

# RITMO



**MONTSERRAT  
CABALLE**

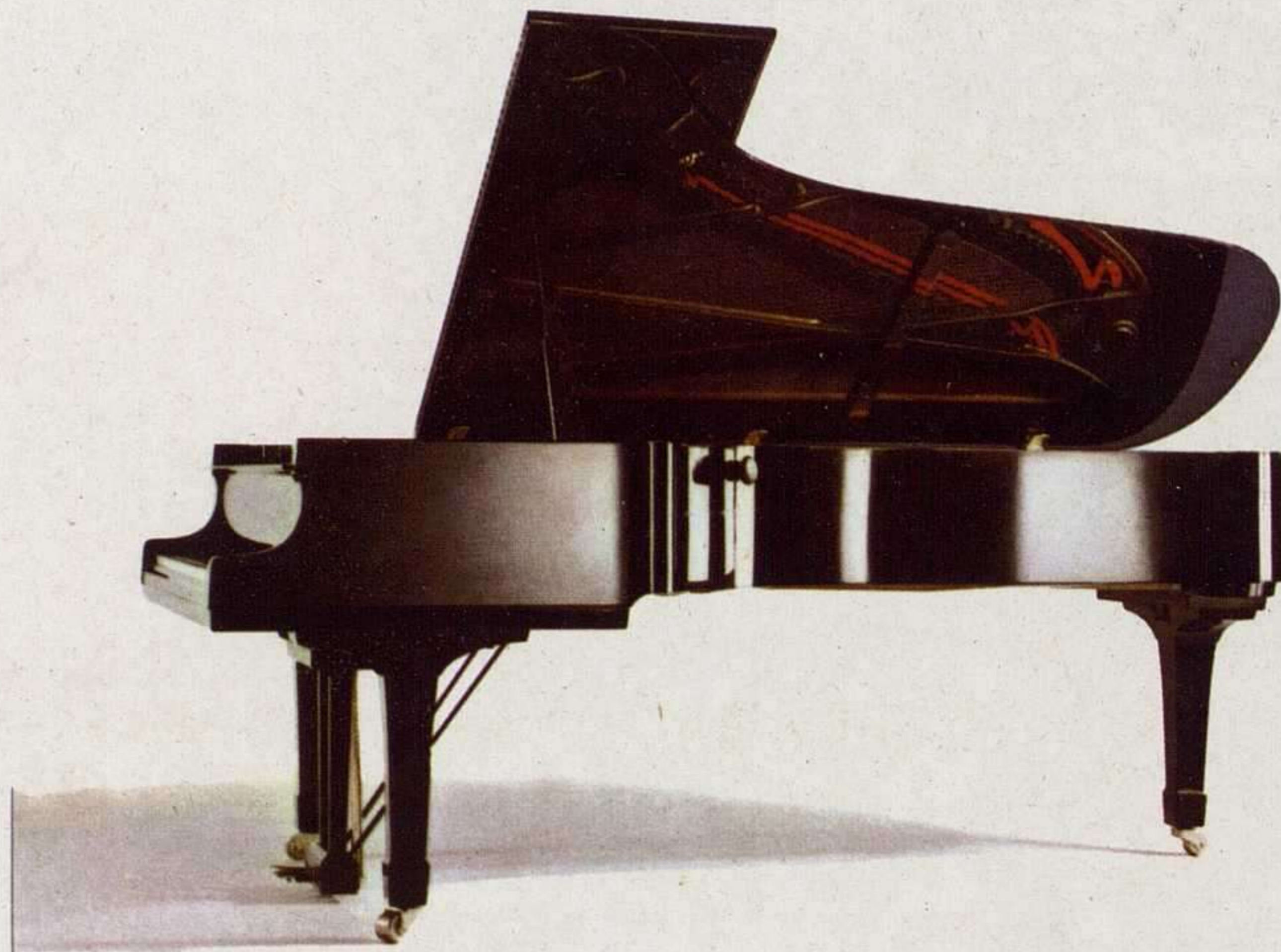
**EN DISCOS COLUMBIA**

Zarzuelas Publicadas:  
**EL PAJARO AZUL** (SCE 959)  
**LA VILLANA** (SCE 960/1)  
**MARUXA** (SCE 964/5)

**RITMO** en la Universidad  
**ANDRES SEGONIA**  
**INVESTIDO**  
**DOCTOR HONORIS CAUSA**  
**POR LA UNIVERSIDAD**  
**AUTONOMA DE MADRID**

**FESTIVAL**  
**DE OPERA**  
**DE MADRID**  
**EL CICLO**  
**DEL TEATRO DE LA**  
**OPERA DE BERLIN** (R.D.A.)

**AÑO XLIV \* NUMERO 442 \* JUNIO 1974 \* PRECIO: 40 PESETAS**



# HAZEN

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

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

**Fuencarral, 43  
MADRID-4**

**Juan Bravo, 33  
MADRID-6**

## ¿Punto final..?

El tema Teatro de la Opera —con las naturales interpolaciones obligadas en la atención que han de merecernos otros problemas de la vida musical nacional e internacional— lleva siendo motivo de nuestra preocupación constante a través de estas columnas editoriales, y vuelve hoy a ellas con ocasión de haber sido «rescatados» para zona verde los 25.000 metros cuadrados que por decreto fundacional del polígono AZCA —experimental conjunción de los esfuerzos del Estado, Municipio e iniciativa privada en pro del Gran Madrid de hoy y del futuro— se habían reservado para la construcción del Teatro de la Opera en aquella zona de la avenida del Generalísimo.

El ministro de la Vivienda, Luis Rodríguez de Miguel, y el alcalde de Madrid, Miguel Angel García Lomas, visitaron en los primeros días de mayo aquella zona urbana, y puede decirse que fueron ellos quienes con su visita a esa «rescatada» zona verde han puesto, simbólicamente, punto final al proyecto del Teatro Nacional de la Opera, que si en su curva ascendente no parece tuvo dilación alguna, bien al contrario, fue aquella vertiginosa, ha tenido en la descendente tres fundamentales, lentas y espaciadas etapas negativas: la retirada en su día del proyecto premiado en primer lugar por la Fundación March, gran promotora de la erección del lírico coliseo; el destino a otros fines culturales de los fondos dedicados por dicha Fundación a la realización del citado proyecto y, finalmente, la «recuperación» para zona verde de los terrenos reservados para la construcción.

De la contemplación de esta gráfica, y sin entrar en el análisis de sus motivaciones, no puede sacarse más que la triste consecuencia de que se ha puesto punto final a un proyecto que parecía tener todas las garantías de convertirse en feliz realidad.

Vuelven, pues, definitivamente, las cosas a su antigua posición. Reverdecen conocidas especulaciones en torno al futuro Teatro de la Opera, y ante tal panorámica recuperan toda su fuerza y vigor las opiniones que casi hace un año, en este mismo espacio editorial —nuestro número 432, de julio de 1973—, ofrecía RITMO a la pública opinión, en esa su defensa de la causa musical que siempre preside nuestra tarea periodística.

El actual panorama operístico nacional estimamos que reclama se dé una solución al problema. Existe, ciertamente, un movimiento lírico, testimonio del signo positivo de nuestro desarrollo musical, paralelo al que ofrece España en otros campos, no solamente culturales, sino industriales, económicos y políticos...

En otro lugar de este número, y con oportunidad del fin de la temporada del único teatro lírico estable del país, se hacen por uno de nuestros colaboradores unas muy ponderadas reflexiones, que bien podrían enmarcarse en estas mismas columnas editoriales.

Si a ese movimiento lírico sumamos la inquietud existente en pro del arte de Terpsícore, que ha llegado a constituir espectáculo complementario de la ópera, y que goza, si cabe, de mayor favor popular que aquella, nos encontraremos con que, ciertamente, es tarea urgente dotar a estas manifestaciones musicales de los medios materiales que precisan para su desarrollo y a los mismos niveles que hoy se brinda a las deportivas, para facilitar su expansión a nivel popular.

Esta debe ser función de nuestras autoridades, tanto estatales como provinciales y municipales, a las que ciertamente no habría de faltar la colaboración entusiasta y nunca desdeñable del sector privado, que tan constantes pruebas viene dando de su mecenazgo y que muchas veces queda sin canalizar, como acaba de suceder ahora con este de la Fundación Juan March.

Toda gran obra, para su realización, ha de vencer largas y problemáticas vicisitudes, y las de orden artístico aún más. El Real tuvo también las suyas en el pasado siglo, pero la voluntad de una Reina, doña Isabel II, consiguió vencerlas y ver su inauguración en 1880, precisamente en la fecha de su onomástica...

Que esas alternativas que viene teniendo en la actualidad la construcción en la capital de España de un teatro nacional de ópera no sean rémora para su realización y que la voluntad de todos haga posible vencerlas todas es nuestro deseo en estos momentos y el que embarga hoy el ánimo del mundo musical patrio.

# la música

## EDUCADORA DEL ALMA Y LA VIDA DE LOS PUEBLOS

La Música es la lengua del Universo; la Música es el único idioma universal. Ella educa nuestros sentimientos, elevándolos e idealizándolos.

Los sentimientos humanos nunca podrán apartarse de la influencia de la Música, por estar constituida en el primer principio fundamental de todas las cosas: "equilibrio y armonía".

Pío XII dijo en un discurso al personal de Radio Audizione, de Italia: "Habría que escribir, junto a la historia general de la Música, la de su influencia sobre la Humanidad".

Decía Platón que "la Música es divina por su origen, y por su esencia era el símbolo del bien y era un arte eminentemente educador".

Micheleux ha dicho que "la Música es la resurrección del espíritu".

D'Azzeglio la siente espiritualmente diciendo: "La Música es un misterio".

Hermes la puntualiza y dice: "La Música es el origen de todas las cosas".

El filósofo Kant dice de ella que "es el lenguaje de las emociones y el resplandor de lo verdadero".

La finalidad que tiene la Música en nuestra vida es traspasar los límites de la palabra. La luz espiritual de ella es tan clara como la luz del sol. Es la que más ha unido a todos los pueblos y todas las generaciones. Es la norma para el cielo y para la tierra.

"La Música es la madre universal de la eterna sabiduría."

Rousseau dijo: "La Música es la combinación agradable al oído"; y Fetis, que "era el arte de conmover por medio de sonidos combinados".

En la Música están la Acústica, la Filosofía, la Psicología, la Estética.

En la Música están el Tiempo, la Sustancia, la Energía y la Vida.

Lucrecio afirmaba que el hombre había imitado a los pájaros antes de saber hablar.

En la China milenaria, el "Memorial de ritos" expone esta singular doctrina: "Los sonidos claros y distintos representan al Cielo; los amplios y fuertes, a la Tierra; en la Danza, la sucesión de los movimientos, las cuatro estaciones del año".

En la India se admitió como artículo de fe que toda gran divinidad había inventado o practicado un instrumento musical propio.

San Isidoro decía que "las venas, arterias, nervios y fibras de nuestro cuerpo humano tienen afinidad con la virtud armónica, y éstas y aquéllas, relaciones con los planetas".

Macrobio refiere la costumbre de cantar mientras se aplicaban los remedios médicos.

Taleta de Greta liberó a Esparta de la peste por medio de la Música.

Bayle, lo mismo que Bonet, considera la Música como diuético energético.

Teofrasto aseguraba que la coxalgia se curaba con la Música "al modo frigio", y Timoteo excitaba el furor de Alejandro tocando en ese tono, y le calmaba pasando al "tono lidio".

Herófilo confirmaba su doctrina sobre el pulso humano, del que explicaba las diferencias y variedades, según los tonos y las cadencias diversas de la música.

El laúd antiguo tenía cuatro cuerdas, las cuales, y según el simbolismo de los teóricos, correspondían a los cuatro humores del cuerpo humano. La primera cuerda era amarilla —bilis—; la segunda, era roja —sangre—; la tercera, blanca —flema—; la cuarta, negra —melancolía—.

Ziriab aumentó una cuerda roja central, colocada entre la segunda y la tercera, que personificaba el alma.

Labán reprende a su yerno Jacob de la manera más tierna por haberse separado de él sin darle tiempo de acompañarlo cantando himnos al son de las cítaras y tambores.

Moisés tocaba la trompeta en los festines.

En los tiempos de David y bajo el reinado de Salomón había levitas consagrados a la música. David cantaba sus admirables salmos para disipar la melancolía de Saúl.

San Agustín nos conmovió diciendo: "Cuando no tengas con qué callar tu alma atribulada, canta".

La Música es libre como el ave en las montañas; es lejana, es indomable como el viento y las olas en medio de los mares.

Demos nuestro amor a la Música, que ella se encenderá como se enciende la Tierra con los rayos divinos de la luz del Sol.—JULIETA MATEO BOX.

# RAMON

Debido a las múltiples tareas de ambos, le cito a hora avanzada. Pero cuento con la total cooperación de este joven compositor, tremendamente asequible al diálogo y poseedor de una amplísima cultura, como lo denota la sala de estudios donde me recibe.

—Háblenos, por favor, de su obra premiada.

—Esta obra se titula Cuarteto Gaus; es el cuarteto número tres de los que yo he escrito. Es un cuarteto de cuerda, para dos violines, viola y violoncello. Es una obra relativamente extensa, en un solo movimiento. Es decir, se toca sin interrupción, y desde el punto de vista armónico, sigue el mismo sistema que yo utilizo desde hace nueve años: la armonía de niveles, que está hecha con unas escalas especiales. Y desde el punto de vista de la peculiaridad tímbrica, hay alguna cosa que puede tener interés, como, por ejemplo, el empleo de ataques muy fuertes sobre las cuerdas, presionando mucho sobre éstas hasta desvirtuar el sonido. Eso, alternándolo a veces con el sonido afinado; es decir, que hay pasajes que utilizando ese procedimiento y otros—como, por ejemplo, los cuartos de tono arriba, los cuartos de tono abajo, armónicos y otros, ya habituales en la música actual—de alguna manera se aproximan bastante al ruido o mezclan ruido y sonido afinado, y luego otros que son absolutamente afinados todo el tiempo. Y en estos pequeños pasajes donde aparece el ruido, se imita o se sugiere hasta cierto punto el tipo de mezcla de ruidos que se llama en la música electrónica «ruido blanco» o ruido de Gaus (físico-matemático alemán del siglo pasado), de donde proviene el nombre del cuarteto. Esta obra la escribí a principios del año pasado, pero me llevó mucho tiempo, casi un año de trabajo. Es quizá la obra que más trabajo me ha llevado de todo lo que he escrito hasta ahora. El cuarteto de cuerdas siempre es muy complicado de escribir si se quiere hacer una cosa que realmente sea para cuatro voces de verdad. Aquí sí, reina el contrapunto siempre. Siempre es para cuatro voces. Y me llevó mucho tiempo porque utilicé muchísimos elementos. Muchísimos, tantos, tantos, que luego esta obra ha servido para hacer otra. O sea, se está volviendo un poco como obra nodriza, de la que están saliendo muchas otras. Por ejemplo, una Sonata para violín y piano, que escribí por esa misma época, y que estrenaron el año pasado Agustín León Ara y José Tordesillas. Esta Sonata está casi toda o una gran parte sacada de este Cuarteto. Y el concierto para cuarteto de cuerda y grupo de viento y percusión, que se acaba de estrenar en Barcelona, Concierto de Lizaga número 3, en gran parte también está sacado de esta obra. Es decir, en el Concierto de Lizaga, el solista es un cuarteto, y el cuarteto, realmente, lo que toca es este Cuarteto Gaus, con algunos retoques y cambios; pero, fundamentalmente, es este cuarteto. La orquesta, lo que hace es producir diversos grados de ininteligibilidad en el cuarteto. Es decir, como si estuviera manchando un manuscrito, hay muchos pasajes en que suena muchísimo el grupo orquestal, pasajes en que desaparece el cuarteto completamente, luego vuelve a reaparecer.

—¿Usted emplea instrumentos arreglados?

—No; normalmente, los instrumentos absolutamente convencionales. No hay ninguna novedad especial en ese aspecto. En este Cuarteto Gaus, la única pequeña novedad, pero que, en fin, se ha usado algunas veces ya, es esa presión más fuerte del arco sobre la cuerda. Pero nada más. Lo demás pertenece ya un poco a la tradición de la música de vanguardia. Normalmente utilizo los instrumentos convencionales. Creo que no están agotados. Se piensa que como el violín se inventó hace ya siglos y se inventó para un tipo determinado de música, parece que no puede dar de sí ahora, pero no. Los instrumentos tradicionales están muy bien inventados. Son un trabajo de decantación de siglos, quizá de milenios en algún caso, puesto que se conocen prototipos anteriores de instrumentos semejantes al violín, al oboe, a la flauta, y el grado de perfección a que llegaron aproximadamente en el siglo dieciocho, en general, es insuperable. Son instrumentos, todos, muy ricos. Dan muchísimo de sí, y tienen todavía siglos de trabajo por delante. En realidad, la única aportación instrumental importante contemporánea es el aumento del grupo de percusión. El grupo de percusión en el siglo pasado era muy reducido, y además no servía para nada. Se empleaba, sólo para una cosa, el timbal. Era para marcar los tiempos fuertes o para momentos muy fuertes y apoyar a toda la orquesta. No se usaba más. En algún caso pintoresco se usaba, pues, un tambor, el triángulo, y nada más. A partir de Rimsky-Korsakov sobre todo, algo de Berlioz, en cierta manera, se aumenta la percusión. Y en este siglo se ha aumentado muchísimo, hasta constituir un grupo importante, como los otros, con valores tímbricos. Y se han incorporado muchos instrumentos, aunque no son nuevos. Son nuevos en la orquesta. Son casi todos instrumentos populares, cubanos, brasileños, africanos. Y se ha tratado de sacarles un partido muy grande; pero son instrumentos muy simples, y dan muy poquito juego. La única posibilidad de que un grupo de percusión dé bastante juego es que sea un grupo enorme.

# BARCE UNA ENTREVISTA CON EL PREMIO NACIONAL DE MUSICA DE BELLAS ARTES

MUJER



Por ejemplo, treinta, cuarenta, cincuenta instrumentos de percusión. Pues cada uno de ellos normalmente da un solo tipo de sonido, de timbre. Nada más. Y hoy incluso se nota en los compositores, en general, un poquito de cansancio frente a la percusión.

—¿Qué opina usted de la música interpretada con instrumentos arreglados?

—Hay distintas clases de arreglo. El primer arreglo que se hizo fue en el piano. En las cuerdas de piano, introducir trozos de corcho, cuero, madera o metal, para modificar el timbre y también la afinación de las cuerdas... Esto da muy poco resultado, en general. En el piano sí se ha hecho un pequeño hallazgo muy interesante, que al principio parecía cómico, pero que realmente es estupendo como sonoridad. El «pizzicato» directo sobre las cuerdas. Es una sonoridad muy bonita, no exactamente igual que la del arpa, pero muy parecida, y que admite ciertas variantes, como, por ejemplo, el sonido mudo, matando la cuerda en el arranque; la percusión con los dedos, pellizcada o golpeada, y además con otros instrumentos. En el interior del piano se pueden hacer cosas. Aunque no demasiadas, porque el pianista encuentra mucha dificultad de trabajar en el interior del piano.

—¿Cómo acepta el público este tipo de música?

—Este problema está en todas partes, y lo ha habido siempre. Las cosas que ofrecen novedad siempre tienen un público reducido. Ahora ocurre que la vanguardia se institucionaliza. Llegamos a un momento en que hay un estilo académico de vanguardia que se acepta.

—¿Es más fácil componer música tradicional o no?

—No, las dificultades son las mismas. Son equivalentes. En realidad, hay una especie de leyes del trabajo musical que son en cierta medida eternas. Que no son la tonalidad, por supuesto. Son el sistema de secuencias y contrastes. Y este tipo de trabajo siempre ha sido igual, para el Gregoriano, que hoy. Lo mismo.

—¿Qué le indujo a seguir este tipo de música?

—En realidad, hoy casi no se hace otra. Ahora, yo creo que, en general, casi todos los compositores que tienen menos de cincuenta años hacen una música que, sobre todo, es de tendencia atonal. Luego, en lo demás, hay mucha variedad.

—¿Usted ha encontrado en este Cuarteto Gaus lo que esperaba como compositor?

—Sí, creo que sí. Yo creo que uno de los grandes hallazgos de la música occidental es el contrapunto. Es decir, la simultaneidad de las voces. Es lo que diferencia a la cultura europea de todas las culturas imaginables. Es una ganancia en profundidad. Se escuchan más cosas en menos tiempo, y yo creo que, pese a los intentos de buscar homofonía, músicas parecidas a las de los pueblos primitivos. La música europea sigue siendo contrapuntística. Y yo siempre escribo la música de este tipo.

—¿Qué opina de los conciertos en que cada instrumentista tiene libertad de improvisación?

—Hoy se busca bastante la improvisación, pero se ha usado también en otras épocas, con distintos matices. Por ejemplo, en el siglo diecisiete-dieciocho, se usaba improvisación en cuanto a los bajos. El bajo cifrado permitía una elasticidad muy grande. Las sonatas de violín de Corelli son un apunte. Se puede tocar casi lo que se quiera sobre ese apunte. Y después, en el Romanticismo, hubo también una costumbre de improvisar inmensa. Hoy pasa lo mismo. Hay una gran tendencia a la improvisación. Pero esta improvisación tiene también sus sistemas y sus métodos. O sea, no se puede hacer lo que se quiera, sino determinadas cosas. Además, la improvisación siempre tiene limitaciones; es decir, normalmente el compositor señala los límites a la improvisación. A veces ésta es mínima. Consiste, por ejemplo, en elegir la velocidad o elegir dentro de un grupo de notas.

—¿Qué proyección futura tiene premiada?

—Todavía no se ha tocado, y supongo que la estrenarán dentro de este año. En España, desgraciadamente, hay muy pocos cuartetos, tres o cuatro estables. Uno de ellos, o uno extranjero, la estrenará en el curso de este año. Pero no sé cuándo ni cómo. Normalmente, el Cuarteto Clásico de Radiotelevisión Española es el que más obras estrena.

—Hábleme un poco de sus obras anteriores y de las que está preparando.

—Casi todo lo que he escrito es música de cámara, para pocos instrumentos. Grupos pequeños siempre.

—¿Por qué?

—No me gusta la orquesta. Ya sé que con eso se renuncia a la mayor proyección y difusión. Pensando siempre en la individualización de las voces al máximo. Por ejemplo, cuartetos, tríos, música para dos, cinco, siete instrumentos. Y siempre del tipo contrapuntístico. Por lo tanto, la música de escasa proyección, puesto que la música de cámara no es música de gran público. No lo ha sido nunca.

—Pero es de mayor calidad que la orquestada, por lo general...

—Claro, no se puede cubrir ni tapar ninguna imperfección. No existe la posibilidad de «relleno» o de colorido. Está todo desnudo, al descubierto.

—¿Qué composiciones está realizando en este momento?

—Estoy haciendo dos cosas. Un concierto para piano y orquesta. Acabo de decir que no me gusta la orquesta, pero no importa. Esta vez he decidido lanzarme a eso. Utilizando la orquesta a mi gusto. Es decir, no aparece nunca en masa. Utilizo los instrumentos de la orquesta, pero ésta, masivamente, no aparece jamás. Es una beca de la Fundación March, y quizá lo que tenga más de particular, aparte de ese empleo solista de toda la orquesta, es que el piano y la orquesta tocan independientemente. Es decir, el director dirige la orquesta, pero no al pianista. La parte de piano está toda escrita. No es aleatoria. Es muy cómodo para el pianista. El resultado es aproximadamente el mismo que si se hiciera una partitura de conjunto. La única pequeña diferencia es, por una parte, la diferencia psicológica del intérprete solista. No tiene que buscar jamás el ajuste con nada. Y desde el punto de vista objetivo, esta música es hasta cierto punto aleatoria, porque habrá ejecuciones en que el solista se atrase o adelante un poco en alguna parte, y entonces no coincidirá exactamente desde el punto de vista armónico con los mismos pasajes de la orquesta. La otra obra que estoy escribiendo es para órgano, que también es un instrumento que empieza a revalorizarse mucho. Es un instrumento de unas posibilidades inmensas, mayores que ninguno.

—¿Ha compuesto música vocal?

—He escrito algo, pero poco. El año pasado escribí una obra para canto y piano, Lamentación de Jerusalén—que fue un encargo de Radio Nacional—, hecha sobre un texto de Miró, texto breve y además retocado fonéticamente, en donde se utiliza el piano en algunos pasajes, de manera normal, y en otros se utiliza un ataque sobre las teclas con el puño, y también con el pellizcado de las cuerdas, pero dentro de cierta discreción. Y se procura el fundido con la voz constante. Hay una parte escrita entre canto y palabra hablada. Sistema normal desde Schönberg. He escrito poco

(Pasa a la página siguiente.)

para voz, aunque también es un instrumento estupendo y con unas posibilidades inmensas. Por ejemplo, el coro, que se está utilizando mucho hoy, tiene muchas posibilidades, y una de las más bonitas es la mezcla de sonidos entonados y voz hablada. Eso, de todas formas, se ha hecho siempre en la ópera. Pero fuera de la ópera se ha hecho muy poco. Y hoy se hace en la música de concierto. Una parte del coro habla y la otra canta. Es de un resultado extraordinario. La música occidental, que es muy peculiar y extraña a la música europea, una de las cosas que ha hecho es que, a partir ya del Gregoriano, de todas las posibilidades de emisión de la voz, que son muchas, se ha quedado con una sola. Sólo admite una, que es la voz entonada y timbrada. Nada más. Mientras que en todas las demás culturas encontramos una riqueza de posibilidades de emisión de la voz, desde cantar con la cabeza, estómago..., muchísimas cosas. Gritar, aullar... La música europea, no. Ha eliminado todo eso. Sólo ha hecho una pequeñísima excepción en las óperas cuando se trata de un efecto naturalista. Pero desde hace unos pocos años, por un contacto quizá mayor con esas culturas primitivas, se han introducido en Europa estas fórmulas distintas de emisión de la voz.

—¿Qué influencias, si es que las hay, encuentra usted en su obra?

—Eso es difícilísimo de saber. De quien en mi obra puede haber una influencia más consciente y explícita, y si no se nota es que quizá no se ha transparentado, es de Bach. Esto, que lo diga un compositor de vanguardia, es ridículo; pero es verdad. Es de Bach.

—¿Cuál ha sido su cuna de estudios?

—He estudiado en el Conservatorio de Madrid; pero como algunos otros compañeros, he estudiado muchísimo por mi cuenta. Esto, en parte, quizá se deba a que cuando mi generación ha empezado a escribir nos hemos encontrado con que nuestros antecesores españoles eran compositores que no tenían influencia sobre nosotros, pues por sistema o convicción rechazábamos todo nacionalismo. La influencia más fuerte, desde luego, ha venido desde Viena, con Schönberg y Webern sobre todo. En algunos casos, de Stravinsky o de Bartok.

—¿Se siente satisfecho con este premio?

—Recibir un premio está muy bien. Pero en el caso de los premios de Bellas Artes, creo que deberían estrenar las obras, pues lo que le interesa al compositor es que sus obras se oigan.

—¿Qué hacen los medios estatales, en su opinión, para promocionar el arte, o la Música en este caso?

—Aquí, la creación de la Comisaría General de la Música fue un paso importante, sobre todo porque fue una aportación enorme de dinero. Ahora se podría mejorar la orientación. Creo que esforzándose más en los compositores y en los intérpretes españoles. Porque una gran parte de ese dinero va a los intérpretes extranjeros. Quizá nosotros no podemos competir con Rusia o Alemania en cuanto a intérpretes, por supuesto. Pero, no obstante, en este sentido los medios estatales deberían ser «injustos» con ellos a favor de los nacionales. Porque, después de todo, ésa es la política que hacen los países más promocionados musicalmente. Es decir, lanzan a sus intérpretes al máximo. Es muy triste que en España un solista dé dos o tres conciertos al año. Es terrible. El resto del año, ¿qué hacen? A veces se tienen que buscar un empleo. Esto es lamentable. Además, la única manera de que progrese realmente un intérprete es tocar mucho. Constantemente. Si toca tres veces al año, no puede tener ni siquiera autocrítica ni autocontrol. Es necesario que toque mucho. Muchísimo. Además, en Madrid hay mucha música, pero fuera de Madrid, poca. Hay provincias en donde pasan dos meses sin un concierto. Entonces habría que lanzar a los intérpretes. Esto lo hace ya la Comisaría de la Música; pero habría que hacerlo en mucha mayor medida. Por ejemplo, el Gobierno alemán, el ruso, el polaco, son un modelo. Llega aquí un intérprete y toca por «cachets» mínimos, porque viene subvencionado. Entonces, si consigue algo, muy bien. Encantado. Es que lo lleva todo pagado. Es el mejor procedimiento. Los intérpretes en España tienen ahora más oportunidad de tocar. En el extranjero, no. Poquísima. Aquí es que seguimos quizá pensando que hay dos clases de intérpretes: los geniales y los demás. El intérprete genial se las arregla. Llega un momento en que se destaca. Pero, ¿los demás? Pueden ser unos buenos intérpretes, y deberían estar tocando constantemente.

—¿Hace falta una sala de conciertos en Madrid?

—Sí. Hay pocas. Hay una estupenda, que es la del Monumental, con una acústica prodigiosa; pero, realmente, no se puede utilizar. Es imposible. Hay algunas más; pero, sí, hacen falta salas de concierto. Pero muchas...

\*\*\*

Hasta aquí, más que una entrevista es una aportación de verdaderos conocimientos musicales. Promisorio compositor, que está a punto de sacar a la venta la traducción del *Tratado de Armonía*, de Schönberg, un tratado de estética, no sólo para la música. Es casi un libro de filosofía del arte, según sus propias palabras...

MARIA PILAR LAFARGA FERRER

## ADIOS EMOCIONADO A

HIP

Con la reciente desaparición de este tenor excepcional, gloria de España, se ha cerrado un importante ciclo del arte lírico español que entre ovaciones entusiastas señoreó por el mundo de la ópera en el primer tercio del presente siglo.

Parecía que la inmortal figura del inmortal Julián Gayarre —cumbre inaccesible, pináculo inalcanzable— no pudiese tener continuadores capaces de enaltecer el nombre de su patria en los más prestigiosos escenarios, y no sólo surgió un tenor, sino tres, y los tres de altísima calidad, aunque de características diferentes por voz, línea y temperamento. Fueron Hipólito Lázaro, Miguel Fleta y Antonio Cortis. El maestro de cantantes Giacomo Lauri-Volpi los ha definido muy certeramente no hace mucho en estas mismas columnas: "... el arrojo y la facilidad de Lázaro, la extensión y robustez de Fleta y la homogeneidad y el equilibrio de Cortis". Los tres alcanzaron triunfos memorables en los teatros más prestigiosos con igual repertorio. Una *Bohème*, un *Rigoletto* o una *Tosca* cantada por uno de ellos era diferente, sin dejar de ser la misma, y arrebatava al público en igual medida.

Sin menospreciar ni a Cortis ni a Fleta, a los que tuve la suerte de oír en distintas épocas, y a los que admiré muchísimo, yo creo que fue Lázaro quien más arrebatos consiguió encender en los públicos. Poseía un torrente de voz, limpia, viril, de timbre bellísimo, que en las regiones altas alcanzaba notas increíbles. Si a ello unimos su gran preparación musical, su entrega generosa y su ardiente temperamento, no puede sorprender que levantara ruidosas tempestades de loco entusiasmo. Baste decir que la extensión de su voz rebasaba la de tenor spinto o de medio carácter, que va del si natural al re sobreagudo. En *Los Puritanos*, obra, como se sabe, de altísima tesitura, que él, al igual que todas, las cantaba a tono, llegaba al fa sobreagudo en una espléndida nota. Tenía, pues, todos los atributos del tenor spinto: voz grave, centro, agudos, media voz, dulzura y flexibilidad. Por eso podía cantar con igual éxito *Aida*, *Elixir de amor*, *Los Hugonotes*, *Fausto*, *La Favorita*, *Bohème*, *La Africana* y *El piccolo Marat*, su difícil y portentosa creación, que estrenó en Roma en 1921. También fue el creador de *Parisina*, de Mascagni, que cantó en la Scala en 1913; de *La cena de las burlas*, de Giordano, en el mismo teatro en 1924, y otras. Su repertorio era vastísimo, porque abarcaba cerca de cuarenta óperas. Yo siempre he pensado en el magnífico tenor wagneriano que Lázaro podía haber sido de habérselo propuesto, pero no tengo noticias de que llegara a cantar nada del genio de Leipzig.

Sus facultades fueron extraordinarias. Cantaba con un fuego, una pasión y una voz tan limpia y brillante que seducía. No es, pues, extraño que el gran Caruso rehusara cantar sus *Payasos* cuando en el mismo programa Lázaro cantaba su admirable "*Turido*" en *Cavalleria rusticana*. Con el "*addio a la mamma*" ponía en pie a los espectadores.

Es una verdadera lástima que no haya quedado en los discos



Durante una clase de música de cámara, el maestro Lopátegui atiende a un dúo de guitarristas. Les rodea un grupo de estudiantes.

## El último "divo"

# HIPOLITO LAZARO

muestra fiel de lo que era realmente su voz. Los pocos que existen no nos acercan ni a la mitad de lo que él ofrecía personalmente sin reservas ni ardidés en cada noche. Dicen que la potencia de su voz hacía vibrar los micrófonos de aquellos rudimentarios sistemas de grabación.

La primera vez que oí a Lázaro constituye para mí un recuerdo imborrable, porque fue también la primera vez que oí una ópera. Debió ser poco antes de que el Teatro Real de Madrid se cerrara, hacia 1923. Se trataba de *La Dolores*, dirigida por su autor, el maestro Bretón, que con el gran Hipólito Lázaro, "el tenor de los agudos rutilantes y de la impecable mezza voce", como dijo de él un crítico de entonces, cantó *Ofelia Nieto*, "la de la voz de oro". Sólo recuerdo de aquel mi bautismo del bel canto que salí del teatro deslumbrado.

Luego, en 1921 y 32, oí muchas veces a Lázaro en Madrid y Barcelona. La postrera, hacia 1950 en esta última capital. Una *Aida* cantada a tono, como hizo constar en el cartel en un alarde de honradez artística, que era a la vez un reto.

Yo había tenido ocasión de conocer personalmente al gran tenor durante mis actividades periodísticas en la capital de España. Fue el día de la inauguración del Teatro Fíguro con un festival de la Asociación de la Prensa, en el que él cantó. Se celebró después una temporada de ópera en el Teatro del Centro (hoy Calderón), y más de una noche pasé con él un rato de charla en su camarín. En aquel escenario le oí *Bohème*, *Rigoletto*, la preciosa zarzuela de Chapí *Curro Vargas* y alguna otra.

Después, durante mi larga estancia en Barcelona, a partir del año 1945, le visité bastantes veces en su casa de la calle de Ganduxer. Y en unión de Juanita, su esposa, ante un café a la cubana, pasamos ratos inolvidables charlando, escuchando viejos discos de ópera y rememorando los triunfos de su carrera.

Desde entonces mantuvimos una buena amistad, y a él debo el magnífico prólogo que abre mi biografía del tenor Julián Gayarre. Luego, al regresar yo a Madrid, con frecuencia nos escribíamos y yo le enviaba mis libros. Tan sólo un mes antes de su fallecimiento me decía de su puño: "Hace dos días el ilustre periodista don Carlos Sentís me impuso la medalla de oro de Radio Barcelona y el miércoles vienen a hacerme un No-Do. En fin, querido amigo, mucho trabajo a mi edad, pues en septiembre cumpliré ochenta y siete años." Pero no quiso Dios que pudiera lograrlo, porque hizo definitivo mutis el 15 de mayo último.

Su ardiente alma de artista voló hacia lo alto y ya estará para siempre junto a los que le precedieron —Gayarre, Fleta, Caruso, Gigli, Massini, Tamagno, Anselmi, Stagno, Bonci— cantando celestes e inaudibles arias en honor del Creador, que les hizo el más valioso de los regalos: sus hermosas voces.

Descanse en paz el viejo y admirado amigo.

F. HERNANDEZ GIRBAL



### III Curso Internacional de Guitarra de

# José Luis Lopátegui

Nos llega el anuncio, en forma de original folleto, del III Curso Internacional de Guitarra que todos los veranos rige José Luis Lopátegui —catedrático del instrumento en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona— en la localidad barcelonesa de Parets del Vallés.

El pasado verano visitamos a Lopátegui durante una de sus jornadas de trabajo en el «Casal del Papa Joan», que así se llama el lugar en que se reúnen aproximadamente de quince a veinte guitarristas de todas partes del mundo. Queríamos hablar con él del Curso, y nos sugirió que hablásemos con cualquiera de

sus alumnos. Así, le pedimos a un estudiante de Honduras, profesor del instrumento allá en su país, que nos resumiera brevemente una jornada de trabajo.

«Nos levantamos temprano —nos dice—; hacemos un poco de deporte antes del desayuno. Después de él dedicamos toda la mañana a estudiar, o en nuestra habitación o bajo los árboles, hasta la hora de un chapuzón en la piscina, que señala la mitad de la jornada. Después de la comida, un breve descanso, charla, etcétera, y toda la tarde de clases. Al término de la cena alternamos conciertos con conferencias, o nuevamente estudio; son horas que dedicamos espe-

cialmente a la música de cámara. Se viven días de auténtica convivencia humana, de mutuo respeto por el trabajo, de buen entendimiento entre lenguas y nacionalidades bien dispares. Se habla mucho, se comenta de todo con el maestro Lopátegui, que es buen conversador, ecuanime y tranquilo; que está enseñando siempre, incluso fuera de las horas de clase. Son jornadas enriquecedoras no sólo por las enseñanzas prácticas, que están dosificadas en la necesidad de cada uno, sino también por los conciertos que escuchamos en las hermosas iglesias románicas de esta comarca, o por la char-

la interesante de algún conferenciante, y muy especialmente porque se recapacita sobre el trabajo propio, sobre la comunidad de que uno forma parte, y que hace mucha falta para una buena formación; sin el apoyo de la opinión y crítica de otros, el hombre no avanza en guitarra ni en ningún otro campo.»

Nos da la sensación de que el convencimiento de este alumno es el de todos los cursillistas, a quienes vemos trabajando con auténtica convicción. Este fue nuestro encuentro con un importante núcleo de guitarristas seguidores de la escuela de Yepes.—PARERA.

# UNION MUSICAL ESPAÑOLA

Obras para guitarra:

FEDERICO  
MORENO TORROBA:

## «Tríptico»

- I. Pintoresca
- II. Romance
- III. Festiva

—  
JOAQUIN  
RODRIGO:

## «Pájaros de primavera»

U.M.E.

CARRERA DE SAN JERONIMO 26  
MADRID - 14

# «Fidelio y los DERECHOS del HOM BRE»

en BRUSELAS

El Circo Real de Bruselas  
acoge cada temporada a  
la Opera Nacional Belga

*Crónica de nuestro corresponsal*

La Moneda.—Esta vez con **Fidelio**, de Beethoven. El maestro le dio por título: **Fidelio o el amor conyugal**. Su sentido humanitario fue pronto conocido: Beethoven lanzó un verdadero grito de alarma contra la injusticia. La obra fue estrenada con gran éxito, en noviembre de 1805, en el Theater an der Wien, en Viena. Hizo nada menos que tres versiones, las dos últimas creadas en 1806 y 1810.

En la nueva versión, presentada con escenificación del alemán Ernst Poettgen—que ya ha hecho seis escenificaciones en Bruselas—, el título de la obra se ha convertido en **Fidelio y los Derechos del Hombre**. La Liga Belga de los Derechos del Hombre ha patrocinado la primitiva con ocasión del XXV aniversario de la proclamación de los Derechos del Hombre por la Sociedad de las Naciones Unidas.

La acción se desarrolló en la plataforma elevada sobre la pista del Circo, que cuenta con tres mil localidades.

Mientras el público llega, unos jóvenes van presentando alrededor de la plataforma banderines mostrando la frase: «Los Derechos del Hombre». Así, la ópera beethoveniana sobre el amor de una esposa que intenta lo imposible para liberarse del presidio donde ha sido injustamente encarcelada por un joven tirano se convierte en un manifiesto político.

Antes de iniciarse la representación, unos textos sacados de los Derechos del Hombre son difundidos en francés y en flamenco. Unos proyectores iluminan las inscripciones colocadas alrededor del Circo. El público ha sido invitado a presentarse en traje de calle; el jefe de orquesta dirige en jersey y en mangas de camisa. No hay ningún decorado. Detrás de la orquesta está suspendida una enorme pantalla de veinte por diez metros, con la que veremos numerosas proyecciones. En el escenario, una mujer, que lleva un jersey, sentada en el suelo, canta; es «Marcelina», la amiga de «Fidelio». La cantante se tiende en el suelo (no sé por qué). En la plataforma figuran cuatro inscripciones en francés y flamenco: «Hombres» y «Mensen». Los textos cantados son proyectados, en los dos idiomas, en la pantalla.

El jefe de orquesta no tiene una tarea fácil: de cara a la orquesta, los cantantes están detrás de él; así, le veremos girar cien veces durante dos horas. Después del primer cuadro, los paneles-«slogan» son quitados de la escena. En la pantalla vemos prisioneros detrás de alambradas y barrotes.

En el cuadro segundo, el gobernador-tirano llama al guardián del presidio, le amenaza y le maltrata. Los coros de La Moneda, reforzados por los de Bayreuth, cantan en la orilla de la pista. De repente aparece un grupo numeroso de hombres portadores de pancartas: es el paseo de los prisioneros; en las pancartas se leen las palabras «Saludos, Razón, Fraternidad, Espíritu, Paz, Justicia, Igualdad, Protección», escritas en varias lenguas. Los coros cantan una canción que es una llamada a la fraternidad.

Durante este primer acto, musicalmente de un alto nivel, la





actitud de los personajes ha sido pasiva: se les ve anonadados por la fuerte personalidad de un solo hombre, el «dictador», «Don Pizarro». Por la escenificación nos asaltan, al principio, ciertas reservas: transformar **Fidelio** en libelo o mitin y manifestación contra la injusticia, me parece osadía. Pero hemos sabido por un crítico alemán que Poettgen ha presentado **Fidelio** con una escenificación similar en el Festival de Ludwigsburg-Stuttgart, en agosto de 1973, y que la obra obtuvo un resonante éxito entre la juventud alemana, que ha leído y entendido las consecuencias del régimen dictatorial que ha gobernado en Alemania durante catorce años, que es también, poco más o menos, la duración del régimen de Napoleón I.

La versión de Bruselas ha sido realizada, sin duda, antes que nada para la juventud actual (de los tres mil espectadores, más de la mitad eran jóvenes).

Después del Ballet de Béjart, el director de La Monnaie, Maurice Huisman, llena inmensas salas con la ópera, ya que en este gran Circo se han visto **La condenación de Fausto**, de Berlioz; **Aida** y otras.

En el entreacto leemos una de las inscripciones colocadas alrededor que dice: «Ante la persecución, toda persona tiene el derecho de buscar asilo y de beneficiarse del asilo en otro país». Otras inscripciones, tomadas de los Derechos del Hombre, cubren el circo hasta las últimas graderías. Bajo la cúpula, hay un andamiaje en forma de tubo.

Al principio del acto segundo vemos, por fin, al héroe desgraciado, «Florestán», marido de «Fidelio» (su mujer, «Leonora», disfrazada de hombre); está encadenado al tubular del andamiaje. «Pizarro» viene para matar a «Florestán»; lleva un largo puñal, pero «Fidelio-Leonora» surge de la sombra y le amenaza con un revólver. El clarín anuncia la llegada del ministro «Don Fernando», que estima a «Florestán». El ministro reunirá a la pareja y castigará al tirano.

Los coros cantan el himno final—en la pantalla vemos la llegada del coche ministerial—; después, el ministro canta en el escenario. Cuarenta prisioneros son liberados; se abrazan y van a reunirse con sus familias.

Es, pues, un **Fidelio** cuyo argumento se supone sucede en nuestros días, en que los problemas sociales son, sin embargo, menos cruciales que en la España del siglo XVIII. Pero esta actualización nos ha parecido convincente y muy valedera, a pesar de la inverosimilitud o ingenuidad de ciertos detalles, como, por ejemplo, la manifestación de los prisioneros llevando pancartas, que podemos preguntar de dónde las han sacado. Pero la obra en sí ha resultado bastante fuerte en este ambiente escénico no habitual y a menudo incómodo. El jefe, que daba la espalda a los intérpretes, ha tenido que dar la vuelta cien veces para evitar cualquier desajuste. Su dirección ha sido verdaderamente sensacional de pre-

cisión, en condiciones muy difíciles. Es también la calidad excepcional de los cantantes lo que ha salvado a este **Fidelio**, presentado bajo el signo de una declaración política. El señor Poettgen es, ciertamente, un idealista, visiblemente influido por Béjart, quien ha politizado «ballets» y óperas. Ha querido «socializar» a **Fidelio**, y no ha salido demasiado malparado. Para la mayoría de los espectadores del estreno, este **Fidelio** es una obra nueva, que pasa en nuestro siglo, tan pródigo en dictaduras civiles y militares. Diremos, sin embargo, que esta versión de vanguardia y socializante de **Fidelio y los Derechos del Hombre** no ha dejado, ni mucho menos, en segundo plano la obra musical **Fidelio o el amor conyugal**, de Beethoven, sino al contrario; es la música la que ha salvado la escenificación. Esta ha sido tan excepcional que ha dominado todo cuanto ocurría en el escenario, en la pantalla y en las paredes del circo. Cuando la música es admirable y los cantos de calidad, la escenificación importa poco: al público le ha tenido sin cuidado la ausencia de decorados y trajes suntuosos de época. Tampoco el público ha extrañado el paralelo sacado por Poettgen entre el **Fidelio** beethoveniano y los «Derechos del Hombre», ya que había sido informado por la prensa varios días antes.

La dirección musical por el joven jefe alemán Gerd Albrecht—ganador en 1957 del Concurso de Jóvenes Jefes de Orquesta en Besançon—ha sido de primerísimo orden. Ha vivido realmente la obra y ha contagiado su entusiasmo a la orquesta. Ha conseguido un prodigioso trabajo dirigiendo a cantantes y coros sin verlos: ha tenido que volverse infinidad de veces para dar a la obra todo su contenido dramático.

Los intérpretes han sido también de gran calidad. Rose Wagemann, brillante soprano lírica alemana, fue una emotiva «Leonora-Fidelio». El personaje de su marido, «Florestán», ha sido cantado por el tenor americano Allen Cathcart, agregado a las Operas de Colonia y Francfort, y cuya voz es muy bella. «Rocco», el sensible y humano guardián del presidio, es el bajo alemán Peter Neven, y el barítono danés Laif Roar encarna, con el cinismo oportuno, al gobernador, «Don Pizarro», el tirano en uniforme de «SS». Debemos añadir la prestancia de la cantante belga Ghislaine Morèze, soprano, en el personaje de «Marcelina», y la del barítono inglés Víctor Godfrey en «Ministro» que hace liberar a «Fidelio» y a los otros prisioneros. Y no olvidemos a los coros—cuya misión es importante—; los de La Monnaie estaban, como lo están a menudo, reforzados por elementos llegados de Bayreuth y dirigidos por el alemán Willy Pister y el belga André Vandebosch.

Una gran velada, sin etiqueta, a pesar de la presencia del Rey Balduino y la Reina Fabiola. El público ha ovacionado intensamente a los cantantes, al jefe de orquesta, al escenificador y también a los soberanos.

NICOLAS KOCH-MARTIN



# La enseñanza musical en el Magisterio de Las Palmas de Gran Canaria

Una entrevista con el catedrático **JORGE DOMINGO**

El nombre del maestro Jorge Domingo es bien conocido dentro del ambiente de la Música. En una época en que todos los festivales de canciones (por aquel entonces) tenían gran importancia, siempre sus melodías eran muy tenidas en cuenta, llegando a conseguir muy buenos éxitos; algunas veces, sin obtener un primer premio, llegaron a popularizarse e incluso a pasar las fronteras. Hoy es catedrático de Música de la Escuela Universitaria de Profesorado de Educación General Básica de Las Palmas de Gran Canaria, y acudimos a entrevistarle, conocedores de sus actividades y de la magnífica labor que va realizando en favor de la pedagogía musical.

—Maestro, ¿apartado del ambiente de música ligera?

—No por completo. Sólo lo estoy relativamente. Por una parte, mi gran dedicación a la enseñanza, y por otra, el hecho de hallarme tan lejos, geográficamente, del núcleo principal en que se desarrolla ese ambiente, hace que mi actividad en este campo sea limitada.

—¿Falta de conciertos o falta de orquestas?

—En lo que a Las Palmas de Gran Canaria se refiere, puedo decirle que durante la temporada se celebran el Festival de Opera, conciertos, recitales e incluso algunas manifestaciones de «ballet». Cabe destacar que el público demuestra su interés asistiendo a cuantas actividades de este tipo se desarrollan. Se dan también audiciones escolares, y con menor frecuencia conciertos populares; esto último sería lo que más nos podría señalar el índice de interés por parte de la juventud hacia la Música. Lo que sí se está observando desde hace unos años es un gran incremento en el número de estudiantes, y esto, por supuesto, es alentador.

—La didáctica musical está haciendo un cambio enorme —como, lo demuestran los nuevos métodos establecidos y los nuevos libros— en los Conservatorios de Música y centros privados; ¿cree usted necesaria esta total renovación?

—Es lógico que —paralelamente a la evolución que se está produciendo en todos los campos del saber humano— la metodología musical haya sido también modificada. Se están alcanzando buenos resultados, y es de esperar que cada vez vaya consiguiéndose un mayor grado de perfeccionamiento.

—El Magisterio tiene encomendada una labor verdaderamente difícil, la preparación de profesores musicalmente; ¿no sería mejor que las clases de Música fueran impartidas por aquellos que tienen la carrera musical terminada y, por lo tanto, una preparación más completa?

—Esta pregunta está tan directamente relacionada con el principal problema que me preocupa, que me temo tendría que extenderme demasiado para contestarla con la amplitud que el tema requiere. De todos modos, intentaré exponerle algunos de mis puntos de vista al respecto. En primer lugar, le diré que, efectivamente, nuestra labor es bastante difícil, ya que tenemos que preparar a los futuros profesores de Enseñanza General Básica, capacitándoles para impartir una asignatura que en la mayoría de los casos desconocen por completo en el momento de iniciar sus estudios en nuestras escuelas; y esto sin contar con que las aptitudes musicales de que son poseedores estos alumnos pueden variar desde los verdaderamente dotados hasta los completamente nulos. Sin embargo, ello no quiere decir que cuando terminan la carrera no hayan adquirido los conocimientos y la debida formación para que cada uno, a tenor de sus posibilidades, pueda realizar bastante satisfactoriamente su cometido. Además (y esto merece ser señalado), en algunos de nuestros alumnos se despierta una auténtica inquietud musical.

Debo aclararle, de todos modos, que parte de la metodología que empleamos es, por supuesto, bastante distinta a la tradicional de Conservatorio, como lo es asimismo el objetivo que se pretende.

Partimos del supuesto de que la Música en la escuela se utiliza como un medio más que como un fin, ya que, en definitiva, lo que se intenta es proporcionar al niño (a través de su participación activa unas veces, receptiva otras), la posibilidad de que se desarrolle de una manera natural (sin tecnicismos) su capacidad de apreciación y expresión estética, su espontaneidad, creatividad, capacidad de concentración, autodominio, etcétera. El educador dispone con la Música de un elemento que ha de servirle de distensión o estímulo en la clase, según los casos.

Referente a lo que usted me pregunta de si sería conveniente que la educación musical corriera a cargo

de especialistas, creo conveniente hacer una diferenciación entre la labor que puedan desarrollar ambos en la escuela...

Por una parte, el especialista (con titulación de Conservatorio) es, posiblemente, el indicado para impartir las clases de Música sistemáticamente, programadas a nivel de centro. A este respecto puedo decirle que son bastantes los colegios (nacionales, religiosos, privados) que disponen de uno o varios profesores de Música para que impartan esta asignatura, e incluso para la organización y dirección de coros, rondallas, etcétera. Por otra parte (y de ahí la necesidad de incrementar más aún la formación musical de los futuros profesores de Enseñanza General Básica en nuestras escuelas) la actividad musical que ha de llevarse a cabo, por lo menos a nivel de clase, creo que es imprescindible que la realice el propio educador, dado el valor educativo y las características pedagógicas que lleva consigo su oportuno empleo, como puede ser avivar el interés de la clase, hacer que se mantenga la atención, etcétera, sea cual fuere la asignatura que en aquel momento se esté desarrollando. Si a esto añadimos el que no todos los colegios pueden disponer de medios para contar con profesor de Música especializado, vemos que la participación del profesor de Enseñanza General Básica en esta área es conveniente para poder contar con la posibilidad de que ningún escolar quede sin vivencias musicales, que tanto han de influir en su formación integral.

—Para terminar, maestro, hablemos de su labor en favor de la enseñanza musical, proyectos para el futuro, etcétera.

—De mi labor docente, aunque no creo ser el indicado para hablar de ello, le puedo decir que me siento satisfecho de los resultados que estoy obteniendo, así como también que la realizo con gran entusiasmo y entrega absoluta. Respecto a proyectos y con relación a mi actividad en la escuela, el más inmediato es la preparación del concierto de fin de curso, en el que participarán los dos coros mixtos (compuestos por todos los alumnos del Centro) y el conjunto de flautas dulces (integrado por alumnos de segundo curso del Plan 1967), y en el que se incluirán algunas obras más compuestas ex profeso para este acto.—T. PARERA.

LAS

H

Uno de los más deslumbrantes tenores de la lírica universal que prodigó su voz en el primer cuarentenio de este siglo, se vio compelido a los ochenta años a tener que enseñar Canto en su nativa Barcelona. Al periodista que en la ocasión le entrevistó, manifestó que todas sus propiedades y ahorros, que quedaron en Cuba, la patria de su esposa, se esfumaron a causa del Régimen allí imperante. He aquí lo paradójico: mientras los «Beatles» renunciaban a seiscientos millones de liras que se les ofrecían en Italia por actuar en dos conciertos en un solo día, un glorioso artista lírico tenía que imponerse a los achaques de la avanzada edad para enseñar a los jóvenes un método que resulta superfluo para micrófonos y amplificadores.

Ahora se piensa organizar un homenaje popular al veterano tenor para recolectar la cantidad que le permita ahorrar el poco aliento que queda todavía en los agotados y privilegiados pulmones del gran divo catalán. Así, al menos, no morirá en la penuria como Stracciari y Galeffi, famosos barítonos, ya que sus paisanos, recordando las noches triunfales en el Teatro del Liceo, demostrarán gratitud y generosidad con la voz que les proporcionó emociones y sensaciones inolvidables.

El periodista, invitando al público a participar en masa en el homenaje, afirma, ciertamente, que es digno y justo magnificar y premiar a un «grande» de la lírica mundial, como suele hacerse con un campeón ciclista o de boxeo, o un torero famoso, cuando se retira o es contrariado por la suerte, que lo deja fuera de combate o lo condena a la inmovilidad y a la indigencia antes de tiempo.

Es cosa incontestable que Hipólito Lázaro fue un gran «divo» de la voz, de la cabeza a los pies, con sus dotes excepcionales y sus simpáticas extravagancias con el sello personalísimo de su gran valía. No era raro el caso en que, al finalizar un acto, saliera al escenario para advertir al público: «Mucha atención: estáis oyendo al tenor más grande del mundo». Y el público aplaudía y lo celebraba.

En Italia, muchísima gente de edad madura recuerda a Lázaro como primer protagonista de *La cena delle*

# HIPOLITO LAZARO



Barcelona 1974 HIPOLITO LAZARO

Cerrado este número, en el que este artículo de nuestro ilustre colaborador Giacomo Lauri-Volpi ya estaba ultimado, dedicado a la gran figura de Hipólito Lázaro, nos llegó la noticia de su fallecimiento en Barcelona, acaecida el 15 de mayo último. Tan triste coincidencia viene a poner una nota de gran emotividad a esta colaboración, y más aún al tener noticia de los ofrecimientos que, a través precisamente del traductor de esta serie de artículos y autor de las notas correspondientes, se acababan de hacer por Lauri-Volpi al célebre cantante desaparecido, cuando se hizo pública la grave situación económica por la que atravesaba, ofrecimiento que aceptó verdaderamente conmovido, solicitando se canalizase a través del homenaje que se le estaba preparando, a celebrarse en el barcelonés Gran Teatro del Liceo.

Para este homenaje, y por si alguna causa imprevista pudiera impedir su participación en directo, Lauri-Volpi incluso tenía grabada la misma. En su estudio de Burjasot, el 30 de abril, y acompañándose él mismo al piano, cantó la parte de tenor del dúo del cuarto acto de Los Hugonotes, de Meyerbeer, «Dilo ancor...», y el fragmento del bajo (adaptado a su voz), «Dal tuo stellato soglio», del Moisés, de Rossini. Don Manuel Torregrosa realizó y conserva este registro. La muerte de Hipólito Lázaro ha dejado todo esto inédito...

N. de la R.

beffe («La cena de las burlas»), de Giordano; de **La parisina** y **Il piccolo Marat**, de Mascagni, y en las óperas entre las más arduas del repertorio: **Rigoletto**, **Favorita**, **Aida**, **Puritanos**, **Tosca**, **Bohème**, **Gioconda**...

Tuve ocasión de oír a menudo aquella voz fácil, gallarda, esplendente, y, sin embargo, dulcísima en la media voz más delicada y aflautada. Y la emisión, tan suave en el «piano», era valentísima en el registro agudo, de modo que constituía un placer escuchar cómo el artista se proyectaba en el sonido con el ímpetu de un instinto meridional.

En Roma, muchos recuerdan la prodigalidad impetuosa de la voz catalana en el desbordante dúo con «Mariella» en **Il piccolo Marat**. A juzgar por el entusiasmo popular en aquella representación, la ópera de Mascagni habría tenido que sobrevivir como una obra maestra, cosa que

no ha sucedido. Y es que el éxito, más que a la música, fue debido a la exuberante voz de Hipólito Lázaro, que se lanzó a tumba abierta en el torrente de los clamorosos torbellinos orquestales, logrando emerger victoriosa entre el estupor y pasmo de los espectadores. **La cena** y **La parisina** no tuvieron mejor fortuna: óperas escritas sin piedad para la garganta. Y Lázaro, sin duda, también padeció los efectos de estas obras tan poco caritativas con la voz, cuyo éxito estaba íntimamente ligado a su persona. Después de 1930 disminuyeron sus actuaciones en los máximos coliseos (Scala, Metropolitan, Colón...), aunque continuó cantando en muchos otros teatros y plazas de toros.

Hipólito Lázaro era, en verdad, una de esas voces que nacen raramente, a distancia de decenios, en la garganta humana.

## Traducción y notas: M. TORREGROSA VALERO

### NOTAS:

Hipólito Lázaro nació en Barcelona (1887). Debutó en Olot (Gerona), con **Marina** y **Bohemios**. Combatió como soldado en la campaña de Melilla (1909), y por autorización del Capitán general don Valeriano Weyler (a quien había hablado el director de **El Noticiero Universal**, Francisco Peris Mencheta, sobre las grandes cualidades de Lázaro), pudo volver a la península y continuar sus estudios, que consolidó en Italia con Ernesto Colli.

En 1912 cantó **Rigoletto**, en Londres, con el seudónimo de Antonio Manuele. Poco después (diciembre de 1913) estrenaba en la Scala milanesa **La parisina**, de Mascagni. El 31 de enero de 1918 se presentó en el Metropolitan neoyorquino con **Rigoletto**, al lado de María Barrientos, Giuseppe de Luca y el bajo Mardones, cantando esa temporada **Tosca**, **Puritanos**, etc.

En mayo de 1921 (Teatro Costanzi, Roma) creó su más famosa interpretación, **Il piccolo Marat**, de Mascagni, bajo la dirección del autor.

Hizo su debut en el Teatro Real de Madrid el 4 de enero de 1922, con **Aida**, dirigida por Saco del Valle, con Ofelia Nieto y Benvenuto Franci.

En diciembre de 1924, en la Scala, bajo la dirección de Toscanini, estrenó **La cena delle beffe**, de Giordano, con Carmen Melis y B. Franci.

Actuó durante dieciocho temporadas en el Liceo de Barcelona, donde estrenó la ópera **Euda d'Uriach**, de Amadeo Vives (1934), y **El estudiante de Salamanca**, de Gaig (1935). Terminó su carrera en La Habana (1950), con **Aida** y **Rigoletto**, óperas varias veces centenarias en su repertorio.

Lázaro es autor de **Mi método de Canto** (Barcelona, 1947) y **El libro de mi vida** (Madrid, 1968).

La voz de Lázaro, noble, llena de sustancia vocal, opulenta de tono y aliento, purísima y genuina de tenor, sin mezcla de tinte baritonal alguno (Caruso, Fleta...), se elevaba a la cima del registro con sorprendente facilidad. Y si en las tesituras vertiginosas suscitaba entusiasmos casi deportivos —un diario italiano de la época dice que se le esperaba en el «sexto grado» del sobraagudo, como a un atleta ante un nuevo récord mundial—, sabía conmover en los pasajes tiernos con su media voz acariciadora —esa media voz tan discutida a los tenores «squillantes»—, que daba colorido a la frase apasionada.

Las grabaciones (entre 1916 y 1930), no demasiadas, dan una idea bastante aproximada de sus excepcionales medios. De lo antes dicho es buena prueba su interpretación de «Spirto gentil» (**Favorita**). Felicísimos son los fragmentos de **Isabeau** («Canzone del Falco») y **Cavallería** («Addio a la madre»). Vibrante como un clarín de guerra «O paradiso» (**Africana**). Todos ellos comprendidos en el disco Columbia, C 7538, reconstrucción técnica 1952.

Del disco Scala 806 merecen destacar por su virtuosismo y arrojo los dos fragmentos de **Puritanos** («A te o cara» y «Vieni fraqueste braccia»).

Hipólito Lázaro es un «Jorge» incomparable en la popular ópera, de Arrieta, **Marina** (con Mercedes Capsir, Marcos Redondo y José Mardones; dirección, Daniel Montorio), única obra completa que registró. Discos Columbia.

Por GIACOMO LAURI-VOLPI



# Festival de MONTREUX-VEVEY

MIEMBRO DE LA ASOCIACION EUROPEA DE FESTIVALES

S U I Z A

Director: RENE KLOPFENSTEIN

## XXIX FESTIVAL DE MUSICA

Del 30 de agosto al 1 de octubre de 1974

Célebres agrupaciones de tres continentes

AUSTRALIA: SYDNEY SIMPHONY ORCHESTRA  
(Primera turné europea).

U. S. A.: LOS ANGELES PHILHARMONIC ORCHESTRA  
BEAUX ARTS TRIO.

EUROPA:

Alemania: ORCHESTRE DE CHAMBRE DE COLOGNE  
SOLISTES DE LA PHILHARMONIE DE BERLIN

Inglaterra: MENUHIM FESTIVAL ORCHESTRA

Suiza: ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE BALE  
CAMERATA DE BERNE  
ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE

24 conciertos:

Un ciclo Beethoven ● Un ciclo Bach

Marie-Claire Alain, Geza Anda, Roger Aubert, Beaux Arts Trio, André Charlet, Elizabeth Dillenschneider, Richard Goode (Premio «Clara Haskil» 1973), Heinz Holliger, René Kolpfenstein, Alexandre Lagoya, Maxence Larrieu, Yehudi Menuhin, Brigitte Meyer (finalista del Concurso «Clara Haskil» 1973), Rainer Miedel, Zubin Mehta, Charles Mackerras, Helmut Müller-Brühl, Willem van Otterloo, Karl Richter, Henryk Szeryng, Mitsuko Uchida (finalista del Concurso de Piano «Clara Haskil» 1973) y Alfred Walter.

V Concurso Internacional de Flauta ..... Del 5 al 10 de septiembre de 1974.  
VII Premio Mundial del Disco de Montreux. Del 30 de agosto al 2 de septiembre de 1974.  
VI Concurso de Piano «Clara Haskil» ..... Del 6 al 16 de septiembre de 1974.

**Información y reservas:**

**Grand Rue, 42 - 1820 MONTREUX (Suiza) ● Teléfonos (021) 61 33 84 ● Télex: 24 - 471**

El Festival se reserva el derecho de modificaciones.

# XI FESTIVAL DE LA OPERA en MADRID



## I. El ciclo de la Opera de Berlín (R.D.A.)

Un año más, y con el ya tradicional carácter de provisionalidad, ha abierto sus puertas el Festival de la Opera en Madrid; como los últimos, se han programado ocho funciones, con nueve títulos y dos representaciones. La primera parte, que ahora ha finalizado, estuvo a cargo del conjunto de la Opera de Berlín, República Democrática Alemana. Pocas veces un grupo había despertado tanta expectación, pues ya hacía tres años que se había anunciado su colaboración en el Festival, pero siempre a última hora era sustituido por otro. Por otra parte, y ya dentro de la presente edición, los repartos no se hicieron públicos hasta la primera noche, lo que dio motivos más que suficientes para que los aficionados tuvieran de qué hablar durante la semana anterior, combinando los nombres que se conocían de la Opera Alemana a fin de conseguir completar los diversos títulos.

El conjunto de Berlín Este se desplazó a Madrid completo, incluidos decorados, coros y orquesta, así como el eficiente equipo de luminotecnica. En general, las cuatro funciones pueden considerarse lo más próximo al ideal de un teatro de ópera que se nos ha dado en Madrid. Sacando el máximo partido del pequeño escenario del Teatro de la Zarzuela, noche tras noche las funciones transcurrieron sin que surgieran los habituales incidentes propios de la premura de los montajes. Pero a esto debemos unir la participación de una excelente orquesta, de un coro que además de cantar sabía estar en escena, y que todos y cada uno de los solistas estaban perfectamente acoplados en el conjunto. Finalmente, cada uno de los cuatro montajes era una unidad totalmente independiente, tanto en concepción como en su realización.

### «EL HOLANDES ERRANTE» (El buque fantasma)

Esta ópera era la encargada de abrir el Festival, y se representó los días 24 y 26 de abril. La primera función estuvo a cargo de Theo Adam como «El Holandés», Siegfried Vogel en «Daland», Eva María Straussova en «Senta», Martin Ritzmann como «Erik», Gertraud Preuzlow como «Mary» y Eberhard Buchner en «El Marinero». La puesta en escena se debió a Erhard Fischer y la batuta rectora fue Heinz Fricke, al que ya conocíamos en Madrid por su colaboración en el inolvidable *Tristán* del IX Festival.

El telón de boca fue sustituido por una inmensa vela que, tras una rutinaria interpretación de la obertura, al elevarse dejó al descubierto quizá el mejor decorado de cuantos hemos presenciado: un muelle sobresaliendo del escenario; lateralmente, la proa de una nave; todo el escenario lleno de una bruma que empezaba a disiparse; velas, maromas al aire y los marineros saltando a

fin de atracar el barco; todo ello inmerso en una espectacular luminotecnica.

Discreto el «Daland» de Siegfried Vogel, bajo, sin ningún relieve en el centro; correcta la intervención del «Marinero», así como el pasaje que precede a la llegada del buque fantasma, bien resuelta por proyección y luminotecnica. La aparición de Theo Adam fue como un escalofrío que sacudiera a todo el teatro; su «Die Frist ist um...» nos hizo ver claramente que nos encontrábamos ante un verdadero divo, una voz de las que sólo raramente nos son dadas a escuchar en directo; una vez más, el comentario unánime del teatro se refería a que la ópera es grande sólo cuando existen grandes voces.

El segundo acto nos trasladó a la mansión de «Daland», representada sólo por la pared del fondo. Bello coro de hilanderas, así como adecuada la breve intervención de «Mary». Completamente desafinada la primera nota de Straussova, que nos hizo temer un desastre; pero se rehizo de forma que la difícilísima balada resultó a un nivel más que correcto, y más teniendo en cuenta que se trata de una página que jamás hemos logrado oír correctamente cantada, ni tan siquiera en disco. El dúo con el tenor resultó bastante desigual, pues Martin Ritzmann es un tenor heroico, de bella voz, pero totalmente inseguro y que rápidamente acusa los efectos de la fatiga, hecho que se puso claramente de manifiesto en su cavatina «Senta, Senta, leugnest du?...»

El último acto recordaba en líneas generales el primer decorado, al que se había acoplado una pasarela levadiza de acceso al buque fantasma y una verja de cierre del malecón. Espléndido el coro de hombres, no sólo por su gran labor como cantantes, sino también por la forma de llenar la escena, así como las danzas de marineros. El coro de fantasmas fue reproducido a través de unos altavoces, con la idea de que el sonido apareciera lejano y entubado; para nosotros, los resultados fueron más bien mediocres; quizá el equipo de reproducción carecía de la calidad necesaria, pues realmente no se pudo oír. Bien resuelta la última escena, partida y hundimiento del buque.

La segunda representación tenía en su contra el malestar producido en el público por la sustitución premeditada de Theo Adam, verdadero triunfador de la primera noche, por Antonín Svorg, cantante sólo discreto. Ahora bien, una considerable elevación del conjunto, debida sobre todo a un mayor acoplamiento con el teatro y a un posible descanso, hizo que en líneas generales la ópera fuera recibida con gran entusiasmo. Especialmente, hay que destacar las intervenciones de «Senta» y «Erik», estando ambos cantantes incomparablemente superiores a su primera actuación.

La reacción del público fue absolutamente favorable en ambas noches, volcándose en Theo Adam en la única que éste cantó, y

en el conjunto la segunda, especialmente tras el segundo acto, y en favor del coro tras el tercero. Correcta la dirección de Heiz Fricke; poco pulcra la Orquesta la primera noche; magnífica, sin embargo, la segunda, siendo aplaudida en varias ocasiones.

«COSI FAN TUTTE»

Pocas cosas hay de mayor belleza que una ópera de Mozart bien representada, y esto fue lo que se produjo en la noche del 25 de abril con la primera de **Cosi fan tutte**, sobre un escenario con una pequeña tarima al fondo y un par de rejas, fuertemente iluminado, privando los colores claros: blanco, oro, azul, renunciando al empleo del telón como elemento separador de escenas; los cambios de decorado se limitaban a la sustitución de algún mueble o a la incorporación de varias macetas. La acción se desarrollaba con un mínimo de elementos, pero fuertemente sustentada por una maravillosa orquesta de cámara: un solo contrabajo, dos violoncellos, ocho violines, cuatro violas y la madera y metal normal que la partitura requiere, destacando en primer lugar la labor de Wolfgang Rennert, director con pleno dominio y en todo momento con plena conciencia de a dónde quería llegar.

Del quinteto protagonista destaca con mucho Peter Schreier, gran cantante a la vez que excelente actor, siendo él realmente quien conducía de hecho la escena. Bernd Riedel es un baritono sin ninguna calidad en la voz, pero su conocimiento de la obra hace su labor francamente aceptable. Igualmente, Anna Tomowa Sintov e Ingeborg Springer son dos cantantes cuya técnica vocal les permite salvar las tremendas dificultades de la más difícil ópera de Mozart y conseguir arrancar del público varias ovaciones. El resto del reparto cumplió a la perfección sus cometidos.

Por desgracia, no podemos decir lo mismo de la segunda representación, en la que la sustitución de Schreier por un tenor de segunda fila, y ante un público al que ya se le había privado de la presencia de Theo Adam, fue un lastre demasiado fuerte y del que se resintió todo el conjunto. El propio Rennert, que empuñaba la batuta, cambió completamente su concepción de los «tempos» a partir de la primera entrada del tenor, desafiando nada más aparecer. Ahora bien, el alto nivel del conjunto hizo que el malestar del público sólo se manifestara en unas frías ovaciones y en comentarios a la salida.

«WOZZECK»

Todavía nos parece un sueño y, en cambio, ha sido verdad: **Wozzek** se ha estrenado en Madrid y a sólo cincuenta años de su estreno mundial; por fin algo nuevo llega a nuestros escenarios, en los que hablar de ópera es lo mismo que decir **Traviata** y **Butterfly**. **Wozzek** es un drama musical, uno de los más vivos ejemplos de música comprometida, pero también es la muestra de cómo la división «Música pura» «Opera» «Música menor» es totalmente aberrante; nadie, situado frente a una representación de

**Wozzek**, percibe que cada una de las escenas está sustentada por una partitura estrictamente formal: «suite»; rapsodia; marcha militar, canción de cuna; pasacalle; rondó, movimiento de sonata; fantasía y fuga; largo; «scherzo»; rondó; tema, variaciones y fuga; invención sobre un tono (si); invención sobre un ritmo; invención sobre un acorde; invención sobre un ritmo; pero en todo momento nos hace estar inmersos dentro del drama de «Wozzek», y en él vemos a todos los oprimidos; por ello no puedo dejar de recoger una frase que oí a la salida: «Qué cosa más desagradable; estas obras no deberían ponerse...», que realmente decía muy poco en favor de la persona que así pensaba, pero que, desgraciadamente, era una parte numerosa, aunque no la más, del auditorio.

La interpretación buscó un clima sombrío, triste, incluso en las escenas de mayor bullicio, como pueden ser las dos de la taberna-baile. Muy bien todos los componentes del extenso reparto, no sólo como cantantes, sino también como actores, parte fundamental en esta obra. Destaca especialmente la maravillosa soprano lírica Gisela Schröter, que realmente sobrecogió al auditorio en el aria de la lectura de la Biblia; su visión del personaje es para nosotros la más acertada de cuantas hemos podido presenciar. El papel del protagonista estaba encarnado por Karl Heinz Stryzek, excelente baritono, aunque escénicamente le faltara expresión en el rostro, basando su personaje en grandes paseos a lo largo del escenario. El gran triunfador de la noche fue Rennert, director que llevó la obra sin descanso alguno y sin rebajar en ningún momento la tensión, lo cual quizá le privó de algunos contrastes. La Orquesta resultó ser un excelente instrumento y sensible intérprete de la intrincada partitura. La noche se cerró con una larga ovación, la más grande y apasionada de todo el Festival, con una gran parte del auditorio en pie agradeciendo no sólo la magnífica interpretación, sino el hecho de que al fin **Wozzek** se estrenaba en la capital de España.

La segunda representación, si cabe, fue todavía más gloriosa; en ello influyó una mayor rapidez en el cambio de los decorados, junto a una mayor matización y pulcritud en la labor orquestal y a una total entrega de todos los intérpretes, que no tenían al día siguiente que enfrentarse a una nueva edición. La recepción por parte del público fue también de mayor amplitud, aunque ello podía deberse a que una gran parte del mismo «repetía».

Comparándolo con otras realizaciones de la misma ópera, creemos que el **Wozzek** del Teatro de Berlín es esencialmente siniestro; el de Munich, teatral, y el de Viena, más dramático. Debemos recoger también la pobreza de todos los programas editados: general, del día y de mano, todos diciendo muy poco más que el argumento, y ello es grave ante una ópera de la trascendencia de **Wozzek** y para gran parte del público totalmente desconocida. Hubo alguna conferencia, cierto; se podía haber recogido y haberla incluido en los programas, o bien encargar a algún renombrado musicólogo la realización del análisis. ¡Cuánto lamentamos los aficionados la desaparición de aquel efímero **Boletín** que editaba la Comisaría de la Música en la «Epoca Sopeña»!

## Ante el XXIII Festival de Música y Danza de Granada

Ante diversas opiniones sobre el XXIII Festival de Música de Granada, que antes de su comienzo ya le han sentado en el banquillo de los acusados, y respetando, naturalmente, las opiniones ajenas, estimo que el Festival anunciado para este año es musicalmente uno de los mejores de los últimos diez años y donde por vez primera se advierte un positivo balance, que da al mismo una redondez que otros años no ha tenido. No creo que la ausencia de Karajan sea como para llorar, como si Karajan lo fuera todo en la música. Gracias a Dios, no es así. Este año, además de un interesante inicio con un Festival de «Cante Jondo», será presentado el Ballet de la Opera de Hamburgo, uno de los mejores de Europa, sin discusión. La Orquesta de Cámara de Los Angeles vendrá dirigida por esa enorme figura que es Neville Marriner, gran violinista y fundador y director titular de la Orquesta de la Academia St. Martin in the Fields. La Orquesta Nacional actuará dirigida por Jesús López Cobos y Rafael Frühbeck de Burgos; actuará el Cuarteto Italiano, de gran calidad; Alicia, «nuestra» incomparable Alicia de Larrocha, ofrecerá un recital, y la Orquesta Sinfónica de Londres (ya sabemos que no es la de Berlín) actuará dirigida por el gran director que es Erich Leinsdorf. Esta Orquesta de Londres es de las mejores de Europa; en fin, ¿es que se puede pedir más? Si a esto añadimos el Curso «Manuel de Falla» y otras atracciones, tenemos que convenir que no hay motivos de queja; todo lo contrario, este año la música ha salido ganando.—P. M. C.

## Al habla con la Compañía del

Ha terminado su presentación en el Teatro de la Zarzuela la prestigiosa Compañía del Teatro de la Opera de Berlín (República Democrática Alemana). Por tal motivo, en el entreacto de la última función de **Lohengrin**, de Wagner, tuvimos la oportunidad de entrevistar brevemente, y gracias a la gentil colaboración de un miembro de Ibermusical, cuyo nombre no quiso dar a conocer, a Gunter Rimkus, en reemplazo del director de la Compañía. Muy agradable y atento hacia el periodismo, nos informa que es la primera vez que dicha Compañía visita España, con gran beneplácito, por cierto, aunque el director titular, maestro Heinz Fricke, ya dirigió en nuestro país **Tristán e Isolda** en una temporada anterior, lo que motivó una nueva invitación de nuestras Autoridades, esta vez al frente de la Compañía del Teatro de la Opera de Berlín.

Cuentan con un amplio repertorio de más de 60 títulos de compositores de la envergadura de Wagner, Mozart, Shostakovich; ópera italiana y, por supuesto, de músicos contemporá-

neos, entre ellos con el estreno mundial de **El Caballero de la Noche**.

—El elenco, ¿es estable?

—Efectivamente. Las primeras figuras van intercambiando papeles ajustándose a sus condiciones, pero siempre dentro de la estabilidad del elenco.

—¿Han tenido muchas dificultades para montar las obras de Wagner en el escenario del Teatro de la Zarzuela?

—Nos ha sido muy complicado adaptar la escenografía al espacio disponible, en particular en el segundo acto de **Lohengrin**; pero, finalmente, los resultados han sido positivos, estando muy satisfechos con ellos.

—¿Cómo se encuentran vocalmente los cantantes con nuestro clima?

—Muy preocupados, ya que se trata de un clima muy seco, bastante perjudicial para la voz.

Sonriendo, nos explica que han adoptado precauciones, como tomar aceite para suavizar las cuerdas vocales.

—La ópera, ¿está pasando por un momento crítico?

—En absoluto; tiene gran fu-

«LOHENGRIN»

Prácticamente, con dos repartos completamente distintos se presentó **Lohengrin**; esta vez el mejor conjunto correspondió a los habituales del segundo abono, mientras que los del primero tuvieron que soportar una «Elsa» realmente inolvidable; tanto es así, que la gente se preguntaba si de hecho había cantado el célebre «sueño». Igualmente, el papel protagonista corrió a cargo de Martin Ritzmann, que a pesar de sus reservas no consiguió llegar al final, siendo su mayor bache en el célebre «Mein lieber Schwan...», que tan esperado era por el público. Sin embargo, la presencia de Ludmila Dvorakova, importantísima «mezzosoprano» de gratísimo timbre wagneriano nos permitió disfrutar de verdad en todos los momentos en los que ella dominaba la escena. La excelente labor de los Coros, en una obra en la que éstos son básicos; el cuidado movimiento escénico, la labor de la Orquesta, reforzada con diez contrabajos, con fanfarrias en escena y bajo el escenario a fin de obtener efectos de eco; una bella aparición del cisne, que por las dimensiones del escenario se limitó a ser admirado por los ocupantes de butaca y primer piso (central); todo ello dio como resultado una grata velada, siendo despedida la compañía con una gran ovación, reforzada cuando se dirigía a la Orquesta y al Coro.

La segunda función gozó de mejor reparto; un tenor que no era el adecuado para **Lohengrin**, Rugiero Orofino, pero que cumplió sin que en ningún momento se acusaran grandes baches en su línea de canto, excesivamente lírica; la «Elsa» de Straussova muy superior a la de la primera noche (Casapietra), con bellas intervenciones. No así la «Ortrud» de Ingeborg Zobel, discreta voz y escena totalmente trasnochada. Las ovaciones finales fueron en todo similares a las de la primera noche, pero más cariñosas para los dos protagonistas principales.

DESPEDIDA

Unas pocas líneas para recoger el sentimiento general del público: la Opera de Berlín es un magnífico conjunto, ejemplo de lo que debería ser el Teatro Nacional de la Opera, con una magnífica orquesta, magnífica en la intimidad de un Mozart, en la actualidad de un Berg o en la grandilocuencia de un Wagner. Un coro que canta y sabe estar y actuar sin dar la impresión del orfeón, al que tanto nos tienen acostumbrados. Decorados adaptados al teatro, dejando libre la mayor parte del escenario, sin atiborrarlo todo, con esa idea de que cuanto más cosas entren mejor resulta. Vestuario cuidado y bello; magníficamente cuidados los colores en todos. Magníficas voces para las segundas partes. Y por las muestras, magnífica colección de «divos», aunque ellos sólo han sido vistos de una forma brevísima. Así, un deseo: que vuelva pronto este gran conjunto, al menos igual, aunque sería de desear volviera con sus primeras figuras.

RAMON ORTIZ RAMIS

el Teatro de Opera de Berlín (R.D.A.)

turo. Hemos realizado estrenos mundiales, y seguimos trabajando continuamente en otros.

—¿Aceptan los cantantes las óperas de nuestro tiempo?

—Indudablemente, hay grandes diferencias con las del repertorio clásico. Al principio hay problemas y preocupaciones, en particular hacia el público. Pero, finalmente, son muy bien acogidas. En cuanto al aspecto vocal, no hay problema alguno. El cantante moderno debe admitir las nuevas modalidades. En realidad, lo que debemos destacar como diferencia es que la actuación es más verista. Nada más.

—¿Es fácil ingresar en la Opera de Berlín como miembro del elenco?

—No; es un conjunto internacional. Por supuesto, existe gran cantidad de escuelas superiores, donde se les da una óptima preparación. Por otra parte, los jóvenes tienen oportunidad de cantar en más de cuarenta teatros de la República Democrática Alemana, en los que pueden adquirir la experiencia necesaria para el futuro.

Digno ejemplo, que no estaría

de más tener en cuenta en nuestro medio...

—¿Piensan volver a España?

—Nos gustaría mucho. Pero, por el momento, contamos con algunos compromisos. La semana próxima, por ejemplo, debemos debutar en Lausanne, en los Festivales Internacionales. Posteriormente, vamos a Bucarest. Tenemos además invitaciones para el Japón y Australia, entre otros. Y varios proyectos, que por el momento ni aun en nuestro país hemos hecho públicos.

Nos dice esto último con una sonrisa de disculpa, al mismo tiempo que de satisfacción por todo el quehacer que les espera.

—Para terminar, ¿qué les ha parecido el público español?

—Muy disciplinado. No obstante, nos ha llamado la atención que tratándose de un público que entiende de música, no haya aplaudido como merece en **Così fan tutte**.

Nos despedimos así de esta famosa Compañía, que por la calidad de sus componentes esperamos nos visite nuevamente.

MARIA PILAR LAFARGA FERRER



«COSÌ FAN TUTTE»

«LOHENGRIN»





# III Concurso de Composición Vasca para Masas Corales

Premio de Honor de la  
DOTACION DE ARTE CASTELBLANCH

Organizado por el CENTRO DE INICIATIVAS Y TURISMO de Tolosa, se ofrece la tercera edición de este Concurso, con arreglo a las siguientes

## B A S E S :

1.ª Deberá ser una composición original a cuatro voces mixtas.

2.ª El tema podrá ser popular vasco, o de otro compositor de inspiración vasca, o de propia creación.

3.ª El texto deberá estar escrito en lengua vasca, pudiendo ser original o tomado de otro autor.

4.ª Las composiciones deberán enviarse al CENTRO DE INICIATIVAS Y TURISMO, calle San Juan, sin número, Tolosa (Guipúzcoa), indicando: «PARA EL III CONCURSO DE COMPOSICION VASCA PARA MASAS CORALES», antes del día 1 de septiembre de 1974.

5.ª Los trabajos deberán presentarse por sextuplicado, en sobre cerrado, con un lema; en otro sobre cerrado, en cuyo exterior aparezca el lema, se indicarán nombre del autor, domicilio, teléfono y título de la obra.

6.ª La partitura deberá ser clara, sin equívocos ni tachaduras, escrita con tinta negra y con sus páginas numeradas.

7.ª La obra vencedora será premiada con 100.000 pesetas.

8.ª La organización podrá repartir la cuantía del primer premio entre varias obras, si así lo juzgara el Tribunal, en cuyo caso seguirá cumpliéndose la cláusula número 10.

9.ª La Organización editará la obra, no pudiendo exigirse derechos de autor.

10. El autor premiado queda obligado a presentar dos adaptaciones de la obra para cuatro o más voces iguales, en el plazo de dos meses.

11. Los trabajos presentados al Concurso no serán devueltos, quedando en poder de la Organización.

12. Los nombres de los componentes del Jurado se harán públicos durante el mes de julio.

13. El fallo del Jurado se hará público el día 1 de noviembre.

La Organización supone que todos los compositores familiarizados con la música vasca conocen sus esencias. No obstante, queriendo ofrecer

un servicio a otros compositores no familiarizados con nuestra canción, recogemos a continuación unas orientaciones musicales, que en ningún momento intentan ser ni normativas ni exhaustivas, antes, por el contrario han sido elegidas como las normas más usuales dentro de la generalidad de la canción vasca, para que sirvan como sugerencias de tipo general a la hora de encauzar la idiosincrasia peculiar del canto vasco:

1.ª La melodía vasca, además de la escala mayor y menor, usa la modal, sobre todo el modo dórico (Re gregoriano), mixolidio (Sol gregoriano) y modo eólico (La menor sin alteraciones).

2.ª Utiliza casi exclusivamente la escala diatónica; el cromatismo propiamente dicho no existe.

3.ª Usa frecuentemente el intervalo de quinta (el de sexta suena a moderno y exótico, el de séptima no se da y el de octava solamente en la ejecución instrumental; la segunda aumentada es importante).

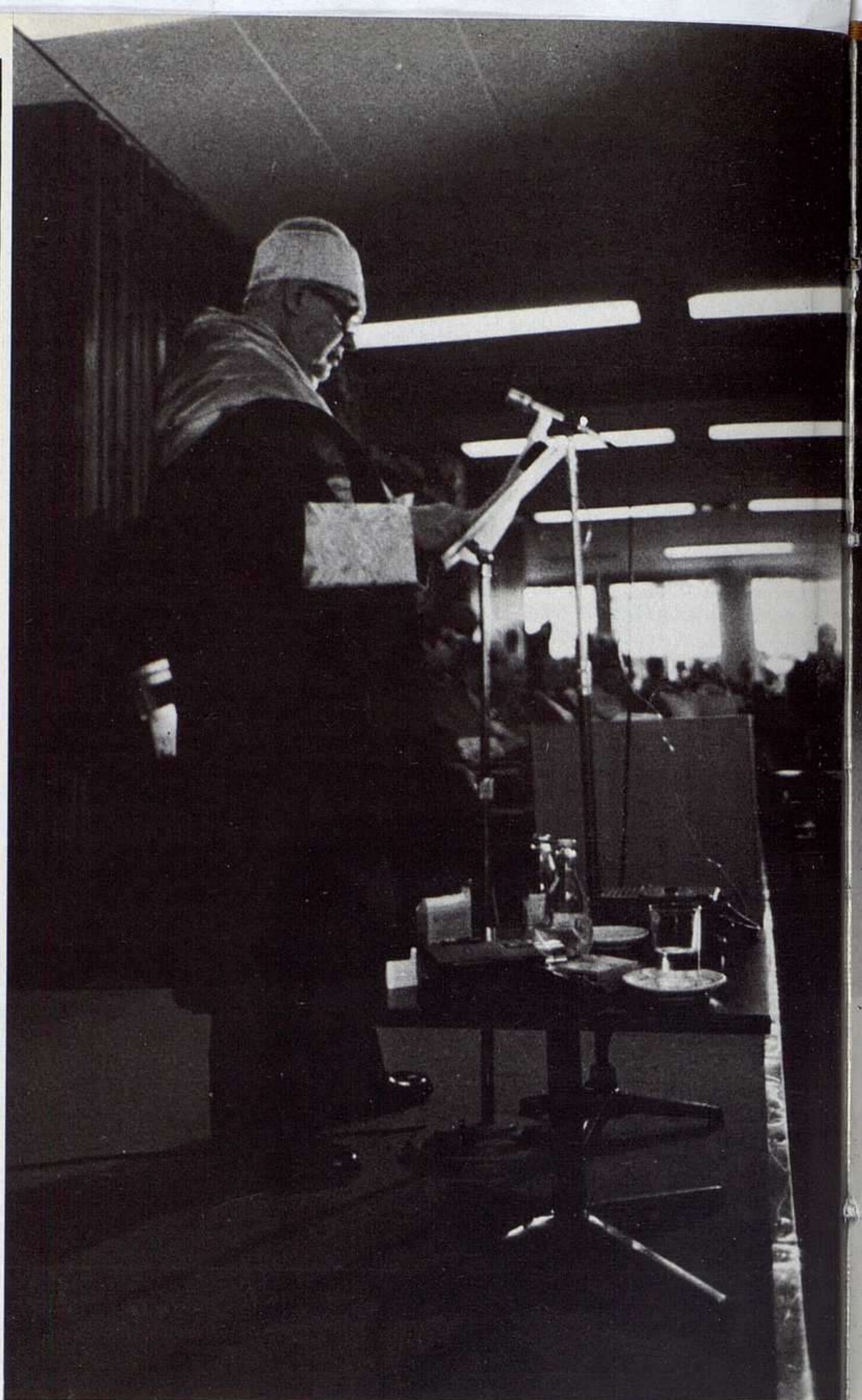
4.ª Estamos en un período de abuso del ritmo de 5/8, que, por otra parte, no es exclusivo del País Vasco.

5.ª La música vasca emplea el silabismo, esto es, una nota musical para cada sílaba, huyendo del melisma ornamental.

6.ª Es de resaltar el gran influjo que ha tenido la danza en la creación de la melodía vasca. Merece la pena estudiarla y tenerla en cuenta a la hora de crear nuevas melodías o composiciones musicales, acercándose a las fuentes: danzas-cortejos, en su variedad de religiosas y profanas, sobre todo: danzas-juegos y danzas públicas solemnes: pírricas o guerreras, de mozos, de niños, danzas mixtas, sin olvidar las danzas vasco-francesas.

7.ª La melodía puede no ser totalmente autóctona del País Vasco. Para nuestro caso, todo lo que el pueblo ha aceptado como suyo, dándole su estilo y su modo de expresión, puede considerarse como vasco.

Tolosa, marzo de 1974.



El maestro Andrés Segovia ha visto reconocida nuevamente su portentosa labor en pro de la guitarra al ser nombrado Doctor «Honoris causa» por la Universidad Autónoma de Madrid. El acto de investidura tuvo lugar en la Ciudad Universitaria de Cantoblanco, el pasado 20 de mayo de 1974, a las doce horas y media de la mañana, con la presencia de altas Autoridades del mundo político, académico y musical de la vida española, y ante un joven auditorio estudiantil, que presenció la investidura con gran respeto, y que abarrotó la sala donde ésta se celebró.

El Libro de Cifra, de Pisador, interpretado por el grupo de metal de la Orquesta Nacional, dio paso a la comitiva. La Escolanía de la Sagrada Familia interpretó el Veni Creator, tras lo cual el señor Presidente abrió la sesión.

Momentos después, el Padrino profesor, doctor Miguel Dolç Doçl, trazó la semblanza artística y humana del maestro Andrés Segovia. «Sólo cabía preguntarse si era realmente nuestra Universidad la que concedía un honor al doctorando, o si era éste el que nos honraba con una aureola legendaria.»

Andrés Segovia nació en Li-

nares, en 1893. Pasó sus años de infancia en Jaén y Villacarrillo. Dio su primer concierto en Granada, en 1909, y en 1912 llega a Madrid, donde el Ateneo le abre sus puertas. Eran años difíciles para la guitarra, y él se encargaría de sacarla adelante y de proporcionarle fama universal. Su vocación total fue para ella, así como resultó ser el instrumento elegido, en un momento en que aquello era algo inaudito. El ha sido su maestro y su discípulo: «A lo largo de la vida nunca nos hemos peleado», dice. Franz Kreisler dijo: «Sólo existen dos grandes músicos en el mundo: Pablo Casals y Andrés Segovia.»

El nuevo doctor contestó al Padrino de la siguiente forma:

«Su discurso es un espejo mágico en el que al mirarme he visto reflejarse más lo que yo hubiera querido ser que lo que en realidad soy...»

«... permitid que os dé las gracias en nombre de mi guitarra, como si se tratase de un ser vivo; para mí lo es. La guitarra me salió al paso, y yo sólo soy su redentor; la orquesta se encuentra en ella, como los aromas del bosque en un frasco diminuto.»

Tras una apología de la gita-

EQUIPO VIL





# ANDRÉS SEGOVIA

## Doctor «Honoris causa» por la Universidad Autónoma de Madrid

rra, pasó a considerar la pregunta: ¿virtuoso o pedagogo?

—Mi condición de artista militante y la más sosegada y secundaria de maestro, son incompatibles.

Andrés Segovia, artista militante o maestro, en cualquier faceta figura indiscutible. Artista al que no hemos permitido que tuviese un momento de ocio, porque hemos deseado siempre oír cómo pulsaba las cuerdas de ese instrumento polifónico, y tan español, como la guitarra.

—La guitarra está cansada, no yo.

Su labor se puede resumir en cuatro puntos:

— La redimió de la terrible influencia del flamenco, que aunque positiva, la había acaparado totalmente para sí.

— Creó e interpretó obras exclusivas para guitarra.

— Dio a conocer la guitarra a un público fundamentalmente filarmónico.

— Elevó la guitarra a la misma altura que otros instrumentos, como el piano o el violín.

«Sólo a ella he sido fiel en mi juventud.»

Realmente, Andrés Segovia es mucho más que, como él dice, un impulsor de las potencias del instrumento. Este su quinto doc-

torado (los anteriores le fueron otorgados por las Universidades de Santiago, Oxford, Florida y Neuyon, de Tokio) sólo ha hecho confirmarlo.

El acto se cerró con un «vitor» a la Universidad Autónoma, que corearon los asistentes, tras del cual se entonó el Gaudeamus Igitur, y con el Pasacalle, de Gaspar Sanz, la comitiva abandonó la sala.

\* \* \*

Acabado el acto tuvimos ocasión de hablar con don José Peris, Director del Departamento de Música de la Universidad Autónoma, en el cual está desarrollando una labor verdaderamente encomiable, y con la que ha contribuido a fomentar este clima de amor a la Música que acabamos de ver en la investidura.

—¿Satisfecho con el resultado de la investidura?

—Sí. Es importante que un músico entre en la Universidad por primera vez. Si se empieza por un guitarrista, pues bien.

—¿Crees que esto puede contribuir y beneficiar la labor de promocionar la Música en la Universidad?

—Sí. De hecho, ya la está promocionando el mismo Segovia: nos dará un concierto, a beneficio del Departamento, en el Tea-

tro Real de Madrid, en el mes de diciembre.

—Y a nivel más popular, ¿puede este tipo de investiduras, y en especial la de hoy, ayudar a conocer más la guitarra o cualquier otro instrumento?

—Pues la guitarra no sé, porque tratándose de Segovia, creo que está a todos los niveles, y tratándose de la guitarra en este país, pues casi se podría recomendar que se estudiara alguna otra cosa además.

También tuvimos ocasión de hablar con Carmelo Bernaola, que se hallaba presenciando el acto.

—¿Qué te ha parecido la investidura, Carmelo?

—Me parece muy bien que un músico entre en la Universidad. Siempre es muy agradable para la Música.

—¿Crees que esto puede ser una forma de promocionar la Música a nivel universitario, y sobre todo popular?

—Siempre otorga una categoría, cómo no. Figúrate, si un concertista entra en la Universidad, esto tiene que significar mucho para los universitarios, y, en definitiva, los universitarios son los que van a hacer el futuro.—

JOSE MIGUEL LOPEZ.



Por JOSE MIGUEL LOPEZ

# Orquesta Nacional de España

Falta de espacio y el comentario de programas importantes nos hizo prescindir en el último número de los postreros conciertos de la Orquesta Nacional de España, la cual ha tenido una temporada 1973-74 bastante floja, en cuanto a directores y solistas. Como si una «crisis» interna hubiera minado sus posibilidades artísticas. Hubo batutas que no merecieron subir al podio para ponerse al frente de nuestra veterana centuria.

El comentarista habla de esta forma tan sin paliativos instado por el decidido apoyo que a sus palabras —piensa— ofrecerá el actual Ministro de Educación y Ciencia, Cruz Martínez Esteruelas; éste solicitó en cierta ocasión que los comentaristas seamos abiertos a la labor que su Ministerio realiza, con respecto a la programación de la Orquesta y Coro Nacionales de España y la que se presenta junto a la contratación de directores invitados y solistas de nacionalidad española, así como extranjera.

Ya lo hemos dicho en otra ocasión. La Orquesta Nacional ha sufrido en su seno una profunda crisis, creada con motivo de la jubilación de sus instrumentistas de cuerda y la falta de éstos en nuevas promociones salidas de los Conservatorios. Algunas de esas plazas se cubrieron justamente debido a la calidad de los aspirantes, pero otras hubieron de serlo interinamente ya que los candidatos no alcanzaban el nivel que nuestro conjunto debe tener.

Le decíamos a nuestro Ministro Martínez Esteruelas que nuestra política de programación de directores debía ser dar ca-

bida a batutas que tenemos con buena disposición, muchas de las cuales están esperando una «oportunidad»; pues para dar esa «oportunidad» a un extraño que carece de facultades artísticas sería más normal que se le diera a una batuta española que va a dar mayor juego y además está deseando que se le preste la conveniente atención. Nombres como García de la Vega, Galduf, Izquierdo, Bragado, etcétera, todavía están esperando esa invitación de ponerse al frente de la Orquesta Nacional de España, a pesar de habersele prometido a alguno que se le permitiría esa ocasión; pero siguen esperando, mientras soporamos la falta de calidad de muchos invitados.

En verdad que la programación de la Nacional no es muy «genial» y observamos un tímido «apertura» para la temporada 1974-75, como es la conmemoración del primer centenario del nacimiento de Arnold Schoenberg, incluyendo obras suyas, como las Cinco piezas para orquesta y Concierto para piano y orquesta; otra novedad podría ser audiciones de la ópera Jardín de Oriente (versión de concierto), de Joaquín Turina, cuyo XXV aniversario de su muerte ha pasado casi inadvertido por parte de los dos conjuntos sinfónicos residentes en nuestra capital, el Concierto para piano y orquesta, de Albéniz.

A lo largo de la referida temporada, salvo modificaciones y puntualización de algunos programas que todavía no están determinados, habrá tres estrenos absolutos, que correrán a cargo de los compositores Bertomeu,

Rodolfo Halffter y Montsalvatge, respectivamente, a quienes les ha sido encomendada la composición de obra-encargo para la Orquesta Nacional de España. Por lo demás, no hay nada en el avance de temporada que pueda ser digno de comentario, sino añadir que su titular tendrá este año un concierto más, y que su labor no será tan espaciada como en años precedentes, lo que permitirá dar una mayor cohesión y consistencia al conjunto, ya que la falta de calidad en los invitados estaba dando al traste con el empaste y conjunción de los profesores de la Orquesta. Esperemos que esto último se confirme.

Pero antes de finalizar nuestro comentario sí deseamos aplaudir una novedad que debería reiterarse en lo sucesivo. Se trata de la invitación que ha sido cursada a las Orquestas Ciudad de Barcelona y Filarmónica de Dresde (con sus titulares al frente) para que ocupen unas fechas dentro del ciclo de la temporada 1974-75, mientras que la Orquesta Nacional de España cumple unos compromisos de varios conciertos en el Japón, según sabemos oficiosamente. Esta modalidad nos parece oportuna y merecería un entusiasta aplauso.

LERDO DE TEJADA

## ORQUESTA SINFONICA DE LA RTV ESPAÑOLA

Como final de su brillante temporada en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid, la Orquesta Sinfónica de la RTV acaba de realizar con gran éxito de público y crítica una gira por las siguientes ciudades: Barcelona, Reus, Valencia, Zaragoza, Bilbao, Durango, Las Palmas de Gran Canaria, Pamplona y San Sebastián. Con esta gira la Orquesta cumple uno de sus más importantes cometidos: el hacer llegar su labor en directo a toda la geografía española. La Orquesta, dirigida por sus maestros titulares Enrique García Asensio y Odón Alonso, ha contado por triunfos sus actuaciones, en las que han colaborado el pianista José Tordesillas, la soprano María Orán, la contralto Alicia Nafe, el tenor Julio Julián, el bajo Simón Estes, la Sociedad Coral de Bilbao y el Orfeón Vergarés.

## LA MUSICA EN TODA ESPAÑA ★ Crónicas nacionales

### VALENCIA

**IV FESTIVAL DE OPERA.**—Fiel a su noble propósito de ofrecernos anualmente un ciclo de ópera, la Asociación Valenciana de Amigos de la Opera (A.V.A.O.) nos ha presentado ahora una interesante selección de media docena de óperas, que han tenido muy buena acogida entre los amantes del bello canto.

Abrió el ciclo **Adriana Lecouvreur**, de Cilea, obra que se estrenaba aquí y que obtuvo un buen éxito, ya que la música era buena y la excelente interpretación dada por la prestigiosa Montserrat Caballé, bien secundada por Bianca Berini, José María Carreras, Attilio d'Orazi y O. Mori lograron prender vivamente en el público. El resto de óperas fueron: **Fausto**, de Gounod; **Andrea Chenier**, de Giordano; **La fuerza del Destino**, de Verdi; **L'elisir d'amore**, de Donizetti, y **Otelo**, de Verdi. Como se ve, obras de repertorio, siempre interesantes, difíciles, con indudable fuerza de captación para todo buen aficiona-

do. Los cantantes encargados de dar vida a los personajes de estas óperas fueron: Angeles Chamorro —convinciente y sugestiva—; Jaime Aragall, el joven valor de nuestra ópera, que causó muy buena impresión y que nos gustará ver en otras obras; Justino Díaz, Margaret Curphey, Licia Galvano, Pedro Lavirgen, Josella Ligi, Franco Bordoni, Plácido Domingo, Magdalena Bonifacio, Dolores Cava, etc., que lograron unas versiones dignas y aplaudidas. Contribuyeron al éxito los Coros de nuestra AVAO y la de Bilbao, el Coro «Phoenix», los Ballets de Aurora Pons y Rosemary. Dirigieron la Orquesta Municipal de Valencia los maestros Massini, Eugenio María Marco y Fernando Lozano, que lograron el mejor partido posible en esta difícil tarea que implica siempre la escasez de ensayos. En resumen, un buen ciclo operístico, que nos hace esperar con avidez el próximo.

**SOCIEDAD FILARMONICA.**—Dentro de la selecta programación de obras e interés a que normalmente nos tiene acostumbrados esta entidad queremos resaltar el acontecimiento musical que representó

la actuación —brillantísima— del veterano y portentoso pianista que es Arthur Rubinstein.

Esta actuación vino precedida de la proyección, en exclusiva para sus asociados, de la interesante película **El amor a la vida**, documental en color sobre las andanzas de Rubinstein como pianista y salpicado de breves parlamentos, frases y anécdotas de la vida del propio concertista, que nos daba así esa ejemplar lección de amor a la vida, al arte, que sin duda es lo que le mantiene joven a sus años, y que la Música obra el milagro de «quitarle años», pues resulta asombroso ver con qué brío y maestría interpretó obras tan difíciles como la **Sonata número 5** de Brahms o la **Número 35** de Chopin, obras de auténticos virtuosos y que Rubinstein ofreció con nitidez, musicalidad y ejemplar tecnicismo. El programa se completó con obras menores —pero deliciosas— de Schubert y Chopin, que coronaron así otro brillante éxito en los incontables ya conseguidos por este maestro del piano en su larga vida de artista apasionado, noble, auténtico...—LUIS M. RICART.

# reflexiones al término de una temporada de OPERA



La temporada de ópera en el único teatro estable de España ha concluido, y ello nos lleva a reflexionar una vez más sobre la precaria situación del arte lírico en nuestro país.

En número creciente, breves temporadas se vienen desarrollando a lo largo del año por nuestras ciudades, algunas de ellas con subvenciones de organismos oficiales y otras con financiación totalmente privada. Todos estos esfuerzos son dignísimos de aplauso, pero no pueden remediar nuestra situación operística, caracterizada por:

— Ausencia de auténticos teatros operísticos en donde escenificar obras con dignidad;

— Número de ensayos claramente insuficiente en la parte orquestal;

— Reducido número de elementos orquestales, limitado tanto por la imposibilidad de una adecuada remuneración salarial como por el pequeño tamaño de los fosos;

— Repertorio completamente tradicional, compuesto por dos docenas de obras archiconocidas.

— Ni las óperas clásicas olvidadas ni las modernas pueden escenificarse con la garantía de una conveniente recaudación.

— Precios lejos del alcance de la clase media y de ese sector juvenil que debe ser quien mantenga la tradición.

— En tal estado todo el interés del público se dirige hacia la presencia de astros del firmamento lírico, única base de la ópera en España, dándose entonces el caso de que, no pudiendo exigir en los demás aspectos, se muestra a veces tan intransigente con los cantantes, que llegan a producirse situaciones lamentables.

Pocas soluciones pueden darse hasta que los organismos oficiales no tomen conciencia del problema y se decidan a afrontarlo. Repetidas veces se ha hablado sobre la necesidad de crear un teatro oficial estable, cuya misión, a nuestro juicio, habría de ser no sólo el mantener e impulsar una afición, divulgando todo tipo de obras en la ciudad donde se ubique, sino el servir una orquesta y unos coros a los demás centros operísticos del país, los cuales podrían, sobre estas bases, contratar los solistas deseados y lograr así una mayor dignidad en unos espectáculos que actualmente luchan contra viento y marea.

Tan sólo un centro funciona en España como auténtico teatro de ópera, el Liceo, y ello sin subvención oficial. Ciertamente es que sin ella se ha mantenido año tras año, pero no lo es menos que los problemas actualmente existentes serían con ella eliminados en gran parte. En líneas generales, estos problemas son los citados anteriormente, si bien gracias a la lucida gestión de la Empresa, presidida por el Sr. Pamias y eficazmente ayudado por el Sr. Masó, han sido notablemente disminuidos. En un esfuerzo ejemplar se producen todos los años estrenos de auténtico interés, obras enteras del repertorio "belcantista", óperas modernas e incluso estrenos mundiales. Las dificultades de ensayos permanecen, no obstante, sin solución, no sonando coro y orquesta como sería deseable; pero, ¿cómo remediar que los músicos no puedan dedicarse por completo al teatro si los medios económicos son muy limitados? Las localidades tienen, como es lógico, precios elevados; pero, y aquí hay que citar otra gran aportación de la Empresa, existen

las de precios reducidos para estudiantes, además de las de general y las cada vez más solicitadas entradas de pie en platea.

Hay un punto, sin embargo, sobre el que deseamos llamar la atención: el Liceo debe ser el único teatro europeo donde el público tiene acceso a lo largo de toda la representación, produciendo ruidos y las consiguientes molestias al espectador atento a la función. ¿No podría introducirse la norma de cerrar las puertas una vez comenzado un cuadro hasta su terminación? Tal medida sería muy apreciada, aun cuando su implantación ocasionase inicialmente dificultades.

Pasemos ya a efectuar un breve recorrido por la temporada finalizada, la cual, no habiendo sido una de esas llamadas cumbres (algo que sí se presagia para la próxima), ha tenido un nivel medio aceptable. Periódicamente ha ido apareciendo en estas páginas información sobre cada una de las representaciones, por lo que ahora nos limitaremos a citar seis nombres. El primero de ellos es el de Montserrat Caballé, en tres actuaciones muy desiguales. Con Caterina Cornaro, y en compañía de Aragall, inauguró la temporada con interpretaciones insuperables de ambos. Vino después Traviata, una ópera que especialmente no la es adecuada, en donde agudos en "Adiós al pasado" y en su aria final del acto primero se malprodujeron, aun cuando esta última estaba de por sí medio tono transportada. Su intervención final tuvo lugar en una Aida de recuerdo imborrable. Con un reparto completado por Domingo, Silva y Mastromei se logró crear un clima de auténtica apoteosis. El segundo nombre es el de Berit Lindholm, sobre quien recayó el premio de la Crítica, en una buena interpretación de la Walkyria. Teresa Zylis Gara supuso una encomiable presentación, mostrando su clase, gusto y voz en Cossi fan tutte.

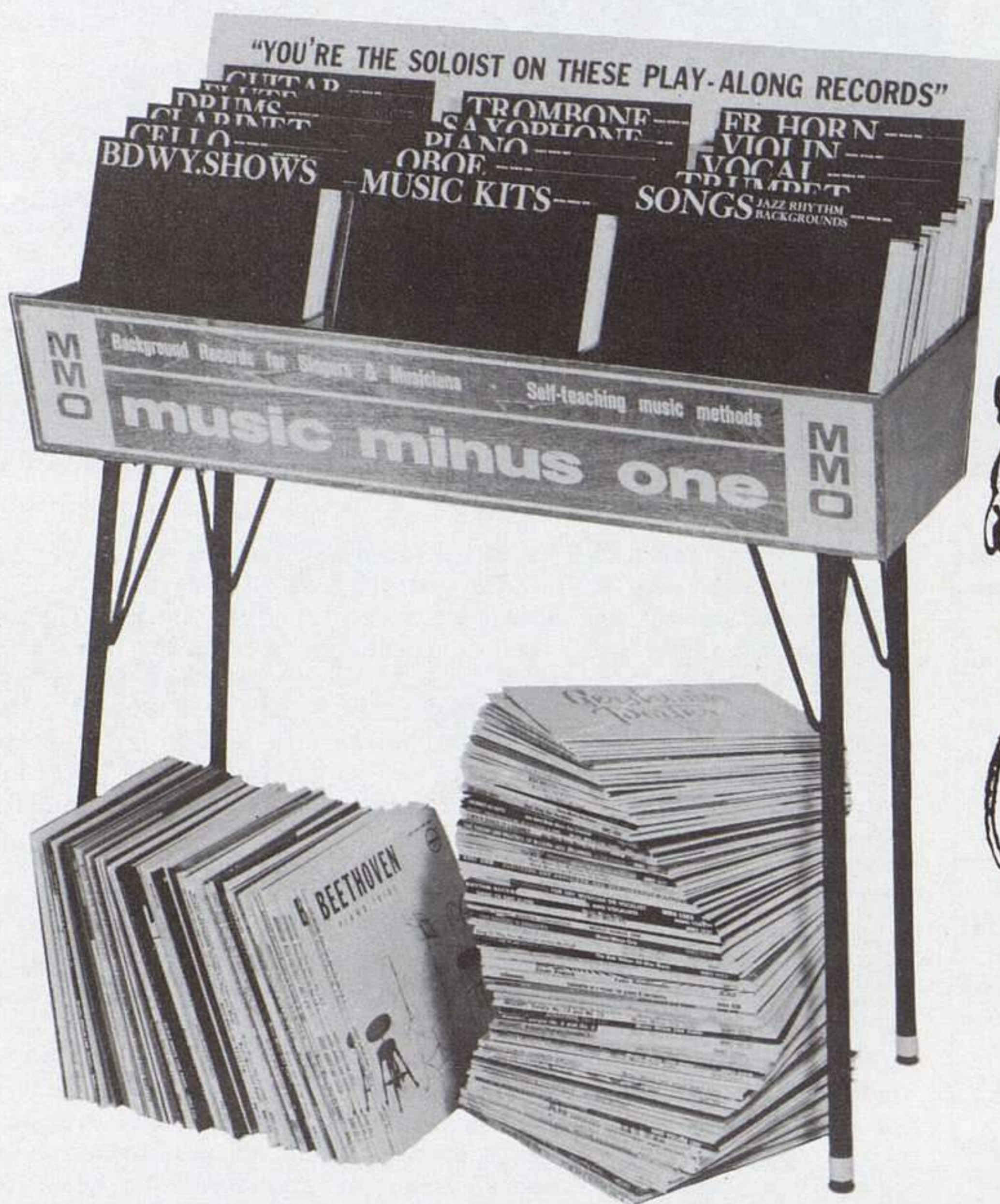
Otro nombre femenino a citar es el de Jeanette Pilou, artista consagrada como "Mimi" y que no rindió en el Liceo lo que de ella se esperaba, produciéndose una reacción del público bastante desagradable para con ella. Puede rechazarse a un artista cuando su actuación es deficiente, pero no cuando, siendo correcta, no es la esperada.

El oír a Plácido Domingo como director de orquesta supuso la comprobación de que hoy por hoy le preferimos como tenor. Su dirección, eso sí, muy atenta a los cantantes, tuvo puntos orquestales de dudoso rigor. Jaime Aragall, además de la Caterina anteriormente enunciada, cantó Fausto, efectuando su presentación en esta obra, y Lucia, en cuya "première", tras una inmejorable actuación y en pleno transcurso de su aria final sufrió un repentino bajón de tensión, que le robó el éxito por el que a pulso había luchado. El premio masculino de la Crítica recayó sobre Justino Díaz por su correctísima versión de "Mefistófeles" en Fausto. El premio a director de orquesta quedó desierto.

Para el próximo año se anuncia una temporada de excepción; baste como referencia la inauguración con Falstaff y Cornell McNeil; un Otello, unas Vísperas sicilianas con reparto cumbre: Caballé-Domingo-Milness; Ana Bolena, con Caballé, y una Carmen en cuádruple reparto, con nombres tales como Verret, Bumbry y Domingo.

Hasta entonces una serie de conciertos a cargo de Solti, con una formidable Sinfonía fantástica, y Lorin Maazel en inolvidable Patética, mantienen las luces encendidas hasta la temporada de "ballet".—GONZALO ALONSO RIVAS.

# CUALQUIERA QUE SEA EL INSTRUMENTO QUE USTED TOQUE...



...AHORA PUEDE HACERSE  
ACOMPañAR  
POR LAS MEJORES ORQUESTAS !!

Grabaciones musicales con toda clase de música y las mejores orquestas y conjuntos de cámara a su disposición. En ellas falta un solo instrumento: **el suyo. USTED ES EL SOLISTA.** Hay grabaciones para acompañar una



gran variedad de instrumentos: **Piano - Violín - Viola - Cello - Flauta Clarinete - Oboe - Trompeta - Saxo etc. y toda la gama de voz humana.** Se incluyen partituras y textos completos en cada caso.

**music minus one**  
(música menos uno)



Exclusiva para España • **R. Rodamilans** • Gran Vía, 77 - BILBAO



# EL DISCO CLASICO



PEDRO MACHADO CASTRO, Coordinador

Colaboran en este número

MANUEL CHAPA BRUNET, JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO, JOSE MIGUEL LOPEZ, RAMON ORTIZ RAMIS, JUAN IGNACIO DE LA PEÑA, JOSE PRIETO MARUGAN Y JOAQUIN RUBIO TOVAR.

BACH, J. S.: **El clave bien temperado**. Sviatoslav Richter, piano. Hispavox-Melodía, HMES 610-53/54/55, «stereo».

La secular polémica entre piano y clave como instrumento adecuado a la interpretación de obras como **El clave bien temperado**, en el fondo, me parece un tanto ociosa. Creo que esta discusión «le viene pequeña» a una obra tan importante, tan variada y tan singular como esta colección de 24 preludios y fugas de J. S. Bach. El clave es un instrumento con más posibilidades tímbricas que el piano, pero éste aventaja a aquél en variedad de ataques y gama de intensidades. Existe, eso sí, una singular ventaja para el clave fuera de sus posibilidades estrictamente musicales. Dicha ventaja estriba en un factor de orden psicológico, ya que el timbre peculiar de los teclados del clavicémbalo es asociado por el auditor normal a un determinado período histórico-musical (el Barroco), mientras que el timbre pianístico sugiere más bien un período distinto (Romanticismo). Pero, en todo caso, lo que verdaderamente importa es transmitir el contenido de la obra bachiana, para lo cual creo que tanto el clave como el piano pueden resultar instrumentos idóneos. Sviatoslav Richter, en esta versión, no intenta «jugar a lo barroco»; en otras palabras, se decide, desde el primer momento, por un enfoque radicalmente pianístico, evitando cualquier reminiscencia —tímbrica u ornamentativa— que pudiera sugerir al clave, desde el piano. Es más, Richter acepta esa peculiar «carga romántica» que el teclado pianístico comporta, y desde ella edifica la totalidad de su versión. El pianista soviético en ningún momento pretende pasar por un pianista especializado en Barroco, lo que resulta muy de agradecer, ya que de esta manera y no de otra puede Richter «decir algo

más» de lo habitual en estos casos.

El trabajo de Richter es importante. Su planificación general de la obra es quizás lo más destacable. Muy pocas veces es dado escuchar un **Clave bien temperado** enfocado de forma tan homogénea y unitaria. Para ello, el pianista ruso escoge una gama de intensidades relativamente corta, pero manejada con singular perfección y sutileza. Richter evita todo lo que le pueda parecer exagerado, anecdótico o extraño. Sus lecturas resultan muy controladas, circunspectas, más íntimas que exuberantes. Richter no alcanza la grandeza de Wanda Landowska en **Preludio y Fuga en Mi bemol menor**, pero tampoco incurre en las arbitrariedades de Rosalyn Türeck. Es curioso constatar que el romanticismo latente a lo largo de toda la lectura del pianista soviético sirve para remoldear de manera original y convincente determinados preludios y fugas de la colección. Así, a título de simples ejemplos sin pretensión exhaustiva, la **Fuga en Re mayor** queda aligerada, resultando de esta manera más alada, menos pomposa que de costumbre. Diríamos que se trata de una versión más beethoveniana que haendeliana de la misma. También este «beethovenismo» da resultados originales en el **Preludio en Fa sostenido mayor**, cuya atmósfera campestre queda aquí resaltada insospechadamente. A veces la articulación de Richter resulta algo trabajosa, casi tosca (**Preludio en Mi bemol menor**); a veces el pianista ruso se decanta por un trascendentalismo casi místico, aunque también algo artificioso en su simplicidad (**Preludio y Fuga en Do sostenido menor**); a veces consigue una fluidez casi mágica (**Preludio en Mi mayor, Fuga en Mi bemol mayor**), pero siempre, Sviatoslav Richter cuida con auténtico mimo las diversas voces, integrán-

dolas en una delgada malla instrumental, a la que sirve a las mil maravillas su gama de intensidades.

En conjunto, se trata de un trabajo relevante, interesante, propio. Además, Hispavox ya tenía en catálogo la versión clavicémbalo de la obra a cargo de Susana Ruzickova, por lo que abordar la edición pianística del primer libro resulta perfectamente coherente. La grabación soviética no me ha gustado. El piano suena con un excesivo índice de resonancia, lo que perjudica notablemente la claridad necesaria en esta clase de obras. Así, el trabajo de Richter queda algo confuso, poco nítido, lejano. El prensado resulta aceptable, pero no siempre logra evitarse la distorsión. La presentación literaria del álbum, en folleto aparte, resulta clara, eficaz, concisa; excelente, en suma. Como es costumbre en ciertas publicaciones de Hispavox, el minutaje por cara nos parece algo corto. En este caso, según las especificaciones del propio folleto del álbum, la duración total del mismo es de algo menos de dos horas (119 minutos 20 segundos), lo que da una duración por cara de veinte minutos. A media hora por cara, habrían bastado dos discos, lo que hubiera mermado en un tercio el precio del álbum. De todas maneras, al estar esta publicación en oferta, este inconveniente queda francamente minimizado.—M. Ch. B.

BACH, Johan Sebastián: **Seis conciertos** (versión primitiva de los **Conciertos de Brandeburgo**). The Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. Philips, 5 ALB 246, «stereo». (Album de dos discos.)

Por fin publica Philips una grabación histórica en el mundo discográfico, y desde luego totalmente inédita, toda vez que si a simple vista las obras incluidas son de las piezas musi-

# RCA

## ULTIMAS NOVEDADES

### ARTURO RUBINSTEIN

el más grande intérprete de Chopin de este siglo en una recopilación de sus obras favoritas

#### MI CHOPIN PREFERIDO



RCA, Stereo, LSC 4000

Contiene polonesas, valeses, mazurcas, nocturnos, etc.

### GRANDES MAESTROS DEL BARROCO

#### ANTONIO BACIERO

al piano

En este segundo volumen Baciero interpreta obras de Purcell, Morley, Byrd, Gibbons, Tomkins y el célebre «Concierto Italiano», de J. S. Bach



RCA, Stereo, SRL 1-2075



cales más popularmente conocidas y aceptadas (los **Conciertos de Brandeburgo**), dichas obras —conviene resaltarlo pronto— no son **exactamente** los **Conciertos de Brandeburgo**. Me explicaré:

Cuando Bach se encontraba en la corte de Anhalt-Cöthen en calidad de «Kapellmeister», tuvo magníficas oportunidades para dedicarse con profusión a componer música instrumental, siendo ésta una etapa intermedia entre sus trabajos religiosos de Weimar, al principio, y de Leipzig. En Cöthen, entre otras muchas cosas, Bach compuso un ciclo de diez conciertos para diversos instrumentos solistas, generalmente en forma camerística. Cuando en Berlín se encontró con Christian Ludwig, Margrave de Brandeburgo, Bach le prometió la composición de seis conciertos. No pudiendo cumplir esta promesa por premura de tiempo, trabajó en la adaptación de seis de aquellos diez conciertos reseñados a los medios musicales del Margrave, diferentes en cualquier caso a la orquesta de cámara, que Bach tenía a su disposición en Cothen, e incluso suprimió o cambió determinados pasajes, según los casos. La enumeración de todos ellos sobrepasaría los límites del comentario; pero, en cualquier caso, estas mutaciones vienen perfectamente explicadas en el libreto del álbum. Así, pues, los seis conciertos revisados pasaron a denominarse los **Conciertos de Brandeburgo**, y son los que se incluyen en este álbum, pero en su forma y contenido «originales», valga en este caso el término inexacto; es decir, antes de que Bach efectuara la revisión. Sólo cabe lamentarse, habida cuenta del criterio seguido en el registro, por la falta de los restantes cuatro conciertos: hubiera sido un hito. En cualquier caso, lo es por el ambicioso trabajo musicológico que supone este hallazgo, debido primordialmente al eminente y malogrado Thurston Dart. También por la relevante altura interpretativa, no por esperada menos importante. A la elegancia, aristocracia, criterio y musicalidad inatacables, ejecución y fraseo admirables siempre de Marriner y la Academia, debemos unir la colaboración extraordinaria de grandes divos: el propio Thurston Dart, Raymond Leppard, George Malcolm, al clavicémbalo; Claude Monteux, flauta; Barry Tuckwell; trompa; Neil Black, oboe; Alan Loveday, violín, y dos virtuosos de un instrumento casi ignoto: la flauta de pico sopranino, cuales son

David Munrow y John Turner. El timbre de este instrumento se asemeja mucho a los registros agudos en sordina del órgano barroco. En fin, cualquier panegírico que yo pueda establecer refiriéndome a la interpretación sobra, ya que, afortunadamente, en España ya se empieza a saber de la solvencia y preparación de este grupo admirable.

La presentación es buena, y en cuanto a la grabación, he comprobado que existe, en contados registros de la trompa o las cuerdas graves, un punto de saturación. Ignoro si es defecto original o si, por el contrario, se trata de un prensado incorrecto en esas zonas. En cualquier caso, no tienen mayor importancia y bien poco empañan una grabación redonda en todos los sentidos, particularmente recomendable ahora, teniendo en cuenta su actual precio-oferta.—**J. I. P.**

BEETHOVEN, L. van: **Concierto para piano y orquesta número 3**. PHILIPS, 58 35 283. **Concierto para piano y orquesta número 4**. PHILIPS 58 35 284. Claudio Arrau, pianista. Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam. Director, Bernard Haitink.

El catálogo de grabaciones de los **Conciertos** beethovenianos para piano y orquesta se enriquece ahora con las versiones de Claudio Arrau acompañado por la primera orquesta holandesa, con su titular Bernard Haitink al frente. Como siempre que aparecen nuevas interpretaciones de obras múltiplemente ofrecidas en el mercado discográfico, cabe preguntarse si está justificado el lanzamiento. En este caso, la contestación debe ser afirmativa, pues el extraordinario pianista chileno alcanza una elevadísima cota interpretativa en los dos **Conciertos** —tercero y cuarto— que comentamos en estas líneas; y esta poderosa razón se complementa con la admiración hacia el trabajo de Haitink, magníficamente adecuado a la acusada personalidad del pianista. La altura técnica de los discos redondea el juicio francamente positivo.

El comentario a la interpretación del **Concierto en Do menor** (número 3) puede ser paralelo al que hice en su día de la **Segunda sinfonía** beethoveniana, a propósito de la interpretación de la Academia que dirige Marriner. ¿Es el **Tercer concierto** una muestra del lado clásico de Beethoven, de su carácter de continuador de la línea Haydn-Mozart o, por el contrario, debe interpretarse con la grandeza ro-

mántica propia de los dos **Conciertos** que a éste seguirían? Una partitura magistral siempre tiene valor en sí misma, y eso, nada más y nada menos, es lo que hay que tratar de sacar a la luz. Admirables, sencillamente admirables, son el equilibrio de expresión, la justeza de estilo, la fidelidad a lo escrito que manifiestan Arrau y Haitink en este trabajo —que no dudo en calificar de sobresaliente— sobre el **Concierto número 3** de Beethoven.

Comoquiera que la versión del **Concierto en Sol** es una de esas interpretaciones tan coherentes y espléndidas que dificultan grandemente la cita aislada de detalles destacados, este comentario podría terminar aquí después de haber reflejado que los artistas protagonistas están a «su» nivel. Pero, ¿está Arrau considerado entre el público español como corresponde a su categoría artística? La escasísima discografía existente y la incomprendible tibieza con que ha sido tratado por la crítica en sus distintas actuaciones madrileñas nos mueven a subrayar para el lector la extraordinaria valía de este pianista veterano, llegado ya a la cúspide de su carrera. Los **Conciertos** beethovenianos pueden ser un espléndido acercamiento a la personalidad musical de Claudio Arrau: una audición atenta, analítica, podrá detectar alguna tacha en la mecánica que aparta a Arrau del grupo de los «técnicamente infalibles» (sobre todo, claro, en los discos); cabe mayor pulcritud en algún trino, mayor precisión metronómica en la ejecución de grupos irregulares e incluso, alguna vez, mayor limpieza en el uso del pedal. Bien, pero, ¿qué son estos detalles frente a la grandeza musical que emanan las interpretaciones de Arrau? Apenas el recuerdo de que la música, aunque sea «encorsetada» en un disco, es algo **vivo**. Las maravillas expresivas se suceden, para deleite del aficionado sensible, en estas versiones llenas de calor, de hondura y de personalidad. Y personalidad auténtica, porque el fraseo del pianista (¡qué bien comprendido por Haitink!) es realmente inconfundible, dada esa rara capacidad para expresar los contrastes internos del discurso musical dentro de una unidad conceptual tan inquebrantable que afecta incluso al sonido, mágicamente redondo en todas las tesituras merced a una pulsación homogénea que difícilmente encontramos en otros pianistas.

A la misma Casa discográfica

que viene presentando interpretaciones de Brendel hay que agradecer ahora la difusión de grabaciones de Claudio Arrau. Una pregunta con caracteres de ruego: ¿se tendrá en cuenta que Arrau es uno de los más grandes intérpretes de Schumann? ¡Qué ocasión para cubrir de la mejor manera posible los vergonzantes huecos que ofrece la discografía española sobre el piano de tal autor!.—**J. L. G. B.**

BORODIN, A.: **El Príncipe Igor**. Ivan Petrov, Tatiana Tugarinova, Vladimir Atlantov, Artur Eizen, Yelena Obraztsova, Alexander Vedernikov, Alexander Leptev, Valery Yaroslavtsev, Konstantin Baskov, Irina Terpilovskaya, Margarita Miglay. Coro y Orquesta del Teatro Bolshoi, de Moscú. Director, Mark Ermler. Hispavox-Melodía, «stereo», HMES, 610-56/7/8/9. (Album con cuatro discos.)

Paradójicamente, es **El Príncipe Igor** una de las óperas más desconocidas y a la par una de las que contienen las páginas más populares de la historia de la Música. Tanto es así, que en España sólo existía hasta ahora una grabación fragmentada, debida a la Opera de Belgrado. Actualmente acaba de aparecer la debida al Teatro Bolshoi, primera realmente integral, incluyendo aquellos fragmentos que son de supresión habitual en las representaciones en vivo.

Realmente, es difícil obtener un buen conjunto para el **El Príncipe Igor**, pues son muchos los personajes, todos ellos con su escena, aria y conjunto, de similar importancia, sin poder afirmar que exista realmente protagonista, salvo que consideremos como tal al coro y a la orquesta. Son precisamente estas partes corales y orquestales las que gozan de una mayor popularidad; como ejemplo baste citar la obertura, la marcha polovsiana y las inefables danzas. En la presente grabación todos los elementos son primeras figuras, destacando Ivan Petrov, lo cual a nadie puede sorprender, por tratarse de una de las máximas figuras de su cuerda. Igualmente es notable la dirección de Mark Ermler, así como la precisión de la Orquesta y el Coro, aunque en algunos momentos el sonido tienda a perder su pureza a fin de obtener una mayor dinámica en los fortísimos.

Un magnífico comentario sobre la obra y diversas fases que condujeron a su aspecto actual, incluyendo una tabla con los autores de las orquestaciones de



cada fragmento, pero acusándose la falta de libreto y su traducción, tan importante siempre en la ópera, y más cuando ésta es prácticamente desconocida de nuestro público.—R. O. R.

CHAIKOWSKI, Pedro: **Francesca de Rímini**, op. 32, y **Obertura-fantasia «Hamlet»**, op. 67. Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS. Director, Y. Svetlanov. Melodía, «stereo», 610-49.

Este atractivo acoplamiento de dos obras de Chaikowsky, no sólo infrecuentes en disco, sino también en salas de concierto, resulta un acierto del sello Melodía-Hispavox, ya que de la **Obertura-fantasia «Hamlet»** no había ninguna versión moderna, aunque de **Francesca** apareció una muy reciente dirigida por Maazel en cuatro fases. La versión de Svetlanov al frente de la Orquesta Sinfónica de la URSS peca curiosamente de un apasionamiento un tanto desmesurado en los primeros compases y de una dirección rutinaria durante el resto de la obra. Es una lástima en obra—aunque no de las más geniales de su autor—que posee ingredientes suficientes para animar a cualquier director, y mucho más cuando se supone que lleve en la sangre el germen de un positivo conocimiento de la música del más grande de los compositores que ha producido su país. A veces las trompetas ahogan a la cuerda, y en los momentos más dramáticos produce la impresión de que la orquesta está haciendo una lectura de rutina, sin llegar a expresar todo lo que esta partitura encierra, efecto quizá debido a cierta prisa con que lleva la obra Svetlanov, por otra parte, uno de los mejores directores soviéticos del presente. La parte central, en la que el clarinete tiene casi una cadencia solista, es de lo mejor logrado. El intérprete tiene una gran calidad y atractivo sonido. Luego la lenta entrada de la cuerda tiene más pasión y dulzura. Al final todo marcha mejor, logrando un final espectacularmente brillante, que borra los defectos señalados al principio. La **Fantasia «Hamlet»**, en líneas generales, tiene una mejor interpretación. Aquí el director se fija más en el aspecto impresionante que en el intelectual del atormentado héroe, y esto beneficia el resultado dramático musical de la versión. Ahora la cuerda canta y el equilibrio sonoro general está mejor logrado. En total, una buena versión de una obra poco conocida y con méritos para ser escuchada con más frecuencia. El prensaje y sonido

del disco es de muy buena calidad.—P. M. C.

DVORAK: **Quinteto con piano en La**, op. 81. Artur Rubinstein, piano; Cuarteto Guarneri. RCA, LSC-3252.

En 1887 concluyó Dvorak una de sus obras más redondas e importantes: el **Quinteto op. 81**, para cuarteto de cuerda y piano. El compositor de tan intachable oficio, cuyas sinfonías siguen siendo predilectas de intérpretes y público, nos muestra en este **Quinteto** el mismo bien hacer y, en mi opinión, una mayor personalidad creadora, así como una más fina sensibilidad musical. La fértil inspiración se une a esa rara habilidad de Dvorak para desenvolverse a caballo entre lo culto y lo popular; de ello nace una obra deliciosa de principio a fin, con punto culminante en el «Dumka» (segundo movimiento), que constituye una de las páginas más admirables no sólo de Dvorak, sino de toda la música camerística.

Al atractivo contenido musical del presente disco se añade la excepcional altura interpretativa. Cada vez que se aborda el comentario de una composición de este tipo hay que acudir—para elogiar o para lo contrario—a ese misterio de la música de cámara, género en el que la suma de individualidades de gran calidad no siempre da resultados de la misma altura. Pues bien, la primera alegría que proporciona esta grabación es la de encontrarse ante un Rubinstein absolutamente inserto en la unidad de voz que el **Quinteto** reclama. En realidad, se trata de un dúo, puesto que al genial pianista se une el Cuarteto Guarneri, que bien puede considerarse como «el otro» instrumento: la conjunción entre sus miembros está fuera de toda duda.

El resultado, ya se ha dicho, es muy difícilmente igualable. No habrá que recomendar su audición a los aficionados volcados a la música de cámara, ni a los amantes de Dvorak, ni a los admiradores a ultranza del viejo maestro Rubinstein; pero desde aquí invitamos a cualquier aficionado a deleitarse con esta grabación.—J. L. G. B.

GABRIELLI, Giovanni: **La Gloria de Venecia** (Gabrielli en San Marcos). E. Power Biggs al órgano. Niños Cantores de Texas, instrumentos de metal de Edwar Tarr. Vittorio Negri, director. C. B. S., «stereo», S-72989.

Esta grabación con música de Giovanni Gabrielli ha sido realizada totalmente en la gran Ba-

sílica de San Marcos de Venecia, donde Gabrielli compuso y estrenó muchas de sus obras. Para ello, el sello CBS ha contado con un «equipo internacional», integrado por el célebre organista británico E. Power Biggs, un coro de Norteamérica, un órgano de Suiza y un equipo de grabación de Suiza y un conjunto de metales de la República Federal de Alemania. El órgano, construido en Suiza, fue trasladado por tierra y vía fluvial hasta Venecia y colocado, pieza por pieza, en el mismo sitio donde se encontraba el órgano en la época de Gabrielli. La dirección ha estado a cargo del director italiano Vittorio Negri. La grabación, que desde el punto de vista estereofónico es impresionante, por la admirable separación entre ambos canales de grabación, presenta el **Jubilate Deo, Magnificat, Surrexit Christus, Nunc dimittis, Angelus y Pastores y Regina Coeli**, de Gabrielli. El timbre del órgano es sobrecogedor, ya que fue templado a la manera italiana, y consta de diez registros, distribuidos en dos manuales y pedales. Solistas, coro y metales proporcionan una increíble belleza estática, que algunos ecos de la Basílica producen una sensación de tercera dimensión. El equilibrio entre el órgano, el coro, los instrumentos y solistas está admirablemente logrado, por lo que lo más importante, conseguir la atmósfera adecuada, se ha logrado plenamente. He aquí una grabación trascendente, muy recomendable para los amantes de la música del siglo XV.—P. M. C.

HAENDEL, Georg Friedrich: **El Mesías**. Helen Donath, Anna Reynolds, Stuart Burrows, Donald McIntyre. Coro John Alldis. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Karl Richter. D. G. 1 ALB-318, «stereo». (Tres discos.)

Esta grabación, publicada en España recientemente sin mucho retraso respecto del lanzamiento internacional, era muy esperada en el mundillo discográfico: de una parte, se trataba del segundo acercamiento discográfico al **Mesías** por parte de un especialista tan reconocido como Karl Richter; de otra, este acercamiento se producía de manera inequívocamente opuesta a su primera grabación de la obra: contingente de ejecutantes británico, enseñados en esa característica tradición inglesa en la interpretación de estas músicas; cuarteto vocal de habla inglesa y, por supuesto, montaje de la obra según el libreto original inglés; por último, planteamiento



## Últimas publicaciones

WALDO DE LOS RÍOS:  
**Concierto para la guitarra criolla**

Y obras para guitarra y orquesta de Ginastera, Villa-Lobos, Bach, Moreno Torroba, Tárrega, etc.

ERNESTO BITETTI, guitarra  
Orquesta de Conciertos de Madrid.

Director, W. de los Ríos.

Hispavox, HHS 10-429  
(LP, «estéreo»)  
CH 288 («Cassette»).

SHOSTAKOVICH:  
**Concierto número 2 para violín y orquesta.**  
**Sinfonía número 6 en Si menor.**

DAVID OISTRAKH, violín.  
Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Moscú.  
Director, Kirill Kondrashin.

Melodía, HMES 610-50  
(LP, «estéreo»).

SCRIABIN:  
**Poema del éxtasis.**

RACHMANINOFF:  
**La isla de los muertos.**

Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS.  
Director, Yevgeni Svetlanov.

Melodía, HMES 610-51  
(LP, «estéreo»).

IPPOLITOV-IVANOV:  
**Bocetos del Cáucaso.**

GLAZUNOV:  
**Fantasia finlandesa.**  
**Danza característica.**  
**Cortejo nupcial.**

Orquestas Filarmónica-Sinfónica de Moscú y Sinfónica de Radio Moscú.

Directores:  
G. Rozhdestvensky,  
Y. Svetlanov y A. Gauk.

Melodía, HMES 610-52  
(LP, «stéreo»).

CHARPENTIER:  
**Te Deum.**  
**Gran Magnificat.**

Solistas, Coro y Orquesta Jean François Paillard.  
Director, Louis Martini.

Erato, HES 60-149  
(LP, «estéreo»).



camerístico de la misma (unos cuarenta elementos corales y cincuenta instrumentistas). Se trataba, pues, de comprobar cómo respondería el director alemán, con una escuela interpretativa ciertamente opuesta a la ya reseñada, ante estos planteamientos poco familiares a él. Los resultados han sido, en mi opinión, de índole diversa, y enfocaré el comentario desde esta perspectiva.

En primer lugar considero acertado el planteamiento libre de efectismos de masas «per se», y en este caso más incluso, ya que Richter suele acercarse a la música barroca a través de una considerable paleta instrumental y coral, más cercana al romanticismo que al barroco, si bien luego su fraseo resulta generalmente clásico y austero. Esta característica, que me parece muy válida en Bach, me resulta menos en Händel (pese al pertinazmente establecido paralelo entre ambos). Más detallista y sutil que el Patriarca, más frívolo también, necesita de interpretaciones que cuiden más los pequeños detalles: el adorno, la pirueta, sin que se desdeñen tampoco los grandes fragmentos contrapuntísticos o la grandiosa arquitectura de los «fugati». El contingente coral e instrumental utilizado por Richter le brinda, pues, la oportunidad de cuidar este particular (aunque más austeramente que Bonyne, por ejemplo), pero le hace apartarse radicalmente de su habitual «modus operandi», llevándole hacia una interpretación impersonal en ocasiones. Por otra parte, encuentro demasiado tapado (no sé si por falta de elementos o por defecto de grabación) al espléndido coro de John Alldis en ciertos fragmentos («Aleluya», por ejemplo). Por contra, el número 12 («For unto us a Child is born») es delicioso, ya que a la sutil intervención coral se une un diáfano trabajo contrapuntístico de la orquesta en perfecta armonía.

En general, considero relevante el trabajo de la Filarmónica de Londres, con una cuerda de precioso sonido, e incluso el solo de trompeta de Gordon Webb. También magnífica Hedwig Bilgram, mano derecha de Richter e importada para esta grabación. La dinámica impuesta por el director me parece acertada, aunque no así los «tempi», unos más acertados que otros, ya que esporádicos apresuramientos le restan claridad a determinadas texturas polifónicas.

En cuanto al cuarteto solista, hay también desigualdades. Lo peor lo tenemos en el bajo Do-

nald McIntyre, inconcebible elección, después de conocer su repertorio wagneriano. No creo que un Gurnemanz sea adecuado para cantar **El Mesías**, ni por agilidad, ni por carácter, ni por timbre. Stuart Burrows es, en cambio, un tenor ideal para Händel, como lo es para Haynd o Mozart. Es ágil, brillante unas veces y oscuro, casi dramático, otras. Helen Donath es también una buena soprano para **El Mesías**. Su timbre fresco y juvenil va muy bien con su «particella» y posee a su vez la coloratura indicada. Anna Reynolds, gran artista donde las haya, está irregular en este registro. Su timbre y su calidad son seductores en extremo; su delicadeza, también; no obstante, no es técnicamente perfecta su intervención, pues un exagerado fraseo «cantabile» le induce a omitir inflexiones o «portamentos» concretos. Su afinación es, en cambio, admirable.

La grabación no me atrevo a calificarla en uno u otro sentido. El sonido es limpio indiscutiblemente, pero ya he apuntado antes que las intervenciones en que el coro está «tapado» por la orquesta pueden obedecer a defectos de grabación. El ingeniero es Hans-Peter Schweigmann. El prensado, bueno.

Como se puede deducir, es una versión ambigua de la obra, por los caracteres contrapuestos de los artistas que intervienen en su interpretación.—**J. I. P.**

#### JANACEK: **Misa Glagolítica.**

H. Pilarczyk, soprano; J. Martin, contralto; N. Gedda, tenor; G. Gaynes, bajo. Coro Westminster (director, E. Brown). B. Prince-Joseph, órgano. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Leonard Bernstein. CBS, S, 72361, «stereo».

Leos Janacek figura en uno de los puestos de honor en la lista de «ilustres desconocidos» de la afición musical española. Sus obras, programadas muy de tarde en tarde, no han sido nunca acompañadas de la necesaria información que encuadrara la figura de este gran compositor checo dentro del contexto general de la música europea. Por lo general se desconoce que Janacek es una especie de «punto clave», de umbral de paso hacia toda una corriente de gran repercusión en la música europea del siglo XX: el nacionalismo musical. Un nacionalismo que engloba a músicos de la talla de un Albéniz, de un Kodaly, de un Sibelius, de un Falla, y que encuentra su formulación más genuina y universal en la obra de

Bela Bartok. Leos Janacek es el primer compositor que se lanza abiertamente hacia una investigación rigurosa, científica, «a pie de pueblo», del folklore de una determinada región europea (Eslovaquia y, sobre todo, Moravia). Con su actitud comienza a brotar un nuevo sentimiento, una nueva sensibilidad respecto a la adecuación de lo popular a la obra musical considerada como expresión personal de un determinado compositor. Con Janacek se superan definitivamente el folklorismo intuitivo, asistemático, de corte claramente romántico de un Smetana o un Dvorak y el pseudofolklorismo brillante, prosopopéyico e irreflexivo a lo Liszt. Janacek supone, pues, un jalón importante, decisivo incluso, en un nuevo enfoque del nacionalismo, enfoque claramente deslindado del XIX y propio del XX.

La **Misa Glagolítica** (que data de 1926, año clave en la trayectoria compositiva de Janacek, puesto que en él compone asimismo la **Sinfonietta** y el **Capricho para piano**—mano izquierda—y **orquesta**) es, sin duda, una de sus obras maestras y una de las composiciones corales de los años veinte que más fortuna han encontrado en el repertorio. Su planificación responde a la tradición de la misa («Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Agnus»), y en ella se combina un sincero sentido religioso con el panteísmo casi visceral del músico moravo, en el que naturaleza y tradición folklórica juegan una baza esencial. Fuera de la trayectoria marcada por la Segunda Escuela de Viena, la **Misa Glagolítica** es un intento serio, importante y válido, de remodelar de manera original y personalista la tradición, secular en Europa, de la misa musical latina, enfocada desde un punto de vista sinfónico-coral. La obra debe ser conocida por todos aquellos a quienes interesa la evolución de la música europea en nuestro siglo, y de manera muy especial por aquellas personas que se ocupan de la problemática que plantea la composición de música religiosa en nuestra época (haciendo un lamentable juego de palabras, me atrevería a decir que, a mi juicio, se trata de una problemática cada vez más problemática, entre otras cosas por falta de un tratamiento profundo de la misma). Por eso me extraña un poco que la salida al mercado de este disco no haya motivado comentario alguno por parte de Federico Sopeña, el tratadista musical que, ahora, se ha ocupado más comprometida y vi-

vencialmente de la cuestión. La significación de la **Misa** de Janacek desde este punto de vista interesaría a muchos, por lo que sería muy de desear un trabajo de Sopeña en este sentido.

El disco de la CBS—de buen bagaje técnico, aunque a veces se detectan ruidos parásitos de superficie y la distorsión hace su aparición en algunos momentos—cuenta con la colaboración eficaz de cuatro buenos solistas vocales y la dirección entusiasta de Leonard Bernstein. El director americano resulta a veces algo artificiosamente idiomático, a veces algo tremendista, pero considerada en su conjunto, su labor es muy importante. Con todo, creo que, al menos hasta ahora, «la» versión discográfica más absolutamente convincente por su perfecto y nunca exagerado o artificial idiomatismo es la de Karl Anserl, superior en dominio estilístico a Bernstein y Kubelik. Destaca en la edición CBS editada en nuestro país su espléndido comentario de contraportada, enfocado como una breve, pero exacta introducción a la música de Leos Janacek. Se trata de un perfecto ensayo en miniatura, en el que nada de lo que se escribe sobra. Precisamente por lo valioso y accesible de esta introducción resulta singularmente incomprensible que no se especifique al pie de la misma el nombre de su autor. Contra lo tradicional en CBS, tampoco se especifican los nombres del productor y del ingeniero de sonido o director de grabación, lo que supone pequeños detalles en contra de una publicación que, considerada en conjunto, nos parece oportuna, innovadora, atractiva y francamente importante.—**M. Ch. B.**

MENDELSSOHN: **Concierto para violín y orquesta en Mi menor; Concierto para violín y orquesta en Re menor.** Yehudi Menuhin, violín. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Rafael Frühbeck de Burgos. EMI, I J 063-02.266, «stereo».

El **Concierto en Mi menor** ha sido, desde siempre, pieza obligada en el repertorio de todo gran violinista, y posiblemente se trata del concierto romántico con un mayor número de versiones discográficas. Lo difícil en este caso es decir «algo más» de lo habitual, no bastando el llevar a cabo una buena versión para justificar una nueva edición del mismo. En este caso el registro de EMI se justifica plenamente por varias razones. La primera y más importante estriba en la interpretación de Menuhin. Todos sabemos que





el gran violinista judío no es ahora el asombroso virtuoso de los años cuarenta. Sin embargo, esta pérdida de facultades técnicas resulta mucho más apreciable en una audición en vivo que en una grabación discográfica, en la que son posibles toda clase de repeticiones a fin de resolver, o al menos paliar, determinadas insuficiencias. Por otra parte, Menuhin sigue siendo, desde un punto de vista conceptual, un músico privilegiado. Para mí —insisto en lo personal de esta afirmación—, Menuhin es el gran violinista romántico de nuestro siglo. Sus versiones con Wilhelm Furtwängler pueden ser consideradas versiones de referencia absoluta, auténticos hitos interpretativos. Su labor pedagógica, como empresario y organizador de actividades musicales, como solista-director, como director «a solo», indican bien a las claras que Yehudi Menuhin no debe ser encasillado como violinista, sino como un músico total, como un «huomo universalis» dentro de lo musical, como uno de esos extraños entes que han considerado la técnica como un mero instrumento para dar cauce a una sensibilidad artística, general y panabarcativa. En el caso de su nueva versión discográfica, Menuhin corrobora todo ello. Su lectura, por enci-

ma de una indiscutible solidez estructural, destaca por su inflexible sentido de la emoción latente a lo largo de todo el **Concierto**. Para conseguir sus objetivos, Menuhin cuida de manera especial el fraseo violinístico, fraseo realmente insuperable si aceptamos su visión básica del **Concierto**, fundamentalmente lírica. Dicho fraseo está sustentado por «tempos» más lentos de lo habitual, muy difíciles de mantener sin incurrir en excesos, exageraciones o pies forzados. Sin embargo, aquí, estos «tempos» no sólo parecen acertados y naturales, sino casi inevitables. En este sentido, Menuhin me recuerda muchísimo a Furtwängler. Al igual que el inolvidable director berlinés, el violinista neoyorquino utiliza la lentitud, no como un medio de exposición más o menos intelectualizado, sino como cauce de la auténtica emoción interpretativa. No es de extrañar que Menuhin y Furtwängler, a pesar de la diferencia de edad, estuvieran tan absolutamente compenetrados. Al fin y al cabo, su posición respecto de la interpretación como recreación era idéntica.

La segunda baza a favor de la publicación de EMI estriba en la inclusión del **Concierto en Re menor**, deliciosa obra del niño Mendelssohn (está escrita a los

catorce años). Sin poder ser catalogado como un gran concierto para violín, es obra original, ingeniosa, que denota la habilidad musical fuera de serie y absolutamente prematura del compositor hamburgués. Obra nada usual en nuestro mundo musical, aporta un dato de indudable novedad a la discografía.

Por último, el tercer tanto a favor corre a cargo de Rafael Frühbeck de Burgos. Su labor de acompañamiento es verdaderamente notable en ambos **Conciertos**. Sabemos que no es tarea fácil seguir a Menuhin. Sus «tempos» son muy lentos, y ello crea numerosos problemas a la orquesta. Sin embargo, Frühbeck hace gala de una flexibilidad auténticamente extraordinaria. Su «contacto musical» con el solista es permanente y su trabajo al frente de una excelente Sinfónica londinense resulta una de las mejores labores de colaboración con solista que hemos escuchado últimamente. Es curioso cotejar el trabajo del director español en esta ocasión con el que llevó a cabo en el mismo **Concierto en Mi menor**, de Mendelssohn, con la misma orquesta, pero colaborando con un violinista distinto (Ion Voicou). Ante la imposibilidad de entrar en detalles, digamos tan sólo que son trabajos de dirección muy

diferentes, lo que prueba la versatilidad, la capacidad de adaptación a cada solista en particular, que hace de Frühbeck un colaborador sencillamente ideal. Fue un acierto indudable de la EMI encargar al director español la labor de acompañamiento de Menuhin. ¿Qué hubiera resultado de haber sido Sir Adrian Boult, por ejemplo—que, «a priori», tenía muchas más posibilidades lógicas—, el designado para la dirección orquestal de este registro? Gracias a Dios, no lo fue, y sí Rafael Frühbeck, lo que, verdaderamente, celebramos.

La grabación nos ha parecido buena; el prensado, en cambio, no pasa de lo simplemente aceptable. En la edición española he podido constatar algunos momentos de distorsión que de ningún modo aparecen en la edición británica. Los comentarios de carpeta, firmados por Menuhin y Chrislett, son válidos y oportunos. En conjunto, se trata de una edición de interés, excepcional en lo interpretativo, que vuelve a recuperar al gran Menuhin, aquí a la altura de sus mejores tiempos.—M. Ch. B.

MENDELSSOHN: **Concierto para violín y orquesta en Mi menor**, op. 64. TCHAIKOWSKY: **Concierto para violín y or-**

## JOYAS DE LA MUSICA CLASICA

al increíble precio de :

165 pts p.v.p

DISTRIBUIDO POR:



## PROXIMOS LANZAMIENTOS

### «PIEZAS MAESTRAS»

Obras de Chopin, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms y Rachmaninov

Pianistas: Rosl Molzer, Helga Sommer, Hanae Nakajima, Alfons Steiner

ZOR-5.034

### GUSTAV MAHLER

SINFONIA NUMERO 1 EN RE MAYOR

Süddeutsche Philharmonie Orchestra

Director, Denis Zsoltay

ZOR-5.042

### FRANZ SCHUBERT

SINFONIA NUMERO 8 EN SI BEMOL MENOR («Incompleta»). SINFONIA NUMERO 3 EN RE MAYOR

Münchner Symphoniker Orchestra

Director, Alfred Scholz

ZOR-5.043

### WOLFGANG A. MOZART

SINFONIA NUMERO 41 EN DO MAYOR, KV 551 («Júpiter»). SINFONIA NUMERO 40 EN SOL MENOR, KV 550

Mozarteum Orchester Salzburg

Director, Alfred Scholz

ZOR-5.047

### JOSEPH HAYDN

SINFONIA NUMERO 100 EN SOL MAYOR («Militar») SINFONIA NUMERO 101 EN RE MAYOR («Del reloj»)

Norddeutsche Philharmonie Orchestra

Director, Hans Zanotelli Münchner Symphoniker Orchestra

Director, Albert Lizzio

ZOR-5.048



questa en Re mayor, op. 35. Nathan Milstein, violín; Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Claudio Abbado. D. G., 2530 359.

El estancamiento, por parte de la mayoría de solistas, en una parcela del repertorio romántico nos imposibilita a menudo para el goce de ciertas obras de las cuales se abusa en conciertos, retransmisiones radiofónicas y grabaciones: así, el **Concierto de violín**, de Tchaikowsky, y —en menor grado— el de Mendelssohn.

No obstante, la presente grabación reúne condiciones suficientes como para atraernos: por una parte, la interpretación interesantísima, y, por otra, el generoso acoplamiento que agrupa dos conciertos clásicos del repertorio que hasta ahora no se podían adquirir en un solo disco. Y añadamos en seguida la alta calidad de la grabación.

Es francamente admirable el trabajo de Milstein, poseedor de un Stradivarius de sublime sonido, que maneja con pulcritud técnica, al servicio de un concepto musical de inatacable tersura y de una sensibilidad que podríamos llamar «muy de hoy». De esta forma resulta completamente homogéneo el dúo con Claudio Abbado, director treinta años más joven que el solista y de cuyo rigor conceptual y fogoso temperamento abundan las pruebas. Es una versión lozana, joven, de claridad absoluta en todo momento y tan lejos de lo aséptico como de las honduras que buscan otras interpretaciones de estos conciertos. Me confieso partidario de Milstein y Abbado en esta forma de llevar, como con alas, ciertas músicas del repertorio romántico menos «vivo». De cualquier forma, es una grabación a conocer, incluso para el aficionado de sensibilidad más acusadamente romántica. Un gran disco.—J. L. G. B.

MONTEVERDI, Claudio: **Madrigales**. Monteverdi-Chor Hamburg. Director, Jürgen Jürgens. Archiv Produktion (D. G.), 2533 146, «stereo».

En los últimos lanzamientos de las Casas discográficas españolas se denota un cierto interés por la obra tan importante de Claudio Monteverdi, figura capital en la historia de la Música por el enriquecimiento de los medios sonoros y de las propias

formas musicales. Este disco es un buen ejemplo de cuanto digo, y se añade a otros discos sobre **Madrigales**, de Monteverdi, publicados por Archiv, así como al impresionante **Orfeo**, de Nicolaus Harnoncourt, recientemente publicado en España en los primeros lanzamientos del sello Telefunken. Curiosamente, el disco que ahora comento tiene una cierta relación con el mencionado **Orfeo**, puesto que en este interviene como director de coros y asistente de Harnoncourt Jürgen Jürgens, director global de la grabación de los **Madrigales**, entre los que figura el «Lamento de Arianna», que le da título al registro.

Conocido el relevante trabajo coral de Jürgens en el **Orfeo** de Telefunken, no ha podido extrañarme en absoluto la magnífica altura interpretativa de estas deliciosas obras, cuya paz y recogimiento son contagiosos. Deutsche Grammophon ha confiado a Jürgens en los últimos tiempos numerosas grabaciones sobre música antigua, y éste es el mejor signo para comprender su solvencia en estas músicas. La disposición instrumental resulta el atractivo más sorprendente de estas obras, ya que Monteverdi, figura capital, como dije, en la evolución de la paleta orquestal, juega aquí con un clave, un órgano positivo, un arpa, una tiorba, un laúd, un violoncello y un contrabajo, pero muy pocas veces todos estos instrumentos se unen al coro, sino que forman grupos diferentes según el carácter del madrigal en cuestión, cambiando el clímax sonoro de unos a otros. Por supuesto, hay también **Madrigales** cantados por el coro «a capella». Un coro, por supuesto, ideal para estas obras, naturalmente, muy reducido. El mejor signo lo tenemos en su repertorio, fundamentalmente formado por obras anteriores al barroco, y por su nombre, que le caracteriza precisamente como paladín de la música de este genio que fue Claudio Monteverdi.—J. I. P.

MOZART, W. A.: **Concierto para piano y orquesta número 22, en Mi bemol mayor**, K. 482; **Rondó de concierto en Re mayor**, K. 382. Orquesta de Cámara Inglesa. Pianista y director, Daniel Barenboim. EMI, 1 J 063-02.327.

Aparece ahora una nueva interpretación mozartiana protago-

nizada por Barenboim. Si cabe hacer distinciones dentro de un trabajo tan homogéneo como el que nuestro pianista-director viene desarrollando sobre los **Conciertos** de Mozart, este comentarista se inclinaría por la presente grabación (mejor también desde el punto de vista sonoro), que incluye el **Número 22** y se completa con el **Rondó K 382**. El talento musical de Barenboim es el mismo, grande y deslumbrante, aunque quepa perfectamente la polémica sobre el artista; pero en este **Concierto en Mi bemol** estimo que el estilo está más ajustado que en otros escuchados anteriormente, si bien las fluctuaciones metronómicas existen, como también los detalles que delatan estamos ante un intérprete beethoveniano que hace ahora Mozart, cosa, por otra parte, bien sabida y a la que no confiero aquí ningún matiz de censura. Por el contrario, igual que rechazo de pleno otros trabajos del Barenboim director de Mozart, me apresuro a aplaudir la presentación orquestal del **Rondó** que completa la segunda cara del disco: escúchenla quienes se pregunten alguna vez qué será «lo mozartiano».—J. L. G. B.

MOZART, W. A.: **Sinfonías números 13 a 16**. Orquesta de la Academia de St. Martin in the Fields, dirigida por N. Marriner. Decca, «stereo», SXL 29076.

No hace mucho tiempo apareció en nuestro mercado discográfico una grabación Archiv que comprendía las **Sonatas** mozartianas, números 10 a la 15. Aquel lanzamiento produjo gran regocijo en los muchos admiradores del genio de Salzburgo, ya que las obras de juventud del gran músico permanecen en su mayoría en el anonimato. Ahora tenemos que agradecer al sello Decca el haber seleccionado una orquesta de las condiciones de la Academia de St. Martin in the Fields para realizar un grupo de sinfonías de juventud, que abarcan de la número 13 a la 16. Fueron compuestas por Mozart a mediados de diciembre de 1771, antes de partir para Italia, cuando sólo contaba quince años. La instrumentación es sencilla, solamente cuerda, menos la número 15, que además tiene dos oboes y dos trompas. La interpretación de la Orquesta de la «Academia» es logradí-

sima, muy especialmente en los admirables contrastes «forte-piano», que como herencia del barroco aún se hace sentir en estas leves, casi etéreas, páginas, que tanto recuerdan a la «sinfonía avanti ópera» italiana. Nuestros habituales lectores saben que por muchos motivos, entre otros el referente al espacio, no entramos en un análisis cualitativo de cada obra, y mucho menos de cada movimiento; ahora bien, lo que no podemos dejar de señalar es nuestra admiración más sincera por el diáfano trabajo realizado por la «Academia». Pocos conjuntos de cuerda pueden presentar unos niveles sonoros tan perfectos y una cuerda tan homogénea, tan «dulce». La calidad de las grabaciones de la Decca, sin ruidos parásitos, nítida, clara, corona el esfuerzo con éxito. Y las versiones que aquí aparecen, seguramente inatacables por los verdaderos mozartianos, encontrarán un motivo más de admiración hacia el genio de Salzburgo.—P. M. C.

MOZART, W. A.: **Misa de la Coronación y Litania Lauretanae**. Solistas, Coro y Orquesta de la Academia St. Martin in the Fields, dirigida por Neville Marriner. Decca, «stereo», SXL 29077.

Aunque las comparaciones son siempre odiosas, al menos así dicen, no podemos olvidar la reciente versión de la **Misa de la Coronación** publicada por la D. G. y la que ahora lanza el sello Decca. En pocas palabras, la diferencia queda establecida en la un poco exagerada grandiosidad y fuerza expansiva de la primera y la levedad, tiempo más lento y reposado de la segunda, con una orquesta más pequeña y un coro también menos poblado. Creo que para nadie sea un secreto mi admiración por el gran director y compositor ruso, pero a la hora de juzgar una grabación hay que deponer actitudes y sinceramente decidirse por la mejor grabación o, por lo menos, interpretación.

Markevitch hace casi quince años utilizaba a la Stader y Domínguez y a Haefliger y Roux. Ahora Marriner utiliza a Ileana Cotrubas, Helen Watts, Robert Tear y al barítono John Shirley-Quirk. El Coro Schola Cantorum, de Oxford, y George Malcolm al órgano. Esta constelación de es-



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

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

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



trellas nos brinda una **Misa de la Coronación** menos brillante que la de Markevitch, pero mucho más dentro del estilo y la estética de Mozart, con unas posibilidades sonoras en las que el órgano, otras veces tapado por la orquesta, resplandece y aporta su impresionante timbre, lo que le imprime una atmósfera religiosa mejor lograda. Se completa el disco con una obra también religiosa compuesta por Mozart en su juventud, y que consta de cinco partes, con solistas y orquesta, a la que curiosamente añade dos oboes y dos trompas, instrumentos poco habituales en las iglesias de aquella época. Hay momentos de verdadero lucimiento para los solistas, como en el penúltimo «Regina», en que aparece el tenor, o la intervención de la soprano en el «Agnus Dei». Los cuatro solistas, de gran calidad, cumplen su cometido en ambas obras con verdadera unción, que hacen de esta nueva versión una de las mejores en la historia del disco. El sonido es impecable, así como las tomas y el efecto estereofónico. Un nuevo éxito para la Academia St. Martin in the Fields, conjunto nacido para hacer música religiosa en la iglesia del mismo nombre, y que en cada nueva grabación que aparece confirma el prestigio y la fama que han conquistado en los últimos años.—P. M. C.

**PAGANINI: Conciertos para violín 1 y 4.** Arthur Grumiaux, violín. Orquesta Nacional de la Opera de Monte Carlo. Director, Piero Bellugi. PHILIPS, 65 00 411.

A la música hay que reconocerle la amabilidad con que se presta a dejar volar la imaginación libremente cuando aburre. Ante una película soporífera o una obra de teatro, el espectador no tiene otra forma de evasión que la de abandonar la sala: es difícil hacer abstracción de lo que se ve y se oye. La música, como digo, es menos acaparadora y —que la memoria de Paganini me perdone— acaba de proporcionarme otra prueba con la audición de este disco, durante la cual me ha venido a la mente el estupendo espectáculo que hace un par de meses presenciábamos en Madrid: las marionetas de Obratzsov. El primer número de aquella deliciosa representación creo recordar que se titulaba «Obertura», y era una ingeniosa caricatura que tenía mucho más de musical que de escénico. Graciosos eran, ciertamente, los movimientos del director de orquesta, pero la agudeza del número venía dada por

una música grandilocuente, vacía; una música que pretendía elevar a la categoría de «obra musical» una sucesión de los tópicos más frecuentes que encontramos en los finales llamados «facilonos».

Disculpe el lector esta introducción a base de una experiencia personalísima, pero la asociación de ideas que he descrito me ha parecido una manera válida de expresar mi absoluta incapacidad para el goce de estas páginas que pretenden elevar a la categoría de «obra musical» una sucesión de juegos virtuosísticos, precisamente sobre el instrumento más apto para emocionar que ha fabricado el hombre. Que Paganini ha supuesto un notable avance en la mecánica violinística, es un hecho bien sabido y tan digno de admiración como —a distinto nivel— el que un intérprete venza limpiamente el cúmulo de dificultades que su parte encierra. Pero ambas cosas cuentan muy poco a la hora de gozar de la música, de enriquecer la sensibilidad. También acepto que no es despreciable musicalmente todo lo que se escucha en estos **Conciertos**; pero el que un profesional de la composición, virtuoso ejecutante de un instrumento como el violín, acierte a presentar algún tema bello, no es suficiente mérito como para justificar una obra, máxime cuando al lado de esto abundan los momentos de indiscutible mal gusto y se ensarta todo en un molde formal despersonalizado y claramente retrógrado.

El concienzudo trabajo de Grumiaux, muy bien grabado, puede servir a cualquiera para

incitarle a repasar sus grabaciones de los **Conciertos** para violín de Mozart...—J. L. G. B.

**DE LOS RÍOS, Waldo: Concierto para guitarra criolla y orquesta.** Ernesto Bitetti, guitarra. Orquesta de Conciertos de Madrid, dirigida por el autor. En la cara B, obras de diversos autores. Hispavox, «stereo», HHS 10-429.

Estimo que el estreno en discos del **Concierto para la guitarra criolla y orquesta**, de Waldo de los Ríos, merecía un artículo más amplio. La falta de espacio nos cierra esta posibilidad, pues creemos que la labor de Waldo de los Ríos es meritoria de una más amplia promoción. Comencemos por afirmar que no pensamos que Waldo haya descubierto nada nuevo en esta obra; pero, sin embargo, la misma dará mucho que hablar. Se le podrá calificar de anacrónico, de postromántico y hasta de un abuso del tema y el ritmo folklórico a través de su nueva obra para guitarra y orquesta, pero no pensamos que el compositor pensara ir más allá de lo que su sinceridad como compositor le dictó. Toda la obra, desde su atractiva introducción, posee una logradísima instrumentación, y el equilibrio entre el instrumento solista y la gran orquesta está salvado. En una nota que aparece en la contraportada del disco, el compositor explica claramente la génesis de esta obra, que en un principio había sido pensada para piano, pero que a ruegos de su compatriota, el gran guitarrista argentino Ernesto Bitetti, le convenció para reeditar esta obra, que ha nacido

como un concierto para guitarra y orquesta en tres movimientos. Se nota la intervención de Bitetti, virtuoso del instrumento, quien debe haber aconsejado sabiamente al compositor, que sinceramente reconoce desconocer el instrumento. Repito que sin haber descubierto nuevas posibilidades al instrumento, la obra en general se hace muy agradable, gracias a la fácil vena melódica, muy inspirada por cierto, del autor, aunque se dé de narices con las técnicas actuales de la música atonal, dodecafónica y aleatoria. Tampoco busca eso Waldo de los Ríos, sino una obra, producto de la nostalgia del país lejano, de sus ritmos, sus instrumentos típicos, su colorido. Aun muchos encontrarán en la obra temas y ritmos que ya les son familiares y que Waldo de los Ríos explota con verdadero conocimiento. La obra consta de tres movimientos, que reciben los nombres de «La Caja», «El Diapasón» y «El Clavijero», respectivamente, y la duración alcanza los veintisiete minutos. Se advierte fácilmente la estrecha colaboración entre el solista y el director, y un común denominador, la devoción y el cariño sincero por la música del país donde nacieron. Es muy posible que para algunos puristas la obra no pase de ser «una más». Nosotros comprendemos quizá el «otro yo» de la obra y esa sinceridad y hasta ingenuidad que domina la obra. Por eso la recibimos con nuestro aplauso, y sólo lamentamos que la aparición de la grabación no correspondiera con una audición pública de la obra en alguna de nuestras salas de concierto. Hubiera sido una feliz experiencia. El disco se completa en su cara B con arreglos, de Waldo de los Ríos, de obras de Ginastera, Villa-Lobos, Bach y autores anónimos, con Ernesto Bitetti como solista, demostrando una vez más su calidad, seguridad y técnica, que lo han situado entre los más cotizados de la época actual.—P. M. C.

**SCARLATTI: Sonatas.** Luis Galve (piano). Columbia, SCLL 14094.

El mayor acierto de este volumen es el haber reunido y escogido trece del elevado número de sonatas del compositor italiano. La interpretación de Galve es menos interesante. Creo que el adjetivo más preciso para definir la realización del pianista español es la de aburrido. A Galve le falta gracia y le sobra precipitación la mayoría de las veces. Cuando se escucha el disco de un tirón, da la impresión de

## PRIMER LANZAMIENTO DE TELEFUNKEN EN ESPAÑA AHORABAJO LA FIRMA COLUMBIA

De verdadero acontecimiento puede calificarse que el sello **Telefunken** vuelva al mercado discográfico español, ahora bajo la tutela de la prestigiosa y antigua firma de **Discos Columbia, S. A. Telefunken**, que en sus inicios fue distribuido por **RCA**, pasó luego a la firma **Zafiro**. Ultimamente, y al igual que sucede en Alemania con la firma **TELDEC (Telefunken-DECca)**, ambas **Sociedades discográficas** se han unido en España, para distribuir uno de los sellos más cotizados actualmente en todo el mundo. El sello **Telefunken**, que surgió después de la guerra como el ave fénix, ha logrado impresionantes triunfos con sus grabaciones, las que no mencionamos, pues algunas de ellas figuran en el primer lanzamiento, como es el caso de la ópera **Orfeo**, de **Monteverdi**, sin competencia en el mercado mundial. En una página de esta revista aparecen los títulos del primer lanzamiento, que hasta el último día de julio se podrán adquirir por el precio de **250 pesetas**. La documentación que los mismos presentan los convertirán muy pronto en favoritos de los «consumidores» de buena música.—P. M. C.



que se ha escuchado por demás, definitivamente, de que ya no hay necesidad de oírlo más veces. El volumen no aporta nada a las grabaciones existentes en nuestro país. La grabación técnica es floja, con un molesto ruido de fondo.—**J. R. T.**

SCRIABIN, A.: **Poema del éxtasis**, op. 54, y RAJMANINOV: **La Isla de los Muertos**. Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS. Trompeta, Liev Volodin. Director, Yevgeni Svetlanov. Hispavox-Melodía, «Stereo», HMES 610-51.

Grande e importante es el panorama de la música de principios de nuestro siglo. Fin de una estética y nacimiento de nuevos modos de concebir el fenómeno musical. Algunos de estos compositores son ya ampliamente conocidos del aficionado actual, aunque no sin pena debemos reconocer que hayan sido necesarios setenta años para esa difusión. Alexander Scriabin es uno de estos compositores; su aniversario transcurrió totalmente inadvertido; sólo un concierto con la **Tercera sinfonía** y una precaria interpretación de parte de su obra pianística. En muchos países se le consideró como centro de la programación y simultáneamente se editó en discos casi su obra integral, siendo en ese aspecto su álbum con las tres **Sinfonías** el eje del homenaje.

El poema del **Extasis** es, junto con su compañero del **Fuego**, las dos obras orquestales más importantes del genial director del Conservatorio de Moscú. De duración ligeramente superior a los veinte minutos, es obra tensa, patética, en la que la trompeta es instrumento director y a la vez paciente de todo el complejo mundo de la orquestación de Scriabin. Para nosotros, fervientes admiradores del mundo sonoro del compositor ruso, es esta una de sus obras predilectas. La orquestación densa, brillante y plagada de dificultades; dan a la obra toda su carga de atracción sonora, y a la par han sido causa de su escasa difusión, por las tremendas dificultades de interpretación.

La solvante batuta de Svetlanov, una de las primeras figuras de las orquestas soviéticas, es sobradamente conocida del público español por sus brillantes actuaciones frente a nuestras orquestas; realiza una impresionante lectura del tenso poema. Debemos destacar la participación del trompeta Liev Volodin, cuyo instrumento recorre toda la gama expresiva, desde el sonido puro y penetrante hasta el

más cálido y suave matiz. La grabación cuenta ya con varios años, de lo cual se resiente en algún momento el sonido, debido a la compleja orquestación de la obra.

El disco lo completa una breve página de Rachmaninoff: **La Isla de los Muertos**, bello poema sinfónico para haber sido escrito cien años antes. Prototipo de música romántica, agradable, de fácil audición y escaso interés, y cuyo motivo principal es una rearmonización del **Dies Irae**.

Un buen comentario en la carpeta completa esta grabación, importantísima por contener una de las páginas maestras de nuestro siglo.—**R. O. R.**

SCHUBERT, Franz: **Cuarteto para cuerdas en Re menor**, op. post. («La muerte y la doncella»). **Movimiento de Cuarteto en Do menor**, op. post. Cuarteto Amadeus. D. G., 11 38 048, «Stereo».

El **Cuarteto en Re menor**, de Schubert, generalmente conocido por el subtítulo de «La muerte y la doncella», en razón de que el segundo movimiento presenta unas variaciones sobre el «lied» del mismo título, se encuentra entre las producciones schubertianas de mayor importancia, y desde luego es una de las composiciones camerísticas más capitales del Romanticismo, al lado de sus hermanos el **Cuarteto en La menor** y el **Quinteto de la trucha**; del **Quinteto con piano**, op. 44, de Schumann; del **Sexteto** de Brahms; del **Cuarteto en Mi menor**, de Smetana; de la **Sonata para violín**, de César Franck, por sólo citar algunas obras de entre lo más significativo de la literatura camerística romántica.

En su lenguaje nos encontramos ya al Schubert genial del piano, del «lied»: apasionamiento y delicadeza; lirismo y drama, todo dentro de una distribución ejemplar de las cuatro voces del cuarteto y de un asombroso juego de timbres.

El Cuarteto Amadeus se nos muestra como el vehículo ideal de esta maravillosa música. Admirables traductores de Mozart, Haydn y Beethoven, les rodea un «algo» difícil de explicar cuando interpretan Schubert, Schumann o Brahms, su repertorio. Puede ser idiomatismo, especiales condiciones interpretativas para la escritura romántica o para «esa» escritura romántica, o ambas cosas unidas a un virtuosismo luminoso. En cualquier caso, se produce con ellos uno de esos binomios ideales, como cuando hablamos del Wagner de Solti; del Schubert de Brendel; del

Bruckner de Karajan o el Vivaldi de I Musici. Si bueno es este registro para medir el dramatismo conferido al primer movimiento, no lo es menos para comprobar cómo se puede expresar y sentir la inigualable música del «Andante», sin caer jamás en la afectación o el amaneramiento; o para admirarnos ante el virtuosismo arrollador de los dos últimos movimientos, rayano casi en la precisión matemática.

La única lástima es que Deutsche Grammophon haya tardado tanto tiempo en publicar esta joya, ya que el disco debe tener unos diez años, pese a lo cual es magnífico de sonido y está bien prensado. Yo hace algún tiempo había perdido la esperanza de que se publicara, y lo compré en Alemania. Sin embargo, y abundando en el refrán «Nunca es tarde si la dicha es buena», quisiera desde aquí hacer un llamamiento a las Compañías discográficas para que se «decidieran» de verdad a publicar música de cámara. Desde luego, por ejemplares como el presente bien merecería la pena.—**J. I. P.**

SCHÜTZ, Heinrich: **La Resurrección (Historia der Auferstehung Jesu Christi)**. Peter Pears, Robert Tear, John Shirley-Quirk. Heinrich Schütz Choir Elizabethan Consort of viols, London Cornett, Sackbut ensemble. Director, Roger Norrington. DECCA (División Argo), SXL 29069, «Stereo».

Si la publicación de un disco de Schütz en España no posee carácter de acontecimiento, sí es, sin embargo, un hecho digno de destacarse. La publicación de obras tan poco conocidas entre nosotros, y a su vez tan importantes, debe tener primacía al continuo bombardeo de obras conocidísimas que se publican y se publican, con lo que sólo se consigue saturar el mercado. Pocos discos han aparecido últimamente tan importantes como esta **Resurrección**, de Schütz.

Dar una idea de la variada y rica personalidad musical de Heinrich Schütz no se consigue con un disco, sino con varios, ya que son varios los estilos en que se movió (Gabrielli, Monteverdi, tradición protestante...). La obra en cuestión se publica en 1623 (después sufriría revisiones, como apunta el comentario de la carpeta) y está cerca del estilo dramático italiano que aprendió Schütz en Venecia, a pesar de ser una adaptación de la **Resurrección**, de Scandellus (1568). «La narración tiene que ser dada en forma mucho más flexible que la estrictamente li-

túrgica adaptada por Scandellus», dice McCulloh en las notas al disco.

El planteamiento de la obra en esta grabación es con una clara tendencia a lo espectacular (sin lugar a dudas, la obra tiene algo de esto). Al no estar ésta totalmente fijada por el compositor alemán, la elección de Norrington es tan válida como otra cualquiera. Norrington es un gran conocedor de Schütz (a otras grabaciones no aparecidas en España me remito). Hay un importante despliegue instrumental a base de sacabuches, chitarrone, conjunto de violas, órgano, continuo, y un grupo nutrido de cantantes, entre los que destaco a Peter Pears («Evangelista») y a John Shirley Quirk («Jesús»).

Por lo demás, creo que no se trata de «desmenuzar» el disco. Los volúmenes dedicados enteramente a Schütz se cuentan con los dedos de una mano. La trayectoria discográfica que ayude a los melómanos a conocer a Schütz está empezada, pero aún queda un largo camino.—**J. R. T.**

STRAUSS, Johann: **El Murciélago** (selección). Orquesta Filarmónica de Viena. Coro de la Opera del Estado. Director, Herbert von Karajan. DECCA, «Stereo», SXL 6155.

Cien años, 1874-1974. Celebración obligada. Y puestos a celebrar, ¿por qué no acordarse—leyendo las notas de la carpeta del disco, por ejemplo—de que **El Murciélago**, la más importante opereta que escribiera Johann Strauss, celebra su primer centenario con todos los honores? Porque, ¿qué otra cosa que honores son el que Karajan, con una gran orquesta, un coro sensacional y unos solistas excelentes haya grabado la selección que compone este disco? Porque, curiosamente, se da la circunstancia de que Karajan hace geniales obras, que en manos de aficionados o seudoprofesionales suenan a vulgaridad decayente. Y uno escucha, complacido, las melodías atrayentes y encantadoras del rey del vals.

«Lo bueno, si breve, dos veces bueno.» No es que pretenda hacer bueno mi comentario haciéndolo corto. Es que creo más interesante gozar de la audición sin que mis palabras enturbien en ningún momento las voces de Hilde Gueden, Waldemar Kmentt, Erika Koth, Walter Berry, Giuseppe Zampieri, Eberhard Wachter y Regina Resnik, solistas de gran categoría, que ponen broche de oro—aunque éste caro—al trabajo de Karajan con la Orquesta de Viena y el Coro del



Estado de la misma ciudad. Un gran trabajo con un resultado inmejorable. ¡Enhorabuena!

Ah, el disco viene acompañado de un libreto que contiene los textos en edición bilingüe —alemán y español— de las canciones incluidas. Lo que hemos descubierto al final y no ha influido en nuestra buena calificación. Así que, añádale usted, lector.—**J. P. M.**

**STRAWINSKY: Concierto para violín y orquesta. Sinfonía en tres movimientos.** Orquesta Sinfónica Columbia. Director, Igor Strawinsky. CBS, S 72038 «Stereo».

Dentro de la «Segunda etapa» o «Período Neoclásico» del catálogo strawinskyano (que abarca desde *Pulcinella* a *The Rake's progress*), tanto el *Concierto en Re menor* para violín, como la *Sinfonía en tres tiempos* pueden ser consideradas como obras perfectamente representativas del mismo. En ambas se pone de manifiesto algo de lo que Strawinsky hizo gala como única justificación del fenómeno compositivo: la gratuidad del arte. Strawinsky pretende —y logra— una total asepsia emocional, asepsia necesaria para lo que el músico de Oraniembaum consideraba absolutamente imprescindible en sus obras: la mayor objetivización posible. Strawinsky sostenía una y otra vez su tesis de que la música no puede, por lo tanto tampoco debe intentarlo, representar nada. Rechaza, pues, toda «significación» musical fuera de las propias notas. El axioma está claro y su consecuencia principal también: la Música sólo puede ser Música, y nada más; por lo tanto, el arte de la composición es un puro juego, un juego de ingenio, al fin y al cabo. La gran talla de Strawinsky como compositor, por un lado, y su habilidad dialéctica, por otro, indujo a cierto sector de la crítica mundial a aceptar estos postulados como lo más natural y obvio, lo que condujo a una situación realmente graciosa: el «objetivismo» musical pasó a ser estimado como la «doctrina verdadera»; en términos jurídicos, el objetivismo operaba con una «presunción a favor», por lo que en toda polémica sobre la composición y su significado dicho movimiento llevaba las de ganar. Sin embargo, los argumentos facilitados por Strawinsky en favor de su «modus operandi» son harto discutibles, por no decir que en su mayoría resultan irrelevantes. El fallo básico de su argumentación radica en pretender edificar su

sistema sobre razones que Strawinsky consideraba absolutamente objetivas y prácticamente inmutables, cuando en realidad se trataba de argumentos tan personales y subjetivos como muchos otros. La paradoja está clara: el compositor ruso pretendía fundamentar toda una actitud compositiva objetivista en argumentaciones de corte subjetivo.

Esta pretensión de «música como juego» —que Strawinsky de manera bastante gratuita entroncó con la actitud musical propia del Barroco— se pone bien de manifiesto en el *Concierto para violín* y en la *Sinfonía*. La consecuencia que, al fin y al cabo, se obtiene de ambas obras es la de una cierta inutilidad, lo que a su vez viene a ser lo que Strawinsky quería. Tras la audición y el estudio del *Concierto* surge una pregunta espontánea y necesaria: ¿para qué? Esta cuestión se plantea realmente en toda obra de arte; pero sin necesidad de salirnos del campo musical, y —dentro del mismo— del panorama que ofrecen los principales *Conciertos* para violín del siglo XX (Schönberg, Berg, Bartok), comprobaremos que mientras los tres *Conciertos* que acabo de citar responden a algo y —por lo tanto— pretenden también modificar algo, en el *Concierto* de Strawinsky todo resulta más aséptico, como si el autor, encerrado en una bola de cristal, computara de espaldas a todo lo que le rodea y se limitara a solventar de la forma más ingeniosa posible los problemas concertantes que plantean violín y orquesta. La respuesta al ¿para qué? de los *Conciertos* de Schönberg, Berg o Bartok sería múltiple y omnicomprendiva de toda una problemática —a nivel musical, personal y humanístico— que motiva la composición de dichas obras. En Strawinsky, la respuesta, ciertamente pretendida por su autor, sería un rotundo e inevitable «para nada». Esta «inutilidad» de la obra artística me parece algo consustancial a toda la «segunda etapa» strawinskyana, y seguramente su nota común más relevante. En todo caso, la increíble capacidad que poseía el músico de Oraniembaum de aislamiento del mundo exterior, de los acontecimientos mundiales que preocupaban a casi toda la humanidad, de asepsia emocional por su entorno, le permitieron la confección de estas composiciones, en las que todo responde a un ordenado e ingenioso juego, tan gracioso como inútil.

En la *Sinfonía en tres movimientos* las referencias respecto de acontecimientos concretos existen y son reconocidas por el propio Strawinsky; pero su proverbial alejamiento persiste, porque, en lugar de tomarlas realmente en serio, tiende hacia su trivialización. Strawinsky pretende que su «Finale» resulte una especie de manifestación de alegría por el triunfo de los aliados (la *Sinfonía* está escrita entre 1942 y 1945), y determinadas secciones de la obra responden asimismo a abstracciones musicales basadas en hechos extramusicales, histórico-políticos en este caso. Sin embargo, y a pesar de todo, Strawinsky nunca da la sensación de «s'engager», de comprometerse, de sentir y hacer sentir vivencialmente los estados anímicos de confusión, dolor y desastre propios de la época. Strawinsky escribe «en» Norteamérica. Schönberg y Bar-

tok, por la misma época, escriben «desde» Norteamérica. Strawinsky mira a Europa no como algo suyo en donde se juegue «de verdad» una baza fundamental para toda la humanidad; simplemente, «prefiere» que ganen los aliados. Schönberg y Bartok, también americanos de adopción, sienten como suya la contienda, participan casi visceralmente de la tragedia. Por ello su música resulta mucho más sincera.

De lo que no cabe la menor duda, como se desprende de todo lo anterior, es de que la música de Strawinsky es singularmente característica —aunque sea por defecto— de una época determinada de la historia cultural del siglo XX, y que, por lo tanto, debe ser conocida. La política comercial de la CBS hispana, consistente en la edición de varios registros dedicados a la «Etapa Neoclásica» del com-



## Dino Ciani ha muerto

El pianista Dino Ciani ha muerto en Italia, en accidente automovilístico. El próximo 16 de junio hubiese cumplido treinta y tres años.

Dino Ciani nació en Fiume, actualmente Rijeka (Yugoslavia). En 1943 su familia se trasladó a Génova, donde Ciani recibió sus primeras lecciones de Piano a la edad de ocho años. Desde 1958 a 1962 trabajó con Alfred Cortot, al que siempre consideró como el más admirable pianista. En 1961 consigue su primer y espectacular éxito: un segundo puesto en el Concurso Liszt-Bartok, en Budapest, que había reunido a 60 participantes. Desde 1967, Ciani contó entre el reducido grupo de participantes del ciclo «Los grandes intérpretes», realizado por la Televisión Francesa. Dos años más tarde su celebridad internacional aumenta considerablemente con la grabación de las *Novelettas*, de Schumann, para la serie «Debut», de Deutsche Grammophon. Tras el éxito de este primer disco, Ciani graba las *Sonatas* para piano números 2 y 3, de Carl Maria von Weber, y los *libros de Preludios* para piano, de Debussy.

En España, Deutsche Grammophon editó el pasado año el libro primero de *Preludios*, de Debussy (25 30 304 D.G.). Aunque en aquella edición también estaba prevista la salida del libro II, este volumen no pudo ser puesto a la venta por problemas técnicos. Cuando nos disponíamos a completar la totalidad de los *Preludios* para piano, Debussy, nos llega la noticia del fallecimiento del joven intérprete. Así, y desgraciadamente, la aparición del disco «Libro II» de los *Preludios*, de Debussy (25 30 305 D.G.), junto con la reedición del libro primero, viene a constituir un homenaje póstumo discográfico al malogrado y gran pianista Dino Ciani.



positor rusofrancesestadounidense, es totalmente acertada, máxime si, como aquí, es el propio compositor quien avala los resultados musicales de la grabación. Isaac Stern presta una soberbia aportación al **Concierto**, lo que, unido al satisfactorio rendimiento de la Orquesta Sinfónica Columbia, redundará en la obtención de un nivel interpretativo irreplicable por cuanto tiene de satisfactorio y de auténtico. De todas formas, me permito la libertad de recordar a los responsables de la CBS que esta firma americana tiene el catálogo más completo de Schönberg y Charles Ives que, por el momento, existe en el mundo de la discografía, y que si bien es cierto que Strawinsky merece un sitio de honor en el mercado discográfico hispano, no lo es menos que Ives y Schönberg —ambos nacieron hace cien años— deben ser conocidos lo antes posible, pues su música resulta vital para el desarrollo de todas las corrientes que hoy en día calificamos como «música contemporánea».—**M. Ch. B.**

**TOMAS LUIS DE VICTORIA: Responsorios de Tinieblas.** Coro de la Catedral de Westminster y solistas. Director, George Malcolm. DECCA, SXL 29072, División Argo, «stereo».

La publicación hace unos meses de la **Misa «Quarti toni»** y de unos motetes, y la aparición ahora de los **Responsorios de Tinieblas**, sumadas a algunas obras ya existentes en el mercado, comienzan a dar una entidad discográfica a uno de los más grandes músicos españoles: Tomás Luis de Victoria. La música de Victoria es fundamental para conocer una de las trayectorias de la polifonía del siglo XVI, para conocer, en definitiva, al máximo representante de la polifonía española. Pasemos a analizar la grabación. Yo destacaré, para empezar, la parte menos satisfactoria del mismo, y es que el texto no aparezca íntegro, excepto en el segundo Nocturno de Jueves Santo. «Se sustituye por los encabezamientos de cada texto y por un breve resumen de la traducción», se nos notifica en la carpeta. Como causa de esto, se aduce la falta de espacio. Si la omisión no es imperdonable, creo, no obstante, que para algunos aficionados el texto supone una de las bases para la audición de esta música «a capella». También sería criticable el no señalar el contenido de cada una de las caras del disco. (La primera comprende los Nocturnos del Jueves Santo y el segundo del Viernes Santo, y

la segunda el tercer Nocturno de Viernes Santo y los dos de Sábado Santo.) La interpretación del Coro de la Catedral de Westminster y del grupo de solistas (típico inglés, del que no se nos da nunca noticia; reconocemos a Ian Partridge por unas grabaciones anteriores de Schütz, y a David Read, pero el resto son prácticamente desconocidos), dirigidos por George Malcolm, es magnífica, muy cuidada y nivelada en todo momento. El sonido del disco es también sensacional, con lo que, excepción hecha de la no inclusión del texto, la recomendabilidad del volumen es total.—**J. R. T.**

**VIVALDI: Concierto con multi stromenti: en Sol menor, PV 383; en Sol menor, PV 359; en Do mayor, PV 16; en Sol menor, PV 84.** Miembros de la Orquesta del Estado, de Dresde. Director, Vittorio Negri. PHILIPS, 65 00 242, «stereo».

Según se desprende de los comentarios de la carpeta, tres de los conciertos que recoge esta grabación son obras compuestas para la ciudad de Dresde. La variedad de los instrumentos para los que compuso Vivaldi en esta ocasión es sorprendente. El último de ellos, el PV 16, es para dos flautas, dos tiorbas, dos mandolinas, dos salmó, dos «violini di tromba marina», violonchelo, cuerda y continuo. Las notas explicativas son muy completas y dan una información más que suficiente de las obras y de las dificultades que se presentan a la hora de escoger la instrumentación. La interpretación de Negri me parece soberbia, y creo será muy interesante para los amantes de la música vivaldiana. Negri es un gran conocedor de la música del compositor italiano, y creo que pocas personas pueden atreverse a grabar estas obras con tanta fidelidad a la partitura y conocimiento como él. La realización de estos conciertos se ve respaldada por un magnífico nivel técnico de grabación.—**J. R. T.**

**VIVALDI: La obra para flauta y orquesta (Integral).** Jean-Pierre Rampal, flauta. I Solisti Veneti. Director, Claudio Scimone. ERATO, HES 60-150/1/2.

La calidad de la grabación y la correcta presentación (con comentarios de introducción a la Venecia de Vivaldi y de somero análisis de las obras) responden al atractivo contenido de este álbum, en el que se ofrece la obra completa para flauta y orquesta de Vivaldi, incluyendo el **Concierto** para dos flautas (co-

labora Joseph Rampal) y los dos para «piccolo».

Cualquier aproximación ordenada a la obra de Vivaldi supone seguridad de goce y también de sorpresa, pues la «variedad interna» que presenta una obra tan homogénea y coherente como la del veneciano sale a la luz mucho mejor en estas audiciones globales, revelando bien a las claras la genialidad de su autor. Está muy acertado Scimone en su comentario al subrayar la trascendencia de los conciertos en modo menor, particularmente el P. 440, verdadero prodigio de hondura dentro de unas maneras que, de forma natural, solemos ligar al más sonriente y sano desenfadado. Y a esta página puede acudirse fundamentalmente para admirar las excelencias de la interpretación de Rampal y Scimone con I Solisti Veneti: la juntura de cerebralismo y espontaneidad que ponen de manifiesto en sus versiones de estos **Conciertos**—sobre todo el solista—proporciona un resultado apto para cautivar a cualquier aficionado y para asombrar a quienes, asomándose a las partituras vivaldianas, hayan constatado el milagro de una música a la vez compleja y de elemental sencillez.—**J. L. G. B.**

**VARIOS AUTORES: Música de danza de comienzos del Barroco.** Diversas combinaciones instrumentales. Ulsamer Collegium con K. Ragossnig, laúd. Archiv, «stereo», 2533 150.

Esta grabación constituye la continuación de la serie de **Danzas del Renacimiento**, que según informa este sello se completará con la aparición de un tercer disco.

La primera cosa que llama la atención al oyente, profano o no, es la utilización de instrumentos de la época, cuyo sonido, arcaico, muy particular, produce una grata sensación. Esto se advierte desde la breve y graciosa «Marazula», con palmadas, que aparece en la primera cara, así como en el «Saltarello para cuatro violas», que le sigue. No creo haber encontrado a través de la audición total de la grabación, que recoge treinta danzas, una sola que no tenga un encanto especial y un interés histórico sobresaliente. Algunos solos de laúd son deliciosos, como el que aparece en la cara primera con el número cuatro. La «Pavana» de A. Holborne, que abre la segunda cara, es también de una legítima belleza plástica, de un carácter sereno, y el diálogo entre las cinco violas de gamba y el laúd es de un encanto sólo posible en la interpretación de verdaderos cono-

dores de la música del Renacimiento y de sus formas expresivas. Lo que aún no comprendo es cómo ha sido posible que la más importante información, relacionada con el título de la obra, la fecha, el autor, la edición y el conjunto instrumental que interviene en cada danza (que es diferente en todas) no se haya traducido y aparezca en el interior de la carpeta en idioma alemán. ¿Es que esta firma alemana no dispone de traductores en España? Considero esto tan importante, que estimo que esto nubla el resultado, por otra parte fascinante, del conjunto de músicos reunidos por el director musical de la grabación, Joseph Ulsamer. Esta información aclara los instrumentos que aparecen en cada danza, y repito que es una pena que no se haya traducido al español, ya que en la misma carpeta hay una información muy interesante en nuestro idioma, firmada por Andreas Holschneider, que narra de forma muy amena la manera en que se realizaban estas danzas y los espacios de que disponían los bailarines para su movimiento. De todos modos, este segundo volumen constituye un refrescante regalo para todo amante con sensibilidad de la música. Basta la audición de cualquier fragmento para darnos la razón.—**P. M. C.**

**VARIOS AUTORES: Concierto a la Carta.** Orquesta St. Martin in the Fields, dirigida por Neville Marriner. Philips, «stereo», 65 00 765.

Hace pocas semanas, la fabulosa orquesta de cuerda Academia St. Martin in the Fields finalizaba con éxito indescriptible una gira por algunas ciudades españolas. Valladolid, Madrid, Las Palmas, Bilbao, Salamanca, Palma de Mallorca, etc., aplaudieron sin reservas su actuación, y aún con el recuerdo de su brillante actuación, el sello Philips publica un disco, que no dudamos será la «vedette» en ventas de la temporada. Esta grabación recoge las «propinas» que esta organización camerística suele ofrecer al finalizar sus conciertos. Con esa técnica irreprochable, con esos matices absolutamente geniales, nos deleitan con el **Trompeta voluntario**, de Clarke; la **Entrada de la Reina de Saba**, de Haendel; un rondó de **Abdelazer**, de Purcell; un tiempo de una sonata de Rossini, minutos de Boccherini y Mozart; «Serenata» del **Cuarteto** de Haydn, y «Allegro» del **Concierto para trompeta** del mismo autor; el no menos célebre «Andante cantabile» del **Cuarteto para cuerda**, de Chaikowsky;



música de «ballet» de **Rosamunda**, de Schubert, y el «Scherzo» de **El sueño de una noche de verano**, de Mendelssohn. ¿Se puede pedir más? Por otra parte, la grabación es admirable, y los «fortísimos» y «pianísimos» están logrados de forma impresionante, lo que aumenta el placer del oyente. Esta grabación, que pienso no debía faltar en ninguna discoteca o colección particular, es uno de los más logrados y deliciosos que se han publicado en los últimos meses en España. Merece la pena escucharlo... Luego, ¡usted decidirá!—**P. M. C.**

**VARIOS AUTORES: Música española para dos pianos.** Dúo Frechilla - Zuloaga. Grabación Movieplay, «stereo», S-30.095.

Muy pronto se cumplirán quince años que Miguel Frechilla y Pedro Zuloaga unieron sus pianos, renunciando a una carrera individual. Por eso no debe extrañarnos que el trabajo realizado a través de tantos años se vea coronado por el éxito en la presente grabación. Primeramente se destaca la excelente grabación desde el punto de vista estereofónico. Cada piano está en un canal, y cuando en el **Concierto para dos instrumentos de tecla**, del Padre Antonio Soler, se inicia el diálogo entre ambos instrumentos, éste es fácilmente advertible, lo que ocurre también en las **Diferencias sobre una «Cantiga» de Alfonso X el Sabio**, de Juan Altisent. La grabación se completa con una **Improvisación en forma de rondó**, de Pedro Aizpurúa; las **Variaciones sobre un tema castellano**, de Javier Alfonso, y **Ritmo**, una danza andaluza de Manuel Infante.

Ya comentada la parte técnica del disco, que es muy convincente, la interpretativa supera todo lo imaginable, ya que la compenetración de ambos artistas es más que notable. Las interpretaciones nos brindan un panorama desconocido del piano español, o sea su literatura para dos instrumentos, recogida aquí de manera muy digna por estos jóvenes y excelentes artistas. Una grabación muy interesante para los amantes de las novedades discográficas.—**P. M. C.**

**VARIOS AUTORES: SCARLATTI, VIVALDI, SAMMARTINI, ALBINONI: Sinfonía número 2, Concierto para flauta.** Hans Martin Linde, Maurice André. Collegium Musicum Zurich. Director, Paul Sacher. ARCHIV, 11 98 466, «stereo».

Los aficionados a la música barroca están de enhorabuena. Primero, por la belleza de las obras escogidas para esta grabación,

y segundo, por la sensacional interpretación, a cargo de Maurice André (trompeta) y Hans Martin Linde (flauta) en papel de solistas, y por Paul Sacher y el Collegium Musicum, de Zurich. André participa únicamente coprotagonizando con Martin Linde la **Sinfonía número 2**, de Scharlatti. Sensacionales ambos. Los restantes conciertos mantienen también un altísimo nivel de calidad. Destaco el tratamiento asombroso del «Allegro final» de **La Noche**, de Vivaldi, y el de la **Siciliana** (maravillosa), de Sammartini. Las notas de la carpeta son de Martin-Linde, quien comenta las obras y los compositores a partir de la autobiografía de Joachim Quantz. La grabación y el prensado de Archiv son, como de costumbre, magníficos.—**J. R. T.**

**VARIOS AUTORES ANONIMOS: Cantos de amor sefardíes:** Sofía Noel. Eugenio Gonzalo, guitarra. ARIOLA, 28173-I, «stereo».

Sofía Noel no es desconocida para el aficionado español. Es una de las intérpretes que más discos tiene dedicados al canto sefardí en España. De este nuevo volumen, **Cantos de amor sefardíes**, no hay demasiadas cosas importantes que decir. Desde luego, no se trata de un disco documento de la canción sefardí. Es más una interpretación con fines artísticos que documentales. Incluso algunas canciones no son totalmente tradicionales—no se han recogido directamente del pueblo—, sino que son composiciones de un compositor sefardí que se ha inspirado en el folklore. Los comentarios al disco son triviales y contienen imprecisiones, como el decir «ladino o judeoespañol», cuando el ladino y el judeoespañol son dos cosas diferentes. Técnicamente, la grabación es bastante floja.—**J. R. T.**

**VARIOS AUTORES: GRANDES MAESTROS DEL BARROCO: PURCELL, MORLEY, BYRD, GIBBONS, TOMKINS, BACH: Suite en Re menor, Concierto italiano,** Almand... Antonio Baciero (piano). R. C. A., SRL 1, 2075, «stereo».

Este II volumen de «Grandes maestros del Barroco» ofrece varios puntos de contacto con el primero (Cfs.: RITMO, 436). Si en aquél había dos partes muy claras, la dedicada a Cabezón, Cabanilles y Correa de Araujo, por una parte, y Bach, por otra, en éste hay otras dos, la dedicada a los virginalistas ingleses y a Bach. El factor común

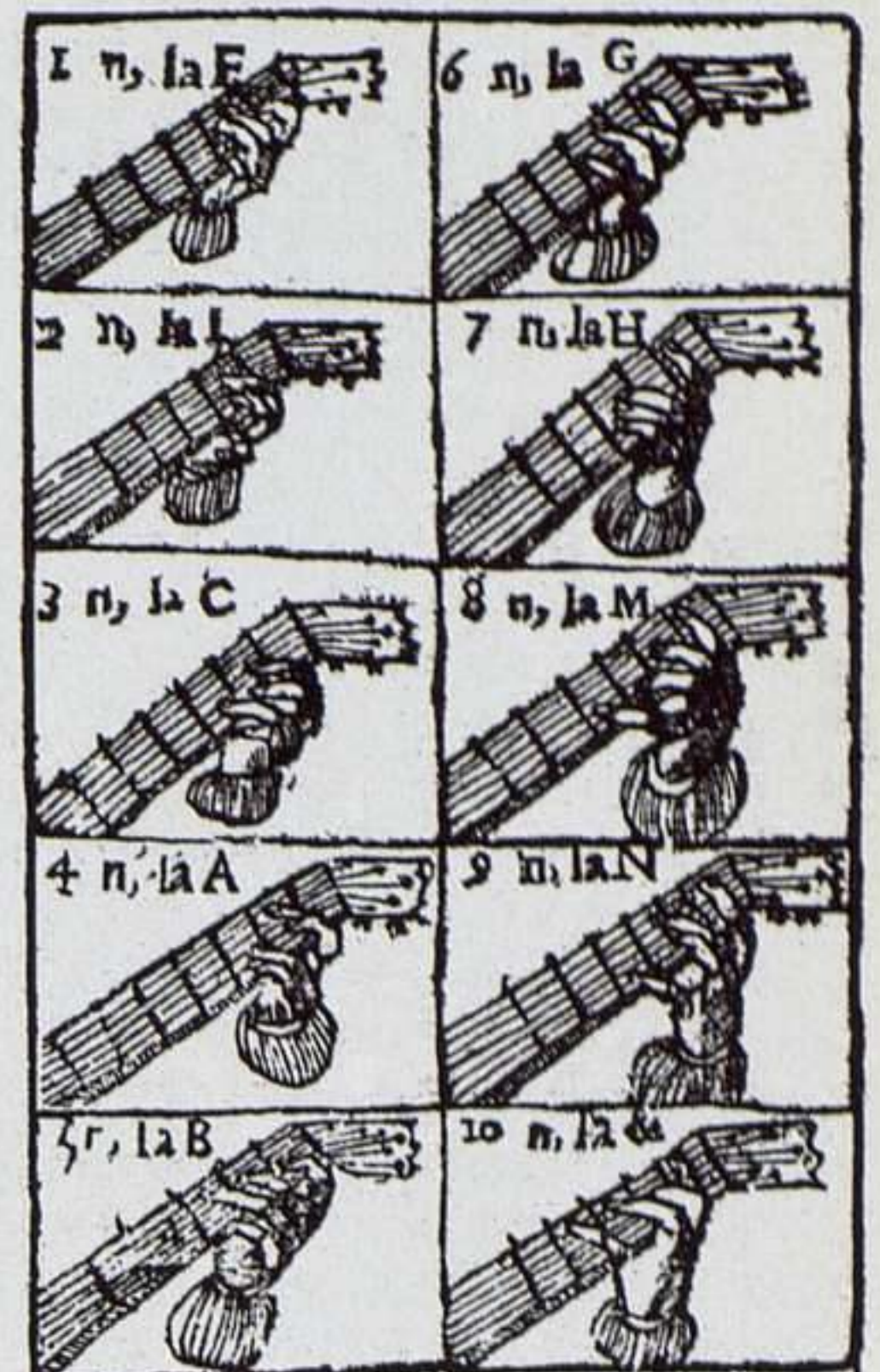
de las dos grabaciones es Bach, y el otro miembro responde en ambos casos a un grupo determinado y concreto de músicos o a una escuela específica. Esto da una gran coherencia a los dos volúmenes, individualmente y en conjunto. Las notas explicativas (nuevamente a cargo de Baciero) son magníficas. Después de la introducción se procede a un análisis breve, pero más que suficiente, de cada uno de los autores y de la obra interpretada, haciendo hincapié en William Byrd y Bach.

Algunas personas han acusado a Baciero de interpretar a Bach, a Cabezón... en piano. Desde un punto de vista histórico, la objeción es válida. Claro que, puestos en plan purista, cuántos discos y cuántos conciertos en vivo habría que desecharse por espúreos o por infieles a la partitura, desde monumentales «Pasiones» de Bach hasta sinfonías de Mozart interpretadas por orquestas formadas por un elevado número de músicos. Baciero conoce el pentagrama de cada una de las obras que interpreta, hasta el último rincón, y las interpreta con un respeto total. Pienso que lo que hace con Cabezón es sencillamente impresionante. Que la realización no sea totalmente correcta históricamente, no quita para que sí lo sea artísticamente. Pasando ya a nuestra grabación, y dentro de una tónica general de gran calidad, destaco la **Pavana** y el **Galiardo**, de William Byrd; la «Hornpipe» de la **Suite** de Purcell, y el **Concierto italiano**, muy equilibrado, especialmente en el segundo movimiento. La grabación y el prensado son buenos. En suma, un disco muy interesante.—**J. R. T.**

**VARIOS AUTORES: Obras compuestas o transcritas para guitarra.** Irma Constanzo, guitarra. EMI, J 063-21.010 «stereo».

Irma Constanzo, en su segunda salida discográfica, ofrece un recital de música española—compuesta o adaptada—para su instrumento. Así, se incluyen en este registro: **La Maja de Goya** y la **Danza número 5**, de Granados; **Recuerdos de la Alhambra** y **Capricho árabe**, de Tárrega; **Malagueña** y **Leyenda**, de Albéniz; **Madroños**, de Moreno Torroba; **Serenata española**, de Malats; **Canción y Danza número 1**, de Ruiz-Pipó, y dos adaptaciones de canciones populares catalanas de Miguel Llobet.

Constanzo, dentro de este variado panorama guitarrístico, no se decanta por lo meramente virtuosístico ni cultiva el efecto



## III Concurso Internacional de Guitarra (BARCELONA)

a cargo de

# JOSE LUIS LOPATEGUI

Catedrático de Guitarra del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona

Para informes e inscripciones:

**FORUM MUSICAL**  
Amadeo Vives, 3  
Telfs.: 231 91 01  
y 231 91 02  
**BARCELONA-3**



circunstancial. De su manera de tocar se desprende una especie de recato, de autocontrol, producto seguramente de su temor por caer en un exhibicionismo que, evidentemente, rechaza de plano. Esta actitud se traduce en algo que podríamos llamar «intimismo guitarrístico», que impregna de nueva fisonomía a obras tan características como la **Quinta danza**, de Granados; el **Capricho árabe**, de Tárrega, o la **Malagueña**, de Albéniz. La visión que de estas composiciones ofrece Constanzo resulta indudablemente personal e interesante, aunque algunos le reprocharán cierta falta de «bravura». Sin embargo, donde la guitarrista argentina obtiene resultados más inatacables es en las páginas en las que su intimismo interpretativo se alía con el intimismo propio de la escritura. Así, por ejemplo, resultan espléndidas las lecturas de **Madroños** (M. Torroba) o la canción (de **Canción y Danza**, de R. Picó), mereciendo capítulo aparte destacar las dos canciones populares catalanas transcritas por Llobet, cuya elección para formar parte del disco es un acierto completo, resaltado por una soberbia interpretación.

En conjunto, se trata de un trabajo interpretativo serio, contenido, personal, de resultados muy satisfactorios. Ciertamente, lo episódico de las piezas que integran la publicación privan a la misma del peso específico que poseía el primer—y magnífico—disco de Irma Constanzo dedicado a Bach y Villa-Lobos, que seguimos considerando como uno de los mejores discos de guitarra aparecidos en el mercado español. Resulta asimismo obligado constatar en el registro que motiva el comentario su perfecta presentación literaria, a cargo de J. M. Puente, y sobre todo el gran nivel técnico—grabación y prensado—alcanzado por la publicación, cuyo ruido de fondo resulta prácticamente inaudible.—**M. Ch. B.**

VARIOS AUTORES: RENATA TARRAGO, guitarra. Interpreta obras de M. Albéniz, Falla, Albéniz, Turina, M. Torroba, A. Soler, Rodrigo, Tárrega y Bacarisse. Columbia, «stereo», CS 8567.

Cuando escuchamos cualquier obra musical no podemos, por mucho que lo deseamos y por mucho que algunos opinen lo contrario, sustraernos a eso tan odioso que se llama comparación. Y si en alguna ocasión somos capaces de abstraernos en la sola interpretación que estamos escuchando, no quiere de-

cir que hayamos olvidado las experiencias anteriores. Quizá para un oyente normal esto no sea excesivamente placentero, por cuanto implica la no absoluta concentración; pero es indudable que no crea dificultad alguna. Para un crítico, el asunto es otro. Porque se ha de tener en cuenta aquello de que «las comparaciones son odiosas» (frase inventada, probablemente, por aquellos que salen malparados en ellas).

En fin, todo esto viene a cuento porque las obras incluidas en este disco son del dominio público; es decir, que las conoce cualquiera; no me refiero a que paguen o no derechos de autor. Y precisamente por esta universalidad es por lo que si un intérprete decide enfrentarse con ellas después de una larga y fructífera carrera ha de ser para ofrecer un enfoque diferente o un perfeccionamiento desconocido hasta ese momento. Cosas ambas que no se dan en esta grabación.

La guitarra de Renata Tarragó en este disco no nos convence. Porque el sentimiento transmitido—al que tanto se alaba en la carpeta—no nos convence; porque el sonido no es nada diferente a lo que uno escucha, incluso al que uno obtiene de la guitarra en sus mejores momentos de inspiración; porque las irregularidades de «tempo», clarísimas y decepcionantes en la **Sonata** de Mateo Albéniz, y ligeramente entreveladas en los **Recuerdos de la Alhambra**, no pueden ser admitidas en un intérprete de esta categoría.

En resumen, un servidor—por emular a algunos críticos de principio de siglo—, que reconoce maltratar la guitarra, no comprende cómo Renata Tarragó, nombre unido al instrumento,

ha podido permitir que salga esta grabación al mercado. Puede ser muy perjudicial para su prestigio. El sonido del disco y el prensaje, aceptables, sin comprobar con aparato alguno, como es natural.

Esperamos un nuevo disco de esta guitarrista que nos endulce, ya que éste no nos ha dejado un sabor excesivamente grato.—**J. P. M.**

VARIOS AUTORES: **Recital de María Callas**. Fragmentos de **Medea**, **La Vestale**, **Un baile de máscaras**, **Rigoletto**, **La Sonnambula**, etc. Orquesta y Coro del Teatro Alla Scalla. Director, T. Serafin. Voz de su Amo, «stereo», IJ-063.101533.

Pocas voces han gozado de una fama comparable a María Callas, y ello no por su calidad intrínseca o su pureza de emisión, que aún hoy es motivo de acaloradas discusiones, sino por su modo de decir, de acercarse a un personaje; por esto, cualquier grabación que aparezca de la diva goza del favor del público, tanto si procede de material de archivo o es el resultado del reprocesado de antiguas grabaciones.

En la presente grabación se recogen arias de grandes creaciones de la Callas. En particular, **Medea** es obra que nadie ha visto como esta gran cantante; tanto es así, que para todos a ella va asociada. **La Vestale**, de Spontini, es hoy página olvidada, y ello porque pocas voces son capaces de abordarla. La segunda cara recoge material más habitual, y por ello de un mayor interés a la hora de comparar con otras versiones; pero para nosotros menos atractiva que las arias anteriores.

Una interesantísima entrevista con la diva, realizada por

Alan Rich, nos sirve para conocer mejor el pensamiento de la cantante, algunas de cuyas afirmaciones nos parecen altamente chocantes, pero siempre de actualidad y fuertemente polémicas.

Un buen prensaje y toma de sonido que no se resiente de los años transcurridos hacen de ésta una grabación importante para todos los aficionados al bello mundo de las grandes voces.—**R. O. R.**

YEHUDI MENUHIN y RAVI SHANKAR: **Cita entre Oriente y Occidente**. Vol. 2. La Voz de su Amo. EMI, 1 J 063-00989.

El proceso de unión y de contacto entre dos culturas se define como aculturación. Esta puede ser positiva, si los elementos que entran en contacto son homogéneos y potencialmente permeables, o negativa, si los elementos son heterogéneos e impermeables.

Cuando en las culturas que entran en contacto la música tiene una función radicalmente distinta, y sus leyes internas, escalas, armonía, etc., son igualmente diversas, es preciso preguntarse si la aculturación musical que se puede producir va a dar unos resultados satisfactorios o no.

El objetivo de la música india es totalmente funcional, aún en el año 1974; sin embargo, nuestra música occidental es fundamentalmente artística. De esta mezcla de funciones no puede salir nada positivo, si intérpretes y auditores no cambian subjetivamente sus coordenadas de estética musical (en el amplio sentido de la palabra).

El disco, de magnífico prensaje, grabación impecable, y al que acompañan unas notas muy documentadas, contiene un ejemplo musical de cada cultura: por parte hindú, la **Raga Ananda Bhairava**, de carácter ritual, y dividida en tres partes muy definidas; por parte occidental (mejor decir, en la tradición europea), Yehudi y su hermano Heptzibah nos ofrecen una magnífica versión de la **Sonata número 1 para violín y piano**, de Bela Bartok. Y un ejemplo de la posible aculturación de ambas, en la **Raga Piloo**, interpretada por el sitar, el violín, la tabla y la tamboura. Ejemplo que, en mi modesta opinión, me parece muy poco logrado, pues creo sólo se ha logrado la imposición de la melodía occidental (incluso en el sitar), sobre unos patrones rítmicos hindúes, y eso es un logro mínimo para virtuosos de la categoría de Menuhin o Shankar.—**J. M. L.**

## Nuestro colaborador PEDRO MACHADO DE CASTRO a Estados Unidos

Nuestro colaborador Pedro Machado de Castro partirá a fines de junio hacia las ciudades de Washington y Nueva York, ciudad esta última donde ofrecerá un Curso, de un mes de duración, dedicado al Romanticismo en la Música y la Música cubana de los siglos XIX y XX. El Curso será ofrecido en español, y según noticias ha despertado un gran interés entre los hispanoparlantes de la ciudad de los rascacielos. Pedro Machado de Castro regresará a Madrid a principios de agosto, para organizar el cuarto viaje cultural al Festival de Música de Berlín, que será del 21 al 29 de septiembre, y para preparar sus nuevos cursos en el Círculo Catalán de Madrid, donde también se ofrecerá una singular temporada de conciertos, patrocinada por la Sociedad de Amigos de la Música «Pau Casals», de esa organización.



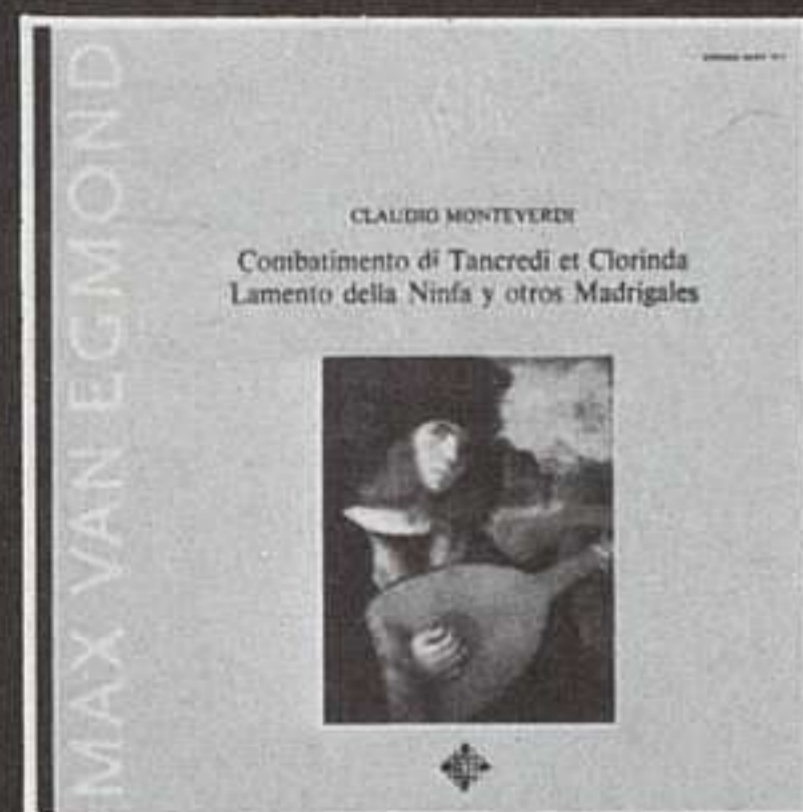
# Primera selección de discos de música del Renacimiento y Barroco, interpretada con Instrumentos Originales



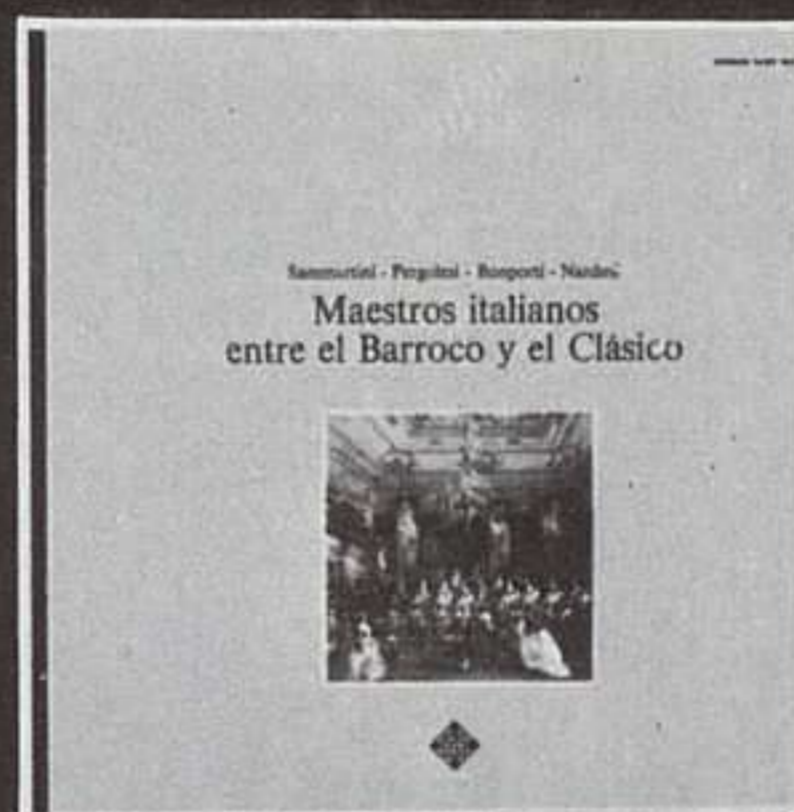
SAWT 9432  
Música Antigua  
Inglaterra, Flandes  
Alemania, España



SAWT 9578  
Rameau (1683-1764)  
Pièces de clavecin  
en Concerts (1741)



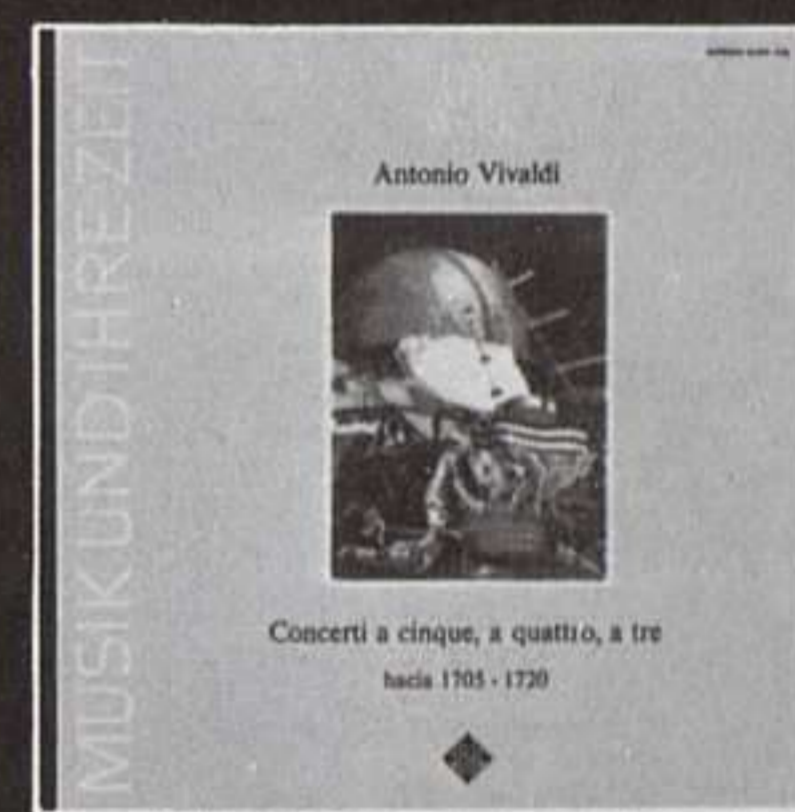
SAWT 9577  
Monteverdi (1567-1643)  
Combatimento di Tancredi  
et Clorinda  
Lamento della ninfa  
y otros Madrigales



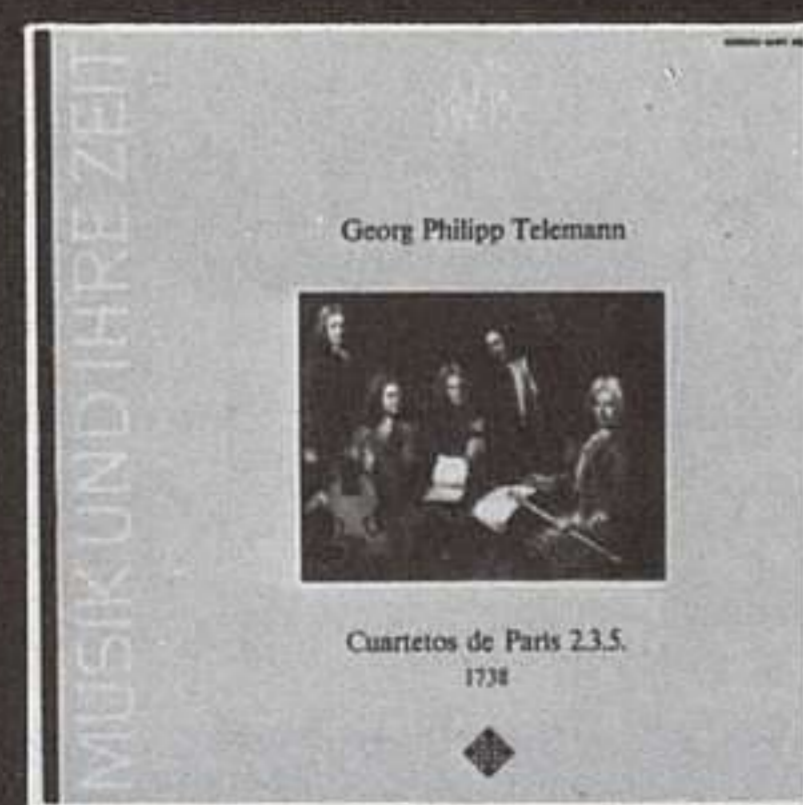
SAWT 9415  
Sammartini/Pergolesi  
Bonporti/Nardini  
Maestros Italianos entre  
el Barroco y el Clásico



SAWT 9467  
Schütz (1585-1672)  
Las Siete Últimas Palabras  
Pasión según San Lucas



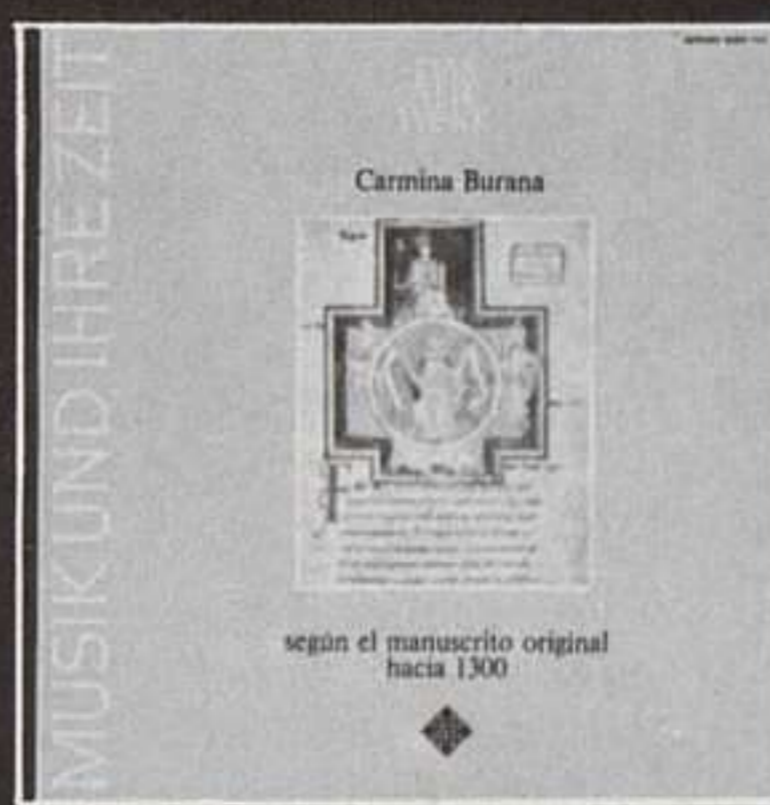
SAWT 9528  
Vivaldi (hacia 1678-1741)  
Concerti a Cinque,  
a Quattro, a tre



SAWT 9523  
Telemann (1681-1767)  
Cuartetos de Paris 2-3-5 1738



SKH 21/3  
Monteverdi (1567-1643)  
L'Orfeo



SAWT 9455  
Carmina Burana (1300)  
Transcripción y Adaptación:  
Thomas Binkley



SAWT 9522  
Carmina Burana II (1300)  
Transcripción y Adaptación:  
Thomas Binkley

Distribución Columbia

## OFERTA ESPECIAL LIMITADA HASTA EL 31 DE JULIO

Precio normal por disco 310 ptas. / Precio oferta por disco 250 ptas.



QUIERE  
EDUCAR  
EL OIDO  
MUSICAL  
DE SU  
HIJO ?



**FLAUTA  
DULCE  
AULOS**

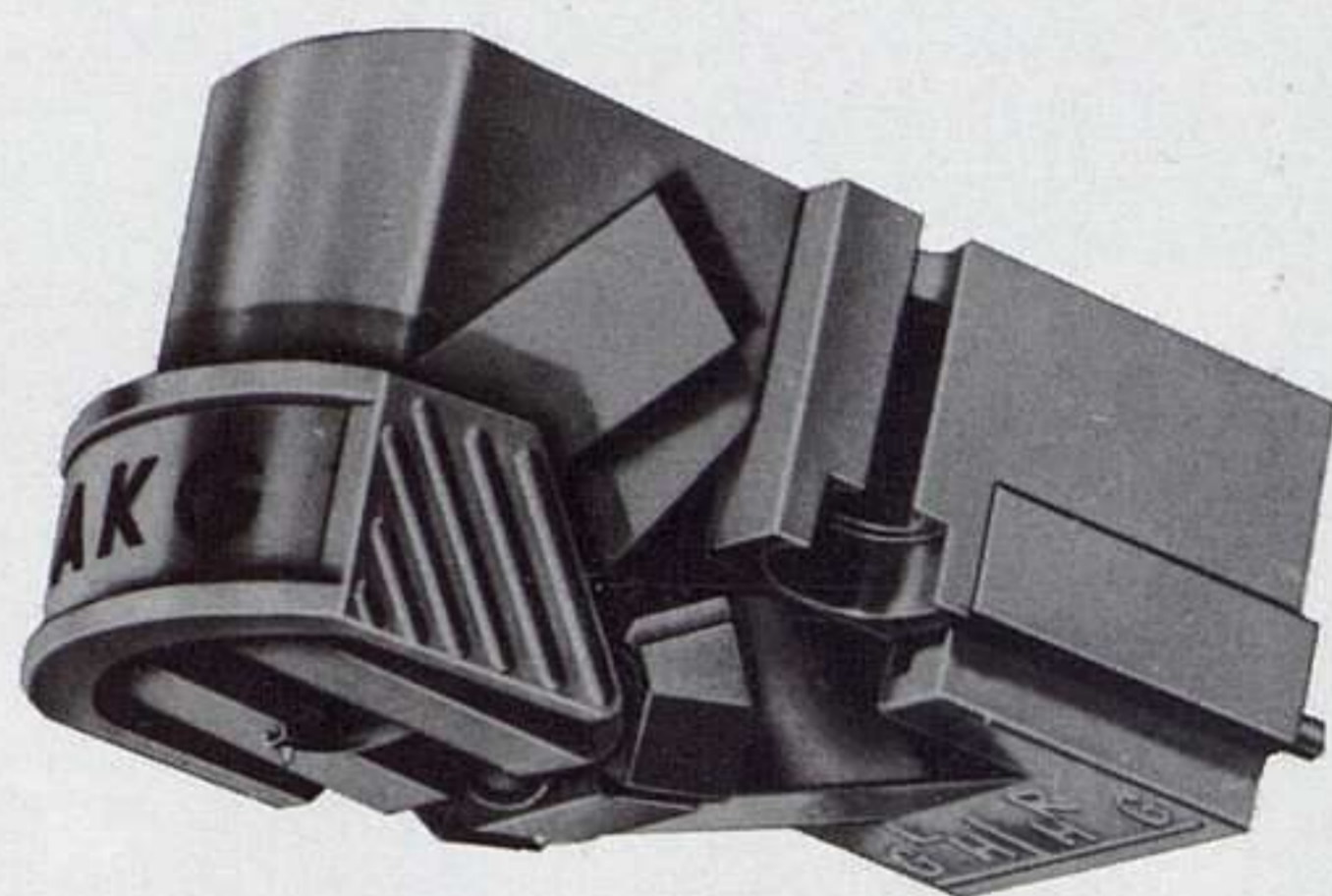
Su hijo empieza a familiarizarse con la música.  
Necesita un buen instrumento. Sencillo. Fácil de tocar. Que reproduzca las notas con fidelidad. Aquí lo tiene. Es la flauta dulce AULOS. En plástico pulido lavable. Higiénico.

Solicite folleto e información al comercio local o a

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



**CAPSULAS  
FONOCAPTORAS**



El prestigio mundial de AKG, conseguido gracias a la calidad profesional de sus micrófonos, auriculares y unidades de reverberación, se acrecienta ahora con sus nuevas cápsulas fonocaptoras, disponibles en las siguientes versiones:

**PU 2 R**

Con aguja de diamante esférica, apta para duras condiciones de trabajo (p.e. discotecas) y giradiscos automáticos.

Campo de frecuencia: 20 — 20.000 Hz

**PU 3 E**

Con aguja de diamante birradial elíptica, proporciona excelente diafonía entre canales, mínima distorsión armónica, geométrica y de intermodulación causadas por la punta de lectura.

Campo de frecuencia: 15 — 25.000 Hz

**PU 4 E**

Como la anterior, pero con campo de frecuencia de 10 — 50.000 Hz. Es por tanto apta para cuadrifonía CD — 4.



Para mayores detalles dirijanse a:  
NEOTECNICA, S.A.E.  
Marqués de Urquijo, 44  
MADRID — 8  
Representantes exclusivos para España

# ALTA FIDELIDAD

Una sección a cargo de **FERNANDO V. DE IRIBARREN**,  
Redactor-jefe de la revista **TRANSISTOR**

con la asesoría técnico-musical de **RAMON ORTIZ RAMIS**

## LA ESTEREOFONIA BICANAL Y MULTICANAL

### AVANCES EN MAGNETOFONOS MULTIPISTAS

Particularmente, los avances realizados en el terreno de los magnetófonos multipistas se deben, sobre todo, a los perfeccionamientos de las cabezas magnéticas de grabación y lectura con pistas en línea, con un **grado de diafonía** lo suficientemente débil como para permitir la grabación simultánea de señales totalmente diferentes, que de otro modo no podría llevarse a cabo con una musicalidad aceptable (figs. 3, 4 y 5).

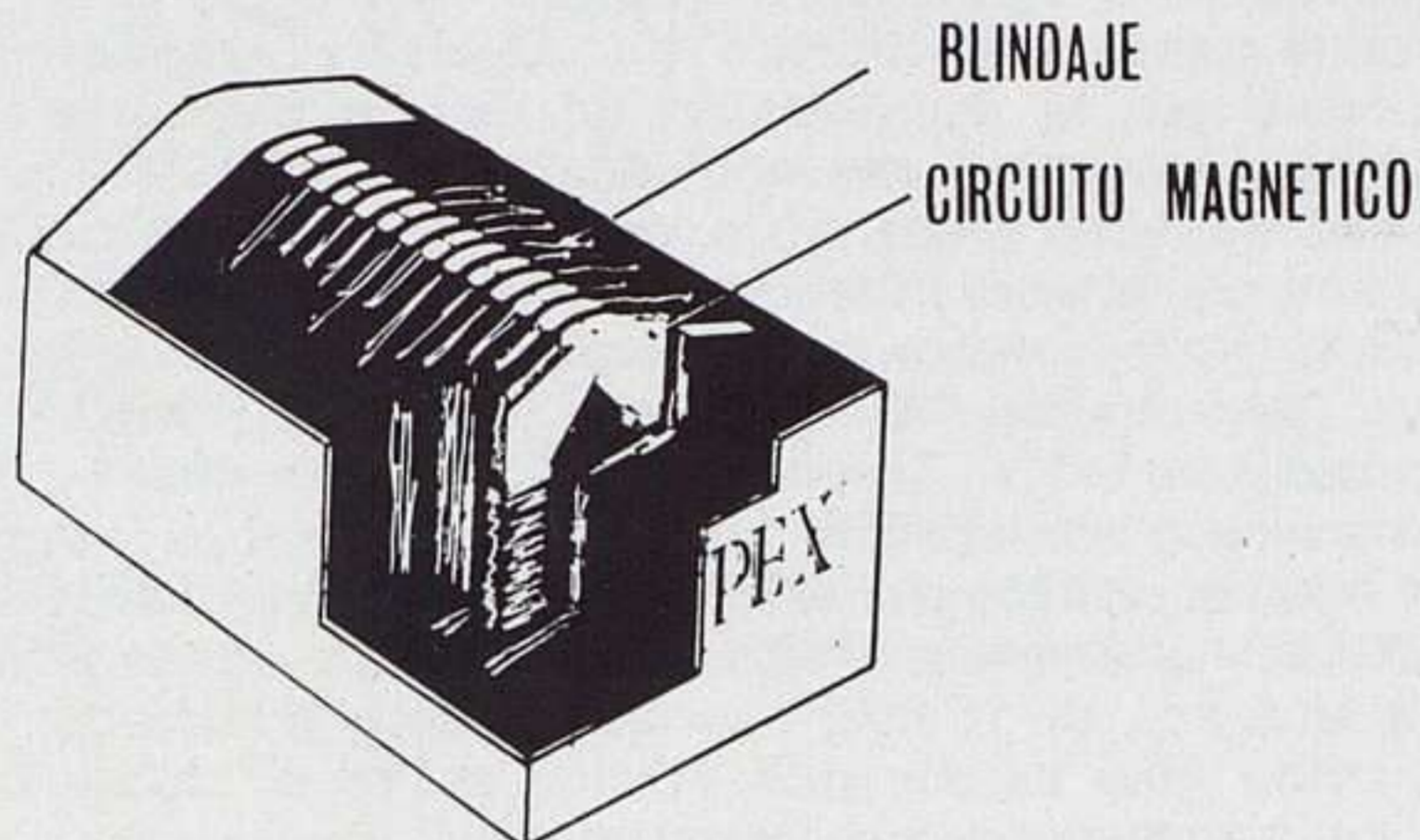


Fig. 3.—Constitución de una cabeza magnética multipista.

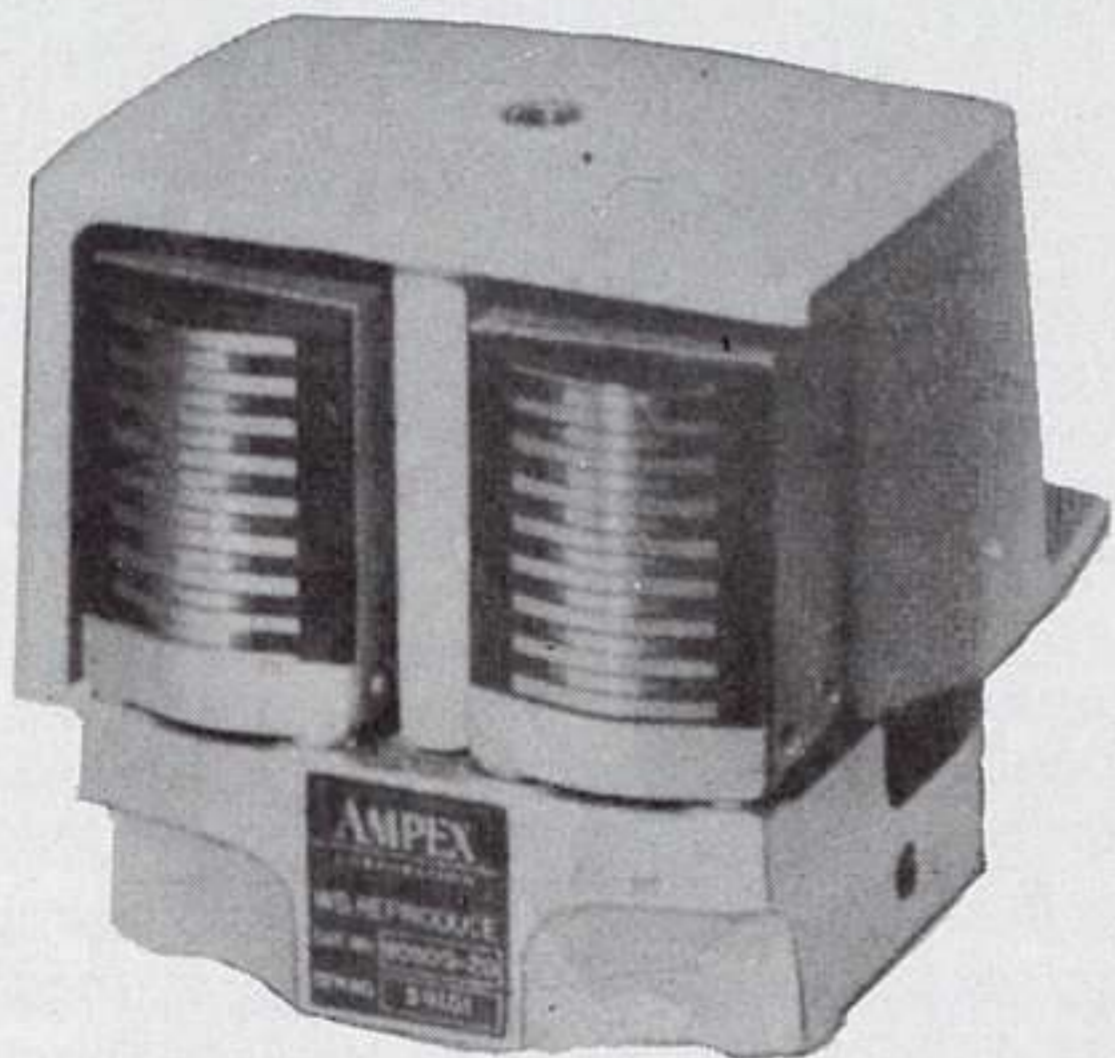


Fig. 4.—Cabeza magnética de catorce pistas.

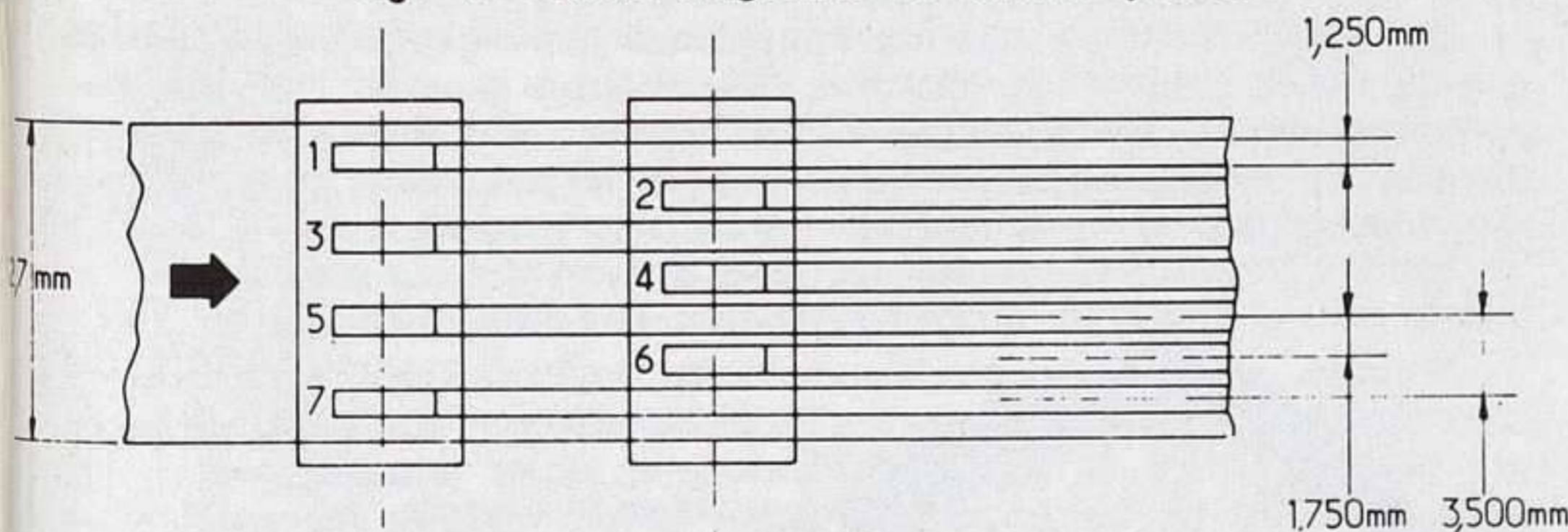


Fig. 5.—Ejemplo de banda magnética estándar de siete pistas.

Las cabezas de lectura construidas de un tiempo a esta parte son capaces de reproducir sin **distorsión** ni **diafonía** aparentes las semipistas grabadas en una dirección para la pista superior, y en la otra, para la inferior. La puesta a punto de las cabezas en línea con un **grado de diafonía** aceptable ha sido realizada a pesar de que estas cabezas, separadas por un pequeño espacio, constituyen, de hecho, pequeños transformadores.

Están constituidas por arrollamientos bobinados, con precisión, uno sobre otro sobre núcleos magnéticos, y se trata primeramente de suprimir la influencia de los flujos magnéticos por medio de pantallas intermediarias minuciosamente calculadas. La forma geométrica de la cabeza tiene un papel importante, en particular para las bajas frecuencias. Pero un cierto **grado de diafonía** intolérable en las frecuencias medias llega a ser aceptable para las bajas frecuencias; el progreso de la técnica ha mejorado el grado inicial de 30 dB a 40, 50 e incluso 55 dB sobre ciertos aparatos grabadores de 6,35 mm. de doble pista.

### LA ESTEREOFONIA Y LA ORQUESTA

La percepción de la posición de las fuentes es asegurada, en general, por la diferencia de llegada de los sonidos a los órganos auditivos humanos y la diferencia de intensidad de los sonidos que se agitan sobre dicho órgano auditivo. Si un sonido llega a cada órgano auditivo al mismo tiempo con la misma intensidad, el oyente localiza la fuente sonora correspondiente directamente en frente de él; pero un sonido que proviene de la izquierda llega al órgano auditivo izquierdo un poco antes que al derecho, y con una intensidad un poco más grande, lo que permite al oyente definir más o menos la fuente sonora dispuesta a la izquierda. De la misma manera, si el sonido de un instrumento es grabado con dos micrófonos equidistantes, y si los sonidos registrados son reproducidos con dos altavoces, los sonidos correspondientes parecen venir exactamente de una fuente sonora ficticia dispuesta entre los dos altavoces, como si se tratase de un tercer altavoz. La percepción parece así ser única, y no hay percepción distinta lateral. Pero si el sonido de un instrumento es registrado disponiendo los micrófonos a distancias diferentes, por ejemplo, a un tercio por un micrófono A y dos tercios por un micrófono B, la fuente sonora ficticia de lectura parece colocada a un tercio de la distancia entre los altavoces A y B.

El mismo efecto direccional puede ser obtenido electrónicamente utilizando los sonidos de un instrumento registrados por un micrófono y transmitiendo las señales igualmente o en una proporción parecida a la de los dos altavoces.

La fuente sonora ficticia dispuesta entre los altavoces varía así de posición, siguiendo la proporción de la señal dividida; en efecto, el sonido de un instrumento de música puede así ser registrado de manera que el sonido reproducido parece provenir de una fuente colocada en una posición cualquiera entre los altavoces estereofónicos.

Esta técnica hace posible el registro de una orquesta sinfónica, de manera que parece provenir de la sala de escucha con posiciones análogas a las ocupadas por los instrumentos de música en la verdadera sala de concierto.

Colocamos los micrófonos de tal manera que los instrumentos de cuerda, por ejemplo, ocupen un largo frente sonoro desde el

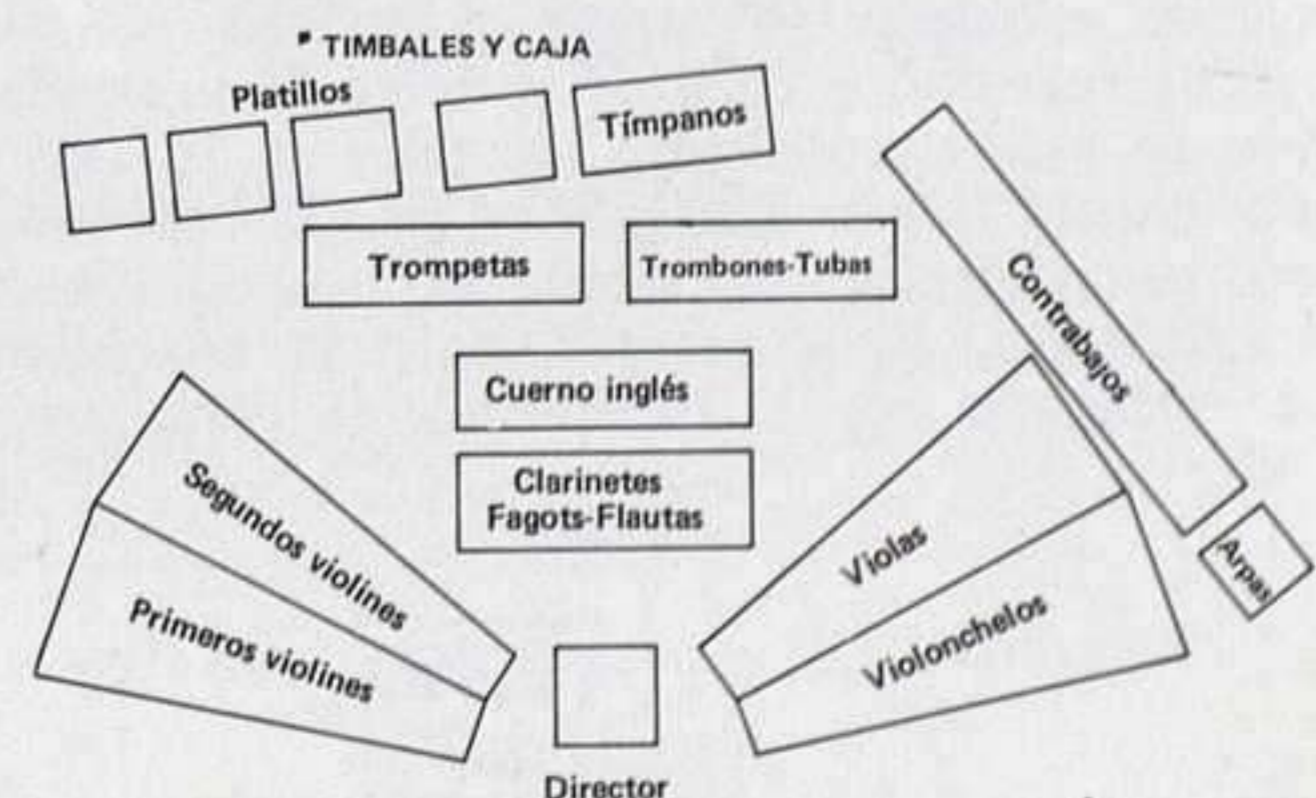


Fig. 6.—Disposición habitual de los instrumentos de orquesta.



Fig. 7.—Disposición modificada de los instrumentos de orquesta para el registro multipistas.

extremo izquierdo hasta el centro, mientras que los instrumentos de cuerda que producen el sonido grave están dispuestos igualmente desde el centro hasta el extremo derecho (figs. 6 y 7).

Los instrumentos de viento con caja de resonancia de madera ocupan, por ejemplo, un cuarto del campo sonoro, casi exactamente en el centro.

Podemos utilizar una técnica multimicrofónica, y el número exacto de micrófonos varía según los técnicos; algunos emplean diez o doce micrófonos para una orquesta completa, y hasta veinte para la orquesta y los solistas.

El registro de multipistas se efectúa sobre una banda magnética de 12,7 mm. de largo, que contiene cuatro pistas separadas; puesto que hay más micrófonos que pistas, las señales provenientes de los diferentes micrófonos deben ser mezcladas.

En principio, por ejemplo, las secciones de los instrumentos situados en la parte izquierda son mezclados y registrados en el canal izquierdo, en la pista número 1; los sonidos de los instrumentos colocados en el centro son mezclados por el canal central y registrados sobre la pista 2, y los sonidos de los instrumentos dispuestos a la derecha son mezclados en el canal de la derecha e inscritos sobre la pista número 3.

La cuarta pista es utilizada para los solistas y los diversos instrumentos de la orquesta, tales como el piano, el arpa o los instrumentos de percusión; ello asegura un efecto direccional después del registro.

Mientras que la mayor parte de los sonidos que provienen de instrumentos variados son utilizados en ciertos canales, ciertos sonidos pueden ser empleados en otros, lo que permite aumentar la extensión de la distribución sonora. Por ejemplo, los violonchelos pueden extenderse desde el extremo izquierdo hasta el centro, porque, además de la captura de sus sonidos por sus propios micrófonos, que son grabados en el canal de izquierda, pueden también ser recogidos por el micrófono destinado a los instrumentos de viento en una proporción del orden del 30 por 100, que los registra en el canal central. Pueden igualmente ser recogidos por los micrófonos de los instrumentos de cuerdas de sonidos graves en una proporción del 20 por 100, lo que permite registrarlos en el canal de la derecha.

El registro de los sonidos de los violonchelos en los tres canales permite extender la extensión del campo musical correspondiente, y el mismo hecho se presenta para los instrumentos de cuerda de sonido grave. Se puede así regular el aislamiento fónico de los diferentes instrumentos de música, que asegura finalmente la distribución sonora más natural y más sorprendente de los sonidos de orquesta en el registro final, en particular en los discos estereofónicos.

### GRABACION "AMATEUR" MULTIPISTA

Utilizando dos magnetófonos separados o un magnetófono estereofónico que permite registrar separadamente o simultáneamente dos pistas, se puede, con un único solista o instrumento, realizar dúos o cuartetos.

Se inscribe primeramente un primer registro. Después, en una segunda operación, se lleva este primer registro sobre la banda de un segundo magnetófono, o bien sobre la segunda pista del mismo aparato, ajustando un segundo registro microfónico u otro, siguiendo el método **sobre sonido** (sound on sound).

Con un aparato estereofónico se puede así oír al mismo tiempo los sonidos que provienen de dos fuentes diferentes. Si eso no basta, se puede efectuar de nuevo la misma operación para inscribir un tercer registro, y esto es el método **multiplay**.

Otro método más simplificado consiste en utilizar dos pistas sobre la misma banda registrada, que se puede reproducir simultáneamente y en sincronismo, siguiendo el procedimiento **duoplay**; el método es empleado, en particular, para la enseñanza, puesto que una pista es utilizada por el profesor y la otra por el alumno (figuras 8 y 9).

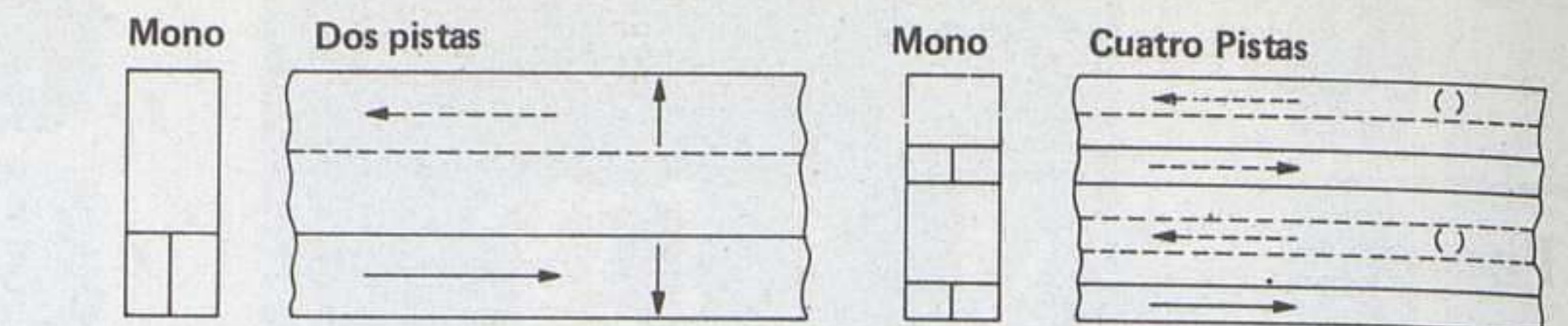
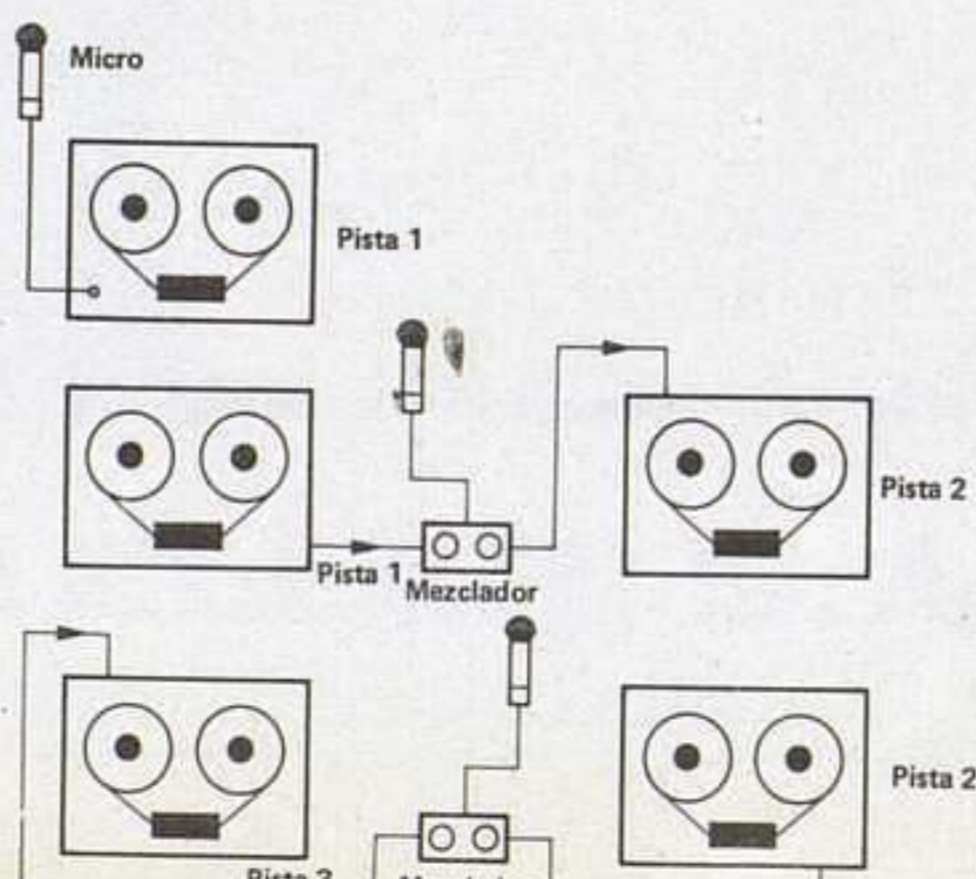


Fig. 9.—La disposición clásica de las bandas de dos y cuatro pistas.

Este procedimiento de dos pistas puede ser igualmente empleado en ciertos proyectos sonoros de dos pistas magnéticas; una pista es utilizada para la música y los ruidos, y la otra para el comentario.

Cuando se emplea un magnetófono de pista única, lo que es raro, se registra primeramente una versión sólo de canto o de música de la manera habitual; después se rebobina la banda registrada, y se graba de nuevo esta primera versión, que se mezcla con una segunda versión sonora obtenida con la ayuda de un micrófono de la manera habitual. La mezcla final es inscrita con la cabeza de registro y sobre la misma pista.

Se puede repetir varias veces esta operación y establecer así una versión final, que lleva varios cantos en versiones diferentes o varios fragmentos de música de un mismo artista, que puede, por ejemplo, utilizar varios instrumentos, siendo éste el método indicado más arriba. Este procedimiento simple permite obtener una versión final constituyendo una adición de registros iniciales.

El inconveniente consiste en una acumulación de defectos posibles de los registros distintos. Desde un cierto número de copias, por ejemplo, si el registro inicial presenta una debilitación del orden de 0,5 dB entre 50 y 15.000 Hz., esta variación, al cabo de algunas copias, puede elevarse a 5 ó 6 dB.

La acumulación de ruidos de fondo es bastante molesta, y es indispensable tener inicialmente un excelente **rendimiento señal-ruido**; incluso por, la acumulación de distorsiones diversas.

Las máquinas multipistas con cabezas de borrado individuales actúan cada una sobre una pista propia, y las cabezas de registro independientes son, evidentemente, preferibles; pero es preciso poder registrar primeramente una primera pista, una segunda inmediatamente por encima, sin tener copia de la primera y asegurando el sincronismo.

El artista, que registra una primera versión sobre una pista, deja las otras vírgenes; después rebobina la banda y utiliza la cabeza de registro en cabeza de lectura, alimentando un amplificador de lectura, a la salida de la cual asocia un casco telefónico. Puede así registrar como guía su segunda versión sobre la segunda pista registrada en sincronismo con la primera.

Se pueden grabar tantas versiones como pistas hay. Cada pista contiene una inscripción original, sin alteración práctica de la calidad sonora; los múltiples originales pueden ser mezclados y registrados sobre una sola pista final, con una versión adicional definitiva. Se ha llegado, en este dominio, hasta dieciocho versiones, lo que constituye un verdadero logro.

La simple utilización de tres cabezas magnéticas en los aparatos de "amateurs" con amplificadores de control separados permite obtener efectos de superimpresión por registro. Se efectúa, primeramente, un primer registro; después se rebobina la banda. La cabeza de lectura separada permite leer el registro, y la modulación es reenviada sobre la entrada de registro habitual para fonocaptor. La segunda cabeza y la tercera cabeza de registro reciben, a la vez, la modulación precedente, ya inscrita sobre la banda, y la nueva modulación.

Esto se presta a numerosas aplicaciones; es igualmente utilizado para efectuar repeticiones de canto en el medio de la segunda pista, que puede también servir para reemplazar el acompañamiento directo por piano u otro instrumento.

De todas maneras, en los aparatos actuales estereofónicos, de cabeza doble, se pueden inscribir dos pistas separadas con una restitución común por mezcla, o una lectura separada. En general, una de las dos pistas es empleada para la palabra y otra para la música; las dos sonoras superpuestas permiten los trucajes, efectos de fondos musicales, efectos de eco; inscripción de ruidos de ambiente más o menos difíciles de obtener con una pista sonora única.

Muchos modelos llevan sistemas de superposición, permitiendo interrumpir el funcionamiento de la cabeza de borrado. Es siempre posible cubrir la grieta y efectuar mezclas sonoras sobre una pista llevando ya un primer registro; pero con una inscripción de una sola pista, la combinación de la palabra y la música exige una mezcla. Las dos pistas sonoras están a la disposición de operadores no especializados, y se permite ya efectuar sin ninguna dificultad ensayos que muestran bajo una forma modesta las de la inscripción multipista.

Bibliografía: **Le Haute Parleur**.

Fig. 8.—Registros sucesivos de una voz o de un instrumento sobre tres pistas con dos magnetófonos o un magnetófono especial (Multiplay).

## Tocadiscos

POLIELECTRONICA COMERCIAL, SOCIEDAD ANONIMA, presenta el tocadiscos GARRARD SP 25 MkIV, automático, con motor síncrono y plato de 26,7 cm. de diámetro, de aluminio. Posee sistema húmedo de control de elevación y pausa, y funciona, tanto manual como automáti-

camente, a las velocidades de 33 1/3, 45 y 78 r.p.m. El peso de la aguja puede regularse a voluntad, entre 2 (mínimo recomendado) y 5 gr. Solicite información, utilizando CUPON a: POLIELECTRONICA COMERCIAL, S. A., Rocafort, 256, entrlo, 4.º, BARCELONA (15).



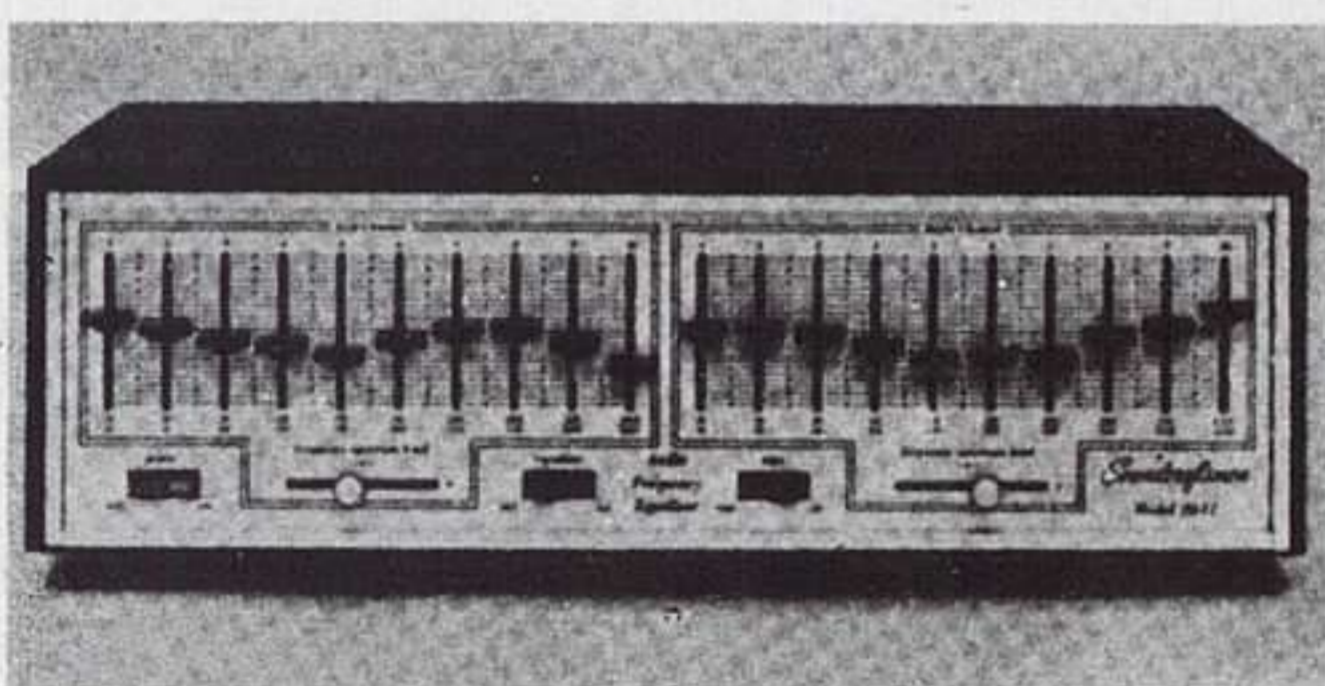
## Ecualizador de frecuencias

ATAIO INGENIEROS, S. A., presenta el ecualizador de frecuencias SOUNDCRAFTSMEN, que permite la corrección de la curva de respuesta de un amplificador. Se utiliza intercalado entre las etapas amplificadora y de potencia.

Características técnicas.—Control de nivel por octava,  $\pm 12$  dB; res-

puesta de frecuencia, 20 a 20.480 Hz,  $\pm 0,5$  dB; octavas controladas, 10; relación señal-ruido,  $> 90$  dB; impedancia de entrada, 100 Kilohm; tensión de salida, hasta 7 V, y dimensiones, 13x46x28 cm.

Solicite información, utilizando CUPON, a: ATAIO INGENIEROS, S. A., Enrique Larreta, 12; MADRID (16).



## Auriculares estereofónicos

ROSELSON, S. A., presenta sus auriculares estereofónicos RA 101, de elevada calidad musical y con un diseño realmente atractivo. El montaje mecánico del conjunto está diseñado para proporcionar un máximo de comodidad al usuario. A tal fin, las abrazaderas van dirigidas en forma totalmente anatómica, y su parte interior va forrada con un ribete de material esponjoso. Las cámaras que contienen los altavoces están moldeadas en material plástico de alta resistencia a los agentes externos, a fin de evitar roturas y deformaciones.

Características técnicas.—Sensibilidad, 1 mV; potencia máxima, 1 W; respuesta en frecuencia, 20 a 17.000 Hz; impedancia, 8 Ohm; peso neto, 425 gr., y cable, rizado de 3 m.

Solicite información, utilizando CUPON, a: ROSELSON, S. A., Francisco Tárrega, 8 y 10; BARCELONA (16).



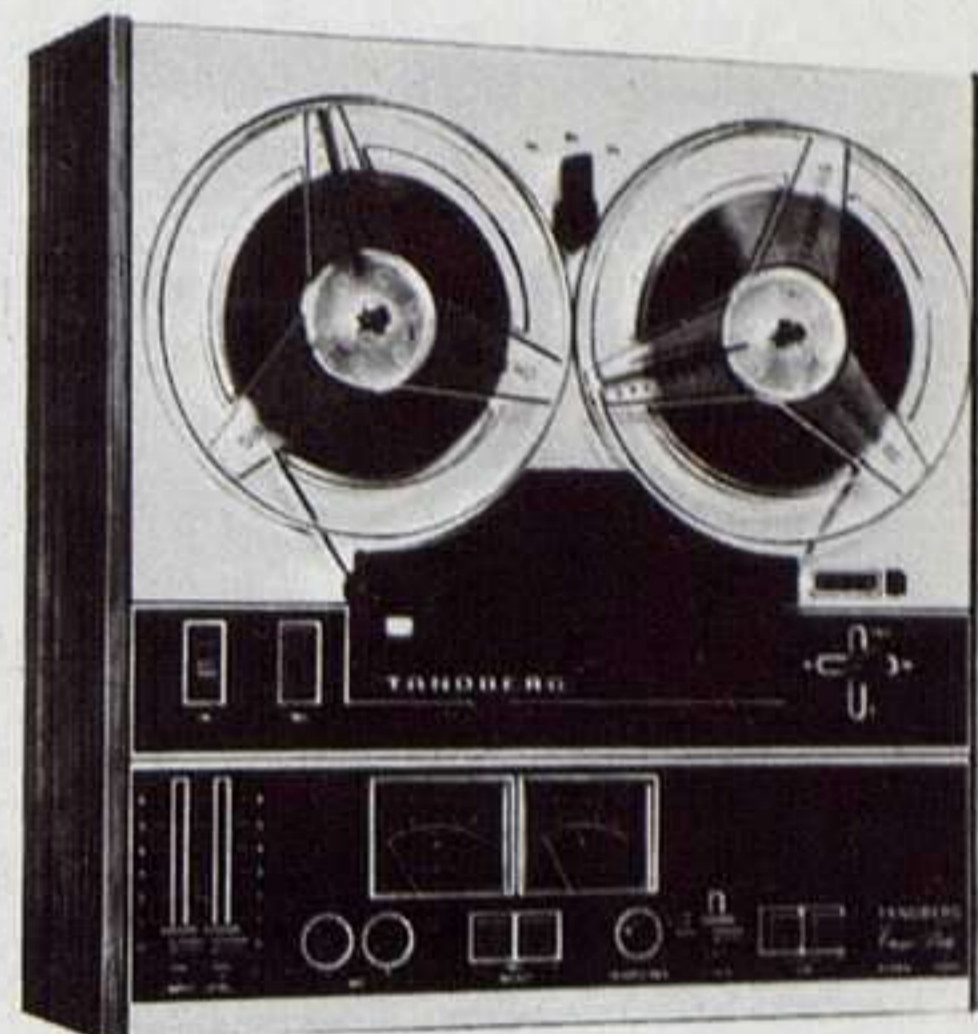
## Grabador-lector estereofónico

VIETA AUDIOELECTRONICA, S. A., presenta el grabador-lector estereofónico de cuatro pistas, mod. 3.341 X, de la firma noruega TANDBERG. Está dotado de CROSSFIELD de baja pre-magnetización, que asegura una grabación libre de ruido de fondo. Presenta lectores de pico, iluminados, de grandes dimensiones; cabezales separados para grabación y reproducción, que facilitan el «sound on sound», y otros efectos especiales. Tres velocidades: 7 1/2, 3 3/4 y 1 7/8 i. p. s. (pulgadas por segundo). Paro fotoeléctrico. Salida para auriculares estereofónicos en el panel frontal y potenciómetros para control de nivel de señal de entrada, que se desplaza linealmente.

Características técnicas.—Variaciones de velocidad,  $\pm 1$  por 100; wow and flutter (llo-ro y titilación), 0,07 por 100, 7 1/ i. p. s.; respuesta de

frecuencias, 30 - 22.000 Hz, 7 1/2 i. p. s.  $\pm 2$  dB; crosstalk, mono 60 dB, estéreo, 50 dB; distorsión, 0,3 por 100 a 1 V; entradas, micrófono, radio, línea; salidas, radio, línea, auriculares, y dimensiones, 40x18x41 centímetros.

Solicite información, utilizando CUPON, a: VIETA AUDIO ELECTRONICA, S. A., Diputación, 317; Barcelona (9).



**FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO**  
Calle Alta, 60 — Apartado, 348 — Teléf.239766  
SANTANDER (España)

Primera manufactura española de agujas fonográficas en zafiro y diamante, fonocápsulas cristal, cerámicas y magnéticas, microcápsulas, micrófonos, cassettes cinta virgen y limpiacabezas.

Repuestos de agujas y fonocápsulas para tocadiscos de todas marcas siempre disponibles para entrega inmediata.

**SOLICITE EL NUEVO CATALOGO GENERAL**  
**FOX IN-DEL-SON**

## CUPON

Deseo recibir información sobre .....

leído en RITMO número ....., página .....

D. ....  
domicilio en .....  
Localidad .....  
Provincia .....

# RITMO

## Oferta especial limitada de suscripción

JUNIO - JULIO - AGOSTO - SEPTIEMBRE  
1974

### Si usted ya es suscriptor de RITMO:

La Dirección de RITMO mantendrá su actual suscripción durante todo el presente año al precio antiguo de la misma, pesetas 300,—, pese al aumento del 75 por 100 sufrido en el costo de la edición de nuestra Revista.

Si usted, estimado suscriptor—a, desea colaborar con nosotros en la búsqueda de nuevos suscriptores, tenemos para usted la siguiente *excepcional oferta*:

- Por cada tres suscripciones nuevas que nos presente uno de nuestros suscriptores, RITMO le obsequiará con un excelente disco "long play" de música clásica.
- Por cada cinco suscripciones nuevas hechas por uno de nuestros suscriptores, RITMO le obsequiará con dos estupendos discos "long play" de música clásica.

Estos nuevos suscriptores presentados por usted —y durante la presente campaña— tendrán también como obsequio otro gran "long play" de música clásica.

Rogamos que para la presentación de tres o cinco suscripciones remitan una carta a nuestra Redacción reseñando los datos de los nuevos suscriptores y del que los presenta.

### Si todavía no es usted suscriptor:

Suscribase hoy mismo y recibirá como obsequio de la Dirección de nuestra Revista, y en su domicilio, un magnífico disco "long play" de música clásica, de la máxima actualidad.

No pierda esta estupenda oportunidad para estar fielmente informado del desenvolvimiento musical mundial a través de una de las publicaciones más veteranas y dinámica en la defensa y difusión de la Música.

- Para formalizar esa suscripción rellene uno de los boletines de la última página (no precisan franqueo).

ESPERAMOS LA MAXIMA COLABORACION DE NUESTROS SUSCRIPTORES Y AMIGOS PARA CONSEGUIR  
LA MODERNA Y DINAMICA "REVISTA MUSICAL RITMO"

RITMO 44 AÑOS RITMO 44 AÑOS RITMO

Coordinador: ANTONIO CORDON PORTILLO

## ESTE MES LOS DISCOS SON COMENTADOS:

Los LP, por Antonio Alvarez Rodil, Antonio Cordón Portillo, Luis Miguel Estero Brox, José Miguel López, Juan Antonio Lucas Fernández, Fernando Rodríguez Polo, José Luis Silvestre, María Dolores Vega y Ricardo Víctor Collado.

Los «singles», por F. Rodríguez Polo y José Julio Garayalde.

## ARIOLA

LP

**BILLY PRESTON:** LP trece temas. AM. ARIOLA. Un nuevo disco, en el mercado español, del polifacético músico americano Billy Preston, músico de gran valía y personal concepción de la música; por algunos críticos mundiales ha sido considerado como «el quinto Beatle», por su aportación al más famoso de los grupos. Hoy día Preston tiene parte importante en el gigantesco espectáculo que el grupo de Mick Jagger—the Rolling Stones—va paseando por todo el mundo. Este su último trabajo es de esperar sirva para introducir a este gran músico, que a lo largo de todo el LP nos demuestra su gran capacidad creativa, y sobre todo su dominio de los instrumentos de teclado, aparte de su excelente técnica con el bajo.

La carpeta del disco es bastante expresiva en cuanto al contenido del mismo; en lo alto, el nombre del autor, B. Preston; en el centro, su figura con una amplia sonrisa, como satisfecho de la gran acogida que su disco ha tenido en USA, y bajo ella las palabras «jazz», «blues», «gospel» y «rock». Con esto está dicho todo; una magnífica presentación para un buen álbum, que nos muestra nada menos que doce composiciones propias y una de Dylan. Lo más destacado, junto a su bella voz, es su excelente técnica al piano, logrando momentos muy buenos, como la canción que cierra el disco, **Minuet for me**. El álbum en sí, pese a abarcar gran diversidad de facetas musicales, resulta bastante homogéneo, y hasta el final del mismo se hace notar el sonido de la música «negra americana». Entre las trece canciones es de destacar una que sobresale con luz y calidad propia, **You've got me for company**, tema de mucha belleza y que resume en unos cuantos minutos la personalidad y la clase de este gran músico.—A. A. R.

**JUAN PARDO:** **Conversaciones conmigo mismo.** ARIOLA. LP nueve temas. Cada LP de Juan Pardo es una nueva experiencia musical. Comenzó esta última serie de buenos discos con **Natural, My Guitar** y ahora éste. No es preciso volver a resaltar las buenas cualidades musicales que Juan Pardo tiene; pero, precisamente por todo ello, cree-

mos que es una de las personas más preparadas de nuestro panorama «pop». Y pasando de lleno a su última obra, diremos que en conjunto no ha superado a sus dos anteriores producciones. Encontramos este disco más prefabricado, menos identificado con el Juan Pardo que nosotros vemos. Hay temas de gran fuerza y rudeza instrumental y vocal en los que no vemos a Juan Pardo. Pero también es necesario decir que hay otros en los que está soberbio, y que éste es un LP más aperturista que los anteriores; mas en esa ampliación de su campo creemos haber descubierto cierto tipo de temas en los que no encontramos definido a Juan Pardo. Para finalizar, hemos de reconocer que es un gran LP, de lo mejor nacional que escucharemos durante este año, y que toda nuestra crítica ha sido quizás un exceso de refinamiento a la hora de enjuiciar un disco español; pero lo hemos hecho porque de Juan Pardo siempre esperamos mucho más.—F. R. P.

**HUDSON & FORD: Nickelodeon.** ARIOLA-AM. Doce temas. LP. Dos ex Strawbs se nos presentan aquí con una obra sencilla, en la que el «rock» y los temas acústicos de tradición británica se van sucediendo en un intento de romper la monotonía.

La instrumentación es elegante, medida, sin que en ningún momento se salga de una línea de cierto comedimiento.

En los temas acústicos es donde consiguen con estos elementos de instrumentación y sus voces blancas, muy a lo «Liverpool sound», unos resultados mayores.

Lo que les falta a estos señores es sentimiento, emotividad, dar ese punto de sal que hace que el oyente se quede con una canción. El LP se escucha con gusto, pero no llega a entusiasmar.

A tener en cuenta, como dato para coleccionistas y musicólogos, la presencia en el grupo de acompañantes de ese pequeño gran monstruo del teclado que es Rick Wakeman.

Es de agradecer la inclusión de las letras en el interior de la carpeta, elemento casi imprescindible si se quiere comprender una obra cuando no se domina la lengua de Harold Wilson.—A. C. P.

**BURT BACHARACH: Living together.** AM. ARIOLA. LP diez temas. Burt Bacharach es música en sí misma. Tiene la facilidad de crear preciosas melodías, de interpretarlas y de hacerlas llegar a los primeros puestos de ventas en todo el mundo. La extraordinaria facilidad de creación de Bacharach y el especial sentido musical que imprime a todas sus obras hace que estas melodías permanezcan sin desperdicio alguno en el interior de todo aquel que las escucha. En el presente LP nos da diez temas de su fecunda cosecha, sosteniendo, como siempre, la base musical suntuosas orquestaciones, con gran derroche de medios, y siempre con ese sentido acogedor de una música que nada más nacer crea ambiente, comunicando el nítido encanto de unas melodías de corte clásico, pero con la jovialidad y genialidad necesarias como para subsistir a través de las mil y una mareas de nuestro inmenso mar musical.—F. R. P.

**MIKE OLDFIELD: Tubular bells.** VIRGIN RECORDS. ARIOLA. Pocas veces podemos encontrarnos frente a músicos tan completos como Mike Oldfield, que además de demostrar su depurada y variada técnica interpretativa a través de la gama de instrumentos que toca, manifiesta grandes dotes de composición y arreglo instrumental en el fabuloso álbum **Tubular bells**. En él cabe destacar la magnífica combinación de melodías con los diferentes instrumentos, así como la gran variedad de ritmos y partes diferentes, logrando un climax increíble durante todo el LP. Se aprecia en todo el disco un liderazgo absoluto de Mike Oldfield, acompañado solamente, y en instrumentos base, por su hermana Sally, con la que ya hace tiempo grabara el LP **Sallyangie**, a la edad

de catorce años. La historia musical de Mike es corta, pues sólo tiene veintiún años, y ha pasado mucho tiempo estudiando instrumentos. Todo ello nos dará idea del gran futuro de este superior músico, que ha realizado una obra en la que todo aquel que sepa apreciar finamente un excelente trabajo no dejará de seguir desde este momento la futura senda musical que marque Mike Oldfield. J. L. S.

**CAT STEVENS: Buddah and the chocolate box.** ISLAND. ARIOLA. LP nueve temas. Creo que nadie va a descubrir ahora a Cat Stevens; él ha logrado, por medio de su musicalidad y sensibilidad bañadas de un aire muy personal, hacer una música de calidad, que llega rápidamente a un público multitudinario. En este nuevo LP notamos una clara vuelta al estilo de sus comienzos; sí, ese estilo directo, rítmico, con mucha percusión y una gran alegría, pero sin perder la melancolía y sensibilidad poética que le caracterizan. Una vez más, Cat Stevens realiza una música preciosista y bella, pero sin ninguna concesión al divismo ni a las complicaciones; todo se resume en sencillez y canto. También es necesario destacar en el disco el impecable trabajo de sus acompañantes (Alun Davies, Jean Roussel y Gerry Conway), sobre todo en el aspecto rítmico. A este buen disco hemos de unir una muy cuidada presentación, detalle imprescindible en los tiempos actuales.—M. E. B.

## CBS

LP

**COLIN BLUNSTONE: Journey.** EPIC. CBS. LP once temas. Colin Blunstone fue componente del grupo

## VI CERTAMEN DE CANCIONES VASCAS PARA MASAS CORALES

El día 1.º de julio próximo se cierra el plazo para la inscripción de las Masas corales que deseen tomar parte en esta competición, que se celebrará los días 1 y 2 de noviembre próximo, organizada por el Centro de Iniciativas y Turismo de Tolosa, y bajo el alto patrocinio del Ministerio de Información y Turismo, la Excm. Diputación Provincial de Guipúzcoa, el Ayuntamiento de Tolosa y la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.

Las bases estipulan siete importantes premios, y las agrupaciones interesadas pueden solicitar información y hacer las inscripciones en la entidad organizadora, calle San Juan, sin número, Tolosa (Guipúzcoa).

El gran número de producciones en LP habidas durante la realización de este número y el retraso en la crítica de «singles» que traíamos desde hace un par de meses nos han obligado a dedicar todo el espacio de nuestra sección de música popular al comentario de producciones discográficas.

The Zombies, que a mediados de los sesenta consiguió importantes éxitos discográficos. Hoy Colin nos presenta su tercer LP en solitario. Con sus dos anteriores LP y la continuidad de éste, el tercero, este excelente cantante intenta mantenerse en una línea moderada dentro de las corrientes musicales actuales. Sus canciones tienen la semilla de la música inglesa de los célebres años sesenta, claro está que con las actualizaciones necesarias como para que hoy, en el 74, el disco se defienda perfectamente. La voz de Colin Blunstone se mantiene en todo el disco en un tono medio, quizás algo apagado, y en los instantes en que la composición exige un mayor volumen sonoro, adquiriendo al mismo tiempo una mayor variedad de tonos, han de entrar los coros para satisfacer plenamente el conjunto sonoro. En resumen, un disco más de un buen cantante.—F. R. P.

## CFE

### SINGLES

- GILBERT O'SULLIVAN: **Going home; Come to see yesterday.** POPLANDIA. Puntuación: 6.  
 OMAR SHARIF: **As de corazones; Amore piccolino.** BOCCACCIO. Puntuación: 8.  
 THOMAS HOCK: **Otra vez; Carnavales.** EXPLOSION. Puntuación: 6.  
 DALIDA: **Gigi l'amoroso; Tenía dieciocho años.** POPLANDIA. Puntuación: 7.  
 SPICK & SPAHN: **Shilck shlack boom boom; Brotrers and transistors.** POPLANDIA. Puntuación: 7.  
 PAT Y CLAN: **Charito; Recuerdos de ayer.** EXPLOSION. Puntuación: 5.

## COLUMBIA

### SINGLES

- LOPE DE TOLEDO: **Y no la herí; Tan sólo ayer.** Puntuación: 7.  
 GILBERT O'SULLIVAN: **Happiness is me and you; Breakfast dinner and tea.** MAM. Puntuación: 9.  
 THE STYLISTICS: **Rockin'roll baby; You make me feel brand new.** AVCO. Puntuación: 6.  
 XETXU: **Bicame mañan baixo a chuva; María tiña un neñiño.** Puntuación: 7.  
 MAGDA ROSA: **Te olvidaba; En Cuba nací, señores.** Puntuación: 6.  
 MANU DIBANGO: **Pepe soup; Weya.** DECCA. Puntuación: 8.  
 LOS DE LA TROCHA: **Era Mari Cruz; Margarita.** Puntuación: 5.  
 IVA ZANICCHI: **Ciao cara, come stai; Vendetta.** RIFI. Puntuación: 8.  
 TONY CARPENTER: **Rosas de papel; Horizontes perdidos.** Puntuación: 5.  
 ECSTASY, PASSION & PAIN: **I wouldn't give you up; Don't burn your bridges behind you.** CARNABY. Puntuación: 7.  
 ABBA: **Waterloo; Whatch out.** CARNABY. Puntuación: 9.  
 MADROÑAL: **Al lado de mi cabaña; Oíd nuestra voz.** Puntuación: 6.  
 RABITO: **No me marcharé. Las puertas de mi corazón.** LONDON. Puntuación: 4.

### LP

THE LES HUMPHRIES SINGERS: **Sound 74.** DECCA. COLUMBIA. LP ocho cortes. Un nuevo LP de este grupo, que contiene en sus ocho cortes diez pedazos, otros tantos temas de éxitos mundiales, interpretados respetando en todo momento el original, pero dándoles ese aire a lo Humphries que caracteriza todas sus interpretaciones. A estos diez temas de éxito internacional de diferentes artistas hemos de unir en el mismo disco catorce temas compuestos por el líder del grupo Les Humphries, temas que, a decir verdad, están realizados e interpretados de forma magistral, siempre hablando desde el punto de vista de la canción cien por cien comercial, esto es: pensada para venderse y nada más que venderse. En resumen, un buen disco para todo aquel que desea tener buenos temas comerciales en un mismo LP de veinticuatro temas. Un buen camino sigue este grupo, pues siempre es necesario este tipo de sonido.—F. R. P.

## LA CORRIDA

### SINGLES

- MODIFICACION: **Te espero; Across the time.** Puntuación: 6.  
 MARTA: **Digas lo que digas; Diálogos.** Puntuación: 5.

## DIRESA

### SINGLES

- GUY MARDEL: **En la primavera; Malakal.** Puntuación: 5.

## FONOGRAM

### LP

GENESIS: **Selling England by the pound.** Ocho temas. Se ha considerado a Génesis como el más importante cultivador del «folk-rock», y, efectivamente, en este su cuarto álbum publicado en España prosiguen y confirman su constante superación en este campo. Formado, como ya se sabe, por Michael Rutheford al bajo y guitarra de doce cuerdas, Stephen Hackett a la guitarra eléctrica, Tony Banks en el teclado, Phil Collins a la batería y Peter Gabriel con el oboe, flauta y percusión, este original grupo ha conseguido rebasar totalmente en esta producción los moldes y limitaciones que ellos mismos se habían impuesto.

Esta liberación evolutiva se inició ya con su álbum **Genesis live**, en que lograron dejar atrás los esquemas de su producción anterior. **Nursej crime** fue el inicio de esta constante progresión, que continuó, como ya dije antes, con **Genesis live** y alcanza su culminación en este **Selling England by the pound**. La temática de su obra abarca desde los temas tradicionales escoceses hasta los basados en aspectos costumbristas ciudadanos. En este álbum hay que señalar los temas **Firth o Fifth, The**

**Cinema Show y The Battle of Epping Forest**, todos ellos de gran sugestión ambiental. Instrumentalmente destaca la labor de Tony Banks y la perfecta actuación de Peter Gabriel, muy bien apoyados ambos por el bajo y guitarra eléctrica.—J. A. L. F.

JIM CROCE: **I got a name.** PHILIPS. Once temas. De nuevo tenemos ante nosotros un LP del recientemente fallecido Jim Croce.

Este LP puede ser considerado como una de las obras más sobresalientes de Jim, ya que en él ha sabido reflejar, con su peculiar estilo, que bascula desde un particularísimo «rock» a un «folk» o a un «country» acentuado, que viene influido por sus años en Filadelfia, el purismo, la sencillez y la verdad que promulga en su música.

En líneas generales, este es un LP que servirá para que Jim permanezca en el pensamiento de todos, y que, por otra parte, ese pensamiento, a la hora del recuerdo, produzca un agradable sabor de boca para aquellos que le escuchan, bien entendido que su música va dirigida hacia todo aquel que esté imbuido y predispuesto a pasar un buen rato embelesado en su compañía, en la compañía de uno de los grandes cantautores de nuestra década.—R. V. C.

SPENCER DAVIS GROUP: **Gluggo.**

VERTIGO. FONOGRAM. Creo que este grupo nunca conseguirá el esplendor que tuvo en su época con Steve Winwood, y también que aquel grupo y este de hoy tienen ya muy pocos puntos de contacto. Así, pues, analizaremos a Spencer Davis Group 1974. Practican una muy europeizada forma de «Rhythm & blues». Su música es muy rítmica, sustentada por tres guitarras, percusión y teclados. En el presente LP se aprecian ostensibles diferencias de calidad en ciertos temas, quizás debido a una falta de claridad de ideas evolutivas del grupo. Mas realizando una visión global de todo el LP podemos calificarlo como música algo estancada en ideas pretéritas, pero que mantiene con categoría las calidades sonoras exigibles a un grupo de la talla de Spencer Davis Group. Si este grupo consigue evolucionar en su sonido, olvidando éxitos pasados y basando su trabajo en las directrices actuales de la mejor música, Spencer Davis Group llegará a situarse de nuevo entre los mejores.—F. R. P.

MERCEDES SOSA: **Hasta la victoria.** Doce temas. PHILIPS. La tucumana valiente nos presenta hoy doce temas fuertes, elegidos cuidadosamente. Vocación de Sudamérica. Vocación de justicia tiene Mercedes Sosa. Y **Hasta la victoria** es otro disco importante para los que compartan esta vocación. ¡Lástima que no se prodiguen en España las actuaciones de esta argentina! Incluye el presente volumen canciones de Yupanki (**Los Hermanos**, milonga); de María Elena Walsh: **Campana de palo**; otra del fallecido V. Jara: **Plegaria a un Labrador**, y como rotundo final de la cara A, **Hasta la**

**victoria**, de A. Sampayo. Son canciones que sólo dicen lo que tienen que decir —sin más—. M. D. V.

BLACK SABBATH: **Sabbath Bloody Sabbath.** VERTIGO FONOGRAM. LP. El «rock» de Black Sabbath se inserta dentro de un ambiente de magia negra, de ocultismo y de ideas espiritistas; para lo cual crean un sonido altamente personal, escriben unas letras adecuadas y reviven en los escenarios las no tan lejanas escenas de aquéllas.

El grupo está formado por tres instrumentistas y un cantante solista, que a su vez utiliza su voz como un nuevo instrumento. El sonido espectacular de Black Sabbath se base en: a) la técnica de tocar la guitarra solista de Tony Iommi, que gusta de plantear los temas en las tesituras graves de la guitarra, así como de doblar y regrabar su instrumento con todos los trucos conocidos (eco, distorsión, «fuzz»...); b) el bajista Terry Butler, que acostumbra tocar al unísono con el bajo la melodía que plantea la guitarra, aunque guardando el timbre de su instrumento; c) el contraste entre la voz agudísima y delicada de Ozzy Osbourne y las dos guitarras (bajo y solista); d) y la labor austera del batería Bill Ward.

Si a todo esto unimos los constantes cambios de ritmos en las canciones, la agresividad del grupo, el amplio desarrollo y planteamiento de nuevos temas en las canciones y las letras de éstas, tenemos el porqué de uno de los sonidos más impactivos del momento.

En el quinto álbum del grupo nos encontramos con Rick Wakeman tocando el piano y el clavecín (en cinco de las siete canciones); tenemos además un precioso tema instrumental lento «fluff», y eso sí, vemos al grupo un poco sofisticado en cuanto al planteamiento de las melodías, pero no en cuanto al sonido resultante, que es uno de los mejores que se hacen en la actualidad. J. M. L.

NAZARETH: **Razamanaz.** Nueve temas. Es éste el tercer álbum de Nazareth, grupo inglés que con esta obra acaba por definirse perfectamente como uno de los mejores intérpretes del «rock duro» británico. Compuesto por Don McCafferty como vocalista, Many Charlton como guitarra punteo, Pete Agnew al bajo y Darrel Sweet a la batería, el sonido de este grupo es completo y satisfactorio, y constituiría una equilibrada producción si no fuera por la uniformidad y paralelismo excesivos que hay entre muchos de los temas. Aun así, hay que destacar, y precisamente por su originalidad intrínseca, los temas **Vigilante man**, con influencias norteamericanas, y **Woke up this morning**, en que la parte instrumental consigue al fin imponerse a la voz solista, que a lo largo del disco quita terreno a la fuerza y agresividad de la instrumentación. El tema **Alcatraz**, compuesto por L. Russell, es al parecer alusivo al asalto de esta isla y su famosa



prisión por uno de los movimientos indios para la reivindicación de sus territorios, pero musicalmente esta pieza no aporta nada nuevo. Además, junto a composiciones de considerable calidad conviven otras de mediocre y comercial factura, remanentes de la fase de promoción. En síntesis, puede decirse que nos encontramos ante un grupo de transición desde la etapa comercial hacia la creativa y eminentemente artística, grupo del que hay que destacar la actuación del batería D. Sweet y el guitarra punteo Manny Charlton.—J. A. L. F.

## HISPAVOX

LP

**LINDA RONSTADT: No llores ahora.** ASYLUM RECORDS. HISPAVOX. LP diez temas. Una nueva voz norteamericana se presenta en nuestro panorama musical con el presente LP. Podemos decir que esa voz se asemeja por su timbre y modulación a la de Carly Simon, quizás un poco menos enérgica, pero con el «feeling» característico de las grandes cantantes femeninas convencionales norteamericanas. Linda sabe, y además con escuela, suministrar la voz necesaria a cada uno de los diez cortes de este buen LP, creando, gracias a ella y no a las composiciones, un satisfactorio nivel de calidad en todo el disco. Las canciones que se interpretan mantienen en conjunto un espíritu «country», alejándose éste bastante en algunos temas. Los arreglos musicales quizás cojeen un poco por las cesiones hechas al espíritu comercial del disco. El aspecto instrumental está perfectamente defendido, ya que lo sustentan muy buenos discos. En resumen, una producción más del mercado americano, que nos descubre una figura hoy grande en este presente y consagrada en un próximo futuro. F. R. P.

**JOSE LUIS PERALES: Mis canciones.** HISPAVOX. LP diez temas. José Luis Perales no es nuevo en el mundo de la canción; sus canciones han sido cantadas por gente como Juan Bau, Fórmula V, Yerbabuena, etc. Ahora inicia una nueva etapa como cantante de sus propios temas. El primer producto de esta faceta es este LP. En él nos encontramos con textos todos ellos de gran significado sobre temas muy comunes y nada sofisticados. La música de estos textos es muy sencilla, pero con la suficiente fuerza como para hacer penetrar musicalmente cada una de sus canciones; exigiendo mucho, podríamos decir que la cara B adolece de una cierta monotonía. Todos los temas llevan un arreglo orquestal suave y con la justa medida para no «pasarse» y, por supuesto, gustar. Y, por último, tenemos ante nosotros una voz muy personal, sin exageraciones, quizás algo apurada de tono; pero siempre con el carácter necesario para reforzar contundentemente el conjunto letra-música. En resumen, una nueva gran pro-

mesa de la canción rural española. F. R. P.

**BACK DOOR: 8th street nites.** WB. HISPAVOX. LP doce temas. Manteniendo una visión amplia de la música popular en el mundo se aprecia perfectamente que en la actualidad faltan ideas de conjunto para los grupos compuestos por tres personas. Muchos tríos crean un sonido separatista dentro de los propios elementos del mismo, dando como resultado buenas piezas, pero sin esa idea compacta que haga escuchar al oyente una sola fuente de sonido, sino que diversifican éste en tres ramas, unas veces solapadas y otras derivando con espectaculares solos, que no crean el verdadero ambiente de trío. Los tres componentes de Back Door tomaron conciencia de este problema, y han luchado por crear un sonido muy personal, que les satisface plenamente en su estructura de trío. La música de Back Door flota entre el «blues» y el «jazz», dándonos un conjunto de armonías que satisfacen incluso en su primera audición. Dejan de lado las posibles compensaciones comerciales de su música, puesto que ésta, con su propia fuerza, atrae sin sentirlo. El disco con que vienen hoy a nuestras páginas es el segundo que editan y el primero que aparece en nuestro mercado. El aficionado a la música en general encontrará cantidad de motivos que le harán seguir con interés la audición de todo el LP, puesto que en él se encuentra la sutileza de la obra bien acabada. El disco es un caudaloso manantial de ideas frescas dentro del «blues»; es el resultado del trabajo sin divisiones de tres grandes músicos sobre una obra preconcebida por ellos mismos y sin concesiones a sonidos ya trillados.—F. R. P.

**IKE & TINA TURNER: Los límites de mi ciudad** (Nutbusch City Limits). United Artist Records. LP. HISPAVOX, HUS 061-105. Para los amantes del dúo, éste será un álbum más de su larga trayectoria discográfica. Para los amantes del «Rhythm & Blues» y los puristas, el álbum no será nada más que la confirmación de algo que se está produciendo desde hace bastante tiempo: la supercomercialización y sofisticación del estilo negro dominante.

La entrada en los «Nutbusch city limits» la realizaron Ike & Tina por la puerta grande, y además de la mano del mejor y más agresivo «Rhythm & Blues» que se practicaba por los primeros años sesenta; una canción, **Río profundo, montaña alta**, les llevó a la fama con el famoso «sonido spector» (productor inicial del dúo y además, junto a Barry y Greenwich, coautor del tema).

Una de las salidas de los «Nutbusch city limits» la tenemos en este disco. Lejos quedan ya los chillantes «saxos» y los estrepitosos sonidos de los metales; ahora el sintetizado y la guitarra rítmica en «fuzz», de Ike, dominan la situación, mientras Tina se dedica a cantar en su forma agresiva y excitante de siempre.

De los diez temas del disco, seis

son de Ike y de Tina. Además tenemos una nueva versión, muy sofisticada, del **Río profundo, alta montaña**, un tema comercial de M. Williams, y una versión del excelente **Tú eres mi sol**, de J. Davis y Mitchel.

El ritmo prepondera en el carácter formal del LP, y la voz de Tina hace de solista en todos los temas, respaldada exclusivamente por las inefables Ikettes.—J. M. L.

**VAN MORRISON: Hard Nose the Highway.** Warner Bros. HISPAVOX. LP doce temas. Van Morrison, a pesar de ser un completo desconocido en España, es un nombre importante dentro del mundillo musical. En los tiempos en que todos los grupos se dedicaban a copiar más o menos bien a Beatles, este irlandés era el líder de un grupo con una gran personalidad, Them, y su música era un «Rhythm & Blues» tan negro y violento como el que hacían Rolling Stones.

La voz de Morrison en este **Hard Nose the Highway** (que es su sexto álbum, sin contar los grabados con Them ni las recopilaciones) sigue siendo una voz profunda, que parece salir del estómago en vez de la garganta, y sigue con grandes influencias, en su voz y en su música, de los cantantes y músicos negros.

Lo primero que se percibe en la música y los textos de Van Morrison es una gran alegría por la vida; su música es serenidad y grandiosidad a la vez. Es una música que oxigena y da fuerzas, que revitaliza.

**Hard Nose the Highway** es un álbum sencillo, dirigido a los verdaderos amantes de la música, y Van Morrison un personaje interesante aún por descubrir en España.—L. M. E. B.

**ALCATRAZ.** Volumen uno. HISPAVOX. LP nueve temas. He aquí una auténtica banda de «rock» española interpretando un «rock» propio con línea bien definida y sin groseras imitaciones a conjuntos extranjeros. Alcatraz tiene un sonido muy compacto, recio, floreado con gran ampulosidad dentro de un «rock» convencional, con marcada influencia latina. Aprovechan todos los recursos que tienen para fabricar temas de gran personalidad, todos ellos con el sello ya inconfundible de un grupo que de continuar por la actual línea de excelente brillantez musical mantendrá su liderato en España e Iberoamérica, y quizás, con un poco más de trabajo musical, en el resto del mundo. El grupo lo componen siete buenos instrumentistas, que abarcan todos los instrumentos necesarios para una banda de sus dimensiones (guitarra, percusión, trombón, trompeta, «saxo» y teclados). La voz solista suena marcadamente espiritual, dando la fuerza, la expresividad y la originalidad necesarias en cada uno de los temas. En el espacio de esta crítica nos gustaría felicitar efusivamente a la Compañía discográfica Hispavox, pues hoy por hoy es la única que está creando verdaderos productos musicales dignos de encumbrarse por sus obras entre los músicos del mun-

do «pop» internacional. Y Alcatraz en nuestro país, siguiendo una línea semejante a Máquina o Fusion, pero con mayores incentivos comerciales, dominarán en el presente el mercado. Esperamos sinceramente que la Compañía siga una línea, que en definitiva y en corto futuro será la única a seguir. Y para terminar, nuestra felicitación a Alcatraz.—F. R. P.

**HERBIE MANN: Hold on, I'm coming.** Atlantic. HISPAVOX. Grabaciones en directo de «la familia de Mann», realizadas en los festivales de Nueva York, de 1972, y de Montreux, Suiza, 1972 (no de Montreal, como dice en la contraportada).

Cosas ya conocidas, como **Memphis Underground**, y «standars» (del Rhythm & Blues), como **Hold on, I'm coming**, de Isaac Hayes & D. Porter, o **Never can say goodbye**, de C. Davis.

El quinteto que acompaña al flautista es el mismo que el de su anterior LP: David Newman, «saxo», tenor y flauta; Sonny Sharrock, guitarra; Pat Revillot, piano; Andy Muson, bajo, y Reggie Ferguson, batería.

El tema inicial, **Soul beat momma**, de Mann, nos inicia y define el ambiente total del disco: calor de los aplausos, eco de grabación en todas las bandas, y, lo más importante, una influencia descaradísima y terriblemente atractiva del «Rhythm & Blues», no solamente en la potente sección rítmica, sino también en el excelente y soberbio «saxo» tenor, David Newman. Newman, que es, junto a la figura estelar de Mann, el verdadero intérprete del disco. Músico proveniente de la escuela del «Hard-bop», que ha tocado con gente tan conocida como Ray Charles o Hank Grawford, y que en este disco tiene una labor muy meritoria.

La versión del **Memphis Underground** es sorprendente: tras plantearse el tema principal, viene una improvisación de la flauta en tiempo rápido, que en la mitad de su interpretación se ve despojada de todo acompañamiento, salvo las palmas del público; se vuelve al acompañamiento del grupo y luego intervienen el piano eléctrico y la guitarra en una línea muy «funky»; tras unos momentos vacilones del guitarrista, en la línea de Hendrix, y experimentando unos sonidos espaciales, aparece la flauta de Newman, que luego se une a la de Mann para concluir en dúo y al unísono con el tema principal.—J. M. L.

**JOHN COLTRANE: The art of.** The Atlantic Years. Atlantic. HISPAVOX. Por fin se puede comprar en España un disco del más grande creador del «jazz» actual; no es el primer disco que de él se publica en nuestro país, lo que ocurre es que todas sus grabaciones anteriores están descatalogadas.

En esta recopilación sólo tenemos los años en que Trane estuvo grabando para la Atlantic; es decir, de 1959 a 1961, o sea solamente tres años de la increíble carrera del genio, ¡pero qué tres años!

Esta etapa es posterior a su estancia con el grupo de Miles Davis y anterior a los años en que grabó para la Impulse, donde dejó obras tan fabulosas como **A Love Supreme, Meditations y Asensión**.

Por lo tanto, el Coltrane de esta recopilación no es el músico «free» maduro, ni tampoco es el saxofonista «hard-bop», sino un Trane en pleno desarrollo de su personalidad y en un estadio intermedio, que para él seguro era solamente una etapa más en la búsqueda de nuevas sonoridades para su «saxo».

Las características del más grande creador del «jazz» moderno eran: la gran agilidad y capacidad técnica, con una digitación asombrosamente rápida y perfecta; una portentosa imaginación, que le permitía improvisar casi constantemente; una exploración constante y reflexiva de las sonoridades del «saxo», lo que le permitió aumentar a tres octavas más los sonidos de éste, y una fuerza y solidez asombrosas en las líneas improvisadas, que él ejecutaba sobre todas las notas de las escalas, en vez de limitarse a los arpeggios tradicionales.

En resumen, disco INFALTABLE en la discoteca de cualquiera que se precie de saber algo de cualquier tipo de música. Disco acreditativo de una etapa del genial y todavía poco reconocido John Coltrane.—J. M. L.

## POLYDOR

LP

THE WHO: **Quadrophenia**. Trach Records. POLYDOR. Hablar de apertura en estos momentos, es hablar de apertura de tijeras y de rotuladores. Tijeras, para cortar el mejor tema de este histórico LP de The Who, tema que lleva por título **Doctor Jimmy**, y en el que se incluye el tema de John, **Is it me**, con una duración total de ocho minutos y veintiocho segundos. Y rotuladores, para pintar unos horribles «bikinis» a unas chicas que en el álbum original aparecen en el traje natural de Eva.

Quitando esta incidencia, que lógicamente repercute en la calidad del álbum que el aficionado español paga, y por la cual se encuentra en neta inferioridad al aficionado de otros países, en los que el álbum ha salido íntegro, la obra de The Who se puede calificar como de vital importancia no sólo musical, sino sociológica.

Musicalmente, el grupo se mantiene en sus postulados iniciales de grupo «mod», educado en el estilo «beat», pero evolucionando hacia metas claramente vanguardistas, derivadas del «rock» duro. Esta segunda ópera «rock» (la primera fue **Tommy**) es mucho más compacta que aquella, y la música se sujeta de forma más concreta al libreto que, como todas las canciones, ha escrito Pete Townshend.

Sociológicamente, porque nos narra la historia de un joven «mood» en pleno inconformismo con la sociedad paternal en que se desenvuelve. Jimmy es un quinceañero que en el año 1964, fecha en que se desarrolla la historia, se ve totalmente aniquilado por su situación social. No puede comportarse como una persona mayor, porque es un «teenager», y para protestar de su situación se va de casa y decide trabajar como barrendero. El trabajo no le gusta, y va probando otros distintos. Mientras, con su banda «mood» se dedica a destrozar coches y a oír al grupo «mood» de moda: The Who. Toma píldoras, y bajo su efecto percibe sensaciones que antes no había sentido; se siente Tarzán, y así puede dominar a las personas de algún modo. Oda a las gentes porque mientras hay guerras y el mundo va cada vez peor, se sientan y se cruzan de brazos. Jimmy conoce el amor con la novia de su mejor amigo. Desea buscar y huir de su soledad; por eso va a Brighton, donde en un hotel junto al mar trabaja como botones. El mar le atrae de forma misteriosa, y un día alquila una barca, y en compañía de las píldoras se dirige hacia la roca. Bajo los efectos de las píldoras oye una música que proviene del cielo, «si es que este lugar existe», dice; y de pronto presiente la caída y se acuerda del porqué ha ido a esa roca:

¿Qué soy yo?

Un muchacho fuerte, un bailarín impotente.

Un romántico, ¿soy esto por momentos?

Un maldito lunático, siempre llevando tus trastos.

Un mendigo, un hipócrita; el Amor reina sobre mí.

La estructura musical está basada en estos cuatro temas, que aparecen constantemente, como un nexo de unión entre las diversas partes de la ópera, y que son los que definen la personalidad «quadrofónica» de Jimmy.

En su edición española el álbum mantiene el libro de fotos —preciosas— que contiene el original inglés, las letras de las canciones y una narración de Jimmy, que concluye así: «¿Esquizofrénico? Estoy sangrando Quadrophenia».—J. M. L.

JOHN McLAUGHLIN: **In retrospect**. POLYDOR. Trece temas. La plena aceptación que el sonido de Mahavishnu Orchestra con John McLaughlin ha tenido en España, y la fama que está consiguiendo este excepcional guitarrista, ha dado pie al sello discográfico Polydor para editar un nuevo álbum, en esta ocasión, doble, con la obra musical de McLaughlin antes de su más sonado éxito.

El álbum en sí no es de McLaughlin, sino de una de las bandas en las que se fue formando, en este caso Tony Williams Lifetime, quizás la más importante y la que más le formó. Componen el disco dos LP de esta genial banda, **Turn it over** y **Emergency**,

y tanto por su valor musical como histórico merecían ver la luz en España por mérito propio y no por aprovechar el momento artístico y comercial de un músico, pues la banda la componían nada menos que Tony Williams, batería; Jack Bruce, bajo; Larry Young, órgano, y el propio John. Un excepcional cuadro de figuras que avalan la calidad de este doble álbum, **In retrospect**, con un excelente resultado musical, porque la música mana abundantemente de los cuatro por igual, pues a diferencia del sonido de Mahavishnu se advierte un trabajo más en bloque, y la labor de McLaughlin es más sorda, pero muy eficaz; un hombre que sediento de ideas nos muestra una gran fuerza y una técnica a la guitarra muy definida ya, como preparando el gran salto que años más tarde sería la impresionante Mahavishnu Orchestra.

Entre los trece temas del álbum, sólo hay uno de John, **A famous blues**; pero su labor, sin destacar demasiado, se hace notar con su entendimiento con Young, logrando momentos excelentes. Así, pues, aquí tenemos un LP que además de necesario por su trascendencia nos va enseñando los pasos y los progresos de McLaughlin en un trabajo del que disfrutarán los amantes del «jazz» sobre todo, y los más vanguardistas también. Realmente, hay muchos puntos de unión entre Tony Williams Lifetime y Mahavishnu; básicamente, es la misma idea y a veces el mismo sonido, pero la libertad de los últimos hace un poco difícil comprender a los primeros, y donde más se nota es precisamente en John McLaughlin. A. A. R.

VARIOS INTERPRETES: **Guitar album**. POLYDOR. LP doble, dieciséis temas. Era inevitable la salida en España de este gran álbum con los mejores guitarristas de la presente historia de la música «pop». Un álbum que se venderá masivamente no ya sólo por su mayor o menor interés musical, sino por tener como protagonista a la guitarra, que siempre se ha llevado la palma entre la juventud, por ser un instrumento «asequible» tanto económica como técnicamente, y por su vistosidad y variedad de matices sonoros. En este doble LP se recoge una muestra por separado de la labor de cada uno de los dieciséis guitarristas que intervienen. Ello no quiere decir que la guitarra quede definida por estos dieciséis señores, pues creo que éste no es el fin del disco, sino el de mostrarnos, con gran derroche de medios y bajo las mejores escuelas, todos los diferentes estilos de nuestra joven música a través del filtro de la guitarra. Dentro de la carpeta se han incluido unas hojas muy bien confeccionadas, que a modo de libro nos dan las biografías de todos los guitarristas que intervienen, así como su discografía, etc.; también se incluye una breve historia de la guitarra

«rock», con las principales marcas y quiénes suelen emplearlas, y para los principiantes, unas leves indicaciones para su iniciación en el estudio de este instrumento. En fin, una buena idea la edición de este álbum, aunque no entiendo el porqué se ha sustituido el «blues» **Marriage**, de Mick Taylor, por otro tema también de Mayall, como es **Full speed ahead**, en el que no oímos a Mick Taylor; pero, sin embargo, queda esto compensado por increíble solo de violín a cargo de Don Sugarman Harris. En el disco intervienen: Shuggie Otis, Mimi Hendrix, Duane Allman, Erick Clapton, Les Harvey, Roy Buchanan, Hawey Mandel, Mick Taylor, Link Wray, Rory Gallagher, Freddy King, John MacLaughlin, Jan Akkerman, BB King, Pete Townsend y Albert King.—J. L. S.

## ZAFIRO

SINGLES

ZEBRA: **Hey Girl; To dream on**. NOVOLA. Puntuación: 8.

MOCEDADES: **Tómame o déjame; Nobody Knows**. NOVOLA. Puntuación: 7.

BASILIO: **Sólo tu amor**. NOVOLA. Puntuación: 6.

CRONICA: **Me quedaré casado; La canción del verano**. NOVOLA. Puntuación: 7.

ANA TORTOSA: **Bye bye I love you; Deja de pensar que existo**. NOVOLA. Puntuación: 4.

MILTON DE SAO PAULO: **Dolce; Santa fe**. Puntuación: 6.

REALIDAD: **Con los granos de la arena; ¡Qué dura es la vida!** Puntuación: 5.

SERGIO Y ESTIBALIZ: **Volver; Mano con mano**. NOVOLA. Puntuación: 7.

JUAN BAU: **Mi corazón; Sobre el viento**. NOVOLA. Puntuación: 7.

LP

JOAN MANUEL SERRAT. Nueve temas. NOVOLA. ZAFIRO. Con su propio nombre aparece en el mercado este nuevo disco de Serrat. Serrat es Serrat, y su estilo serratiano cien por cien. Y, claro, lo demuestra siempre que puede. El presente disco, arreglado por Ricardo Miralles, suena —cómo no— a todos los anteriores. Y es que esto tampoco lo puede evitar. Se dice que es el mejor, su disco más maduro. Yo personalmente no estoy de acuerdo; son mejores algunos «elepés» en su idioma catalán. O, si lo que se trata es de reafirmar un estilo, puede que sea el más serratiano de todos. Pero, por otra parte, el hecho de que musicalmente no haya una evolución, una investigación, marca, a mi juicio, un paso atrás en la discografía de este autor intimista e importante del panorama musical español. —¡Ese repetido Miralles!—. A Serrat se le debe exigir más musicalmente, porque son ya muchos años. En cuanto a las letras, siguen manteniendo ese tono lírico y natural. Serrat ha sido siempre un buen letrista. Son importantes **Decir amigo** y **Soneto a mamá**.—M. D. V.



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

La casa más surtida en discos  
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

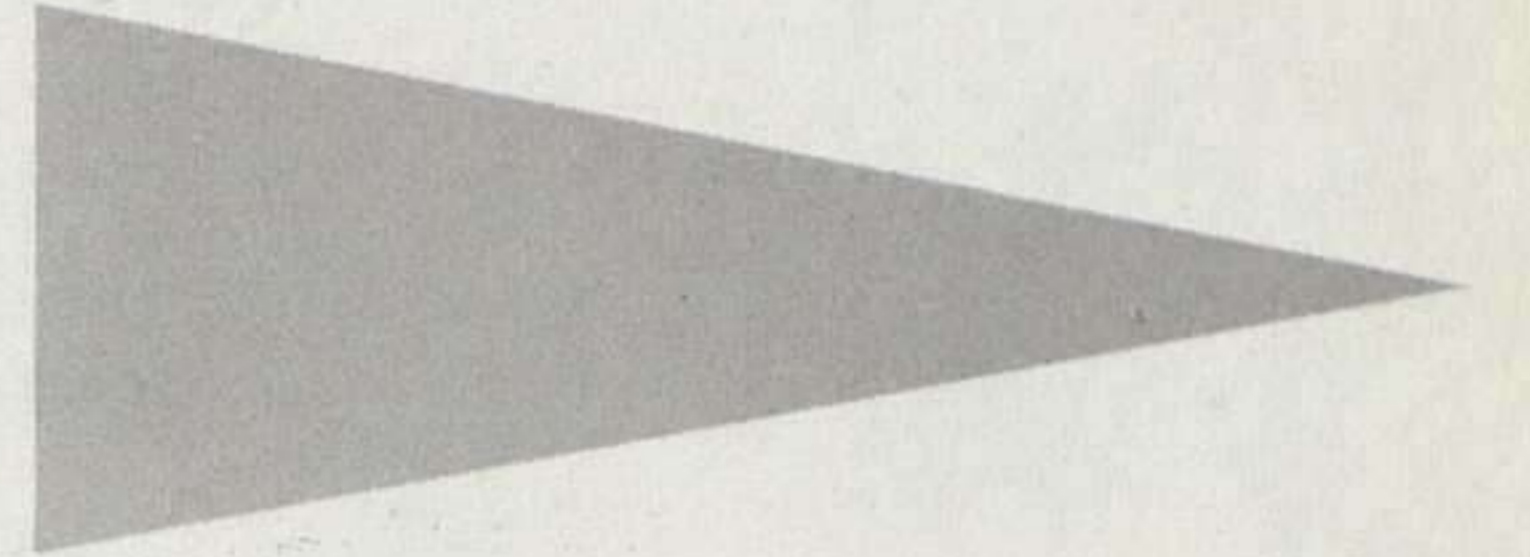
# RITMO

**Oferta especial limitada de suscripción**

**JUNIO - JULIO - AGOSTO - SEPTIEMBRE**

**1974**

RITMO	MUSICOLOGIA	MUSICA
RITMO	OPERA	MUSICA
RITMO	BALLET	MUSICA
RITMO	CONCIERTOS	MUSICA
RITMO	CRONICAS	MUSICA
RITMO	REPORTAJES	MUSICA
RITMO	NOTICIAS	MUSICA
RITMO	ENTREVISTAS	MUSICA
RITMO	DISCOS	MUSICA
RITMO	ALTA FIDELIDAD	MUSICA
RITMO	JAZZ	MUSICA
RITMO	MUSICA "POP", ETC.	MUSICA



conozca  
**RITMO**

la revista musical  
de  
España

El mundo de la música en sus manos, a través de sus páginas dedicadas a:

- MUSICOLOGIA
- OPERA
- BALLET
- CONCIERTOS
- CRONICAS
- REPORTAJES
- NOTICIAS
- ENTREVISTAS
- DISCOS
- ALTA FIDELIDAD
- JAZZ
- MUSICA "POP", ETC.

**RESPUESTA COMERCIAL**

Autorización Núm. 2.320  
B.O.C. Núm. 2.217 de 25-10-71

A franquear  
en  
destino

Revista Musical  
**RITMO**

Apartado núm. 342 F. D.

**MADRID**

conozca  
**RITMO**

la revista musical  
de  
España

El mundo de la música en sus manos, a través de sus páginas dedicadas a:

- MUSICOLOGIA
- OPERA
- BALLET
- CONCIERTOS
- CRONICAS
- REPORTAJES
- NOTICIAS
- ENTREVISTAS
- DISCOS
- ALTA FIDELIDAD
- JAZZ
- MUSICA "POP", ETC.

**RESPUESTA COMERCIAL**

Autorización Núm. 2.320  
B.O.C. Núm. 2.217 de 25-10-71

A franquear  
en  
destino

Revista Musical  
**RITMO**

Apartado núm. 342 F. D.

**MADRID**

# Si todavía no es usted suscriptor:

Suscribase hoy mismo y recibirá como obsequio de la Dirección de nuestra Revista, y en su domicilio, un magnífico disco "long play" de música clásica, de la máxima actualidad.

No pierda esta estupenda oportunidad para estar fielmente informado del desenvolvimiento musical mundial a través de una de las publicaciones más veteranas y dinámica en la defensa y difusión de la Música.

— Para formalizar esa suscripción rellene uno de los boletines (no precisan franqueo).

**ESPERAMOS LA MAXIMA COLABORACION DE NUESTROS SUSCRIPTORES Y AMIGOS PARA CONSEGUIR LA MODERNA Y DINAMICA "REVISTA MUSICAL RITMO"**

LOCALIDAD Y FECHA

Señor Administrador de RITMO:

Pueden proceder a cumplimentar a  $\frac{MI}{NUESTRO}$  favor, por un año, y a partir del mes de ..... la presente

## ORDEN DE SUSCRIPCION

NOMBRE O RAZON SOCIAL		
DIRECCION		
POBLACION	DIST.º POSTAL	PROVINCIA

De su importe pueden cubrirse por tarjeta recibo reembolso, que será abonada al funcionario de Correos a su presentación.

FIRMA DEL SUSCRIPTOR

LOCALIDAD Y FECHA

Señor Administrador de RITMO:

Pueden proceder a cumplimentar a  $\frac{MI}{NUESTRO}$  favor, por un año, y a partir del mes de ..... la presente

## ORDEN DE SUSCRIPCION

NOMBRE O RAZON SOCIAL		
DIRECCION		
POBLACION	DIST.º POSTAL	PROVINCIA

De su importe pueden cubrirse por tarjeta recibo reembolso, que será abonada al funcionario de Correos a su presentación.

FIRMA DEL SUSCRIPTOR

**Reciba todos los meses**

# RITMO

44 años al servicio de la Música en todos los campos del periodismo musical

Deposite cumplimentada en cualquier buzón de Correos la tarjeta adjunta

**NO NECESITA SELLO**

Suscripción anual	450 pts.
Gastos reembolso	16 pts.

**Reciba todos los meses**

# RITMO

44 años al servicio de la Música en todos los campos del periodismo musical

Deposite cumplimentada en cualquier buzón de Correos la tarjeta adjunta

**NO NECESITA SELLO**

Suscripción anual	450 pts.
Gastos reembolso	16 pts.



el poder  
musical de un  
sólo dedo

# PARTNER 15

## **E** FARFISA

¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo

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

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

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

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

# VELLIDO

PLAZA F. MOYUA, 4

TELEFONO 21 42 49

BILBAO-9

LES GRANDES  
MARQUES RÉUNIES

GAVEAU · 1847

ERARD · 1780

PLEYEL · 1807

SCHIMMEL · 1885

MARQUE DÉPOSÉE À PARIS

# KAWAI

# GARRIDO

DESENGAÑO, 2

VALVERDE, 3

TELEFONO 222 72 02

MADRID-13