apunta hacia los supremos valores espirituales anidados en la revista musical ilustrada RITMO, ha conseguido alcanzar las más altas metas de un movimiento: español, primero, y universal, luego, para que esta doliente y angustiada humanidad se percate de que si desde la infancia la humana criatura no recibe la educación musical, jamás podrán los hombres conocer, degustar e imprimir en las generaciones que les sigan la auténtica y ansiada PAZ.

Don Fernando Rodríguez del Río, día a día, minuto a minuto, en una batalla sin par, sacrificando sus descansos heroicamente, sin decaer jamás su fe en la empresa emprendida a través de RITMO, sigue la ruta del Cid y la de aquel hidalgo manchego don Quijote de la Mancha, que no perdió batalla alguna, y por ello vive y vivirá siempre en el universo mundo terrenal, y sus hijos, cuando él pase a la otra orilla —ya empezaron—, recogerán su robusta, sana y espiritual semilla, para



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.

que no se pierda y su voz y sus consejos sigan resonando en ellos y en los que le seguimos con admiración, AMOR y PAZ. en ARMONIA.

Marbella, 27 de abril de 1976.
JOSE MARIA CANO.

MARBELLA.—Organizado por el Ayuntamiento de Marbella, a través de la Delegación de Cultura, se ha celebrado un concierto de órgano en la iglesia arceprestal de la Encarnación.

Actuó la masa coral Les Petits Chanteurs de St. François de Versailles, grupo fundado hace veinticinco años por su actual Director, J. Duval, de fama mundial, y que actuó en la Misa de Pascuas, en 1975, celebrada por Su Santidad el Papa Pablo VI, brillantísimamente.

En Marbella desarrolló un programa de piezas religiosas de los siglos XVI y XVII. de Palestrina, Bach y varios compositores contemporáneos: F. Paudenc y J. L. Prieto, con un éxito magnífico, dándose el caso de que el numeroso público asistente interrumpiese con fortísimos aplausos algunas composiciones.

Enhorabuena al Excmo. Ayuntamiento de Marbella por la campaña iniciada, sin olvidar al gran organista y compositor de la Encarnación, Michael Reckling, que colaboró en el exitoso y brillante concierto.—*El Corresponsal*, **JOSE MARIA CANO.**

Tarragona

El pasado día 28 de marzo, la Agrupación Lírica La Salle, en su Teatro Municipal, ofreció a sus incondicionales *Los gavilanes*, del maestro Guerrero.

El barítono Juan Amorós, que tan buena impresión causó en *La rosa del azafrán*, confirmó y amplió todavía aquella en el papel de "Juan". Su voz, de grato color, potente, que maneja con gusto, sin concesiones, detalle éste que no suele darse hoy en demasiados cantantes. Sus intervenciones fueron el pilar básico de la representación. Desde su "Salida", pasando por "El dinero", que hubo de "bisar", hasta el "No importa", cantado con ímpetu y bravura, sin perder por ello la línea, le hicieron acreedor por parte de la concurrencia de los más calurosos y nutridos aplausos.

Pilar Segura, como "Adriana", dio pruebas de veteranía como actriz y cantante. En la romanza final, de la que raramente se sale bien, por su nada fácil emisión, obtuvo un notable éxito, ya que por su difícil colocación no siempre se obtiene el resultado apetecido.

El papel de "Gustavo" no requiere a tenor de voz potente cutible gusto.

(no debemos olvidar que su máximo creador fue Emilio Venando, cómo no, la romanza de drell), pero sí que sepa hacerlo tancia de su experiencia, destacando exquisitez. José Forasté, con notable buen hacer, dejó cons-"Flor roja", cantada con indis-María Teresa Valls, en "Rosaura", se mostró un tanto desvaída, tanto vocal como escénicamente. No dudamos habrá de superarse en futuras actuaciones.

Colaboraron más destacadamente, con el interés en ellos peculiar, María José Guinovart, Juan Mulet, José María Plana, Angel Martínez, Nuria Aleu, etcétera.

La labor del maestro Cubeils al frente de la orquesta, buena.

Aun cuando la mayoría del público salió muy complacido, apreciamos —sinceridad obliga— inseguridades en el coro y vacilaciones en la parte hablada. Posiblemente, un exceso de confianza les ha conducido a este pequeño bache, que no dudamos en calificar del todo circunstancial.—**LUIS TRAVER ROSELLO**

Vigo

SOCIEDAD FILARMONICA

Sigue esta Sociedad ofreciendo sus conciertos de temporada, cosa que viene haciendo con una cierta frecuencia y variedad, y siempre dentro de una constante de calidad muy estimable.

En primer lugar, y según había informado en mi crónica anterior, recibimos la visita del Cuarteto Madrigalista de Madrid, que intervino con una apretada selección de piezas de autores comprendidos entre los siglos XIV, XV y XVI, siendo merecidamente ovacionados.

Muy correcta, sin que merezca mayor comentario al respecto, fue la actuación de la Orquesta de Cámara Femenina de Bratislava, que dirige Elena Sarayova. Su programa estuvo compuesto por obras de Vivaldi, Bach, Mozart y Albinoni.

Más brillante resultó el concierto ofrecido por la Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Zagreb. Haendel, Tartini, Corelli, Mozart, Sorkocevic, Stanko y Horvat fueron los autores cuyas obras obtuvieron una excelente interpretación, eficazmente dirigidas por el regidor del conjunto, Tonko Ninic.

Siguiendo el orden de actuaciones, le tocó el turno al dúo de violín y piano formado por José Luis Puig y José Pagés Busom. Con ellos escuchamos las *Sonatas número 6, en Mi mayor*, de Haendel; *Número 5, en Fa mayor*, de Beethoven, y en *La mayor*, de César Franck, amén de la *Rapsodia número 1*, de Bela Bartok. A pesar de su buena calidad técnica y sonora, esta pareja careció de la necesaria fuerza expresiva, y su concierto estuvo velado por una excesiva frialdad.

Con Bartok, Bach, Debussy y Chopin hizo su presentación en esta plaza el pianista Jeremy Menuhin. Obras todas ellas de gran compromiso, pusieron de relieve la gran maestría del intérprete y su profunda capacidad de artista sensible.

Hasta el momento, la actividad musical de esta Sociedad se completa con la proyección de la versión cinematográfica de la ópera, de Puccini, *La Bohème*, filmada en la Scala e interpretada por personal de este teatro bajo la dirección de Herbert von Karajan.

AUDITORIO DE LA CAJA DE AHORROS

También aquí el Departamento de Obras Sociales cuida de mantener la vida musical de la ciudad organizando sus propios conciertos o presentando los organizados por otras entidades.

Entre los celebrados en esta sala voy a citar primeramente el ofrecido por el Círculo Medina, que corrió a cargo del joven pianista inglés Peter Bithell. Su seguro dominio del mecanismo

se nos reveló atemperado por una fina sensibilidad en la interpretación de difíciles composiciones de Bach, Chopin, Waltz y Beethoven.

También al piano, Marisa Montiel ofreció su concierto, que nos llegó dentro del IV Ciclo de Jóvenes Intérpretes, patrocinado por la Comisaría Nacional de la Música y organizado por las Juventudes Musicales viguesas, Beethoven y Chopin ocuparon la primera parte del programa, estando la segunda dedicada por entero a la música española, con obras de Turina, Granados y Albéniz, siendo con esta música con la que Marisa Montiel se mostró más identificada, revelando cualidades óptimas de ritmo, color y ambiente. Excelente intervención la suya, que motivó calurosos aplausos y la consiguiente "propina".

Sencillamente deplorable fue el recital de canto ofrecido por la soprano Sigrun Kamleitner. Su voz quebradiza, desafinada e incluso destemplada, hizo difícil la identificación de los preciosos "lieder" de Mozart, Brahms, Schubert, Schumann y Strauss, incluidos en su programa. Acompañándola estuvo la pianista china-filipina Sun-Lon-Mei. Ella fue lo único bueno de este concierto, consiguiendo atraer sobre sí la atención de los asistentes con su dominio pianístico y extraordinaria musicalidad.

La Hermandad de Alféreces Provisionales organizó un concierto de órgano, que estuvo protagonizado por el artista vigués Guillermo Luis Alemany. Aunque su repertorio consta de obras clásicas para órgano, Alemany hizo frente en esta ocasión a una improvisada selección de melodías de siempre y piezas del folklore popular, haciendo una perfecta exhibición de los recursos sonoros del instrumento.

Con éxito colosal actuó en esta sala el joven pianista soviético Dimitri Alekseeiev. Su virtuosismo brillante, expuesto en una primera parte dedicada a Bach y Schumann, motivó los más encendidos elogios, que habrían de repetirse a raíz de su inmejorable versión de la *Sonata en Si menor*, de Liszt, con la que completó su actuación.

Capítulo aparte merece la Orquesta de Cámara de Vigo, y no precisamente por los méritos que actualmente presenta, sino por lo que su reincorporación a la vida musical viene a suponer dentro de la proyección artística y cultural de la ciudad.

Dos han sido los conciertos ofrecidos por nuestra Orquesta en esta nueva etapa, iniciada tras un largo silencio de años, y en el momento de redactar esta crónica me dispongo a asistir al tercero.

Realmente, resulta muy estimable la calidad que en su conjunto presenta ya la Orquesta viguesa, que viene actuando a las órdenes de su nuevo director y concertador, David Feldman, quien, además de ocuparse de su puesta a punto con un sólido y variado repertorio, está incrementando su número instrumental con nuevos valores. Por de pronto, es evidente que la Orquesta de Cámara de Vigo camina hacia la superación, como ha quedado demostrado en su segundo concierto, en el que las mejoras logradas sobre el anterior han sido francamente notables.—*El Corresponsal*: **JUAN PEREZ COMESAÑA.**

EL PORQUE DE LA SUPERIORIDAD DE UNAS PANTALLAS ACUSTICAS

Al efectuar su elección, considere una serie de factores indispensables para evaluar la calidad de una pantalla acústica; lea las especificaciones técnicas, observe con atención los altavoces, el acabado del mueble, escúchela; valore el diseño, la fiabilidad, el precio. Asegúrese que compra lo mejor. Después, compruebe la marca... Naturalmente es Pioneer.



PANTALLAS ACUSTICAS



PIONEER®

la conclusion inevitable

Los productos Pioneer 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

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

BECHSTEIN

Grard

PLEYER

GAYEAU

SCHIMMEL®

KAWAI

zender

Arránquele mil notas a este anuncio.

Haga hablar a estos pianos.
Arránqueles una briosa entrada
de Beethoven.

Una poética melodía de Schumann.

Una polonesa de Chopin.

Un ondulante vals de Strauss.

Una marcha mendelssohniana.

El último pentagrama de Stravinsky.

O cualquier ritmo de hoy.

O cualquier ritmo de mañana.
Son todos pianos con alma de
solista.

Como sus marcas.

Marcas que sólo RODAMILANS
puede ofrecérselas reunidas.

Siéntese delante de este anuncio.

Y pulse la tecla acertada
para comprarse un buen piano.

RODAMILANS

IMPORT - EXPORT

La tecla que hay que pulsar para comprarse un piano.

Marqués del Puerto, 9 Telfs. 423 61 96 - 97
BILBAO-8



Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón
Ciudad Real Córdoba El Ferrol del Caudillo Elda Gerona Gijón Granada Huelva La Coruña León Lérida Linares Logroño
Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Miranda de Ebro Oviedo Pamplona Reus Sabadell Salamanca
San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria Zaragoza