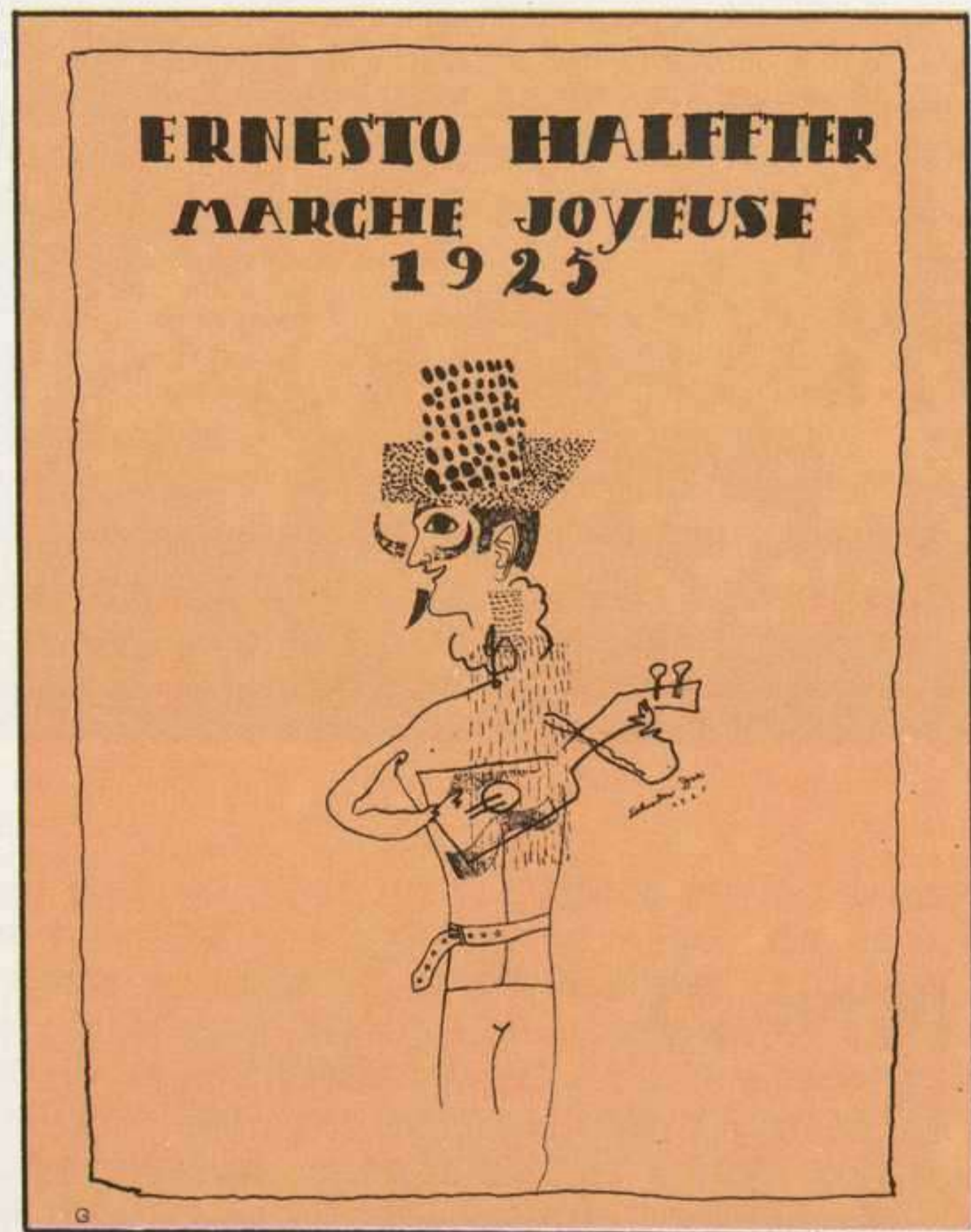


RITMO

AÑO XLV · NUM. 452 · JUNIO 1975 · PRECIO 50 PTAS.



UNION
MUSICAL
ESPAÑOLA



diseño: J. AZURMENDI.



HAZEN

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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

Juan Bravo, 33

MADRID-6

AÑO XLV • JUNIO 1975 • NUMERO 452

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

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

Dirección telegráfica: RITMO - Madrid

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

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

Depósito legal: TO. 2 - 1958

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

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.

Impreso en España por Grefol. Av. Pedro Díez, 16. Madrid-19.

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

SECCIONES:

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

REDACTORES Y COLABORADORES:

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

CORRESPONSALES NACIONALES:

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

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

EDITORIAL

A todos, gracias

La carta abierta que, a modo de editorial, dirigíamos a nues-
tros lectores en el número anterior, en la que se exponía muy
claramente nuestra nueva línea, nuestras necesidades de re-
cibir la máxima colaboración del lector y también nuestras obli-
gaciones para con él, ha tenido amplio eco, representado prin-
cipalmente por una múltiple correspondencia, en la que se nos
felicitaba unánimemente por la nueva línea adoptada, por el ma-
terial redaccional que ya ofrecíamos como primera muestra de
nuestra renovación, y se nos alienta a continuar en la nueva sen-
da iniciada, brindándonos incluso en toda ella ideas, sugerencias
sobre nuevos temas a tratar desde las páginas de RITMO.

Queremos desde este editorial dar las gracias a cuantos nos
han confirmado su adhesión, tanto a nivel público como privado,
demostrándonos que, como siempre hemos supuesto, RITMO
cuenta con cantidad de seguidores y amigos—profesionales y
aficionados—dentro del mundo de la Música, siempre dispues-
tos a prestarnos su entusiasta apoyo para seguir caminando por
el dificultosísimo sendero de la prensa musical española.

Todo esto nos obliga más aún a confirmar nuestra postura en
pro de la defensa y difusión de la mejor música, y nos mueve
a seguir solicitando esa entusiasta colaboración de todos nues-

tros lectores, integrados por la mejor profesión y afición musical
española, que queremos siga manifestándose no pasiva, sino ac-
tivamente, a través de aquellas sugerencias, opiniones, quejas
incluso, premisas todas ellas que nos son imprescindibles para
seguir perfeccionando, en una línea sin solución de continuidad,
esta nueva etapa de continua evolución, que pensamos es el me-
jor camino a seguir.

En este nuevo número de RITMO—a nuestro juicio más con-
seguido que el anterior—se perfila todavía más nuestra política
redaccional; y de cara a los primeros meses de la próxima tem-
porada, la Dirección prepara una serie de realizaciones que es-
timamos habrán de complementar considerablemente nuestra
actividad dentro del panorama periodístico-musical, constituyendo
nuestra contribución, hoy «de facto», a esa evolución y amplia-
ción que precisamos mantener mes tras mes.

Gracias, pues; efusivas muestras de gratitud para todos por
esa colaboración y adhesión que se nos ha demostrado y se nos
sigue demostrando, y nuestra invitación a persistir en ese espí-
ritu de comunicación con nosotros, tanto a nivel privado como
público, en este último a través de nuestra próxima sección
«Cartas al Director».

Nuestra portada:

TODO UN SIMBOLO

Una de las máximas más de moda en la política de los primeros años del si-
glo XX fue «Tradición y progreso». Este adagio—todo un programa al fin y al
cabo—sería perfectamente aplicable a la actividad de la Unión Musical Españo-
la. *La Marche joyeuse*, de Ernesto Halffter, fue vanguardia en el mundo musical
español de 1925. El dibujo de la portada de la edición es nada más ni nada menos
que del mismísimo Salvador Dalí, por entonces aún promesa de la pintura espa-
ñola. Estas ediciones, ya clásicas, contrastan hoy en día con los más refinados
y sofisticados equipos técnicos y de alta fidelidad, vanguardia de nuestra tecno-
logía sonora. Clasicismo y último avance. Tradición y progreso.

MONTEVERDI A TRAVÉS DE SU DISCOGRAFÍA

Como tantos otros aspectos de la «cultura» de nuestro siglo, el disco es un producto híbrido entre el arte y el mercado, y creo que más cerca del segundo que del primero. Se trata, sin lugar a dudas, de un fenómeno del siglo XX, pero su significación es especial desde hace treinta años. Al menos la inflación que sufren prácticamente todos los mercados discográficos es sólo problema de unos cuantos—recientes—lustros. La política de las Casas de discos obedece a criterios no siempre comprensibles para el aficionado que esté un poco al tanto: descatalogaciones incomprensibles, ofertas inoportunas o disparatadas, retrasos..., y a veces sorpresas muy agradables y aciertos plenos. Dentro de este comportamiento extraño puede encuadrarse la reciente pasión por Monteverdi.

Es indudable que Monteverdi tenía un sitio en los catálogos españoles. Había poco, pero indudablemente se encontraban obras suyas. Recuérdese, por ejemplo, el Orfeo por Wenzinger para Archiv, el Lamento d'Arianna por Janet Baker para EMI, el Orfeo de Corboz para Hispavox, las Vespro también de Corboz, y algunos discos sueltos de Madrigales. Por tanto, las recientes publicaciones, aun supliendo bastantes lagunas, representan en algunos casos una interpretación moderna de muchas de las obras. La gran laguna, L'Incoronazione di Poppea, sigue bien profunda en su silencio. Vamos a intentar, en estas breves líneas, poner cierto orden en el aparente caos provocado por los últimos lanzamientos. Contamos con grabaciones—por desgracia, no con todas—desde hace un año poco más o menos.

Dos han sido los álbumes que han constituido novedad por la interpretación. El Orfeo e Il Ritorno d'Ulisse in patria, ambos en versión de Nikolaus Harnoncourt. Los otros dos Orfeos que existían en el mercado, Wenzinger y Corboz (el primero inencontrable), no tienen nada de despreciables. Wenzinger viene a ser un poco el opuesto de Harnoncourt. Se trata de una versión espléndida: contenida, musicológica, sin concesiones de ningún tipo a lo festivo. La labor de los solistas, tanto instrumentales como vocales (un Fritz Wunderlich espléndido), es sensacional, con el ingrediente de que dichos intérpretes (muchos de ellos constructores de sus propios instrumentos) no se podrán reunir más. Es todo un testimonio artístico de sentir e interpretar a Monteverdi. La versión de Corboz es a su vez magnífica, aunque de concepción diferente al trabajo de Wenzinger (la obra está enfocada festivamente). En algunos aspectos, la interpretación de Harnoncourt parece seguir a Corboz, pero es una versión superior, sin lugar a dudas. El ajuste entre las voces, el sonido monteverdiano del *Concentus*, la concepción del director y la maravillosa toma de sonido y prensado, hicieron que la grabación fuera premiada doblemente en su día. Es, sin duda, uno de los discos más importantes de estos últimos años. En *Il ritorno d'Ulisse*, el nivel desciende. El balance entre voz-instrumento es favorable para este último, sin que la obra acaba de convencer vocalmente.

Ya había en el mercado un Lamento d'Arianna, cantado por Janet Baker. En poco tiempo han aparecido dos nuevas versiones. Me refiero al volumen de Archiv 2533 146 y al de Telefunken, SAWT 9591. Antes de hablar de la obra, consideremos algún aspecto. Prácticamente, todas las obras de Monteverdi aparecidas últimamente han sido publicadas con indudable sentido comercial. Se graban antologías de los Madrigales de Monteverdi y no los libros completos. Y no se hace lo segundo, creo que por un doble motivo: quizás temiendo que el aficionado no esté preparado para esta música, y que quizá un integral sería demasiada materia para ser asimilada; y por otra parte, el elevado coste del mismo. Y, sin embargo, la necesidad de un integral serio es evidente. Intentos ya han cuajado, como el emprendido por Marcel Courad, aunque también haya intentos más modernos. Hacemos esta precisión antes de hablar del Lamento. Las peripecias a que se vio sometida esta obra, viéndolo aún el autor, son notables. Monteverdi compuso la obra sobre texto de Ottavio Rinuccini. Tan sólo conservamos de ella este fragmento. Los navíos se alejan, y Arianna canta desolada a Teseo, o como dice Ephrikan en la carpeta de Telefunken, «a su propio corazón, a su dolor». Las noticias de la época nos hablan del éxito increíble que tuvo la obra. Rolland nos dice: «Il n'y eut bientôt plus une maison ou on ne l'entendit chanter ou jouer sur le clavier ou le théorbe». El Lamento fue pábulo de arreglistas e imitadores. El propio autor compuso una cantata, Lamento de la Virgen, y una obra a cinco voces que insertó en su sexto libro de madrigales. Se trata de una versión «más concisa, habiendo sufrido modificaciones notorias sobre el plan rítmico y armónico» (1). Que esta obra aparezca hoy en antologías, es casi respetar y recoger el ambiente en que se difundió, y no es extraño que sea uno de esos fragmentos célebres idóneos para esas espantosas mezclas: «X canta arias favoritas o fragmentos célebres». Por otra parte, es una obra tan breve que siempre necesitará de un contexto, y es éste el que dará

la coherencia al disco. En las dos grabaciones que comentamos aparece bien acompañado: por siete Scherzi musicali y por un madrigal en la grabación de Telefunken, y por otros tantos Madrigales en Archiv.

También ha aparecido hace poco el *Combattimento di Tancredi et Clorinda*, nuevamente grabado en Telefunken (SAWT 9577). La obra está compuesta según el episodio de la Jerusalén libertada, de Tasso. Sin lugar a dudas, es una de las grandes obras de Monteverdi, en la que coexisten todo tipo de estilos, desde el recitativo al «airoso». Los instrumentos intervienen de manera decisiva en el drama: desde traducir la intensidad dramática de algunas escenas hasta, como apunta Roche, sugerir mediante los «pizzicatos» el ruido de las espadas que chocan. Todo es necesario en el *Combattimento*: la monodía, la polifonía, la consonancia y la disonancia, la voz y el instrumento. El trabajo de Gustav Leonhardt es apabullante. Recoge perfectamente todas las tensiones que encierra la obra. El acompañamiento es perfecto y, como siempre, Max von Egmond vuelve a ser un narrador de excepción.

Antes de pasar a los Madrigales, revisemos los Scherzi. Hace ya bastantes años apareció en nuestro mercado un disco dedicado exclusivamente a los Scherzi (Hugues Guenod, Charles Bressler, Louis Jacques Rondeleux, Albert Fuller y Joseph Ladone (laúd), con solistas de cámara de Nueva York. PROJECT, HPR 430-01). El volumen en cuestión recogía obras de tres publicaciones: de los Scherzi musicali a 3 voci, editados en 1607 (aunque se imprimen en esta fecha, datan en realidad de 1600. En ellos es ya el verso quien impone su ritmo a la música); de los *Ariose vaghezze*, editados en 1623, y de los Scherzi cioè aria & Madrigali in stile recitativo con una clavicembalo a 1 y 2 voci, impresos en 1632. A pesar de ser una versión quizá un poco exagerada en cuanto a la ornamentación, ha sido durante mucho tiempo el único disco en el que podíamos encontrar estas obras. En el disco que aparece hoy encontramos algunos Scherzi repetidos (*La mia turca*, *Ecco di dolci raggi...*). Se trata de una versión más contenida, espléndidamente cantada. Los Scherzi cantados pertenecen a las colecciones de 1623 y 1637. Aparecen acompañados por el Lamento d'Arianna y un Madrigal de 1651.

Pero donde encontramos un interesante auge (auge relativo, si se tiene en cuenta que Monteverdi compuso más de doscientos) es en la publicación de Madrigales. Vamos a centrarnos de manera especial en tres volúmenes que han aparecido hace poco: *Virtuose Madrigali* con Nigel Rogers, Ian Partridge y Christopher Keyte como solistas, y el Coro Monteverdi, de Hamburgo, todos bajo la dirección de Jürgen Jürgens, para Archiv, 2533 087. Motetes de Monteverdi y Gesualdo, extraídos de los libros de madrigales y motetes de ambos autores, por el Coro Monteverdi, dirigido por Elliot Gardiner, para Decca (Argo), SXL 29068, y, finalmente, *Madrigales y Conciertos (1605-1638)*, también por el Coro Monteverdi, de Hamburgo, dirigido por Jürgen Jürgens con Dijk Koster, Leonhardt Consort..., pero en esta ocasión para Telefunken.

Es imposible hacerse una idea de quién es Monteverdi y de lo que supone en la historia de la Música, sin conocer sus Madrigales. Cuando Monteverdi compone, el madrigal atraviesa por un tercer período, protagonizado por Marenzio, Monteverdi y Gesualdo. «El texto se subraya y adquiere un realismo emotivo gracias a las formas nuevas del expresionismo cromático» (Diccionario Anglés-Pena, en Labor). Con Monteverdi, el madrigal llegará a cimas insospechadas en cuanto a complejidad y riqueza. Cimas demasiado insospechadas y atrevidas para críticos como Giovanni Maria Artusi (1540-1613), curiosísimo caso de reacción musical. Se cebó de manera especial en nueve madrigales y algunos «scherzos». Monteverdi planeó en principio contestar con un libro sobre su «seconda prattica», que no llegó a realizar. Artusi, sin embargo, no se cansó de lanzar manifiestos contra el compositor. En los tres volúmenes que comentamos hay una particular predilección por los libros seis, siete y ocho de Madrigales, y, por otro lado, la total ausencia de obras de los tres primeros.

Entre el cuarto y quinto libros y los tres primeros existe un verdadero abismo. En el cuarto asistimos a una asombrosa renovación de la declamación, y en el quinto a una total ruptura con los moldes eclesiásticos. Es un libro lleno de sabiduría y sensibilidad. Muestra clara de esto la encontramos en el maravilloso *Questi Vaghi concerti*, para nueve voces, en el volumen de Telefunken. El autor pone un prólogo a este libro, en el que nos dice que puede existir otra «prattica», además de la enseñada por Zarlino: es su «seconda prattica». Los madrigales del sexto libro se inscriben dentro del género de madrigal polifónico. Como ya he dicho, este libro también está representado en el último lanzamiento de Monteverdi: *Presso un fiume tranquillo*, *A Dio Florida bella*, *Qui rise o Tirse*, en el volumen de Telefunken, espléndidamente cantados. Zefiro torna el bel tempo, en el volumen de Decca.

El séptimo y octavo libros son, de nuevo, otro mundo aparte. Nuevamente Roche nos explica la novedad: «Ya no se trata, en estas recopilaciones, de madrigales propiamente dichos, sino de es-

(1) Esta cita (pág. 129) y gran parte de los datos que cito provienen del espléndido libro de Maurice Roche, Monteverdi, Solfèges.



cenas líricas, de verdaderas cantatas». El volumen de Archiv está dedicado a estos dos libros en particular. Dos coincidencias notables: el mismo coro y el mismo director, Jürgens, y el Coro Monteverdi, de Hamburgo, por un lado, y la misma firma en la carpeta: Wolfgang Osthoff. En ambos discos el trabajo de solistas y coro bajo la dirección de Jürgens (de cuyo Orfeo nos llegan noticias lamentables) es impresionante.

El octavo libro es quizá el más importante de toda la serie de Monteverdi, y probablemente una de las cumbres de este género, desde el prólogo —«Estas tres gradaciones se traducen exactamente en el arte de la música por el género animado («concitato»), suave y moderado («temperato»). He encontrado en todas las composiciones de los maestros del pasado ejemplos de suave y moderado, pero en ninguna parte ejemplos de género animado, aunque este género haya sido descrito por Platón en su tercer libro de la República...»— hasta esas dos obras maestras, *Hor che'l ciel e la terra* o el *Ballo dell'Ingrate*, y sobre todo el *Com-*

batimento di Tancredo e Clorinda, al que ya nos hemos referido. Quedan por citar cuatro motetes del primer libro que aparecen en el volumen de Decca, pequeña representación del quehacer monteverdiano en este campo.

Aparte del «olvido» de los libros uno, dos y tres de Madrigales, al que ya me he referido, se siguen echando de menos el *Requiem*, de 1631; la *Misa a cuatro voces*, de 1641, y *L'Incoronazione di Poppea*, que junto con el *Orfeo* son dos de las grandes obras del autor. De todas formas, el balance que se puede sacar de este lanzamiento Monteverdi es satisfactorio. Ya podemos introducirnos en la música del autor.

Vamos a precisar cronológicamente, para terminar, las obras que se incluyen en los discos aparecidos, reseñando algunos eventos musicales acaecidos en vida del autor. Monteverdi está ya representado en España. La «época musical» que compone Monteverdi, todavía no.

JOAQUIN RUBIO TOVAR

1567.—Nace Monteverdi.

1586.—Primer libro de Madrigales.
1590.—Segundo libro de Madrigales.
1592.—Tercer libro de Madrigales.

1599.—Artusi.

1603.—Cuarto libro de Madrigales.
1605.—Quinto libro de Madrigales.
1607.—Orfeo y Scherzi musicali.
1608.—Arianna.
1610.—Misa, Vespro de la Beata Vergine.

1614.—Sexto libro de Madrigales (con transcripción del Lamento d'Arianna).

1619.—Séptimo libro de Madrigales.

1624.—Combatimento.

1632.—Scherzi musicali in stilo recitativo.

1638.—Octavo libro de Madrigales.
1643.—Muere Monteverdi.

1567.—Aparece el segundo libro de Misas de Palestrina (con la Misa del Papa Marcello).

1578.—Obras de música para tecla, arpa y vihuela, de Cabezón.
1585.—Nace Schütz.

1594.—Amfiparnano, de Vecchi. Muerte de Lassus y Palestrina.

1597.—Sinfonías sacras, de Gabrielli.

1599.—Muere Marenzio.

1601.—Madrigali per cantare e sonare a una doie tre voci, de Luzzaschi.

1603.—La Primavera, de Claude le Jeune.

1609.—Schütz, alumno de Gabrielli.

1611.—Grandes corales para órgano de Praetorius, primer libro de Madrigales de Schütz.

1612.—Muere Gabrielli.

1614.—Toccatas y partitas de Frescobaldi.

1619.—Salmos de David, de Schütz.

1623.—Historia de la Resurrección de Jesucristo, de Schütz.

1626.—Libro de tientos y discursos de música... de órgano, intitulado Facultad orgánica, de Correa de Arauxo.

1629.—Primera parte de las Sinfonías sacras, de Schütz.

1630 y anteriores.—Fitwilliam Virginal Book.

1632.—Nace Lully.

1634.—Nace Marco Antonio Charpentier.

1636.—Pequeñas conciertos espirituales, de Schütz (primera parte).

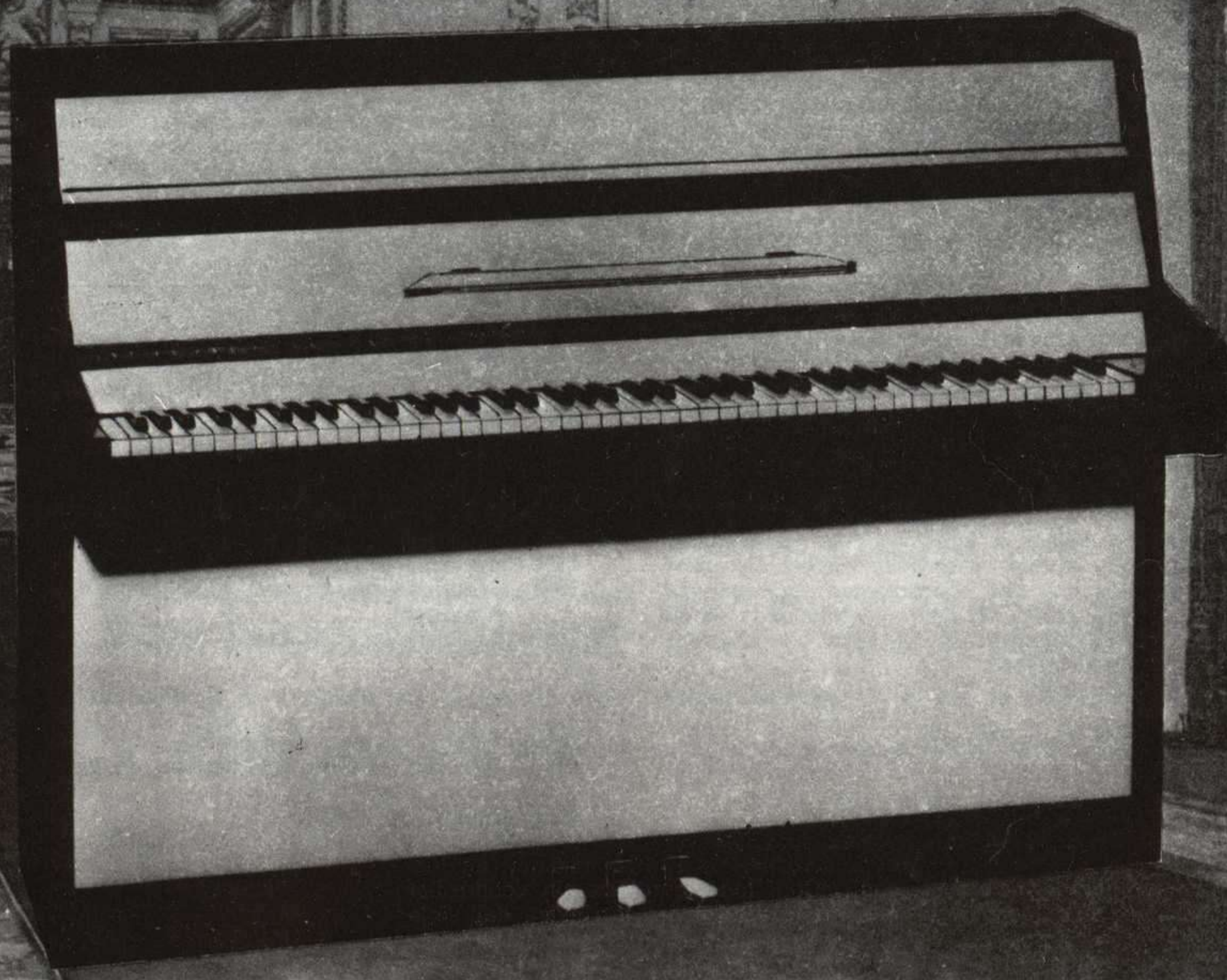
1638.—Nace Buxtehude.

CUANDO LA CALIDAD SUPERA AL PRECIO

PIANO
FURSTEIN



FARFISA



Solicite información y catálogo a:

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

MAURICIO KAGEL

El lunes 19 y martes 20 de mayo, a las siete y media de la tarde, en la Fundación Juan March, y organizado por esta Fundación en colaboración con el Instituto Alemán, se presentó en Madrid el compositor argentino-alemán Mauricio Kagel. Dos días después lo haría en Barcelona. Kagel trajo consigo el Conjunto Coloniense para un nuevo teatro musical, con el que está trabajando últimamente. Aparte de dos representaciones, dio una conferencia sobre su punto de vista teatro-musical.

Kagel lleva trabajando con el Conjunto Coloniense desde 1965, y con él estrenó obras como *Tremens*, *Der Schall*, *Unterstrom*, *Acústica*, *Zwei-Mann-Orchester* y *Música de cámara para instrumentos del Renacimiento*. Aparte de ser conocido por sus cursos de Darmstadt, donde muchos músicos españoles han oído sus clases, Kagel dirige el Instituto de Música Nueva del Conservatorio Renano de Colonia desde 1969. Con él llegaba uno de los músicos más metódicos, irónicos e investigador de la música contemporánea.

Dos fueron las obras que nos ofreció con su grupo: *Táctil*, para dos guitarras acústicas, piano, dos armónicas, de 60 centímetros de largo, para tres intérpretes, y un vibrador que maneja el pianista. Tres intérpretes y ritmos populares en la música, dentro de una atmósfera calmada. La parte teatral está en los gestos de los músicos, basados en una gimnasia de fines del siglo pasado. La otra obra, *Reperatoire*, para cinco intérpretes-músicos, es indescriptible, o al menos yo soy incapaz de describirla. Intentémoslo: son cien escenas breves, en las que, aparte de la crítica a la vida cotidiana, se hace música con los instrumentos utilizados en esa vida cotidiana. Ejemplo: un actor atraviesa la escena con un estuche de guitarra abierto; se escucha el ruido de los pies arrastrados por el suelo. Otro: un actor lleva un disco delante de la cara; con un brazo parece como si fuese a poner la aguja para que suene; pero no, en vez de ponerla, raya el disco... (Escenas más cómicas y satíricas hay que verlas.) El caso es que por primera vez he visto en una obra de vanguardia reírse al público a sus anchas, sin prejuicios. Lo malo es que nos reíamos de lo que hacemos todos los días.

Al margen de estas obras geniales, pero que hay que ver, Kagel dio una conferencia, la cual sí que puede ser contada, y eso es lo que voy a hacer a continuación.

No creo en la objetividad artística. La objetividad más profunda y que puede comunicarse nace de la subjetividad.

Así empezó Kagel su conferencia audiovisual, en la que hasta hubo diálogo, que tuvo que ser cortado ante la inminencia de la actuación.

¿QUE ES EL TEATRO MUSICAL?

El teatro musical es la articulación espacial de pensamientos musicales, y desde luego ayuda a clarificar éstos. La línea evolutiva viene desde el nacimiento de la ópera, en el Renacimiento. Me interesa, porque se llega por medio de la representación músico-teatral a tocar dimensiones del pensamiento teatral, que así no necesita de la palabra. El discurso está basado en una serie de esquemas prefijados de tipo comunicacional que el oyente ha aprendido. Mi generación es heredera del «horror y vacuú» al teatro por su relación rota con la literatura en la década de los cuarenta y cincuenta; y porque los serialistas no querían teatro, pues no servía para su música absoluta. El conocimiento de la ópera me ha ayudado mucho. **(Hay que recordar que Kagel ha trabajado mucho en el Teatro Colón, de Buenos Aires,**

- «NO HAY NADA MAS SERIO QUE EL HUMOR.»
- «LA CANTATA POR LA GUERRA DE... ES UN ESPEJISMO, UNA COARTADA DEL INTELLECTUAL.»

y en otros liceos operísticos europeos.) El teatro musical parte los elementos que conforman el teatro «per se», no el de tipo tradicional; del análisis de esos elementos puros del teatro he deducido los valores del teatro-musical.

—¿Hasta qué punto la música absoluta posee un carácter teatral?

—La música absoluta está exenta de contenido teatral; pero, sin embargo, mantiene un constante diálogo representativo con el auditor. **(Aquí Kagel citó la famosa polémica de si la música del Requiem, de Verdi, es música de concierto artístico o música de misa de difuntos funcional.)** En las últimas obras de Liszt, por ejemplo, hay un diálogo constante entre un ser con el Señor, y este diálogo no tiene necesidad de ser representado; antes de Liszt están los últimos *Cuartetos* de Beethoven, o el de Ives, en que cada instrumento es un personaje, y también hay algo en Mozart y Haydn. Lo que me interesa de esto, sobre todo de los del siglo diecinueve, es que existe una tradición creciente en un pensamiento dramático, no escénico. El compositor de hoy está obligado a tener un conocimiento muy amplio de tópicos generalizados, para dominarlos.

LAS VARIACIONES SIN FUGA...

Dicho esto, Kagel pasó a analizar las *Variaciones sin fuga para gran orquesta sobre las «Variaciones y fuga sobre un tema de Haendel», op. 24 de Brahms.*

—Esta obra es un encargo de Alea, y me interesaba tratar el problema del «Metacollage». «Collage» es el montaje de los elementos heterogéneos que están unidos por un estilo de manipulación coherente. «Metacollage» es un «collage» basado en una fuente estilística unitaria, un «collage» en el que los elementos heterogéneos provienen de la misma unidad de estilo. En las *Variaciones sin fuga...* quise tratar de investigar este problema. Lo hice porque soy muy curioso, y por eso he de investigar con mis propias manos y mis propios sonidos, no con la audición de discos... Cogí los elementos sin desarrollar que en la morfología intrínseca del siglo diecinueve no podían ser desarrollados. Brahms es comparable a Varese; no acepta el proceso de cromatización del siglo diecinueve. Insiste en la necesidad del equilibrio formal tonal. Pero, por otro lado, la niega con un pensamiento modal, además de utilizar nuevas texturas orquesta-

les e instrumentales. Para saber cómo lo habría hecho Brahms leí dos mil páginas de cartas suyas, y aunque yo lo hago de forma subjetiva, cuando Brahms aparece en escena lo hace tal y como lo conocemos por las fotos de mil novecientos ochenta-noventa, y todo lo que dice en escena es original de él. Además mantengo sus estructuras rítmicas y armónicas. En este campo hay enormes posibilidades, porque predispone un cierto tratamiento de los elementos visuales.

LA COARTADA DEL INTELLECTUAL

El diálogo se abrió en tono polémico, ya que Kagel, respondiendo a una pregunta, dijo:

—No creo que se pueda decir «Escribo una cantata por los caídos de la guerra del Congo», **(alusión personal a la Cantata que tiene Cristóbal Halffter sobre los Derechos humanos, cuyo autor se encontraba a pocos pasos del conferenciante)** y con eso se deba ayudar. Hay espejismos políticos en el caso de la efectividad, y ése es uno. Me interesa la efectividad. No hay que idealizar el asunto. No se puede ayudar a través de la Música a resolver una situación política injusta. Se precisa una toma de posición política activa. A través de la cantata el intelectual lo único que hace es tener una coartada.

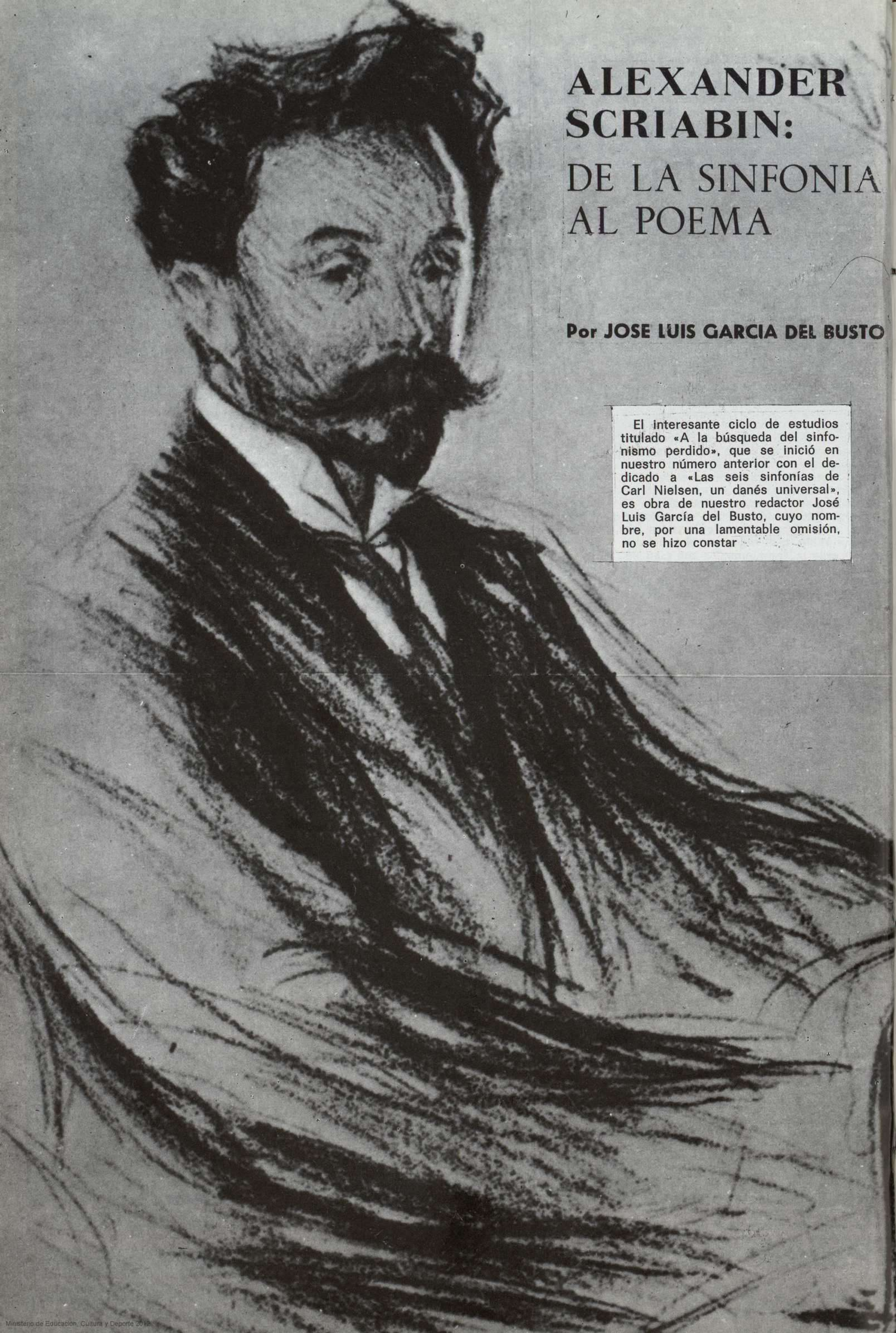
Posteriormente Cristóbal Halffter declararía a RITMO que las situaciones de Alemania y España son muy distintas, y que en el fondo los dos pensaban igual, sólo que las circunstancias eran muy diversas.

—No creo que hay un arte «elitista». Si la música clásica es «elitista», lo es porque los medios de comunicación social que utiliza tienen unos canales que pertenecen al pasado, y éstos han estado siempre en el poder de una «élite» económica burguesa. Desde luego, hay que democratizarlo. Sobre este punto no hay discusión posible: o se escribe la música que uno quiere, o se dirige uno a tomar parte en la organización de la cultura. Es ilusorio creer que a través de una se va a conseguir la otra.

La última pregunta estuvo relacionada con el papel del humor en su obra.

—Creo que no hay nada más serio que el humor. No hay que tomar la tarima del concierto como un púlpito, sino acentuar el carácter ambiguo y diverso que el concierto tiene.

JOSE MIGUEL LOPEZ



ALEXANDER SCRIABIN: DE LA SINFONIA AL POEMA

Por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

El interesante ciclo de estudios titulado «A la búsqueda del sinfonismo perdido», que se inició en nuestro número anterior con el dedicado a «Las seis sinfonías de Carl Nielsen, un danés universal», es obra de nuestro redactor José Luis García del Busto, cuyo nombre, por una lamentable omisión, no se hizo constar

Entre 1872 y 1915 vivió uno de los compositores más singulares que ha conocido la moderna historia de la Música: el ruso Alexander Scriabin. Esa misma singularidad determina no poco confusión alrededor de su personalidad humana y musical, la cual —inevitablemente— se traduce en una escasa y fragmentaria difusión de su obra. Porque cuando un artista se resiste a la clasificación globalizadora (nacionalista, impresionista, postromántico, de vanguardia...), las dificultades para su aprehensión no respetan al intérprete, ni al tratadista, ni al oyente llano.

Después de muchos años de marginación, Scriabin y su música empiezan a interesar al público latino, que ya escucha con cierta frecuencia (y celebra) algunas Sonatas y los Poemas del Extasis y del Fuego. Ciertamente, es una buena introducción, pues en la música pianística y en las últimas partituras orquestales encontramos lo más incuestionable de Scriabin, los frutos más logrados y atrayentes. Convendría ahora iniciar el conocimiento de la música de Scriabin, y no hay mejor forma que la de presentar su obra con un mínimo de sistema y un mínimo de lógica programadora. Nuestras orquestas, tan dadas al sinfonismo romántico y postromántico de tradición germana, deberían contar con la trilogía sinfónica de Scriabin cuando decidan iniciar el cada vez más urgente despegue. Acompañar estas obras de lo más representativo de la música nacionalista rusa, del sinfonismo de Berlioz y de César Franck, de páginas orquestales de Liszt, Wagner o el primer Schönberg; de Debussy, supondría cumplir un espléndido servicio a la música del excéntrico y genial compositor ruso y cumplir una labor de auténtico poso cultural. Porque Scriabin, visto en su entorno estético e ideológico, puestas de relieve sus concatenaciones y sus amplias divergencias con diversas corrientes musicales, auténticamente conocido, en fin, no dudamos de que constituiría un eslabón muy importante para ir verificando con rigor el necesario acercamiento de nuestros melómanos a la música de este siglo.

DEPENDENCIA Y PERSONALIDAD

Scriabin fue discípulo de Serguei Taneief, compositor de escaso relieve, cuyas enseñanzas no dejaron de ser reflejos fieles de las por él recibidas de Rubinstein y Tchaikowsky. Tenemos, pues, a nuestro compositor imbuido del lado más sentimental y patético del romanticismo eslavo. Cabría esperar una influencia —académica o «de impregnación»— del grupo de Los Cinco, pero no es así; antes al contrario, la constante apoyatura en documentos musicales y poéticos autóctonos que predicaban los apóstoles del nacionalismo ruso no hizo excesiva mella en Scriabin, cuyo arte ha sido acusado de aristocratizante, no sin razón (ver Stuckenschmidt: La música del siglo XX, Ed. Guadarrama, pág. 16). La utilización del folklore quedaba para compositores de oficio, faltos de imaginación: para Scriabin la inspiración venía dada «de las alturas»; para él, componer era ejercicio cuasidivino... Afortunadamente, su postura estética, tan alejada de lo bien o mal entendido como «prosaico», le llevó a enlazar con lo más hondo y genial de la tradición musical rusa: con el realismo mágico de Mussorgsky. En la última década del siglo XIX, Scriabin era un virtuoso pianista, y hacia tal instrumento fueron encaminados sus primeros trabajos de composición; este hecho, unido a la exquisitez europeizante de sus gustos, hubo de llevarle necesariamente a Chopin y a Liszt. La huella del genial pianista polaco es bien patente en la obra pianística de Scriabin, y llega abiertamente al terreno sinfónico en su Concierto para piano y orquesta, imposible de comentar sin aludir a Chopin. He aquí que Scriabin avanza poco a poco hacia la música orquestal y lo hace invariablemente con sentido poemático; los modelos de Liszt (creador del poema sinfónico) y —posteriormente— de Richard Strauss son inevitables. No obstante, conviene matizar que la posible influencia straussiana casi se circunscribe a la idea de lo poemático como generador de obras musicales; si hubiera de señalarse alguna vinculación concreta habría que acudir a lo más «metafísico» de Strauss: Zarathustra o Muerte y transfiguración, nunca al descriptivismo de Don Quijote o la Sinfonía alpina.

En cuanto a la técnica de la orquestación, Scriabin anduvo titubeante hasta sus últimas obras. Siempre la idea fue por delante de las realidades que reflejan sus partituras sinfónicas, y este desajuste motivó que su obra más ambiciosa quedara irrealizada. Ante un compositor que en 1900 no es un orquestador nato, no debe extrañar la muy notoria influencia wagneriana que se percibe en la instrumentación de la Primera sinfonía, influencia que se va mitigando poco a poco hasta quedar subsumida casi por completo en la originalidad del planteamiento instrumental del Poema del Fuego. En el mismo campo es de notar el influjo de Debussy, cuyas primeras composiciones impresionaron positivamente a Scriabin; cabe imaginar que la prematura muerte del gran músico ruso impidió un acercamiento mayor de su estética al debussismo, ya perfectamente conformado en 1902 (Pelleas).

Con todo, los escasos y parcos artículos monográficos que el aficionado español tiene a la mano para informarse de Scriabin suelen omitir dos nombres de gran incidencia en la obra orquestal scriabiniana: Berlioz y Franck. El primer gran sinfonista francés fue quizá el compositor occidental más querido y admirado en los ambientes musicales rusos; Berlioz fue invitado a San Petesburgo por el grupo de Los Cinco, dejando huellas clarísimas en autores tan «autóctonos» como un Rimsky-Korsakoff. Scriabin, educado en círculos intelectuales muy apegados a la literatura romántica francesa, no fue ajeno a la fascinación que desprendía el sensualismo sonoro, la imaginación formal y el libre curso melódico de la obra orquestal de Héctor Berlioz. En cuanto a César Franck, en las tres sinfonías

de Scriabin puede apreciarse el influjo de la importante Sinfonía en Re; no solamente en lo que se refiere a la más original aportación de Franck (el sentido cíclico), sino en detalles de orquestación e incluso en algún perfil temático.

Hablábamos al principio de la singularidad del caso Scriabin. En este apartado hemos pretendido enfocar este aspecto como resultado de la convergencia de múltiples influencias que por su índole diversa han determinado una música de perfiles originalísimos, que se aísla considerablemente de su antes y su después. (Por supuesto, cuando aludimos a un Scriabin original, de personalidad inconfundible, nos estamos refiriendo al núcleo fundamental de su obra; a esto debe añadir el lector la consideración de nuestra voluntad de ceñirnos a la música sinfónica.) En efecto, si podemos aludir con toda propiedad a músicos tan dispares como Chopin, Berlioz, Franck, Liszt, Wagner, Strauss, Mussorgsky o Debussy; si, con todo, no cabe duda de la categoría musical de Alexander Scriabin, ¿cómo no va a ser tremendamente original su aportación estética? ¿Cabría la existencia de un músico grande sometido a tal mezcolanza de influjos si no hubieran sido aprehendidos éstos por un talento de excepción? Claramente, no. Pero la singularidad de Scriabin va más allá de este hecho incuestionable de la absorción de las más variadas tendencias del romanticismo europeo: surge una nueva dimensión de la misma si pretendemos alinear su obra con la de los más grandes creadores de su generación o de las inmediatamente posteriores. Scriabin, al contrario de lo que puede afirmarse, no sin prudencia, de otros compositores (Brahms, Mahler, el mismo Beethoven), murió en un momento históricamente inoportuno. Es indiscutible su filiación romántica en una primera etapa; pero igualmente resulta incuestionable el paso gigantesco que con sus Poema divino (Tercera sinfonía), Del Extasis y Del Fuego, así como alguna sonata de piano, había dado de cara a una modernización de sus ideas musicales y de sus procedimientos técnicos. Cuando



en 1915, a los cuarenta y tres años de edad, desapareció Scriabin, no era más que un proyecto largamente acariciado la obra que, titulada *Mysterium* (luego hemos de volver sobre ella), hubiera supuesto, sin lugar a dudas, la entrada definitiva y firme de Scriabin en el ámbito estético de nuestro siglo.

De su relación con los máximos patriarcas de la música del siglo XX apenas conocemos más que la admiración por Debussy (incluso Ravel) y la repulsa hacia Schönberg. Pero esta misma repulsa, proveniente de un hombre tan dado a categorizar trivialmente sobre lo humano y lo divino, ¿hubiera sido mantenida siempre? En el número 450 de RITMO, Juan Basté aborda con Bach un insólito trabajo de musicología-ficción; en esa línea resulta muy poco arriesgado poner en boca de Scriabin juicios elogiosísimos sobre las investigaciones sonoras de un Schönberg, con quien —a pesar del rechazo— pueden encontrarse concatenaciones; aun con diferencias de tratamiento, el imperio del intervalo de cuarta que se advierte en las mejores obras de Scriabin no las hace muy lejanas del Schönberg predodecafonico.

De esta forma creemos tener debidamente enfocado el aspecto de la singularidad de la obra scriabiniana, una obra que asume con gran fuerza creadora vectores muy dispares de la estética romántica para configurar una notoria personalidad sonora y expresiva, que en trances de evolución a un último estadio se vio truncada por la muerte prematura del autor.

EN BUSCA DE UN IDIOMA PROPIO

Estamos ya en el análisis de las Sinfonías de Scriabin, obras que, si bien no suponen logros acabados, preparan el camino para conocer al Scriabin indiscutiblemente genial. Separadas entre sí solamente tres años, las tres partituras sinfónicas scriabinianas trazan claramente el inicio de ese arco evolutivo truncado poco antes de llegar a su cúspide.

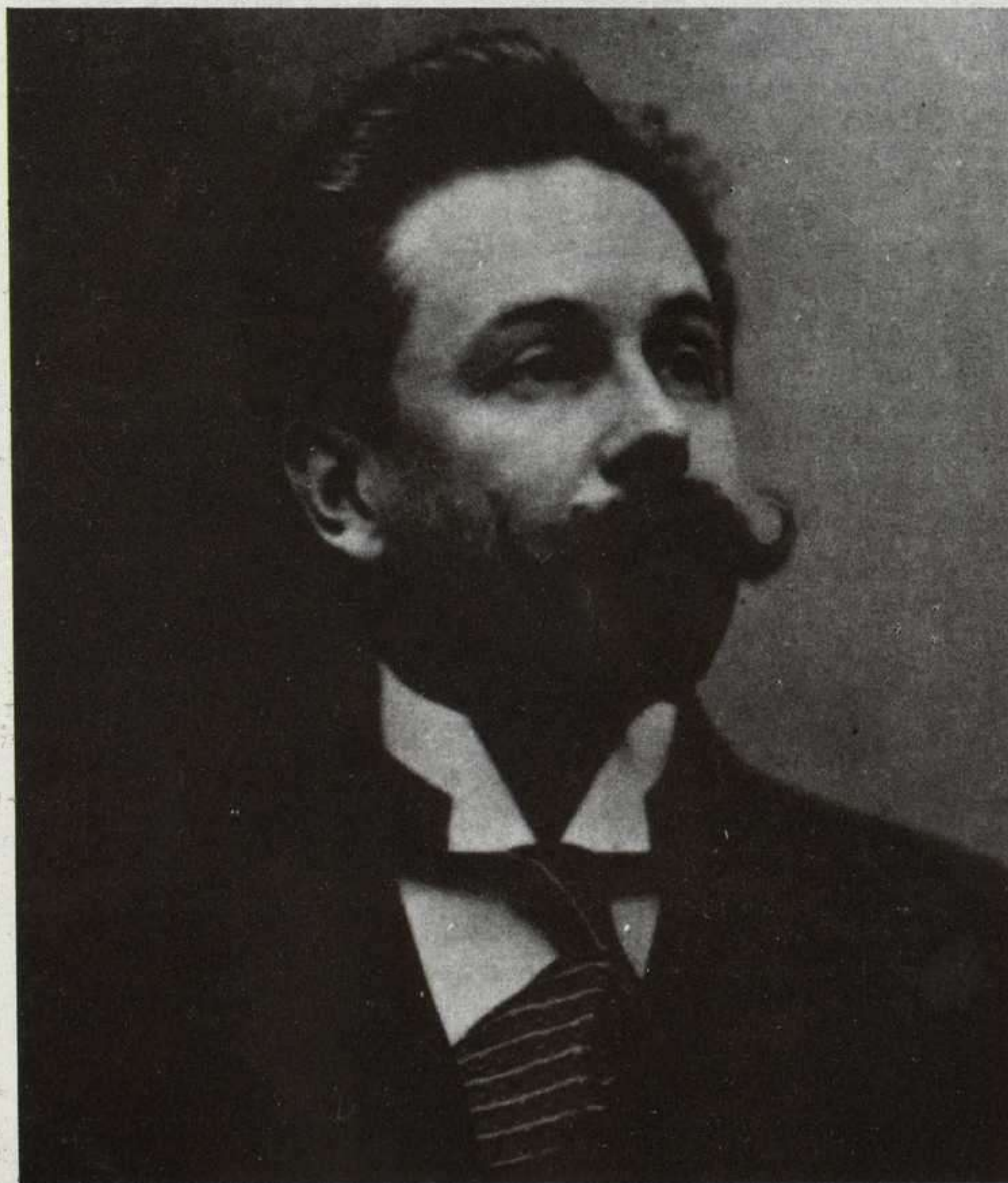
La Primera sinfonía, op. 26, en Mi mayor, sin quedarse en el nivel de lo mediocre, hemos de convenir en que no alcanza a anunciar el sumo interés de obras posteriores. Se estructura en seis movimientos, de los cuales el cuarto, por su brevedad y carácter, puede considerarse como un paréntesis incrustado dentro de una línea en la que se van alternando tiempos lentos y vivos. La obra se inicia con un movimiento lento de misterioso carácter; en seguida emerge un clarinete para proponer un bellissimo motivo melódico, que desarrollará la cuerda en sección de intenso lirismo, decididamente romántica. La segunda sección, tímbricamente muy interesante, alberga sonoridades que evocan el mundo estético wagneriano. El final, simple de construcción, pero muy sutil, afirma el tono de Mi mayor a través de una bella ascensión armónica. El movimiento, funcionalmente, es la típica introducción de sonata que se ha dilatado hasta constituirse en movimiento autónomo. Es de lógica, entonces, la llegada de un «Allegro» en la forma sonata habitual; así sucede, en efecto. El primer tema, muy incisivo de diseño, responde al carácter dramático con que Scriabin calificó el movimiento. El segundo tema, ortodoxamente contrastado mediante su dinámica más reposada, pierde originalidad con respecto al anterior, si bien ambos son susceptibles de vincularse a la línea wagneriana ya observada en la introducción. El desarrollo —que quizá peca de grandilocuencia en el climax avivado por los platillos— da paso a una académica reexposición, coronada por una «Coda» completamente tópica. En el ambiente patéticamente cantable del tercer movimiento («Lento») late el espíritu de la Sexta sinfonía de Tchaikowsky. La sección central, dominada por la trompeta, es rodeada por la vuelta a la anterior, dentro de un esquema elementalmente cíclico; un detalle de excelente sinfonista se produce, no obstante, en el final de este tiempo: la ascensión hasta Si mayor alude bellamente al movimiento introductorio. Hasta aquí, lo que podríamos llamar primera parte de la Sinfonía. La obra se reanuda con un breve y delicioso «Vivace», cuyo preciosismo temático e instrumental sirve de pausa o intermedio; sería forzada la búsqueda de la función de «Scherzo»: Scriabin, si no tiene clara en este momento su idea de la sinfonía como género, al menos está seguro de que puede prescindir de esquemas tradicionales. Referencia a Franck: el subsiguiente «Allegro» vuelve a la tonalidad de Mi mayor y alude, temática y formalmente, al «Allegro» anterior (segundo movimiento). El segundo bloque de esta nueva forma sonata se tensa merced a procedimientos orquestales decididamente wagnerianos. Algunos temas secundarios esbozados durante el desarrollo, así como la «Coda» final, no rebasan la vulgaridad. El sexto y último tiempo da entrada al programa, incluyendo la participación de una «mezzosoprano» y un tenor, que desarrollan un texto de grandilocuente homenaje al arte y a sus musas. La flauta es la principal encargada de crear un ambiente sonoro que prepara la entrada de las voces solistas; pero el clima poético que respira la música en este momento no parece el más adecuado a las intenciones expresivas del texto manejado. Esta desconexión entre contenido y forma, entre la idea expresiva y el vocabulario utilizado para ella, perjudica gravemente a esta página final de la Primera sinfonía de Scriabin. Por lo demás, el material temático aparece escasamente desarrollado y, por consiguiente, llega a hacerse reiterativo. Finalmente, aparece un «Coro» para co-

ronar el movimiento con una doble fuga, cuyo formalismo no consigue elevar el nivel de este «Andante», que retrospectivamente no podía satisfacer al autor del Poema del Fuego.

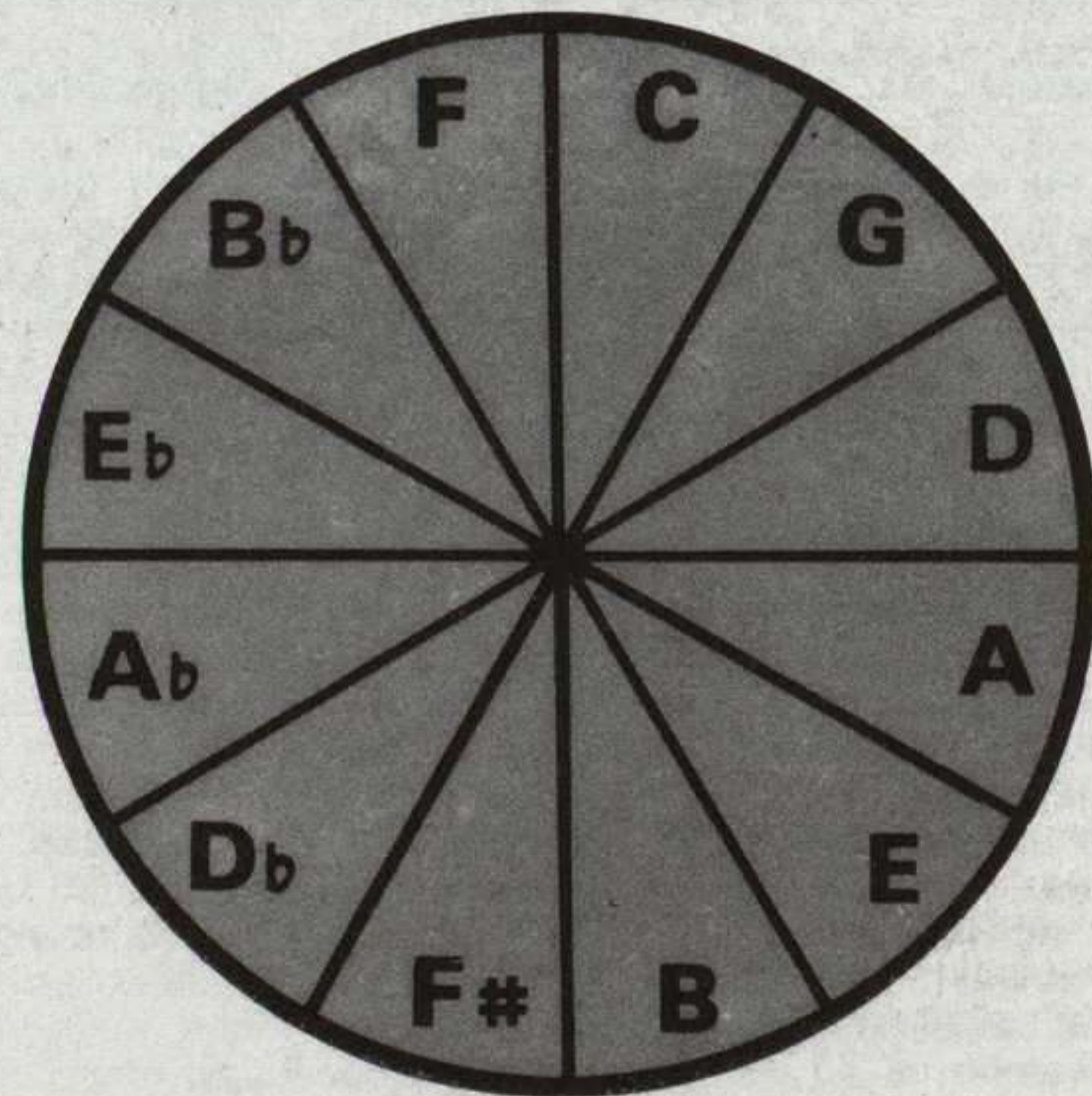
Y comienza la escalada. La Segunda sinfonía, en Do menor, op. 29, supone un claro avance con respecto a la anterior, tanto en orden estético como en el puramente orquestal. Más: la estructura que Scriabin confiere a la Sinfonía empieza a aclarar que el sinfonismo tradicional no era el más adecuado para las imaginativas ideas musicales del autor, que tiende hacia la libertad de los posteriores Poemas. Los cinco movimientos se distribuyen en dos bloques unitarios («Andante»-«Allegro» y «Tempestuoso»-«Maestoso»), enmarcando un «Adante» central que actúa como eje de lo que podríamos denominar una fantasía sinfónica. No queda al margen la influencia wagneriana, pero se asume de forma mucho más personal. En cambio, la voluntad de composición cíclica y alguna clara alusión temática hacen patente la influencia de Franck en mayor medida. El primer movimiento es de gran nobleza temática e intensidad lírica, estructurándose en dos bloques, que se reexponen tras el intermedio de un «Allegro giocoso» (no hay, pues, sumisión a la forma sonata). En el segundo tiempo se advierte ya una gran calidad de orquestación, pues aunque los distintos bloques tímbricos se trabajan con independencia un tanto artificiosa, es de gran propiedad el tratamiento de cada uno de ellos. En el terreno armónico, este movimiento apunta también hacia obras posteriores: el intervalo de cuarta se hace protagonista. El «Andante» ofrece una primera sección de ambiente pastoral, creado por el peculiar tratamiento de una flauta solista; pero es de anotar la modernidad de un melodismo que va despegándose ya de la expresividad llanamente romántica. Hacia el centro de la pieza, este ambiente poético cede el paso a una mayor intensidad, que llega, finalmente, al dramatismo. El cuarto tiempo («Tempestuoso») presenta una sencilla distribución tripartita y simétrica, accediéndose sin solución de continuidad al movimiento final, el más formalista y —quizá por ello— el menos interesante de la obra. Scriabin lleva a cabo una transformación de motivos temáticos que habían sido expuestos en los dos movimientos iniciales, en pos de una pretendida cerrazón estructural. El punto más endeble quizá resida en la grandilocuente conclusión de la Sinfonía, pero se ha hecho un importante camino...

ULTIMA SINFONIA, PRIMER POEMA

Arthur Nikisch dirigió en París el estreno de la Tercera sinfonía, en Do menor, op. 43 (Poema divino), de Scriabin. La obra, tanto conceptual como musicalmente, representa el inicio de la última etapa compositiva del genial músico ruso. La Sinfonía, en tres movimientos, se desarrolla con toda libertad formal y expresiva, por lo que el título de Poema se hace necesario para clarificar las pretensiones estéticas del autor, quien no volvería ya sobre el género estrictamente sinfónico. La idea poemática generadora de esta Sinfonía responde a las confusas ideas teístas de Scriabin. He aquí un resumen del programa de su Poema divino: el primer tiempo, subtítulo «Luchas», presenta el conflicto entre el hombre esclavo de un dios personal y el hombre libre que se erige él mismo en dios. Este último triunfa, pero antes de proclamar su divinidad tiende a



Alexander Scriabin: poeta y músico del color. El compositor ruso ideó una serie de paralelismos entre tonos y colores especificados más adelante. En este ejemplo el paralelismo impregna la línea de los bajos.



Teclado de color

Orquesta

la proposición del panteísmo. El segundo movimiento («Voluptuosidad») presenta al hombre entregado a la incitación de las delicias y los placeres sensuales. Al saturarse de ellos, su personalidad parece diluirse, pero emerge desde la profundidad de su ser el sentido de lo sublime, para ayudarlo a vencer de nuevo a la pasividad en que su «ego» ha quedado sumido. El movimiento final («Juego divino») presenta al espíritu libre de su sumisión a los poderes y consciente de su fusión con el universo; progresivamente se abandonará al gozo supremo de la libre existencia...

Afortunadamente, está la música, y nos sitúa ante una obra sinfónica de innegable coherencia y convincente belleza. Oyéndola, no es ejercicio difícil prescindir del desconcertante programa pseudofilosófico que se estructura musicalmente según el esquema «Allegro»-«Lento»-«Allegro», si bien las tres partes se suceden sin interrupción. El comienzo alberga las trascendentes llamadas del metal con la solemnidad propia de los timbres graves y sobre un fondo armónico misterioso, sutil. Es una breve introducción lenta que da paso al «Allegro» propiamente dicho, con un diseño muy dinámico, que es tratado contrapuntísticamente por las diversas familias instrumentales, siempre diferenciadas tímbricamente. Todo el movimiento es una larga sucesión de pasajes dinámicos y otros suspensivos, respondiendo a los dos caracteres que Scriabin pone en lucha. La abundancia temática quizá no sea tanta como para justificar la longitud de la pieza, pero las pretensiones metafísicas requirieron esta lenta e insistente elaboración; el espíritu musical no resulta muy distante del de alguna sinfonía de Bruckner, aunque el poematismo teísta de Scriabin tenga nula conexión con las fervientes manifestaciones de fe católica que propugnaba el organista de San Florián. El tiempo lento es de planteamiento casi camerístico, con sutiles solos instrumentales y un melodismo que de nuevo cabría relacionar con Wagner; pero ahora es algo bien distinto, pues Scriabin busca en las profundidades del Tristán la expresividad más adecuada para la manifestación de la voluptuosidad y del amor. Casi medio siglo más tarde, otro católico cuyas creencias determinan no poco de su obra musical—Messiaen—acudirá a las mismas fuentes para los «tiempos amorosos» de su Sinfonía Turangalila. Impulsado por incisivos diseños de la trompeta—instrumento tan caro a Scriabin—, se inicia, sin pausa, el «Allegro» final. Es un remate arrebatador, grandioso, para una obra ambiciosa de logros musicales muy altos.

IDEAS Y MUSICA

Ya se ha aludido a *Mysterium*, obra irrealizada, pero cuyo plan dio a conocer Scriabin en su comentario *Prometheischen-phantasien*. En ella, el autor aspiraba a llevar a cabo su utópica fusión de las artes: *Mysterium* iba a configurarse por acumulación de elementos sonoros, de luz, de colores, de olores, de tacto, de danza e incluso de expresión gestual. Las ideas de base tomaron cuerpo definitivamente durante su estancia en Bruselas entre 1908 y 1911; allí tomó contacto Scriabin con círculos teosóficos, de los que extrajo unos ideales místicos que no se apoyaban en una auténtica formación intelectual-filosófica. En pleno delirio de utopías, Scriabin llegó a considerarse a sí mismo como un nuevo Mesías que redimiría a la humanidad mediante su comunión en la obra de arte. Por lo demás, este confucionismo conceptual era convenientemente aplicado a la justificación de un proceder vital presidido por el desorden... Tras el Poema divino, el Poema del Extasis—compuesto en Bruselas—se aproxima a la expresión metafísica y totalizadora que cristalizaría mejor en *Prometeo*. El Poema del Extasis, para gran orquesta, presenta un destacado papel de la trompeta, instrumento que es elegido como vehículo de expresiones trascendentes. El tema fundamental, con saltos interválicos básicamente de cuartas, se hace omnipresente a lo largo de la obra, cuyo apasionado lirismo

conduce a un final grandioso, en un acorde de Do del máximo poderío sonoro. Para el postrer Poema del Fuego (Sinfonía «Prometeo») Scriabin aprovechó material musical previsto en principio para *Mysterium*. No es, pues, casualidad que esta obra presente la máxima aproximación a la gran ambición estética del autor. La gran orquesta se amplía con aditamento de piano, órgano, coro e incluso un extraño artefacto nacido en la bulliciosa mente scriabiniana: el piano de luces. Efectivamente, Scriabin había asimilado cada sonido de la escala cromática con un determinado color, e ideado un instrumento capaz de reproducir una sinfonía de colores, inseparable del curso sonoro del Poema. He aquí la curiosa relación sonido-color propuesta por Scriabin:

Do: rojo.
Sol: naranja.
Re: amarillo radiante.
La: verde.
Mi: blanco azulado, al igual que Si.
Fa sostenido: azul fuerte.
Do bemol: violeta.
La bemol: morado.
Mi bemol: acero brillante, al igual que Si bemol.
Fa: rojizo.

Tales colores serían proyectados mediante la pulsación de la tecla correspondiente del piano de luces, de tal forma que la escritura para ese instrumento sería perfectamente musical: en la partitura para el Poema del Fuego podían leerse estas insólitas melodías de color, que desde luego Scriabin nunca vio realizadas, sin que nos conste que tal experiencia se haya llevado a cabo alguna vez con rigor hasta la fecha. Por lo demás, el Poema del Fuego es una obra musical de enorme interés. Scriabin prescindió de la polarización de la armonía hacia la tónica, proponiendo acordes de seis sonidos regidos por intervalos de cuarta, en lugar de las habituales terceras: Do-Fa sostenido-Si bemol-Mi-La-Re es el acorde que constituye el esqueleto armónico de esta página sinfónica. La utilización del coro, vocalizando sin texto alguno, relega a las voces a puro estado de timbre, con gran efectividad sonora.

Mysterium debió ser la cumbre de unas ideas sumamente ambiciosas transferidas en parte a *Prometeo* (Poema del Fuego). Esta obra y el anterior Poema del Extasis son, de hecho, la culminación del sinfonismo poemático del autor. Las tres Sinfonías, de interés creciente, no deben ser olvidadas como vehículo indispensable para la comprensión del fascinante mundo estético de Alexander Scriabin.

NOTA DISCOGRAFICA

a) En España:

Concierto para piano y orquesta, en Fa sostenido menor, op. 20 (1897).
V. Ashkenazy. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Lorin Maazel. DECCA, SXL 6527.

Poema del Extasis, op. 54 (1908).

Orquesta Filarmónica de los Angeles. Director, Zubin Metha. DECCA, SXL 6325.
Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS. Director, Yevgeny Svetlanov. MELODIA, HMES 610-51.

Poema del Fuego—Prometeo—(1910).

Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Lorin Maazel. DECCA, SXL 6527.

b) Grabaciones no publicadas en España:

Sinfonía número 1, en Mi mayor, op. 26 (1900).
Sinfonía número 2, en Do menor, op. 29 (1902).
Sinfonía número 3, en Do menor, op. 43 (1903).

Orquesta Sinfónica de la URSS. Director, Y. Svetlanov.
MELODIA, HMV SLS 835, álbum que contiene además la *Reverie*, el Poema del Extasis y el Concierto de piano.

JOSE MARIA MARTIN PORRAS

- «Me interesaría dejar escrita la escuela de percusión que hemos creado.»
- «El profesor que sólo repite lo que le han enseñado es mejor que se dedicase a regar un jardín.»
- «El crítico musical precisa saber música, pero no precisa ser un músico virtuoso.»



A José María Martín Porrás le conoce más o menos todo el mundo. Pero lo que se sabe de él me da la sensación de que no es su imagen real. Mi primer contacto con él lo entablé una noche de esas en que la Orquesta del Conservatorio tiene ensayo. La media noche estaba cercana, y temía tener que esperar mucho tiempo. Suponía que Martín Porrás estaría manejando algún instrumento percutivo, tal como hacían otros profesores del Centro; mas mi sorpresa fue grande cuando le vi escuchando cual un aficionado más.

—Sí, ya ves, la Orquesta de los alumnos la tocan los profesores...

Desconcertado ante el espectáculo, y en vista de la hora tardía, concertamos una entrevista a una hora cuando el sol todavía reluciese. El lugar fue la propia cátedra de Percusión en el intermedio de las clases. Todo tipo de aparatos —xilófonos, metalóforos, cajas, timbales, bongos, tam-tam...— estaban repartidos por la sala, donde aparte de nuestro magnetófono había un tocadiscos —con el cual y a través de la audición de un disco se perfeccionan los alumnos—, un encerado pautado con un ejercicio escrito, y otras cosas más.

Javier, el fotógrafo; Santiago, compañero periodista y alumno de Percusión, y José Miguel, servidor, llegamos en el momento en que los alumnos de segundo terminaban de realizar el ejercicio escrito en la pizarra, que para ser de segundo era complicado.

—Tengo alumnos desde los diez hasta los sesenta y cinco años. Lo ideal sería estudiar a partir de los doce años. Este año, de ciento ochenta alumnos matriculados, doce se presentarán a examen.

(En el Conservatorio puedes aprobar por curso, pero entonces sólo te dan aprobado; para sacar más nota has de hacer un examen oral y público ante un Tribunal de tres miembros, para presentarte al cual precisas la autorización del profesor.)

—La matrícula, desgraciadamente, aumenta. Bueno, digo desgraciadamente porque no damos abasto; tal y como estamos ahora no hay posibilidad de hacer una labor tranquila, ya que a veces con un alumno deberías estar hasta hora y media si hace falta; pero con tantos alumnos...

¿Más profesores...? Eso el Estado tiene la palabra...

Lo que no sabrá nadie es que, a pesar de lo discutido que en ciertos ambientes puede estar Martín Porrás, él fue quien inició la Escuela de Percusión Madrileña; antes de él no había cátedra de Percusión en el Conservatorio de Madrid.

—No, no la había. Yo estudié fuera de España, y cuando llegué aquí me encontré con el problema de que no había enseñanza de percusión. Hice los trámites precisos en el Ministerio, y, por fin, tras varios años de interino me nombraron catedrático en mil novecientos sesenta y dos. Hasta ese año no había percusión. Ahora bien, mi labor no fue solitaria: Cristóbal Halffter y Francisco Calés me ayudaron mucho en mis propósitos. Lógicamente, hicimos un examen especial para reconocer la valía de aquellos percusionistas que no tenían ninguna culpa de esa situación y que llevaban muchos años trabajando en bandas y en orquestas. Desde entonces, y en estos quince años, hemos sacado alumnos muy buenos. Una anécdota: en la reciente gira de la Orquesta Nacional por Hong Kong, se ha dicho que la percusión de ésta era una de las mejores del mundo, pues cinco percusionistas de la Orquesta Nacional de España han salido de esta cátedra. Menos el timbalero, todos son de aquí, porque Regoli es uno más de nosotros. Aquí tenemos dos facetas en la cátedra: a) música sinfónica desde el clasicismo hasta Stockhausen, pasando por todos los estilos intermedios; y b) la música de «jazz». Yo llevo lo primero y Regoli lo de «jazz».

—¿Qué importancia puede tener la percusión en la vida actual?

—Antes miraban a la percusión muy mal, y no le daban importancia; pero hoy, con su divulgación, se toma más en serio, y ya tiene la misma importancia que un violín, por ejemplo. Esta importancia data de la época de Bach y los cinco grandes clásicas, sobre todo desde Beethoven, ya que el timbal en Beethoven es un solista importantísimo.

—Remontándonos más atrás, sin que tengamos que hablar de la tradición occidental europea, ¿cuál es la importancia de la percusión?

—Pienso que el primer instrumento que hizo el hombre fue la percusión. Se fijó en el sonido de la Naturaleza, y luego con dos piedras o dos ramas de árbol lo imitó y creó el ritmo. Nuestra civilización ha desarrollado mucho la melodía y la armonía; pero hasta hace muy poco tenía el ritmo muy relegado. La música contemporánea es otro cantar. El ritmo y el color han salido del anonimato forzoso en que estaban, y ahí tenemos desde la polirritmia hasta la melodía de timbres.

LA ENSEÑANZA DE LA PERCUSION Y LAS SALIDAS PROFESIONALES

—Pues no está bien que lo diga yo, pero mis colegas me felicitan mucho, y de la Escuela de Percusión del Conservatorio de Madrid salen elementos estupendos. Concretamente, tres alumnos han ido a la Orquesta Mundial, que la dirige gente tan importante como Zubin Metha, y he recibido muchas felicitaciones por los tres. De la situación pedagógica de la percusión en España sí estoy, por desgracia, enterado. El problema es muy fácil: sencillamente, que no la enseñan como tiene que ser, contando con la música actual, y además que la enseñan para ser divos. Nosotros enseñamos para ser profesionales, no divos. Que el percusionista sepa estar en una orquesta, esto es lo esencial; para ser divo, luego ha de estudiar mucho más. Nuestro éxito consiste en que enseñamos para que la gente se gane la vida honradamente en los puestos de una orquesta sinfónica u otro grupo musical. Creo que si se estudiaran menos libros y sí más obras de repertorio universal y de todas las épocas, las cosas irían mejor. Para ponernos de acuerdo sería necesario un Congreso Nacional de Profesores de Conservatorios; pero, claro, aquí sólo hay tiempo para hacer Congresos de fútbol y toros. En Europa se enseña de una forma parecida a la de aquí de Madrid, pero con más autenticidad. El percusionista sólo estudia eso, y se le exige como a un universitario aquí; además hay mucho diálogo, y se estudia de seis a ocho horas diarias. Aquí eso no podemos hacerlo, porque el alumno se matricula, o le hacen matricularse, de Sol-

feo, Historia, Armonía, Piano, Guitarra y Percusión, y además, a lo peor, estudia una carrera, o simplemente bachiller. Y, claro, todo eso es imposible.

Con la cátedra de Percusión teníamos en RITMO una deuda pendiente ya que en nuestro número 446 publicamos un artículo bajo el título **También la enseñanza de la percusión necesita renovación**, firmado por José Cruells, donde se analizaba el plan de estudios de los Conservatorios españoles respecto a la percusión, y se comparaba con el plan de algunos Conservatorios extranjeros. La realidad es que la cátedra de Madrid tiene un plan de estudios similar al de algunos países extranjeros, y que no concuerda con el allí referido a los Conservatorios españoles. Por eso le rogamos a Martín Porrás nos describa el plan de estudios.

—Pues es así: en Primero se estudia Timbal y Caja; es un curso preparatorio, una gimnasia más que nada, para que se vaya teniendo elasticidad en la muñeca. En Segundo se empieza con los platos, panderetas, castañuelas, triángulo, xilófono, con un repertorio universal. En Tercero se da el xilófono, vibráfono, timbales cromáticos, y ya se prepara al alumno para la música actual. En Cuarto hay obras como La historia de un soldado, La Consagración de la Primavera, una Sonata de Bartok... Y en Quinto se dedica toda la atención a la música contemporánea exclusivamente.

—¿Qué salidas tienen los alumnos una vez terminada la carrera?

—Esto sí que es un problema gravísimo, no exclusivo de esta cátedra, sino que afecta a todos los futuros músicos. El día que en España se hagan menos fogatas musicales—decenas, quincenas...— y más orquestas, entonces tendrán alguna posible salida; hasta entonces no tienen ninguna. Además no se puede crear afición con una fogata al año en alguna provincia privilegiada; hay que crearla en muchos años, y sin afición no hay público, y sin público... Yo no comprendo que un matrimonio se vea una vez al año; han de verse todos los días; con la afición pasa igual. Hay que ver la orquesta siempre, no una vez al año, y sin orquesta no hay afición...

—¿Qué escuelas hay hoy en el mundo referidas a la percusión?

—Muchas y muy importantes: en París esta Delecluse; luego hay gente importante en Alemania, Inglaterra y en Italia...

—¿Se podría crear en España algo parecido a los percusionistas de Strasburgo, pero con nuestra propia visión?

—Pues sí, y yo quisiera crearlo aquí,

y además tengo buenos elementos que lo podrían hacer, y serían tan buenos como los de Strasburgo, pero diferentes, claro. Mas no se puede trabajar sin cobrar. Yo los creo y me comprometo a dar conciertos al mes de crearlos; pero el problema es que no cobraríamos.

—¿Y la Comisaría de la Música no podría ayudar?

—Pues sí podría ayudar, pero yo no tengo tiempo de hacer esos trámites también. A mí me interesa dejar consolidada la Escuela de Percusión que hemos creado aquí entre todos nosotros, para que los futuros percusionistas la tomen como base, y partiendo de ella investiguen por su cuenta. Entonces dar clases, escribir, mi vida profesional..., y luego eso de los trámites, pues, francamente, no puedo hacer todo lo que quiero: es muchísimo trabajo.

LA INVESTIGACION

—Ya que hemos tocado el tema de la investigación, ¿cuál debe ser la postura no sólo del alumno, sino del profesor en torno a este tema?

—El profesor que sólo repite lo que le han enseñado es mejor que se dedique a regar un jardín. El profesor es bueno cuando la investigación es esencial para él, no ya sólo la musical, sino la psicológica en cada alumno. A mí me gusta mucho el diálogo con los alumnos. He tenido alumnos de los que creía no iba a poder sacar nada, y tocándoles el lado humano les he podido dar un cambio muy grande. Un alumno que no cree sobre lo que se ha explicado, no merece la pena que sea músico. La creación o creatividad es básica. Alumno y profesor han de investigar constantemente. Si un alumno sólo repite lo que el profesor le dice, sin crear nada, entonces es un alumno malo. Lo importante es que él cree sobre lo que el profesor le dice. Ahí es donde nace la inteligencia y se desarrolla. Si nos limitamos a repetir, nuestra inteligencia se atrofia.

(Nota al margen: ¿Cuántas veces se han repetido en nuestras Cátedras las normas armónicas que Rameau plantease en 1722, sin modificación alguna?)

—¿Se ayuda de alguna forma a los alumnos de Percusión para que desarrollen esta investigación?

—Nosotros les damos a los alumnos una beca a través de Juventudes Musicales, por medio de la cual se van a Alemania u otro país a estudiar. Yo no quiero que mis alumnos conozcan sólo una técnica, sino varias; por eso hacemos esto. Lo interesante no es estudiar con

un único profesor, sino con varios, conocer varias escuelas y a través de ellas formarte la tuya propia.

LA CRITICA

—¿Tiene el músico la consideración de artista en nuestro país?

—No, y de esto tienen mucha culpa los críticos musicales, ya que ellos se creen los divos, y al instrumentista le dan poquísima importancia, dándosela toda al director, siendo que éste muchas veces se equivoca más que el instrumentista. Conozco a muchos directores que se han hecho en nueve meses, como un embarazo, en cursos de tres meses, durante tres años, en Siena, y se les concede más importancia que a los instrumentistas que llevan seis, nueve o quince años estudiando. Esto se debe a la incultura y poca preparación de los críticos. Pero no confundamos; no todos los críticos son malos; hay muchos malos, pero también los hay buenos. En España hemos tenido un problema social y político; muchas personas se agarraron a la crítica musical, como yo tengo la pintura como «hobby». Esto no es justo. El crítico musical debe saber Música, es preciso que sepa música; pero también hay que tener un método y un sistema cultural amplio; no es obligatorio que el crítico sea un músico virtuoso, pero sí que tenga cultura musical. En España hubo una época, como ya te he dicho, que fue horrible, porque los críticos eran los dioses, y nosotros los instrumentistas no contábamos para nada. Ahora parece que la cosa está cambiando.

—¿Influye el crítico en el instrumentista?

—Depende de cómo seas como persona. Hay algunos que están pendientes de la crítica y que incluso fallan cuando el crítico está delante; y hay otros que no les importa ni la crítica ni el crítico.

—¿Cómo debe ser el percusionista actual?

—Un percusionista ha de conocer toda la música, saber lo que tiene que hacer. Se han terminado aquellos músicos que tocaban muy bien un instrumento, pero que no sabían nada de música.

—¿Quieres añadir algo más?

—Muchas gracias por la entrevista y aquí estamos a tu disposición, a la de RITMO y a la de todos los compositores que quieran venir a conocer los problemas de la percusión.

JOSE MIGUEL LOPEZ
Y SANTIAGO HERRERO

AL HABLA CON EL PROFESOR DON MANUEL ANGULO

Problemática de la educación musical infantil

La Música, como base imprescindible de la cultura de los pueblos, es una necesidad cada día más sentida en la conciencia de las naciones más avanzadas.

Es necesario extender al máximo la formación musical en una sociedad como la nuestra, sometida a una sobrecarga de trabajo y a una tensión vital antinaturales.

La Música da reposo, salud al espíritu y al cuerpo. Sensibiliza al individuo. Ya sabemos que a mayor sensibilidad, más autenticidad y más valores humanos.

Este es el objetivo que preocupa, y por ello es motivo de estudio por parte de los países más desarrollados. Hacer al hombre más humano y, por qué no, más exquisito y refinado.

No es el puro materialismo lo que va a conducirnos a un mundo mejor, sino (a pesar de las comodidades de un buen nivel de consumo) a formar un ser humano angustiado y lleno de pesadumbres.

Con el afán de saber qué puede aportar



Festival de MONTREUX-VEVEY

MIEMBRO DE LA ASOCIACION EUROPEA DE FESTIVALES

S U I Z A

Director: RENE KLOPFENSTEIN

XXX FESTIVAL DE MUSICA

Del 29 de agosto al 6 de octubre de 1975

Cleveland Symphony Orchestra

única aparición en Suiza

Orchestre Symphonique du N. D. R. Hambourg

única aparición en Suiza Romana

Osaka Philharmonic Orchestra

primera tournée europea

Orchestre Philharmonique de Moscou

única aparición en Suiza Romana

Orchestre du Gewandhaus de Leipzig (Bach-Orchester).

English Sinfonía - I Solisti Veneti - Camerata Academica Salzburg.

Quintette à vent de Vienne - Quatuor à cordes de Berlin.

Les Menestriers - Solistes et Choeur de la Radio Suisse Romande.

Ensemble à percussion Pierre Métral - Beaux Arts Trio New York.

DIRECTORES Y SOLISTAS

Claudio Scimone, Jean-Pierre Rampal, Stanislav Skrowaczewski, Henryk Szeryng, René Klopfenstein, Philippe Entremont, Moshe Atzmon, Bruno-Leonardo Gelber, Neville Dilkes, Lorin Maazel, Leonid Kogan, Karl Richter, André Charlet, Kyril Kondrashin, Takashi Asahina, Mitsuko Uchida, Ravi Shankar.

Recitales de órgano en la iglesia St-Martin de Vevey.

Ciclo Jean-Sébastien Bach por

Kurt Rapf, Gaston Litaize, Georges Athanasiadès, Lionel Rogg.

VI Concours Clara Haskil — VIII Prix Mondial du Disque.

INFORMACION: 42 Grand'rue, 1820 Montreux, teléfono 021/61 33 87.

la Música al hombre de hoy, nos acercamos al maestro Angulo y le preguntamos:

—¿Hasta qué punto es necesaria la cultura musical en nuestra sociedad, y por qué?

—El admitir que la cultura musical es algo imprescindible para que el hombre logre una madurez integral es algo que no ofrece ningún género de discusión. Si cultura significa «cultivo» de cada una de las grandes fuerzas humanas, y una de las más trascendentales es la sensibilidad, bien fácil es comprender que ésta sólo puede encauzarse mediante el estímulo de la belleza artística, primordialmente la musical.

—¿Cómo ves el nivel pedagógico musical infantil en España?

—En nuestro país, de manera general, no existe una tradición en cuanto al empleo de la Música en la educación, a cualquiera de sus diferentes niveles. Por ello, la educación primaria o elemental, al ser base condicionante de las etapas posteriores, es decisiva, y es en la que urgentemente habría que poner los medios necesarios a fin de lograr un concepto claro y adecuado de lo que debe ser la educación musical de todos los niños españoles, muy de acuerdo con sus bases psicológicas, así como con las estructuras educativas en que se han de desenvolver.

—¿Piensas que nuestra política musical está bien programada?

—En mi particular opinión, creo que en nuestro presente existe en la opinión pública española cierto grado ya importante de preocupación e inquietud, e incluso no pocos medios de estímulo y apoyo, tanto oficiales como privados, para el logro de un ambiente musical interesante. Sin embargo, considero imprescindible que todo esto—ahora produciéndose de manera dispersa e incluso a veces estorbándose—se ordene dentro de unas directrices y criterios de acción musical coherente.

—Sabemos la importancia que ha tenido la Ley del Estado en cuanto a programar la Música en la Educación General Básica; pero, ¿existe una metodología musical adecuada?

—La Ley General de Educación ha tenido en cuenta a la Música en todos los niveles educativos; pero lo que es necesario ahora es que se cumpla y se interprete del modo más conveniente su espíritu, al poner en marcha la actividad escolar de acuerdo con la nueva legislación. Sinceramente, he de decir que es preocupante el haber mediado ya el plazo señalado para la organización de la realización total de la mencionada Ley sin haber abordado todavía la educación musical de la Enseñanza General Básica, en lo que se refiere

a las bases de una metodología adecuada; es de esperar que de inmediato se aborde el tema y se cuente con las opiniones más cualificadas que garanticen una elaboración satisfactoria.

—¿Tienes algún proyecto en mente sobre este tema?

—Mi experiencia y actividad docente musical, desarrollada en dos planos distintos—en la formación del profesorado y en la del músico profesional—, así como la observación de lo que ocurre en algunos países considerados como cabezas de fila en educación musical viene ofreciéndome horizontes a una constante preocupación por encontrar una solución adecuada en cuanto a cómo debe entenderse hoy una educación y enseñanza musical en nuestro país. El resultado de todo ello me ha impulsado a realizar la redacción de un trabajo con la exposición de esos criterios. Naturalmente, con ello sólo aspiro a aportar unos datos ordenados, ya que un proyecto de esta índole no puede ser fruto de la responsabilidad de una única persona.

—¿Consideras muy difícil programar la política musical infantil?

—La dificultad radica primordialmente en que se trata de algo que no tiene una anterior institucionalización en nuestra vida educativa y cultural. Por eso habrá de realizarse gradualmente y partiendo de experiencias con carácter piloto.

—¿Puedes señalar algunos puntos básicos en que fundamentar un sistema adecuado?

—Por lo que acabo de decir, no es fácil sintetizar unos puntos que «a priori» puedan dar idea de algo que está por estructurar y por utilizar. No obstante, había que pretender un sistema de educación musical destinado a todos, vayan a ser o no músicos profesionales, y concebido para abrir y ensanchar la sensibilidad, desarrollar las facultades intelectuales—es sorprendente lo que a través de la Música puede alcanzarse—, y, en fin, preparar para el goce y deleite de la Música.

—¿Qué países consideras más desarrollados musicalmente y qué lugar ocupa España?

—En este sentido viene a mi mente el ejemplo de Hungría, en donde al lado de una educación musical óptima, y de la que están pendientes tantos países, hay una vida musical verdaderamente intensa; piénsese que al lado de grandes orquestas profesionales existen otras, cada vez más numerosas, de aficionados y de escolares; asimismo hay que fijarse lo que supone, en un país de diez millones de habitantes, la existencia de más de dos mil

coros. Si comparamos esta situación con el nivel en que se debate nuestra vida musical española, bien claramente puede calcularse todo lo que queda para alcanzar una meta satisfactoria.

—Si hiciéramos una encuesta al pueblo español preguntando, por ejemplo, si han escuchado la Cuarta sinfonía de Schumann, probablemente nos sorprendería el porcentaje de los que dirían no; pero la pregunta es la siguiente: si existe un público que no conoce a Schumann, ¿qué piensas de la música contemporánea de nuestros días?

—Esta pregunta ofrece una doble problemática: por una parte, la excesiva repetición y vigencia de ciertas obras de repertorio tradicional—mientras que al propio tiempo se da un curioso olvido de otras pertenecientes a la misma época, e incluso autor, y que son merecedoras del mismo trato—, en contraste con las mermas oportunidades de audición de las creaciones contemporáneas, presentando así al oyente un panorama limitado de lo que es la realidad musical, con lo que esto significa de provocación a un concepto erróneo para el espectador del hecho musical. Por otra parte, y a causa de lo anterior, muchos oyentes sienten, falsamente, una disociación e incompatibilidad entre el atractivo de la música tradicional y el de las obras contemporáneas, y viceversa. A esta situación se habrá llegado a causa de una deficiente o nula educación musical; si ésta hubiese sido desarrollada adecuadamente y a través del estricto rigor musical, no puede ser condicionante la aceptación de todos los estilos y épocas, incluidas las creaciones actuales.

—Consideras a España como un país musical? A nivel de la educación musical profesional, ¿qué piensas de los Conservatorios?

—Creo que España es un país evidentemente musical. Sus épocas gloriosas de tradición, así como la riqueza y variedad de su canción popular lo testimonian. La dificultad mayor que se da en la enseñanza musical profesional en España radica precisamente en no existir una educación musical general que discierna con garantía quienes deben seguir estudios en el Conservatorio, probadas vocación y aptitudes; y por otra parte, el hecho de que se impartan en el mismo marco y procedimiento todos los niveles—elemental, medio y superior—; en este sentido, si se cumple lo señalado a este respecto por la Ley General de Educación, pueden superarse estos impedimentos y llegarse a planificar una estructura adecuada a nuestros centros musicales profesionales.—RAMON JIMENEZ.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES, UN NEGOCIO EN AUJE

Es esperanzador, dentro del ambiente musical, el sorprendente incremento que ha conseguido la venta de instrumentos. Esto ha motivado nuevas instalaciones de comercios dedicados a la venta de materiales musicales: instrumentos, papel de música... Las más importantes fábricas de instrumentos, principalmente de la guitarra, hace tiempo que tienen el trabajo asegurado, pues a más de la exportación, el mercado nacional consumió una cantidad de guitarras increíble. Las zonas costeras, y al amparo del turismo, hicieron su agosto; nunca mejor expresada esta frase. También la afición musical ha sido desarrollada dentro de los colegios; para su iniciación ha sido la flauta dulce el instrumento base, llegando a unos límites como jamás se habían conocido. Un solo colegio de la industrial ciudad de Tarrasa adquirió para sus alumnos 600 flautas dulces; la provincia de Valencia

consumió a primeros de curso 50.000 unidades.

Otro caso verdaderamente curioso es el del piano. No hace mucho tiempo, un piano antiguo en el hogar era un trasto que había sido heredado de los familiares y que nadie ni siquiera miraba, y únicamente cuando salía la conversación se hablaba de este trasto. Hoy, por un piano antiguo se pagan cantidades increíbles; por un instrumento que lo daban regalado se han cotizado hasta 50 y 60.000 pesetas, con el caso curioso de que son adquiridos por los jóvenes. Las fábricas de pianos y órganos están trabajando a pleno rendimiento, pues podríamos asegurar que tienen toda la producción vendida, y no me extrañaría que muy pronto, al igual que en otros países, se vendan más órganos que televisores.

Esta afición musical, las Autoridades deben saber conservarla y aumentarla, y las entidades como Juventudes Musicales, Patronatos, la Comisaría de la Música y la de Bellas Artes deben apro-

vechar este magnífico momento que atravesamos para ayudar a la Música, que está necesitada de ello. Los abonos a los ciclos de conciertos también han tenido un considerable aumento, lo que también demuestra que a más de la preocupación por aprender a tocar un instrumento acuden a los conciertos. Ante este panorama tan sumamente esperanzador, creo sinceramente que ha llegado el momento de que los Conservatorios de Música establezcan y fomenten las clases de Pedagogía musical, apenas existentes en la mayoría de los Conservatorios, pues estamos en la necesidad de la creación de unos cuadros de profesores bien preparados para la enseñanza musical, y precisamente deben ser los Conservatorios los encargados de esta misión tan delicada y primordial, para aprovechar el momento en que la juventud se ha dado cuenta de que la afición y conocimiento de la música comienzan por saber tocar un instrumento.

CRUELLS

Bodas de platino de la Unión Musical Española

Estamos en 1900. Fin de siglo según algunos y principio del siglo XX, según otros. En el mes de mayo se funda en Bilbao la «Casa Dotesio». Fue su principal fundador Luis Ernesto Dotesio Paynter. En 1914, también en el mes de mayo, cambió su antigua denominación por la actual de Unión Musical Española. Sus objetivos: la edición de obras musicales y el comercio de instrumentos y de todo lo relacionado con el arte musical.

UNA INDUSTRIA ATOMIZADA

Así podemos considerar la edición musical en España a finales del siglo pasado. La proliferación masiva de editoriales de música—nada menos que 17 editores de mayor o menor importancia—hizo que los repertorios, principalmente el teatral, de indudable fuerza en aquel momento, estuvieran tan repartidos que para el público consumidor constituía un verdadero problema la adquisición de determinada obra, y esto sin contar la imposibilidad de expansión y exportación, dada la modestia de medios de la mayor parte de estos editores, que a su vez se contentaban con el también modesto mercado español.

Ante el raquítico panorama de unos repertorios, ricos en potencia artística y comercial, pero pobres en mecánica distributiva, tenemos que considerar que la visión que tuvo Dotesio aglutinando todos estos catálogos y provocando su expansión fue acertadísima.

LA EXPANSION

Disponiendo Dotesio de casa en París, centro en aquel momento—y durante muchos años—de toda manifestación artística, comenzó la introducción de la música española, no sin dificultades, pues allende nuestras fronteras lo español no deja de ser una «españolade». Por fortuna, había autores que con el prodigio de sus obras habían comenzado a darse a conocer en el extranjero, si bien en forma desordenada o confusa. Anotemos los nombres de Isaac Albéniz, espíritu trashumante, y Enrique Granados, más apegado al terruño, pero también con una incipiente proyección internacional.

La expansión se logra también en España, y la Casa Dotesio tuvo pronto sucursales en Barcelona, Valencia, Santander, Albacete, Bilbao, etc.

LOS AÑOS DE JUVENTUD

En 1923, y ya con el nombre de Unión Musical Española, se publica el primer catálogo completo, voluminoso libro de 600 páginas que contiene nada menos que 15.000 obras, y esto sin contar los miles de fragmentos sueltos de obras mayores, sobre todo teatrales. Ya figuran en este catálogo nombres tan prestigiosos—algunos de ellos a pesar de su juventud—como López Chavarri, Pedrell, Monasterio, Esplá, Guridi, Malats, Villar, Otaño, Larregla, Morera, Turina Mompou, Villa, Peña y Goñi, Usandizaga Pahissa, Cassadó, Obradors y tantos otros que no enumeramos por no alargar excesivamente esta relación. Y esto sin olvidar a los teatrales, desde Arrieta hasta Vives, pasando por Barbieri, Bretón, Caballero, Chapí, Chueca, Gaztambide, Giménez, Marqués, Oudrid..., contando sólo a los de más abundante producción. Y sin olvidar tampoco al «género ínfimo», como lo calificaron en aquel entonces, en el que encontramos obras cuya popularidad llega hasta nuestros días, de las que fueron afortunados autores Font de Añta, Larruga, Orejón, Martínez Abades, Modesto y Vicente Romero, Padilla, Yust, etc.

SIGUE LA EXPANSION

Antes del forzoso paréntesis de nuestra guerra civil se incorporan al catálogo de Unión Musical autores tan destacados como Bautista, Arregui, Antonio José, Millet, Ocón, Remacha, Francés, Benedicto; y en el campo teatral, Alonso, Guerrero, Luna, Millán, Moreno-Torroba, Rosillo, Díaz Giles, Serrano y Soutullo y Vert, entre otros; y en el género ligero, Bertrán Reyna, Boronat, Barta, Muñoz Aceña, Ortiz de Villajos, Casanova, Azagra y Villarazo.

Después de la guerra civil pasan al catálogo de Unión Musical los repertorios de siete editoriales más, con obras de autores tan destacados como Falla, Giner, Tárrega, Lope, y en la música teatral, Lleó, Barrera, Calleja y otros.

Como resumen, Unión Musical posee, aparte de su catálogo propio, 27 catálogos más, lo que prácticamente la convierte en la poseedora de la mayor parte de la música española. Su catálogo actual cuenta con 22.000 obras, siempre sin contar los fragmentos sueltos.

Una red de agentes en Londres, París, Munich, Milán, Lisboa, Nueva York, México, Río de Janeiro, Caracas, Buenos Aires, Mel-



La tienda de Carrera de San Jerónimo, que permanece tal como fue inaugurada cuando hace cincuenta años causó la admiración de todo Madrid.

bourne, etc., aseguran la penetración en el mercado mundial de las nuevas obras y la máxima difusión de las tradicionales.

A LOS SETENTA Y CINCO AÑOS

En ningún momento ha considerado esta Editorial que su labor había terminado, o por lo menos situarse en el cómodo término del «ya hay bastante». Con una dedicación digna del mayor encomio y con una vocación «rara avis» en el campo editorial de nuestra música, ha continuado sin desmayo prestando la mayor atención a la música española, y en la actualidad se honra de que figuren en sus catálogos obras de Bacarisse, Bascuñana, Javier Alfonso, Castillo Navarro, Blancafort, Echevarría, Falla, García Abril, Franco, Gombau, Cristóbal, Rodolfo y Ernesto Halffter, Moreno Gans, Ricardo Lamote de Grignon, Muñoz Molleda, Pittaluga, Palau, Querol, Rodrigo, García Leoz, Llongueras, Manén, García Lorca, Montsalvatge, Toldrá, Tarragó... Y en la música ligera, la mayor parte del repertorio del popularísimo Manolo Escobar.

La diversidad de obras ha impuesto necesariamente el desglose de su catálogo, y en consecuencia está publicado en «separatas» para su mejor y más eficaz manejo. Tenemos, por consiguiente, el catálogo de obras didácticas y piano solo; el vocal, con sus secciones de música coral y teatral; el instrumental (para instrumentos solistas); el de conjunto, que abarca desde el trío a la orquesta y banda, y el importantísimo de música para guitarra.

Necesariamente hay que reconocer, ante lo ingente del repertorio, tanto de obras como de autores, que ha sido fabuloso el esfuerzo realizado a lo largo de estos setenta y cinco años, y que el camino recorrido no ha debido de ser fácil ni cómodo, lo que hace doblemente meritoria esta labor. Debemos felicitarnos de contar en nuestra patria con una Editorial musical de esta importancia, digna por todos conceptos de parangonarse con las más importantes y veteranas del mundo.

Tan importante como su actividad editorial fue la venta de instrumentos musicales y partituras de otras editoriales, sobre todo extranjeras.

Ya desde su inicio la Unión Musical Española, S. A., se especializó en la promoción de las diferentes clases de instrumentos y aparatos de música que entonces había.

En el **Boletín Musical** que la propia Casa editó en Valencia encontramos anunciadas las marcas Buffet, Cuesnon, Besson, Conn, Rott, Moening, Kruspe, etc. Resulta muy curioso releer los precios. Por ejemplo: en el año 1928 una trompa Kruspe costaba 550 pesetas; un clarinete, 175 pesetas; un fliscorno Rott, 150 pesetas; una trompeta Besson, 325 pesetas, y un par de platillos Zildjian, que entonces se importaban de Turquía, 195 pesetas. Hoy la trompa cuesta alrededor de las 120.000 pesetas; el clarinete, 30.000; el fliscorno, 15.000; la trompa, 27.000, y los platillos, 10.000.

Hoy continúa vendiendo instrumentos de las mismas marcas y se ha dado el caso de haber vuelto a vender un instrumental completo a la misma banda que se lo compró cuarenta años antes. No tanto porque los instrumentos estuvieran inservibles, sino porque cambió la afinación de brillante a normal. Un caso pocas veces repetido en la historia comercial.

De su continuidad y experiencia también es buena prueba la venta de fonógrafos y aparatos de todo tipo. Un fonógrafo portátil Decca, que se daba cuerda con una manivela, costaba 125 pesetas en 1927. Hoy venden instalaciones completas de estereofonía en alta fidelidad, algunas de cuyas cadenas superan hasta el millón de pesetas, contando para ello con una sección técnica equipada con los más modernos materiales.

Recordemos también los rollos de pianola, que llegó a fabricar la propia UME, así como las pianolas, aquellos pianos que «tocaban solos» dándole a los pedales o al contacto eléctrico. Algo así como lo que hoy son los órganos electrónicos, continuadores de aquellas pianolas en las que pedalearon nuestras abuelas. Era uno de los medios de conocer los «cuplés» de moda que se cantaban en los teatros, así como las composiciones más serias de los grandes maestros de la música clásica. Hoy UME no solamente vende órganos electrónicos, sino que tiene una academia para enseñar a tocarlos según un original método que ella misma ha desarrollado.

¿Y los pianos? Pues siguen en la brecha desde hace setenta y cinco años. No han cambiado tanto como otros instrumentos. Hoy son algo más reducidos de volumen, aunque no de sonido ni de calidad. Siguen vendiendo algunas de las mismas marcas (Blüthner, Rönisch) que a principios de siglo, y no es raro que, al visitar las fábricas, algún viejo operario aún recuerde los pianos que mandaba a la Unión Musical Española, S. A., en su juventud. Un estudio efectuado en Estados Unidos ha puesto de manifiesto que en el año 1973 el 44 por 100 de los aficionados a tocar algún instrumento tocaban el piano, el 24 por 100 la guitarra y el 15 por 100 el órgano eléctrico.

No es frecuente encontrar Empresas que combinen tan larga experiencia y veteranía con un espíritu tan emprendedor y progresista. Al lado de recuerdos y piezas de museo se encuentran discos, «cassettes», aparatos e instrumentos de los últimos modelos recién lanzados al mercado.

Hay que destacar el gran desarrollo que viene teniendo en estos últimos años la enseñanza musical infantil. También en este campo la Unión Musical Española, S. A., ha aportado su contribución, suministrando a profesores y niños flautas dulces; ese instrumento que tan útil se ha revelado para la iniciación musical de los primeros años, y colaborando en el desarrollo de las más modernas técnicas pedagógicas.

Las oficinas que visitaron Isaac Albéniz, Enrique Granados o Joaquín Turina hoy reciben a Oscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Ernesto Halffter, entre otros famosos compositores españoles.



Dos aspectos de la tienda de la U. M. E. en Valencia.

LOS FELICES PRECIOS DE LOS FELICES 20

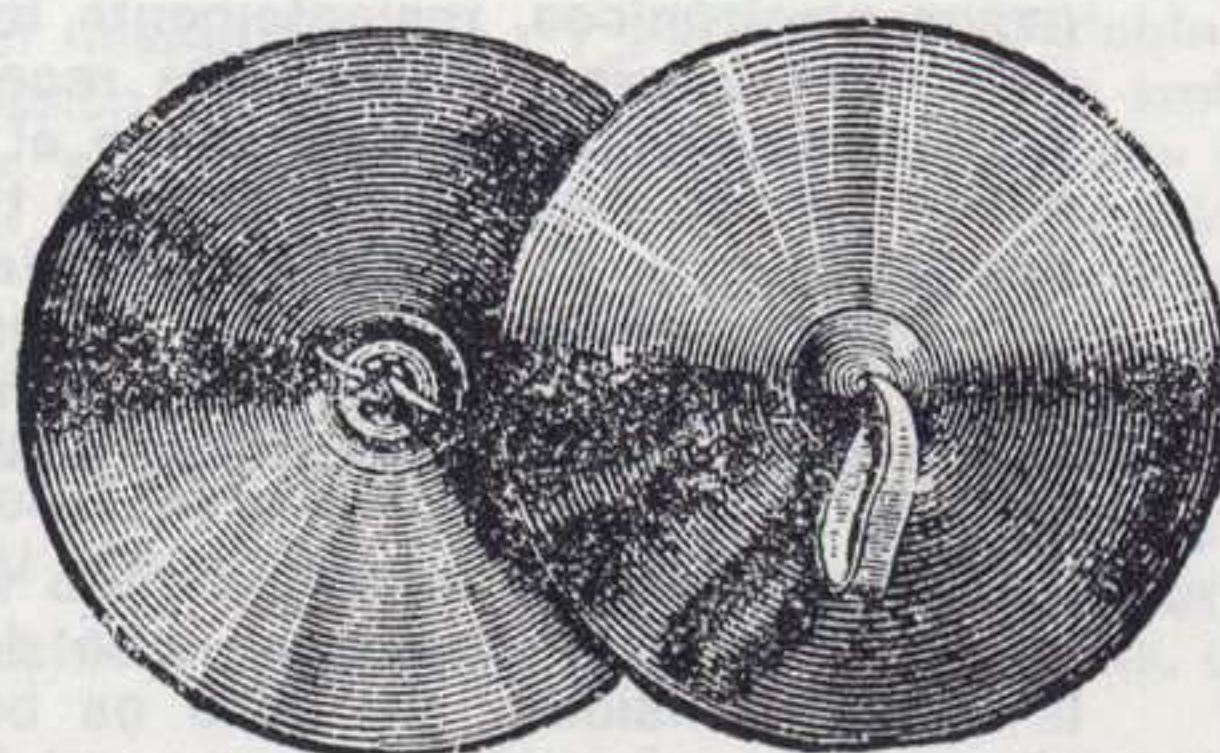
125
pesetas



125
pesetas

DECCA

¡Platilleros!



Ha llegado el momento de tirar los Platillos malos a la chatarra.

Los famosos ZILDJIAN, los turcos legítimos, los de la aleación misteriosa cuya fórmula se transmite de padres a hijos con tan riguroso secreto desde 1623, y en virtud del contrato de exclusiva firmado por Unión Musical Española con el fabricante, pueden adquirirse en España a más bajo precio que los más infames de latón. Véase:

Tamaño de 11 pulgadas, par,	145	ptas.
» 12 » »	165	»
» 13 » »	195	»
» 14 » »	215	»
» 15 » »	240	»

COMENTAMOS CON DON ANTONIO CHAPA, DIRECTOR GENERAL DE LA U. M. E.



Quando se realiza un reportaje de las características de este, de la UME, es detalle imprescindible sondear la opinión tanto profesional como amateur de la persona o personas que dirigen la empresa en cuestión. Máxime cuando el asunto del que se trata es este tan complejo de la edición musical, la industria de la venta de instrumentos y, en general, del ambiente comercial de este mundillo. A tal fin, una mañana, nos dirigimos a entrevistar a don Antonio Chapa, Director de la Unión Musical Española.

Nada más entrar el aire clásico y señorial del establecimiento nos llamó la atención, ya que en un mundo tan «moderno» cosas así no se ven todos los días. Una amplia escalinata situada al fondo de la gran nave de exposición, venta de instrumentos y partituras —por cierto quizás una de las mejores exposiciones de este tipo de material que exista en las tiendas del ramo— da paso al departamento de venta de discos y a las oficinas. Una vez allí nos pasaron al despacho del señor Chapa. Una habitación toda ella decorada en madera, clásica por los cuatro costados y bien servida por cuatro puertas. Una vez acomodados, don Antonio Chapa, un hombre flemático, clásico en su expresión y con un oculto pero sensible sentido del humor nos invitó a comenzar nuestra entrevista.

CUESTIONARIO PARA LA UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA, S. A. EN SU 75 ANIVERSARIO

—¿Cuáles son las líneas generales de actuación de la UME?

—Tenemos la constante preocupación de mantenernos en la cabeza de nuestro ramo, tanto en el orden editorial como en el de vendedores de instrumentos y aparatos musicales. Ello obliga a una renovación continua, porque, aunque no lo parezca, en ambos campos hay una incesante evolución. Ni las obras ni los instrumentos son siempre los mismos, ni el público permanece fijo en sus preferencias. No se olvide que la Música, como todo arte, se modifica continuamente a lo largo de los años. Tanto la llamada «música seria» como la «ligera» cambian. Nuevos autores, nuevos estilos, nuevos ritmos. Añada usted a ello la evolución de la técnica en constante perfeccionamiento. La electrónica abre hoy campos nuevos en instalaciones de alta fidelidad y órganos,

por ejemplo. Lo mismo puede decirse de discos y «cassettes». También se modifican los sistemas mismos de comercialización. El microsurso introdujo métodos nuevos en la edición musical de la música ligera o popular. Antes eran obras «de autor»; hoy lo son más bien de intérprete, que es quien las populariza a través del disco y la «cassette». Todas estas razones nos obligan a renovarnos para continuar nuestra trayectoria ascendente.

—¿Cree que es suficientemente conocido todo esto que usted nos dice?

—Quizá no. Tal vez el gran público tenga todavía la impresión de que dentro de un sistema comercial siempre igual únicamente cambian los productos vendidos. Lo cierto es que los cambios son más profundos. Hoy la música no se vende como ayer. Cambian las modas. Se generaliza la venta a plazos. Damos clases gratuitas para enseñar a tocar el instrumento vendido. Asesoramos al cliente, asumiendo la responsabilidad de un resultado óptimo en instalaciones de sonido.

Ante el aparato tan sumamente clásico que habíamos observado en la decoración de la UME nos surge la siguiente pregunta:

—¿Opina que en el mundillo comercial de la música se considera a la UME como una Casa anticuada?

—Es posible. Al ver nuestra tienda de Carrera de San Jerónimo, que permanece tal como fue inaugurada cuando hace cincuenta años causó la admiración de todo Madrid, alguno podrá pensar que también su contenido es el mismo. Como botón de muestra le diré que tenemos una sección de Alta fidelidad que está considerada como una de las más modernas de España. Añada usted una academia propia de órganos electrónicos, recientemente inaugurada en Valencia. La constante recepción de novedades editoriales de todo el mundo. La edición propia de unos cien títulos nuevos al año. El suministro de veintiocho instrumentales completos de bandas en el pasado año, y tendrá una imagen más real. La de una Empresa en plena expansión.

—Ultimamente se están abriendo varios establecimientos del mismo ramo del de la UME; ¿considera que esto es beneficioso para el ambiente comercial del ramo?

—Yo creo que sí. El mercado de la mú-

sica está en expansión. El piano está hoy otra vez de moda. En mil novecientos setenta y tres el cuarenta y cuatro por ciento de los aficionados en USA tocaban el piano; el veinticuatro por ciento, la guitarra; el quince por ciento el órgano eléctrico, y el diecisiete por ciento otros instrumentos.

En Francia un solo comercio vendió en mil novecientos setenta y cuatro cuatro mil pianos, contra dos mil quinientos en mil novecientos setenta y tres. Y en España se aprecian las mismas tendencias. ¿Concibe usted la imagen de un grupo de jóvenes sin una guitarra? En cuanto más tiendas haya, más llegará al público la imagen musical y más nos beneficiaremos todos. Lo que ocurrirá es que llegará un punto de saturación, como ya ha pasado en otros ramos. Entonces empezará la guerra de descuentos, para acabar quedando únicamente las Empresas que sean rentables. Es un proceso típico que se ha repetido muchas veces en el comercio.

—¿Qué es lo que más vende la UME?

—Instrumentos para banda; pianos, guitarras, flautas dulces; música impresa, discos y aparatos de alta fidelidad. También vendemos mucho material didáctico para la enseñanza musical infantil.

—En el aspecto editorial, ¿cuáles son los «hits» de toda la historia de la UME, y en la actualidad?

—En el pasado, los «hits» los constituían principalmente las obras teatrales, casi único exponente de la música popular de aquella época. Recordemos como más populares las obras de Caballero y Chapí, con La Revoltosa en la cumbre. Ya en los años veinte —los felices veinte— se continuó con esta tónica, y todavía recordamos el fabuloso éxito de La Parranda, de Alonso, sin olvidar las popularísimas obras de Jacinto Guerrero, desde La Montería a El huésped del Sevillano, pasando por Los Gavilanes.

En la actualidad, ya asentado y decantado el repertorio, encontramos a la cabeza de las obras sinfónicas las de Granados: Danzas españolas, Goyescas, las Tonadillas y el «Allegro» de concierto. Viene a continuación Turina con sus Danzas fantásticas, la Sinfonía sevillana, la Rapsodia sinfónica, La oración del torero y Sanlúcar de Barrameda. A continuación, Albéniz con su «Suite» española, la «suite» Iberia y

Cantos de España, y más recientes, Joaquín Rodrigo con su Concierto serenata para arpa y orquesta; García Lorca, con sus Canciones españolas antiguas; Tárrega, con Recuerdos de la Alhambra, y Guridi, con sus Diez melodías vascas. En el género teatral anotemos en cabeza las obras de Amadeo Vives, con su Doña Francisquita, Bohemios y Maruxa, y añadamos las más recientes Luisa Fernanda, de Moreno Torroba; El último romántico, de Soutullo y Vert, y El cantar del arriero, de Díaz Giles.

En el campo de los pasodobles clásicos anotaremos en cabeza los de Santiago Lope: Gallito, Vito y Dauder; a continuación, La Giralda, de Lope Jarranz; Alma andaluza, de Gómez; Marcial, eres el más grande, de Martín Domingo, y La gracia de Dios, de Roig. Y, por último, en la música ligera el famoso Valencia, de Padilla; Doce cascabeles, de Freire; Clavelitos, de Valverde, y las creaciones de Manolo Escobar.

—¿Cree que los productos que vende una Casa de instrumentos están al alcance de todos los bolsillos?

—Con el sistema de venta a plazos, casi todos. De todas formas, hay artículos, como los discos de música clásica o «seria», por ejemplo, que siendo un insustituible vehículo de divulgación cultural, están gravados con el impuesto de lujo, que los encarece bastante.

—La política musical oficial, ¿de qué forma afecta a un comercio como éste?

—El Ministerio de Educación y Ciencia está preocupándose de dotar a las Escuelas de Enseñanza General Básica y de Educación Especial de instrumentos para la enseñanza musical infantil, convocando para ello los concursos correspondientes.

Nosotros hemos sido alguna vez adjudicatarios.

La Comisaría de la Música compró hace dos años más de doscientos pianos para dotar a Conservatorios y entidades culturales. Yo creo que la política oficial es bastante buena, dentro de sus posibilidades. Hacen lo que pueden. No somos un país rico.

De todas formas, sería muy interesante que en algunos casos la Comisaría subvencionase la edición de composiciones musicales que, siendo muy interesantes desde el punto de vista musicológico, no resultan rentables desde el punto de vista comercial. Algo parecido a lo que hace la Editora Nacional con algunas obras en el campo literario.

—¿Cree que los Conservatorios son buenos clientes de esta Casa?

—Los Conservatorios de Madrid y Valencia son muy queridos y antiguos clientes nuestros. Piense usted que nos venimos tratando desde los tiempos de Tomás Bretón y tantos otros hasta hoy. Los Conservatorios deben mantener una postura completamente neutral respecto al negocio musical, sin mostrar preferencia alguna hacia una u otra tienda.

—¿La industria editorial musical está abierta a todos los nuevos valores de la composición, o está encasillada en sectores ya consagrados?

—Por lo que a nosotros respecta, podemos asegurar que examinamos con el mayor interés cuantas obras se nos ofrezcan. Queremos decir con esto que nuestras puertas están abiertas para todos los verdaderos valores, y buena prueba de ello es la cantidad de nombres que figuran en nuestros catálogos. Lo que sucede, al igual que en todas las actividades artísticas, es que un autor «consagrado» ofrece,

aparentemente, menos riesgo que un principiante en cuanto a la comercialización de su obra se refiere; pero esto no quiere decir que nosotros no estemos dispuestos a asumir este riesgo siempre que valga la pena.

—¿Hay muchos editores de música en España?

—Hay muchas editoriales de música en España. Más de cien. Pero conviene distinguir en cuanto a actividad. La inmensa mayoría de ellas son filiales de Casas productoras de discos y sólo se dedican a la música ligera, que adquieren con facilidad por mediación de su Casa matriz. Son muy escasas las dedicadas a la música seria, y en su mayor parte de fundación muy reciente.

Y para finalizar una pregunta de gran interés para los jóvenes y algunas veces no tan jóvenes promesas de nuestra mejor música:

—¿Es fácil editar música vanguardista en España?

—Creo que no es fácil, pero tampoco difícil. En realidad, esta clase de música no deja de ser una faceta más en la actividad editorial, que el editor puede abordar, según su criterio, de una forma abierta y confiada, o bien con mayores reservas o recelos. ¿Causas? Sin tratar de pontificar, es innegable que, por ahora, esta música es un hecho minoritario y, lo que es más tangible: la demanda es escasa, por lo que su comercialización se presenta más que problemática. Ante este panorama es lógico, por lo que a nosotros respecta, que nos situemos en una posición de expectativa, sin que neguemos la posibilidad de su expansión mayoritaria.

FERNANDO RODRIGUEZ POLO

La pequeña historia de la pequeña música

Con motivo de celebrar su setenta y cinco aniversario Unión Musical Española, decana de nuestras Editoriales musicales, acuden a nuestra memoria algunos hechos anecdóticos que, con toda seguridad, ignora el gran público. Estas anécdotas o detalles constituyen «la pequeña historia de la pequeña música», y no dejan de tener su poquito de interés.

Comencemos por la archifamosa marcha Valencia, de José Padilla. Su éxito es mundial, no ha decaído un instante y todavía perdura. Pues bien, ¿quién sabe que esta marcha era un clásico y tónico «coro» de «ellas y ellos» de una zarzuela? Y, sin embargo, así es. La zarzuela se titulaba La bien amada, con libro de José Andrés de la Prada, estrenada en el año 1924.

Lamentablemente, la zarzuela no tuvo éxito, y poco tiempo después sus autores aplicaron a este «coro» una nueva letra, esta vez en forma de «canción»; fue lanzada en París—excelente plataforma para esta clase de lanzamientos—y... hasta ahora.

Tampoco fue muy afortunado Padilla con el nacimiento de El Relicario. Lo estrenó Mari Focela, y la verdad es que pasó sin pena ni gloria; pero a una de las funciones asistió Raquel Meller, que en seguida «vio» la canción y el partido que podía sacar de ella. Y desde entonces El Relicario sigue su marcha triunfal.

La Cieguecita es un tango internacional que ni el mismo Gardel desdeñó en cantar. Está en la mejor línea del clásico tango-canción argentino. Su autor es español: «Keppler-Lais», seudónimo de Patricio Muñoz Aceña, y la letra es de «Raimuncho», seudónimo de Ramón Bertrán Reyna, también español.

Y ya que de tangos hablamos, no debemos olvidar Ayer se la llevaron, letra de Justo Rocha Quintero y música de Fernando Díaz Giles. Estos dos españoles, con esta obra, obtuvieron en Buenos Aires el primer premio del Concurso de Tangos del año 1932.

¿Quién no ha tarareado alguna vez la famosa Machicha, la clásica

«machicha» que ha dado la vuelta al mundo y cuyos compases iniciales se han utilizado desde el «ballet» Un americano en París hasta anuncios en la televisión? Pues esta «machicha» fue en sus comienzos un «coro de introducción» de una zarzuelita titulada Los inocentes, música de Ramón Estellés, estrenada precisamente el 28 de diciembre de 1895. Una vez más el teatro lírico español aporta al mundo de la canción un éxito internacional.

Juan Martínez Abades fue un caso de pluriempleo, que diríamos hoy. Era un excelente pintor, especializado en «marinas» de una rara belleza y un fabuloso colorido. Sin embargo, sus éxitos más considerables los obtuvo en el reino de la canción, aunque, musicalmente hablando, sólo fuera un buen aficionado, con escasa técnica, pero con un enorme sentido de la melodía y una directa eficacia lírico-sentimental en los textos, de los que también era autor. Hoy día es posible que nos parezcan risibles o deleznable buena parte de sus producciones «cupleteras», pero no puede negarse que todavía perduran algunos de sus títulos: Agua que no has de beber, Amor de muñecos, ¡Ay, Cipriano!, Flor de té, La panderetera, Mala entraña («Serranillo»), Mimosa y Que la mar es muy traidora.

Y ya, por último, echemos una breve ojeada al «cuplé cómico». Ya es sabido que lo cómico es mucho más difícil que lo dramático, y por eso tiene doble valor el hecho de que algunos autores, zafándose del medio ambiente dramático y sentimentaloides de la mayoría de los «cuplés» al uso, crearan unos cuantos cuya comicidad, a pesar de la distancia y teniendo en cuenta la época, todavía nos parece válida. Recordemos algunos: el ¡Ay, Cipriano!, ya aludido; La chula tanguista («Vino tinto con sifón»), Ku-Klux-Klan, Colón, Colón; Señores, venga alegría; Rosendo y Adiós, Facundo, entre otros de una producción que no es muy abundante por su dificultad y por precisar de una artista con buena «vis cómica», lo que no era frecuente. Mary Santpere, con su prodigiosa comicidad, ha revivido actualmente, con enorme éxito, algunas de estas canciones.

la música como

factor de

desarrollo

cultural

De los posibles enfoques que pueden presentarse a la hora de abordar el problema musical, podríamos hablar de la música como factor de desarrollo cultural, implicando una enseñanza de la misma. Dentro de ello hablaríamos de música «cult», orquestal, sinfónica, «folk», «pop», etc. El III Plan de Desarrollo decía: «Una de las mayores lagunas culturales del pueblo español es su falta de formación musical, paradoja poco comprensible en un pueblo con una riquísima tradición de música popular».

Sin especificar demasiado, es un tema a tratar dentro del campo de la Educación. Otro enfoque que tampoco vamos a desarrollar sería la incidencia que los medios de comunicación clásicos dan a la música, porque para ello habría que estudiar cada medio por separado y las posibilidades que cada uno tiene para su difusión, así como la importancia que adquiere la música en la prensa, en la radio, en la televisión, el lenguaje del cine musical, etc. Tampoco vamos a detenernos en este punto, porque creemos que entra dentro de la Educación global el aprendizaje de instrumentos musicales. Nuestro apartado queda incluido dentro del consumo, desglosando el consumo individual de la música a través de los discos y las audiencias colectivas especialmente musicales: recitales, conciertos... Y más dentro del mundo económico, las discotecas.

LA MUSICA COMO INDUSTRIA

Al proponer el título, la música como industria, no queremos decir que el fenómeno musical en sí es un aspecto más de la industria, ya que, sin ninguna duda, existe el aspecto artístico que le es consustancial. Sin embargo, este tipo de manifestación estética, dentro de nuestra sociedad, se produce a través de unos fenómenos particulares, que son propiamente industriales debido al aumento de las comunicaciones y del aparato técnico que conllevan.

Si hemos de tratar la música como industria, es preciso tener en cuenta que para la existencia de ésta existen dos componentes esenciales:

- Un aparato reproductor (tocadiscos, magnetófono),
- Un medio a reproducir (disco, cinta), ambos imprescindibles para que la venta se produzca.

Al mismo tiempo todo tipo de industria requiere:

- Una producción de objetos, en este caso reproductores de música;
- Una comercialización de éstos;
- Una compra de los objetos por el usuario de los mismos (como el consumo y comercio del libro: editoriales).

Además existen otro tipo de manifestaciones musicales, tales como recitales, listas en revistas especializadas, que se van transformando en reclamos para después producir industria. Siguiendo el mismo paralelismo citado (del libro), en la presentación oficial de éste no se pretende una crítica o una simple presentación, sino que significa claramente una forma de promoción del objeto de consumo, una forma más de publicidad, ostentosa por otra parte, de forma que llame al público por los elementos personales y «locales» más que por un mero «spot» publicitario. De esta forma, también la presentación de un cantante se hace con un fin de promoción destinado al público, por medio de una exposición informativa revestida de un ornato válido para el fin. Siempre es necesario hacer la salvedad de que esta función no prejuzga ni desvaloriza la calidad artística e individual de un determinado recital o actuación.

Para estudiar la situación real de este mercado deberemos evaluar la interrelación entre aparatos reproductores y aparatos capaces de ser reproducidos. Esta relación nos dará, por una parte, el tamaño real del mercado de discos, ya que solamente serán po-

sibles receptores los poseedores de aparatos, y deberá producirse, pues, un incremento de la venta del producto primario para conseguir el aumento del mercado.

A continuación presentamos el cuadro 1. (Expectativas de este mercado):

TABLA 1

	Miles de unidades			
	1972	1973	1974	1975
Tocadiscos existentes	2.050	2.250	2.450	2.650
Reproductores de música ...	680	880	1.040	1.200
Discos producidos	20.700	22.000	23.300	24.700
«Musicassettes»	900	1.000	1.150	1.350

En segundo lugar y derivado del anterior, el número de discos consumidos por dichos poseedores; es decir, la capacidad de «consumo» de dicho grupo.

Existe un dato notable: al aumentar el consumo del magnetófono, disminuye el aumento de la venta de tocadiscos. El III Plan de Desarrollo apuntaba: «Más dudoso para el disco se presenta el quinquenio 1976-1980, al haber aparecido un peligroso competidor el «musicassette», que lentamente se hace sitio en el mercado español».

Cuando el precio del «musicassette» se ajuste un poco más a la economía del español medio, la industria discográfica habrá de experimentar un desplazamiento hacia este sistema, introducido ya totalmente con gran éxito en los mercados europeos y norteamericanos.

Esta problemática no deja de ser un mero adelanto técnico, como en su día lo fue la aparición del disco, de tal manera que la supuesta competencia queda diluida, ya que son las mismas Casas distribuidoras las que controlan el mercado, y también las mismas industrias eléctricas las que producen los nuevos aparatos de reproducción. No hay que olvidar, además, que pueden convivir dentro de un mismo grupo consumidor; es decir, se suelen poseer los dos aparatos, y la aparición de las «cintas» tiene como fin primordial abrir un mercado que la creciente posesión de tocadiscos iba estabilizando. Las estimaciones del III Plan de Desarrollo cifraban en un 50 por 100 el número de «musicassettes» con relación al de tocadiscos; esto agilizará, naturalmente, el mercado musical español, permitiendo una mayor explotación industrial de un mismo producto musical (canción).

Indicaba el III Plan de Desarrollo que «la producción de tocadiscos en España tiende a estancarse en la cifra de 200.000 por año, lo que, comparado con el progresivo aumento de los conceptos anteriormente reseñados, significa un descenso de su grado de penetración en nuestro mercado, contrariamente a lo ocurrido en otras economías europeas en las que este mercado evoluciona en paralelo».

Nuestro mercado del disco, debido a la proliferación de Casas distribuidoras, se desenvuelve con un margen de comercialización muy pequeño. Según el estudio realizado por el III Plan de Desarrollo, el 80 por 100 de los títulos lanzados al mercado tienen una venta promedio de 2.000 copias, mientras que para que sea el producto rentable necesitaría alcanzar la cota de 8.000.

El 20 por 100 restante tendría que alcanzar, en buena lógica industrial, un número tan elevado que cubriera los «déficit» anteriores.

Esta política editorial trae aparejada una disminución de los valores artísticos lanzados al mercado y crea la necesidad de una política de novedades a la búsqueda del «disco de oro». Esta «eclosión» de títulos hace imposible, para un no especialista, el conocimiento y la valoración crítica del conjunto, cayendo así en la compra por la compra o, en todo caso, la imitación del gusto de la mayoría, como dice Umberto Eco: «La música buena o mala no es ya percibida de forma analítica, sino que es aceptada en bloque, como algo que es bueno consumir porque el mercado lo impone y nos advierte, previamente, que es buena, eximiéndonos de cualquier juicio posterior».

Esta problemática agudiza el fenómeno de la penetración de música extranjera. Este medio, si bien es lógico, debido, por una parte, a la indudable primacía de los valores o modas musicales anglosajonas, y por otra parte al fenómeno comercial, se encuentra en un estado inflacionario, ya que las inversiones necesarias para mantener un catálogo de novedades de gran escala dificulta mucho la aparición de valores autónomos.

El ya citado fenómeno comercial que presenta el problema de la distribución de discos es el jurídico o educativo que rige este intercambio. Pero hacemos notar que éste no existe prácticamente, a pesar de que el Estatuto de la Propiedad Industrial, de 30 de abril de 1930, y la Ley de Propiedad Industrial, de 16 de mayo de 1902 (sólo vigentes los artículos 131 y 134), ambas inmersas en la fiscalización administrativa, son las que regulan de alguna manera la política de distribución del producto.

Si embargo, a lo que más se asemeja es a un contrato de comisión privado o de arrendamiento, que entonces daría la normativa el Código de Comercio.

No vamos a plantearnos si existe una problemática jurídica internacional o no. Pero ha de apuntarse que este sistema de importación del disco implica unos detrimentos dentro de la economía española, con beneficio de la Casa propietaria.

Sabemos que el precio que ha de pagar la Casa concesionaria son «royalties» dirigidos a la Casa propietaria. Dicha Casa propietaria extranjera manda con el producto de venta una memoria de distribución, fabricación, maquinaria..., de forma tal que exige técnicos especialistas que la Casa concesionaria no tiene por qué tener. De esta forma, junto a la importación del producto, el pago de los «royalties», se une a una importación de personal técnico.

LA MUSICA COMO CULTURA

Al referirnos a la música como cultura, hemos de discernir dos aspectos totalmente distintos: el propiamente musical y el texto.

En el lenguaje coloquial, música y canción parecen sinónimos, ya que la mayor parte de la música joven se incluye dentro de este término.

De todas maneras, «la música» a efectos de este estudio la dividimos en dos grandes apartados: música instrumental y canciones, aunque esta expresión está mal empleada, ya que al referirnos al instrumental lo hacemos por la supremacía de la partitura sobre la letra. Siguiendo con esta división, se podría hacer la clasificación siguiente, bastante «sui generis»: solistas y conjunto.

Lenguaje de las canciones

Entrando más a fondo en el lenguaje de las canciones, tomamos del libro **Canción juvenil hoy** (1) los conceptos más utilizados:

Paz.
Amor.
Soledad.
Libertad.
Frustración.
Dios.
Guerra.
Desconfianza.
Tristeza.
Erotismo.
Hipocresía.
Problema familiar.
Fracaso.
Necesidad de confianza.
Envidia.
Necesidad de comprensión.
Mentira.
Orgullo.
Soberbia.
Naturaleza: viento, mar, árboles, pájaros, mariposas.
Evasión.
Aislamiento.
Muerte.

De carácter individual (valores negativos):

Soledad.
Frustración.
Desconfianza.
Tristeza.
Hipocresía.
Fracaso.
Envidia.
Orgullo.
Soberbia.
Evasión.

Decimos que son individuales porque únicamente son aprehensibles y vívidos por el propio individuo y sólo el individuo puede sentirlo. Todos ellos forman parte de una categorización de la **alienación**; sin embargo, la suma de las categorías que integrarían el concepto de alienación no parece llevar a dicho concepto como tal.

Podemos decir que son vicios negativos y situaciones del propio individuo. Hay algo más positivo que esta categorización de alienación, porque estos conceptos están más cerca de ser operativos que los sociales y positivos que ahora apuntaremos.

Sociales.—Entran en este grupo conceptos diversos que tienen en común el referirse de una manera global a la sociedad:

Muerte.
Guerra.
Erotismo.
Mentira.
Aislamiento.

Estos reflejan una crítica a la sociedad, pero de una manera indeterminada, lejos de la realidad concreta; esto explica la poca incidencia «real» de estos conceptos sobre el entorno y su transplante cultural de un país a otro, así como su uso indiscriminado por diferentes grupos.

Estos conceptos negativos se complementan con los positivos:

Paz.
Amor.
Libertad.
Dios,

que se encuentran en la misma línea simplista y tópica. Esto se ve aún más claro en las necesidades:

Problemas familiares,
Necesidad de confianza,
Necesidad de comprensión,

que, como vemos, se refieren a una actuación de nivel personal y no activa; es decir, no realizada por aquel que habla, sino como un acto volitivo de otros y, por lo tanto, gratuito.

Para finalizar, aparece una temática referida a la Naturaleza, que por su presentación significa solamente una evasión hacia la supuesta «paz bucólica».

Según diversas encuestas realizadas, el tipo de argumento de las canciones analizadas eran:

Idealista.	5,26	por 100
Romántica	47,36	—
Crítica	5,26	—
Pacifista	3,50	—
Nostálgica	7,01	—
Expresión	14,03	—
Religiosa	1,75	—
Desaliento	5,26	—
Optimista	10,52	—

Comparando con el análisis anterior, los valores que hemos llamado «negativos» quedan diluidos en una temática que no corresponde con los términos más utilizados.

Nos hemos ceñido hasta ahora a unos conceptos «literarios» de la música; pero es claro que la importancia de la letra viene influida por la música, siendo un contexto homogéneo.

Esta relación se ve favorecida por el desconocimiento del idioma, en general—de los textos—. El poco éxito o difusión de cantantes «intimistas» grandes «letristas», como Jacques Brel. Triunfando, sin embargo, la difusión de la música «rítmica».

Según las revistas especializadas, siete de cada 10 canciones son extranjeras, ocupando la cabecera de los «hit parade».

Asimismo el tipo de música que el joven prefiere es el siguiente:

Melódica	40,35	por 100
«Chicle»	22,80	—
«Rítmica»	17,54	—
«Camp»	3,50	—
«Rock»	7,01	—
Popular	3,50	—
«Folk»	3,50	—

En los últimos tiempos se ha producido un gran incremento de la música «folk», fundamentalmente del «folk» sudamericano, que a través de unos textos muchas veces aparentemente críticos nos traslada a una localización geográfica, invalidando a veces el propio texto.

El modo de incidir las pautas culturales extranjeras en nuestro país no se realiza generalmente a través de los textos, sino, de una manera mimética, a través de las modas, o por el conocimiento de las actuaciones extramusicales divulgadas por las revistas. De forma que la unión de la «música joven» a —digamos— escala mundial no se refiere al fondo de la canción, sino a las formas musicales propias, que en cierta manera, y en su parte de mayor calidad, producen una educación del gusto y una vulgarización de hallazgos de la música experimental. De otra parte, y de una manera más intensa, se divulga una música consumista. Siguiendo con Umberto Eco (apocalípticos e integrados en la cultura de masas): ...«Y no cuenta el pequeño estafador... que intenta vivir parasitariamente del éxito de la canción ajena, imitando sus parámetros; y una de las características del producto de consumo es que divierte no revelándonos algo nuevo, sino repitiéndonos lo que ya sabíamos, que esperábamos ansiosamente oír repetir y que nos divierte».



Realización: M.^a DOLORES VEGA MUÑOZ

(1) **Canción juvenil hoy**. Edit. Instituto de la Juventud, 1973, página 73.



EL "JAZZ" EN NUEVA ORLEANS

1. INTRODUCCION

Los «blues» primitivos eran música donde la voz era el instrumento más importante. Cuando los negros comienzan a usar de forma progresiva los instrumentos europeos, tales como corneta, trompeta, piano o clarinete, etc., y comienzan a dominarlos y a pensar musicalmente de acuerdo a su escritura interna (timbre, tonalidad, etc.), en oposición o conjunción a la voz, los «blues» empiezan a cambiar, y va naciendo y acercándose la era del «jazz».

El «jazz» surge, pues, debido al cambio de orientación producido en los «blues» al pasar éstos de ser meramente vocales a otra situación donde los instrumentos europeos recogen y llevan la parte importante de la música.

Por supuesto que para que este cambio de orientación se produjese fueron necesarios una serie de factores, tales como un cambio ideológico y social del negro respecto a la sociedad donde vivía.

Siempre se ha dicho que el «jazz» nació en Nueva Orleans. Esto no es cierto, pues es demasiado simplista creer que el cambio progresivo de «blues» cantado a «blues» instrumental con gran influencia europea se produjese sólo en una ciudad. La gran diversidad de matices regionales de «blues» confirma esta hipótesis. Y si cada región tenía un tipo de «blues», es posible pensar que en cada región el cambio se produjese de una forma u otra, según la combinación de ambas facetas, y las influencias europeas fuesen más o menos importantes.

También hay que pensar que hubo zonas rurales donde no llegaron los instrumentos europeos; y que a otras llegaron en cantidad mínima para que el cambio tuviese importancia.

Nueva Orleans, sin embargo, era una ciudad donde proliferaban los instrumentos europeos y donde la influencia europea (francesa, sobre todo) se mezcla-

ba con la negra afronorteamericana. Las condiciones para el cambio de orientación eran, pues, ideales. Pero a esto se unían ciertos aspectos sociológicos no menos importantes.

2. NUEVA ORLEANS COMO ESCENARIO CONVENCIONAL

Al finalizar el siglo, Nueva Orleans era el más grande mosaico de razas, clases sociales, castas y culturas que pueda imaginarse: colonos de origen francés, español, inglés; inmigrantes italianos, alemanes, esclavos, aristócratas; blancos medios, ex esclavos, «trabajadores del muelle», artesanos, tenderos negros, mulatos, criollos, afroamericanos, afrofranceses, afroespañoles, etc. Musicalmente se combinaban las bandas militares con las bandas de baile, con las «orquestas» clásicas. La ópera convivía con el «spiritual» y el «blues», el «rag» con las obras de Chopin, y el vals y la mazurka con los bailes y danzas herederos de vudú africano.

La segregación era fuerte, pero más soportable que en otras zonas. Mientras la música negra se tocaba en las plantaciones (cantos de trabajo), los burdeles («blues») y la iglesia («spiritual»), los blancos tocaban música en los teatros (ópera) y en las salas de concierto. Entre ambos extremos estaban los criollos, algo así como la subaristocracia o burguesía intermedia entre los blancos y los negros libres, con piel ni negra ni blanca, sino mezcla de ambas. Los criollos tocaban una música intermedia entre el «blues» negro y la ópera blanca. Era una música refinada para ser negra y diabólica, y baja para ser blanca. También estaban los negros libres, que eran autorizados a tocar en las calles en algunas ocasiones, tales como desfiles, entierros y fiestas de Carnaval.

Puede apreciarse que el «jazz» no es ni una cosa unitaria ni una cosa simple. La

variedad no sólo de mezcla de influencias e interrelaciones, sino de ambientes, clases sociales, y sobre todo zonas regionales, es complejísima.

Nueva Orleans había pertenecido a los franceses hasta 1762, fecha en que fue cedida a España. En 1800 Napoleón obligó a España a devolverle el territorio. En 1803 Napoleón lo vendió a los Estados Unidos. Se hablaba una mezcla de francés con gran dosis de palabras africanas, españolas e inglesas. La religión oficial era la católica, aunque se practicaba el protestantismo en algunas capas sociales y los ritos africanos en las sociedades secretas negras. A orillas del Mississippi dando cara al océano Atlántico, por medio del golfo de México, ofrece fácil comunicación con Europa, Centroamérica, el medio Oeste (por el río navegable) y era zona de paso para los emigrantes a las tierras del Oeste. La población entonces era de 10.000 habitantes, la mitad blancos y la otra mitad negros. En 1900 había 287.000 habitantes.

Si el «jazz» no nació exclusivamente en Nueva Orleans, sí nos sirve esta ciudad como ejemplo y como punto de referencia convencional para conocer el momento y la situación de la era del «jazz».

3. EL ESTILO PRIMITIVO: ESTILO NUEVA ORLEANS

La música tocada en Nueva Orleans, llamada estilo Nueva Orleans, aparece, pues, como la **primera etapa** de una occidentalización de la música negra de «jazz».

Este primitivo estilo Nueva Orleans se tocaba en las zonas donde vivían los negros, el «uptown» (parte alta de la ciudad). Tocaban «blues» instrumental con gran influencia de la técnica y forma occidental. El músico más conocido de esta época fue Buddy Bolden, nacido en 1868, barbero de profesión y cornetista en las horas libres. En 1897 tenía una banda don-

tocaban estos instrumentos: su cor-
trombón, clarinete, violín, guitarra,
y bombo con platillos. En 1907 le dio
colapso nervioso y fue trasladado a
hospital, donde permaneció hasta su
erte, en 1931. En el hospital se le dic-
ó «paranoico».

o músico famoso, pero no del «up-
», sino criollo del «downtown», fue
die Keppard (1889-1933). Empezó con
violín clásico y pronto lo sustituyó por
trompeta. Su caso no es un ejemplo
ado, sino muy corriente.

ientras el negro tocaba música basa-
en el «blues» con pocas influencias
opeas, el criollo tocaba música europea
gran influencia del «blues». El criollo
a con el blanco en los barrios aristó-
ticos. En 1894 se dictó una ley segre-
ionista, y los criollos perdieron su
aldad respecto al blanco, a la vez que
quedaron sin empleo.

egregados por sus antiguos compañe-
los criollos subieron al «uptown» y se
zclaron con los negros. La asimilación
fue fácil, y en música esto se ve cla-
mente. Poco a poco la interrelación de
dos estratos sociales va produciendo
nuevo, donde los negros pierden au-
ticidad y primitivismo y los criollos
ortan «refinamiento» e influencias eu-
peas. Esto influye mucho en el «jazz»,
este no puede comprenderse en su es-
«Nueva Orleáns» sin esta interrela-
n: criollos-negros, o sea influencias
opeas-tradición «blues».

Las bandas de «blues instrumental» van
nando fuerza y van entrando en salo-
s y bailes, en fiestas y en reuniones.
estilo «Nueva Orleáns» comienza a to-
r una forma unitaria, que se definiría
go a lo largo de los años que van
sde el fin del siglo XIX hasta 1917.

EL BARRIO DE STORYVILLE: SU FUNCION

En 1897 se crea «oficialmente» Story-
ville, el barrio de los bajos fondos de
Nueva Orleáns. El creador fue un tal
Story, gobernador de la época. En 1910
había en él casi 200 burdeles, nueve «ca-
baret», varias escuelas de baile y nume-
rosísimas tabernas, bares y casas de jue-
go. Cada local tenía su propio pianista,
e interpretaba «rag» por lo general, y
grandes locales disponían de una pe-
ña banda de «jazz». Bolden y Keppard
fueron dos de las bandas más famosas.
La de Keppard estaban: Louis «Big
Eyes» Nelson (clarinete), Sidney Bechet
(clarinete), Villy Santiago (guitarra), Zue
bertson (trombón) y Joe «King» Oliver
(corneta).

Bunk Johnson formó otra banda con
Richarns (clarinete), Alphonse Picou
(clarinete) y Enmanuel Perez (corneta).
Otros músicos famosos de la época
eran Edward Kid Ory, Louis Armstrong
(aún un crío) y Jelly Roll Morton. Ha-
y muchos más músicos y bandas—son
los nombres que nos dicen las fuentes—,
pero éstos son los más importantes.

Dice Bunk Johnson:
«Eramos incapaces de leer una sola
nota, pero podíamos ejecutar y mantener
las notas sostenidas antes que otros
terminasen su parte. Esta es la razón por
que afirmo que la banda de «King»
Bolden fue la primera en ejecutar en
«jazz». Y pueden ustedes afirmar que la
banda de Bunk y «King» Bolden fue la
que inició el «jazz» en esta ciudad o en
cualquier otro lugar de América».

Se parece ser que algunos salones eran es-
pecialmente ricos, según indica un folle-
to que hizo imprimir Lulu White, una de
las prostitutas más ricas y célebres de la
época, constructora de un edificio famo-
so y elegante prostíbulo de mármol, que
se conserva como Museo de «jazz»;
hecho así:

«El establecimiento cuya fotografía pue-
de verse reproducida sobre la portada de
este folleto ha sido construido especial-
mente para miss Lulu White. Costó cua-
renta mil dólares. El edificio consta de
cuatro pisos y es de mármol. Posee cin-
co salones amueblados con exquisito gus-
to, y quince dormitorios. Cada habitación
posee baño propio, con agua caliente e
inodoros individuales. El ascensor, para
dos personas, es la última moda. Toda la
casa tiene calefacción central y es, sin
dudarlo, el establecimiento más elegante
en su género. La famosa mestiza que lo
dirige nació hace treinta y dos años en las
Indias Occidentales; llegada al país a una
edad temprana, está felizmente dotada de
una excelente educación y sabe cómo ha-
cer felices a los hombres.»

Clarence Williams, pianista, decía :

«Realmente, valía la pena conocerlo.
Imagínense los más hermosos salones del
mundo, llenos de espejos biselados y con
colgaduras, alfombras y preciosos mue-
bles. Parecía un palacio de millonarios.
¡Y las chicas! Llegaban vestidas como
princesas. ¡Magníficas! Algunas eran de
tipo español, otras criollas, claras y oscu-
ras; pero todas de gran apostura.»

Y sigue hablándonos de lo que ahora se
llaman «jazz sessions» y antes era cosa
corriente en el primitivo «jazz».

«A las cuatro de la mañana, las chicas
dejaban sus negocios y venían a buscar
a sus hombres predilectos. El «cabaret»
Pete era su cuartel general. Las bandas,
una vez terminaban sus sesiones según
contrato, iban a parar allí. Allí se bebía,
se tocaba, se comía cualquier cosa y lue-
go cada uno a su casa a dormir.»

Otros salones importantes eran el Tu-
xedo Dance Hall, el Arlington Annex y
el 25, situados junto con otros en la Ba-
sin Street (calle Basin).

5. CARACTERISTICAS MUSICALES

La mezcla de criollos (franceses, orien-
tación música clásica europea) y de ne-
gros (africanos, con orientación «blues»)
tenía que producir nuevas formas, y así
surgieron el:

«Stomp», de la fusión de la marcha mili-
tar y la música africana; y el

«Shuffle», danza con zapateado y arras-
trar de pies; el tipo de música que servía
para esta danza era mezcla de «blues»,
«rags», «valse», etc.

También se siguieron practicando el
«blues» vocal primitivo y el «blues» ins-
trumental; el «ragtime» y el «rag» ins-
trumental, que en Nueva Orleáns se llamó
«dixie», aunque luego esta palabra tomase
otras acepciones.

Al hablar de «blues» y «rag» instrumen-
tal me refiero al «blues» vocal primitivo
y al «rag» pianista primitivo, orquestas e
instrumentados con los instrumentos pro-
pios del «jazz» de Nueva Orleáns: cor-
neta, clarinete, trombón, piano, tuba y
bombo.

La banda de Nueva Orleáns tocaba to-
dos estos estilos, amén de todo tipo de
bailes, canciones satíricas, marchas, can-
ciones patrióticas; pero, eso sí, traduci-
das a su propio lenguaje. Cada banda te-
nía un estilo peculiar, aunque casi todas
tenían una instrumentación «estandard»
muy parecida.

Los que en un principio se considera-
ron más expresivos fueron corneta o trom-
peta, clarinete y trombón. Estos se consi-
deraban como ideales y más flexibles para
llevar la línea melódica sobre un ritmo se-
guro llevado por la sección rítmica. La
trompeta, generalmente, hacía el solo. Era
el instrumento principal, pronunciando
unas llamadas («calls») que los otros ins-
trumentos respondían («answer»). El cla-
rinete (voz alta) y el trombón (voz ba-

ja) completaban la armonía de tres partes
como instrumentos principales. Sus voces
o sonidos adornaban la melodía solista y
hacían su solo según un turno determi-
nado.

La sección rítmica constaba de banjo, o
a veces guitarra, tuba y bombo con plati-
llos (primitiva batería).

El piano fue un instrumento rítmico,
pero conforme los pianistas aprendieron a
tocarlo fue pasando a la sección melódica.

El tiempo, cuando lo había, oscilaba en-
tre un 2/4 (canciones con aire de marcha
militar) y un 4/4 (todas las demás). No
habían partituras, y generalmente se to-
caba de oído. La síncopa, así como los
«glisandos» y los falsos ataques a las no-
tas, eran cosas frecuentes, y a todo eso
se denominó técnica «dirty» (sucia). A las
canciones con ritmo fuerte y vivaz se las
dijo que tenían estilo «hot» (caliente), y a
las lentas, muy emotivas y expresivas, se
las «estandardizó» como «blues».

El «jazz» primitivo o estilo Nueva Or-
leáns quedó «estandardizado» en la pri-
mera década del siglo XX como una forma
musical «hot», como técnica «dirty», tocada
con los instrumentos citados, y donde se
mezclaban la tradición negra («blues») y
la criolla (influencia europea), en una sín-
tesis totalmente liberal, de estilos a gusto
de cada persona, grupo o banda, y según
cada zona regional (donde las influencias
e interrelaciones tenían una combinación
original en cada pueblo o región. El len-
guaje musical resultante de esta sintaxis
musical fue algo nuevo, que atrajo podero-
samente la atención de muchísimas per-
sonas.

6. CIERRE DE STORYVILLE: LA EMIGRACION

En 1917 América entra en la primera
guerra mundial, y Nueva Orleáns se con-
vierte en una gran base naval y en un
gran centro de transportes por ferroca-
rril. Storyville había crecido poco a poco
desde 1887, año de su fundación, y ahora
se encontraba en el momento de máximo
esplendor. El «jazz» a su vez posee en es-
tos momentos su más alto grado de ex-
presión:

1.º Por ofrecer trabajo a los negros en
los lugares de Storyville.

2.º Por darles oportunidad de desarro-
llar su música, siendo ésta aceptada hasta
con una audiencia entusiasta.

El Gobierno americano cree que Story-
ville ofrece muchas tentaciones a los ma-
rinos y hace cerrar el barrio. Bajo la pre-
sión estatal, la de la Armada Naval y la
del Departamento de Guerra americano,
Nueva Orleáns cierra Storyville en 1917.

El comunicado oficial decía así:

«Después de haber examinado largamen-
te el problema de reconocimiento oficial
del vicio como un mal necesario en un
puerto de la importancia de Nueva Or-
leáns, el Consejo Municipal consideró que
la mejor solución era limitar su ejercicio
a un barrio determinado. Los hechos nos
dieron la razón. Pero hoy, el Departamento
de Marina del Gobierno Federal ha re-
suelto otra cosa. Ello nos obliga a cerrar-
lo y a retirar todos los permisos.»

Armstrong dijo al respecto:

«Clausuraron Storyville por la gran can-
tidad de asesinatos y asesinados y por sus
asuntos misteriosos. Las muchachas, ade-
más, comenzaban a tener vicios. Las en-
fermedades venéreas aparecieron. Enton-
ces fue cuando la Marina comenzó a verlo
todo de color rojo.»

Desprovistos de su sustento cotidiano y
en busca de lugares donde trabajar, como
habían hecho sus antepasados, emigraron
hacia las ciudades industriales del Norte:
Chicago, Detroit, Nueva York, etc.

JOSE MIGUEL LOPEZ



el poder
musical de un
sólo dedo

PARTNER 15



FARFISA

¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo

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

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

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

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

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

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

Teléf. 2271216 - MADRID-5

LOS WHO Y EL UNIVERSO DE NUESTRA GENERACION

«Jimmy, el principal personaje de **Quadrophenia**, es un ser humano, no como los otros: un muchacho de los años sesenta que ama las motos, los platos tradicionales y que hace cara a los problemas con los pies en el suelo.»

(Pete Townshend, 1973.)

Para hablar de los Who sería necesario un estudio tanto musical como sociológico. Los Who son todo un mundo, una representación perfecta del universo de nuestra generación; algo en lo que todos nosotros nos sentimos inmersos, y un sonido con el que nos identificamos si de verdad hemos vivido todo esto que nos dicen en sus canciones.

Lo primero que llama la atención de los Who es su unidad y su total uniformidad musical desde hace una década. ¿A qué es debido esto? Muy sencillo: desde un primer momento sabían lo que son y lo que representan, y su música va totalmente dirigida en ese sentido. Pete Townshend dijo: «El rock & roll», es un modo de vida asociado a diversos elementos, como el ácido, Woodstock, el Maharishi, la brutalidad de la policía, etc. Es un período de la vida en el que la música es el centro». Sin lugar a dudas, eso es «rock & roll», y los Who siempre han sido uno de sus máximos representantes.

Desde este punto de vista su evolución ha sido muy clara. Cuando el sonido «Liverpool» estaba en la cima, Pete Townshend formó un grupo que seguía los pasos de Rolling Stones, sus ídolos, y estaba en la línea de grupos tan importantes y decisivos como Them, Kinks o Small Faces. «Así como los Beatles no nos influenciaron mucho, por el contrario hemos tomado numerosas ideas de los Rolling Stones. Yo los veía a menudo en sus comienzos, en Richmond.» «En esa época yo tenía verdaderamente ganas de ser un Stone.» (Pete Townshend, 1971.)

El «rock» de Who siempre ha sido un «rock» proletario. En palabras de Roger Daltrey: «Nos gusta tocar en las grandes ciudades industriales, como Newcastle, Inglaterra, y lugares como Lyon o Nancy, Francia. Ahí es donde se da el ambiente que nos gusta.» Un «rock» totalmente identificado con los jóvenes que juegan en las tragaperras y en su época eran «rockers» o «mods». Jimmy, el personaje de **Quadrophenia**, es un chico de la calle al que le gustan las motos y Who. (Jimmy, en **Quadrophenia**: «...es un grupo «mod»... bueno; no es que lo sean del todo, pero a los «mods» nos gusta su música»). A su vez, cada uno de los Who es como Jimmy.

Haciendo un poco de historia, allá por 1964, bajo el nombre de High Numbers, editaron su primer «single», **I'm the face**. En esa época ya estaban juntos Townshend, Daltrey y Keith Moon, mientras que el bajo era John Allison (aún no estaba con ellos John Entwistle).

La popularidad llegó en el 65, con tres temas fabulosos e históricos, como **I Can't explain, Anyway, anyhow, anywhere**, y sobre todo, **My Generation** (ya estaba Entwistle en estos tres temas). En este año, 1965, Townshend dijo: «Nuestra popularidad es posible que no dure ni un año, pero esperamos divertirnos mucho». Esta frase define bastante bien la filosofía musical de Who desde un principio: la música es para divertirse y comunicarse, y ¡cómo se divierten en escena!

Por el 66, nuevos «singles» pegaron, como **I'm a boy, Happy Jack, Pictures of Lily** o **I can see for miles**.

Su puesta en escena era «diferente» a todo lo que se había hecho hasta entonces, destrozando estrepitosamente el equipo, con una total impostura ante el público, provocándolo: «Cuando el público es frío, nos gusta golpear nuestras guitarras contra los amplificadores, a fin de crear reacciones». «Cuando subo a escena me siento otro hombre. Me llego a preguntar de dónde me viene toda la energía que tengo.» «En algunos conciertos de los Who las vibraciones son tales que tengo la impresión de que el mundo va a pararse.» (Todo esto es, cómo no, de Townshend.)

Siguiendo con la historia, en el año 67 actuaron en el famoso Festival de Monterrey. (Townshend 67: «No quiero perder jamás el contacto con el público», «Pienso que es nuestro sentido del espectáculo el que nos ha llevado a estar unidos en este oficio, porque debo reconocer que no somos muy profesionales».)

También en el mismo año 1967 Peter Townshend se encontró con las doctrinas del místico hindú Meher Baba, de quien recibió muchas ideas que plasmaría, sobre todo, en su ópera **Tommy**.

Con **Tommy** se da el capítulo brillante de los Who. Fue la obra que los llevó a ser considerados entre los más importantes grupos del momento. Muchos se dieron cuenta de la calidad de Who, aun habiendo despreciado su anterior obra por vulgar. Sin embargo, **Tommy** es un compendio, tanto musical como ideológico, de todo lo que Who había desarrollado hasta entonces.

Por la importancia de **Tommy** quiero recoger algunos textos que expresan claramente el espíritu Who:

Yo no tenía ningún motivo para ser excesivamente optimista; pero, en cierto modo, cuando tú sonreías, yo podía desafiar al mal tiempo.

(De **It's a boy**.)

Creo en el amor como pueden los hombres que nunca han visto la luz, iluminarse.

(De **Christmas**.)

Soy libre, soy libre,
y la libertad tiene sabor a realidad;
soy libre, soy libre,
y estoy esperando que tú me sigas.

(De **I'm free**.)

Venid a mi casa,
sed uno más de esta gente confortable;
estamos bebiendo toda la noche,
nunca dormimos.
¡Lecherol, entra;
y tú, panadero;
pequeña dama anciana, bien venida;
y tú, zapatero;
¡venid a esta casa, al interior de esta casa!
Ven a esta casa, sé uno de nosotros;
haz de ésta tu casa.

(De **Welcome**.)

Mírame, siénteme, tócame, cúrame (dos veces).
Escuchándote a ti, percibo la música;
mirándote a ti, noto el calor;
siguiéndote a ti, puedo subir a la montaña.
¡Me pongo excitado a tus pies!
Justo tras de ti veo los millones.
Sobre ti, veo la gloria;
de ti consigo las opiniones;
de ti recibo la historia.

(De **We're not gonna take it**.)

A partir de entonces, Who ha sido encumbrado por todo el mundo a un lugar que se merecía desde antes. Sus siguientes LP ya han sido un completo éxito; vinieron **Live at Leeds** y **Who's the next**.

Pero el fuerte de los Who siempre ha sido las actuaciones en directo. Algunas tan impresionantes como en el Oval Cricket Ground (71), en la Fête de l'Humanité, en Francia (73), o en Wigth (70). Sobre esta última actuación, Townshend dice: «Cuando llegamos, Rikki Farr, el presentador, gimoteaba: «Han saltado las barreras, van a romperlo todo; el Festival está acabado, ha perdido su carácter sagrado...» «Luego, antes de salir a escena Johni Mitchell se había pasado toda la tarde llorando, y se habían lanzado botellas a Jim Morrison. Entonces, para nosotros, la única salida fue echarnos sobre la escena y no dar respiro, rodar sobre el escenario, ir a toda velocidad y... ¡ganar!».

En España existe un total vacío de opiniones, significados y posturas de los ídolos a los que siguen los jóvenes. Por eso, y para definir un poco mejor el sonido y el pensamiento de los Who, quiero recoger un «putpurri» de opiniones de Pete Townshend sobre temas y personajes de interés:

— Sobre Jimmy Hendrix ha dicho: «Hendrix es el hombre que ha cambiado verdaderamente mi manera de tocar la guitarra gracias a su arrogancia y su «irrespeto» por este instrumento. Sin él, sin duda, yo jamás habría evolucionado».

«Jimmy Hendrix era un extraordinario «showman». Cuando tocaba tenía el poder de comunicar a todos los presentes lo que sentía; todo el mundo podía compartir la intensidad de su música.»

— Sobre la música: «Hay ciertos grupos técnicamente perfectos que me dejan frío, porque esto no sucede más que en la cabeza». «Paso sobre «los John Mayall» del mundo entero quizá porque no me puedo concentrar lo suficiente.»

— Sobre la sociedad: «Se acusa a menudo al mundo, se acusa a menudo a la sociedad; sin embargo, pienso que antes es preciso revelarse a sí mismo».

«Para mí, una cosa es cierta: los hombres no nacen iguales, así como no hay ninguna igualdad en la educación a la que pueden pretender.»

— Sobre Keith Moon: «Tengo ganas de dar un sonido más «s sofisticado» al grupo. Mi único problema es Keith Moon, que tiende a ser ensordecedor, atronador. Cuando damos un concierto, se transforma durante dos horas y media en una máquina infernal».

«Si me siento tan a gusto en escena es, en gran parte, gracias a Keith; nunca está serio, le es imposible (...); jamás me he sentido desgraciado en escena.»

— Sobre Bob Dylan: «Encuentro que su misticismo va demasiado lejos, y esto es un poco irritante».

Ya estamos en los 70, y llega con **Quadrophenia** la consagración de los Who con uno de los álbumes más definitivos y logrados de la historia del «rock». (**Quadrophenia** es un resumen de la imagen cultivada por los Who desde hace una década.)

Pete Townshend es el poeta de los años sesenta.

Los Who es uno de los grupos más importantes, porque «tocar con los Who es un poco como participar en un partido de fútbol». (Townshend, 67).

L. M. E.

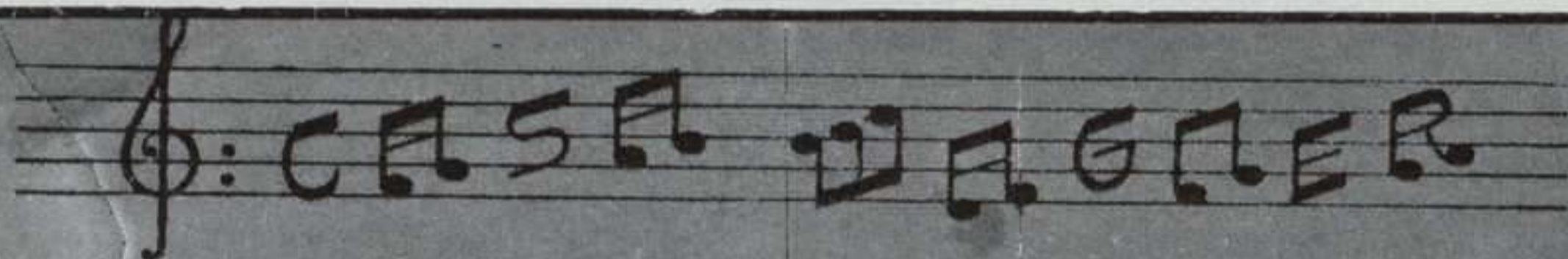
ALGUNAS NOTAS SOBRE LA LABOR DE LOS MIEMBROS DE WHO, EN SOLITARIO

Aunque no extensamente como se merecen, vamos a citar la labor de los miembros de Who en solitario.

John Entwistle es quien más ha trabajado fuera del grupo, con tres grandes LP (el mejor es **Whistle Rhymes**) y como productor de grupos, como Rigor Mortis y Sharks.

Townshend tiene en solitario un LP (**Who came first**), que sigue la línea de Who.

Roger Daltrey ha grabado un gran LP con temas de Leo Sayer.



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

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 1 DE MAYO Y EL 1 DE JUNIO

ORQUESTAL

ADAM: **Le diable a quatre**, «ballet». Orquesta Sinfónica de Londres. Director, R. Bonyngé. DECCA, SXL 6188. 335 ptas.

BARTOK: **Concierto para orquesta**. Orquesta Sinfónica de Bostons. Director, R. Kubelik. Deutsche Grammophon, 2530 479. 400 ptas.

BEETHOVEN: Los cinco **Conciertos para piano**. F. Gulda, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. Stein. Decca, SDD 304-7. Cuatro discos. 900 ptas.

BEETHOVEN: **Concierto para piano número 5 («Emperador»)**. A. Weissenberg, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 063-02 535. 355 ptas.

BEETHOVEN: **Sinfonías números 1 y 2**. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. Philips, 6500 133. 375 ptas.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 3 («Heroica»)**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2530 417. 400 ptas.

BERG: «Suite» de **Lulú**. Tres **Piezas para orquesta**, op. 6. Cinco **Altenberg-Lieder**. Margaret Price. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon, 2530 146. 400 ptas.

BRAHMS: **Sinfonía número 1**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon, 2530 424. 400 ptas.

BRAHMS: **Sinfonía número 3. Variaciones sobre un tema de Haydn**. Orquesta del Estado de Dresde. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon, 2530 452. 400 ptas.

DVORAK: **Serenata para cuerdas**. ARENSKY: **Variaciones sobre un tema de Tchaikowsky**. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, J. Somary. Hispavox, HVAS 470-18. 360 ptas.

DVORAK: **Sinfonía número 8. Danzas eslavas números 3 y 10**. Orquesta de Cleveland. Director, G. Szell. EMI, 063-02095. 355 ptas.

HAENDEL: **Música acuática: «suite»**. **Música para los reales fuegos artificiales**. Orquesta Sinfónica RCA. Director, L. Stokowsky. RCA, LSC 2612. 360 ptas.

HAYDN: **Casaciones en Sol mayor (HV II, 9) y Fa mayor (HV II, 20)**. Collegium Aureum. BASF, 36 56 537. 380 ptas.

HAYDN: **Sinfonías número 31, llamada de trompa, y 73, «La caza»**. Orquesta de Cámara de Hungría. Director, V. Tatrai. Hungaroton, HUNS 660-04.

HAYDN: **Sinfonía número 90. Sinfonía concertante**. Solistas, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2530 398. 400 ptas.

HAYDN: **Sinfonías números 91 y 92**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2530 524. 400 ptas.

HAYDN: **Sinfonías números 95 y 96 («Milagro»)**. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Eugen Jochum. Deutsche Grammophon, 2530 420. 400 ptas.

HAYDN: **Sinfonías números 103 («Redoble de timbal») y 104 («Londres»)**. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Eugen Jochum. Deutsche Grammophon, 2530 525. 400 ptas.

MENDELSSOHN: **Sinfonías números 4 («Italiana») y 5 («Reforma»)**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2530 416. 400 ptas.

MOZART: **Conciertos para piano números 20, K 466, y 24, K 491**. A. Brendel, Academia

St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 65 00 533. 375 ptas.

RAVEL: **Bolero. La valse. Rapsodia española**. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Osawa. Deutsche Grammophon, 2530 475. 400 ptas.

SCHUBERT: **Sinfonía número 6. Rosamunda («suite»)**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2530 422. 400 ptas.

TCHAIKOWSKY: **La bella durmiente**. Orquesta de la Suisse Romande. Director, E. Ansermet. Decca, SDD 301-3. Tres discos. 675 ptas.

TARTINI: **Conciertos para violín D 96, 117 y 78**. S. Accardo, I Musici. Philips, 6500 784. 375 ptas.

CAMARA

BACH: Música de cámara I: Seis **Sonatas para violín y clave**. Tres **Sonatas y tres «Partitas» para violín solo. Obras para laúd**. W. Schneiderhan, H. Szeryng, N. Yeyes, K. Richter. Archiv, 2722 012. Siete discos. Precio normal: 2.800 ptas. Precio oferta: 2.100 ptas.

BACH: Las seis **Sonatas para violín y clave**. S. Kuijken, G. Leonhardt. Basf, 65 53 620. Dos discos. 700 ptas.

BRAHMS: **Sonata para violín y piano número 1**. SCHUMANN: **Sonata para violín y piano número 1**. S. Milanowa, M. Frager. Basf, 34 53 241. 350 ptas.

PROKOFIEFF: **Sonatas para violín y piano números 1 y 2**. G. Badev, N. Evrov. Edigsa, BKE 1036. 380 ptas.

STRAWINSKY: **Historia del soldado. Octeto de viento. Tres piezas para clarinete solo**. Conjunto instrumental. Director, Charles Dutoit. Erato-Hispavox, HES 60-161. 360 ptas.

INSTRUMENTAL

BACH: Obras para órgano I: seis **Trío-sonatas, Preludios, «Toccatas», Fantasías y fugas, «Pascaglia», «Canzona», «Alla breve», «Pastorale»** y cuatro **Duetos**. H. Walcha. Archiv, 2722 014. Ocho discos. Precio normal: 3.200 ptas. Precio oferta: 2.400 ptas.

BEETHOVEN: **Sonata para violoncelo y piano número 1. Trío número 4. Espectro**. P. Casals, W. Kempff, K. Engel, S. Vegh. Philips, 6505 034. 375 ptas.

CHOPIN: las **Mazurcas completas**. A. Rubinstein. RCA, LSC 6177. Tres discos. 1.080 ptas.

VOCAL Y CORAL

BACH, Johann Christian: **Confitebor tibi Domine**, cantata. H. Lukomska, M. Thomas, H. U. Mielsch, Th. Adam. Coro de la Abadía Benedictina de Einsiedeln. Collegium Aureum. Director, R. Reinhardt. Basf, 36 53 316. 375 ptas.

BACH: Cantatas **BWV 202, 209, 211 y 212**. E. Ameling, G. English, S. Nimsgern. Collegium Aureum. Director, R. Peters. Basf, 65 53 539. Dos discos. 700 ptas.

BACH: **Pasión según San Mateo. Haefliger, Engen, Seefried, Töpfer, Fischer-Dieskau. Pasión según San Juan. Haefliger, Prey, Lear, Töpfer, Engen. Coro y Orquesta Bach, de Munich. Director, Karl Richter. Archiv, 2722 010. Siete discos. Precio normal: 2.800 ptas. Precio oferta: 2.100 ptas.**

BRAHMS: **Canciones de amor y valsos**, op. 52

y 62. Gachinger Kantorei. Director, H. Rilling. Intercord, S-32.669. 360 ptas.

LISZT: **Requiem**. Bartha, Paleso, Bende, Kovacs. Coro del Ejército Húngaro. Marguittay, órgano. Director, J. Ferencsik. Hungaroton, HUNS 660-01.

MENDELSSOHN: **La primera noche de Walpurgis**. A. Burmeister, E. Büchner, S. Lorenz, S. Vogel. Coro de la Radio de Leipzig. **Inferlice**, aria de concierto. E. Moser, Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Director, K. Masur. EMI, 063-02 487. 355 ptas.

MOZART: **Requiem**. Sh. Armstrong, J. Baker, N. Gedda, D. Fischer-Dieskau. Coro John Alldis. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. EMI, 063-02 246. 355 ptas.

WAGNER: **Grandes momentos: escenas de Lohengrin, Rienzi y La Walkiria**. D. Ward, bajo. Orquesta New Philharmonia. Director, G. Hurst. Decca, PFS 4205. 360 ptas.

OPERA

HAENDEL: **Alcina**. J. Sutherland. T. Berganza, L. Alva, M. Sinclair, G. Sciutti, E. Mlagello, M. Freni. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, R. Bonyngé. Decca, GOS 509-11, tres discos. 675 ptas.

PUCCINI: **La Bohème**. M. Caballé, P. Domingo, J. Blegen, Sh. Milnes, R. Raimondi, V. Sardinero, N. Mangin. Coro John Alldis. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir G. Solti. RCA, ARL, 20371. 720 ptas.

RECITALES

Música de baile del Renacimiento. Collegium Aureum. Basf, 36 53 127. 380 ptas.

Conciertos de trompeta: Hydn, Torelli, Viviani, Telemann, Franceschini. J. Wilbraham, Academia St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. EMI, 063-02 395. 355 ptas.

DI STEFANO: **Catorce Canciones napolitanas**. Acompañamiento de orquesta. Director, G. M. Guarino. EMI, 061-17.161. 355 ptas.

DI STEFANO: **O sole mio: Diez Canciones napolitanas**. EMI, 061-17 161. 355 ptas.

DI STEFANO: **Recital ópera**: Giordano, Puccini, Massenet, Bizet, Gounod. Orquestas de la Academia Santa Cecilia, de Roma, y Tonhalle, de Zurich. Director, F. Patane. Decca, SDD 390. 225 ptas.

CHABRIER: **España**. RAVEL: **Bolero**. TURINA: **Rapsodia sinfónica. La oración del torero**. ESPLA: **La pájara pinta**. Orquesta New Philharmonia. Director, R. Frühbeck de Burgos. EMI 063-01.642. 355 ptas.

Motetes y Madrigales del Renacimiento: J. Des Près, C. de Rore. Los Madrigalistas de Praga. Director, M. Venhoda. Música Antigua, de Viena. Director, R. Clemencic. Intercord, S-32 683. 360 ptas.

Lo mejor de Mozart: Diversas obras e intérpretes. Clave, 18-1339 S. 230 ptas.

Grandes escenas de óperas: **Manon Lescaut, La Bohème, Un ballo in maschera, Rigoletto, Cavalleria rusticana, I puritani, Tosca**. M. Callas, G. Di Stefano. Orquesta de la Scala de Milán. Directores: T. Serafin, A. Votto, H. von Karajan, V. de Sabata. EMI, 163-01 433-34. Dos discos. 710 ptas.

Gran festival de ópera: Diversas obras e intérpretes. Decca, GOS 636-8. Tres discos. 675 ptas.

CRITICA DISCOGRAFICA

ARRAU-SCHUMANN: UN GRAN CICLO QUE DEBERIA SER INTEGRAL

Hace justamente un año remataba una crítica a los Conciertos Tercero y Cuarto de Beethoven, en interpretación de Arrau, con el siguiente párrafo: «¿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!». Se me perdonará la inmodestia de la autocita, pero, sin arrogarme una influencia de la que indudablemente carezco, creo que es justificada mi satisfacción ante el muy distinto panorama que ofrece hoy nuestra discografía schumanniana, en gran medida gracias a las tres publicaciones que Philips ha efectuado hasta la fecha, protagonizadas por Claudio Arrau. Pues aunque otras Casas se han decidido a atender fragmentariamente el piano de Schumann, las versiones del pianista chileno se erigen en fundamentales, y desde luego nos hacen esperar con verdadero interés la aparición de otras obras muy importantes, que entre nosotros serían novedad: Fantasiestücke op. 111; Carnaval de Viena, Noveletten, Estudios-Paganini..., algunas de las cuales nos consta que han sido ya registradas por Arrau.

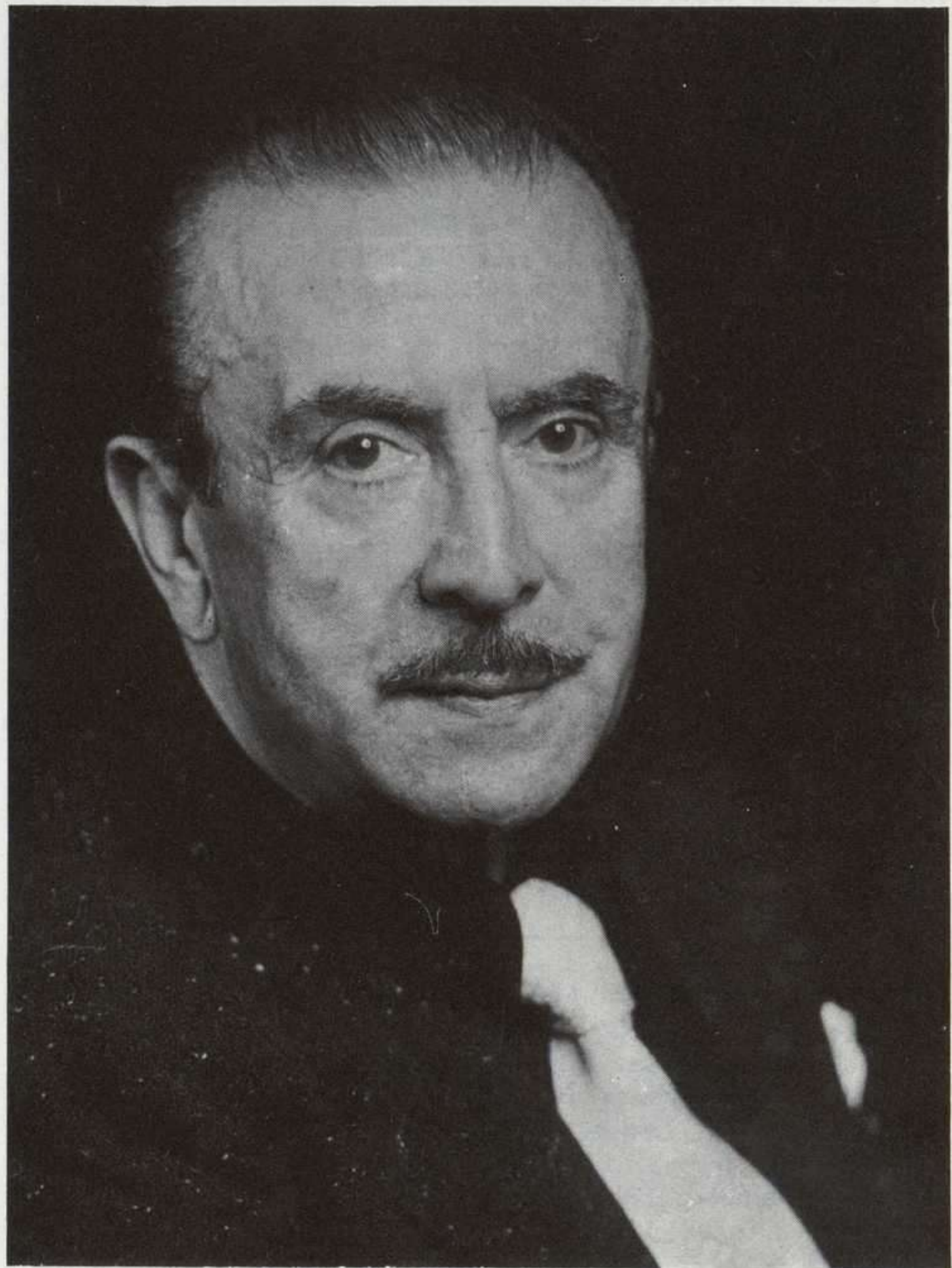
Desde las primeras composiciones hasta 1839, el catálogo de Schumann se puebla casi exclusivamente de obras pianísticas marcadas con el sello de un genio increíblemente maduro. Schumann —culto y metódico lector— esparce en sus obras pianísticas referencias literarias; poeta de los sonidos, evoca prodigiosamente la Naturaleza o el mundo infantil; de temperamento romántico, no duda en hacer del piano diario autobiográfico; enormemente imaginativo, concibe los más fantásticos escenarios y personajes; agudo crítico de su entorno musical, lanza su piano en abierta lucha contra los «filisteos»; preocupado por los problemas de la gran forma, aborda la sonata o enlaza genialmente piezas breves de enorme valor individual; de técnica compositiva intachable, propone desarrollos, variaciones o esquema de discurso musical contrastado, exige el máximo virtuosismo o se adecua a los rudimentos mecánicos de un principiante... El piano de Schumann, en fin, es una auténtica enciclopedia, cuya deslumbrante personalidad extiende rayos de luz hacia la tradición y hacia el futuro; es una obra de los más altos valores estéticos.

Salvo las tardías Escenas del bosque (1849), las cinco obras restantes que Arrau interpreta en los discos reseñados abajo corresponden a la fértil primera época del piano schumanniano. Primera y única, diríamos, pues el piano de Schumann, rico en variedades, aparece, sin embargo, con una unidad total de estilo e incluso de factura. Esta idea es, a mi juicio, el mejor punto de vista para valorar la interpretación de Arrau, ya que lo que primeramente destaca es la perfecta unidad de criterio con que ha abordado cada una de las partituras. Parece evidente que el gran pianista chileno no ha trabajado cada obra para la inmediata grabación, sino que se ha sentado frente al instrumento, en el estudio de grabación, después de haber estudiado a fondo toda la obra pianística de Schumann. Arrau, en cada pieza, interpreta «a Schumann», no «tal obra de Schumann». Para el aficionado sensible, y sobre todo para quien escuche estos discos partitura en mano, esto es un hecho claro que magnifica cada resultado parcial. Porque cuando un autor interesa de verdad, cada partitura no es sino un eslabón de la cadena que amamos y deseamos conocer.

Pero, naturalmente, hemos de enjuiciar cada eslabón. Una crítica de las dimensiones habituales nos obligaría a resumir el curso interpretativo de Arrau como una soberana lección de musicalidad honda, de absoluta fidelidad a lo escrito, de fraseo inigualablemente justo..., y sobre todo de equilibrio entre la expresividad romántica y el rigor interpretativo exigible hoy. Sobre esto convendría abundar, porque creo que una de las polémicas más constructivas e interesantes entre los aficionados auténticos reside en esta cuestión interpretativa, que enfrentaría nombres de equivalente talento musical, pero con distinta concepción de cómo debe traducirse hoy una partitura de ayer. Quede la idea para otro momento, pero aprovechémosla ahora para afirmar la inatacable validez de las versiones de Arrau: estimo que son objetivamente convincentes, por cuanto satisfarán a quienes busquen la recreación en la esencia musical de lo escrito, así como a quienes busquen la lectura concisa y rigurosa. Es el milagro de un primerísimo intérprete del piano con quien están en deuda las más recientes generaciones de aficionados cuyo criterio se adapta dócilmente a cualificaciones no siempre musicales.

Las Escenas del bosque sirven para calibrar ese admirable equilibrio interpretativo que acabamos de señalar. Una primera audición de las versiones de Kempff y Arrau seguramente conduciría a calificar la del pianista germano como más rigurosa, más fiel al texto: nada más lejos de la realidad. Kempff elige «tempo» algo más lentos de lo habitual (y de lo prescrito en algunas ediciones), pero esto no supone una recreación más honda del contenido musical. Al

contrario, en el número 1 el ataque de cada nota aguda en el inefable salto melódico del tema principal reviste mayor «espíritu» en la lectura de Arrau, que es, en cambio, más apretada metronómicamente. La linealidad del número 2 (en Kempff) es curso ricamente contrastado para Arrau, y esto no se consigue sino a costa de subrayar las indicaciones dinámicas prescritas. Otro tanto puede decirse de la tercera pieza, en la que Arrau marca más los exigidos contrastes «forte-piano»; o de la sexta, en la cual Kempff introduce un leve «ritardando» antes de un «piano» que lee como «mezzo-



Claudio Arrau.

forte», mientras que Arrau consigue un inefable efecto poético a base de una total fidelidad a lo escrito.

Si en las Escenas del Bosque mi preferencia es clara, en la Sonata en Sol menor sigue existiendo, aunque no tan marcada. Estimo que Kempff es mejor intérprete de estructuras formales grandes que de las piezas breves, tan propias del romanticismo pianístico. Su Sonata es de ejecución impecable, si bien Arrau añade a la misma justeza una mayor amplitud sonora, que, en mi opinión, conviene al peculiar estilo sonatístico de Schumann, quien (no lo olvidemos) tituló su Tercera sonata como Concierto sin orquesta. El procedimiento técnico es claro: el diálogo temático, la separación física entre ambas manos es en Arrau mucho más acentuada.

Hemos hablado de la visión global del piano schumanniano que se percibe en cada una de las interpretaciones del músico chileno. Al comparar su Kreisleriana con la quizás más notable con que cuenta el disco (la de Horowitz), podremos comprender esto. El increíble cerebralismo de Horowitz logra milagros al expresar los agudos contrastes expresivos contenidos en esta obra singular: lo lírico y lo demoníaco, la suspensión y la dinámica avasalladora brotan de la mente analítica de Horowitz con tal fuerza que parece imposible que ni siquiera una técnica análoga pudiera lograr los mismos resultados, toda vez que la idea musical es algo comunicable, pero difícilmente transferible de persona a persona. Pero... ¿cómo haría Horowitz las Escenas del Bosque, las Escenas de Niños, las Fantasiestücke, las Sonatas? Me confieso incapaz de imaginármelo: quizá sí los Estudios sinfónicos, pero poco más. El resto, sería neces-

rio (¡y maravilloso!) escucharlo. Arrau, en cambio, es el mismo en Kreisleriana como en cualquier otra obra. No hay sorpresa al escuchar su versión de esta partitura después de haberle escuchado las otras; o podemos esperar, sin ser defraudados, la versión de otras obras si comenzamos la audición por Kreisleriana, igual que imaginamos las Escenas de Niños o las Noveletten, que no están aún a nuestro alcance. Juzgue el lector: la Kreisleriana de Horowitz es necesaria para quien se interese por la interpretación pianística o por esta obra en particular. La de Arrau es necesaria para quien se interese por la globalidad del piano schumanniano...

Dentro de la homogeneidad que repetidamente hemos señalado, quizá las Piezas de fantasía, op. 12, es el punto más flaco de estas grabaciones. Arrau es —en mi opinión— más pianista de mundos poéticos y de profundos contenidos que de expresiones leves. Así, resulta que en esta obra pueda preferirse la lectura de Perahia en pasajes muy determinados, como la sección rápida de Fabel o la principal de Traumes-Wirren, o que se pueda reprochar a Arrau un cierto enfatismo en la interpretación de Aufschwung o de Ende vom Lied. Con todo, es una excelente versión la de Arrau, pero se nos antoja no definitiva.

El tercer volumen aparecido de esta serie (que esperamos continúe) acopla las leves Variaciones Abegg con los monumentales Estudios sinfónicos, op. 13. Al comparar el op. 1 en las interpretaciones de Arrau y Eschenbach tenemos que volver a aludir al diferente punto de vista entre dos artistas. Si el joven Eschenbach, tras demostrar con este disco que toca (y muy bien), a Schumann, se decidiera algún día a abordarlo exhaustivamente, no dudamos de que no se conformará con su preciosa lectura de las Abegg, porque las verá no como primera obra de un compositor-pianista, sino como obra que —dentro de sus limitaciones formales— anuncia (participando de ella) la enorme categoría de partituras posteriores. Esto es lo que hace Arrau: nada más y nada menos.

En cuanto a los Estudios sinfónicos, bastaría con decir que Arrau sale más que airoso de la comparación ineludible con la portentosa lectura de Sviatoslav Richter. Basta esto, porque el alargarse sería más propio a la inversa; es decir, para calibrar la sensacional ca-

pacidad del pianista ruso para equiparar su versión «circunstancial» con la de otro gran artista enfrentado a la obra toda del mismo autor.

Quedan por anotar las excelencias de la edición en todo aquello que colabora a hacer de un disco algo verdaderamente importante: la grabación es espléndida y no presenta ruidos parásitos ni disonancias perceptibles. Se incorporan piezas en las obras que Schumann modificó o completó. Los comentarios (sin firma) son justos y útiles. Por fin, es de agradecer el detalle de la impresión en los discos de estrías indicadoras, en aquellas obras constituidas por piezas unidas sin solución de continuidad: de esta forma puede localizarse cada número si interesa una audición fragmentada. Se incluyen también las minutaciones.

Conclusión: Se trata de un lanzamiento extraordinario, ya que se conjuga la calidad e interés del repertorio grabado con la modélica interpretación y la presentación impecable.

JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

Discos objeto de este comentario:

SCHUMANN: Fantasiestücke, op. 12 («Piezas de fantasía») y Waldszenen, op. 82 («Escenas del Bosque»). Claudio Arrau, piano. (PHILIPS, 6500423. P. V. P.: 375 ptas.)

Kreisleriana, op. 16 y Sonata número 2, en Sol menor, op. 22. Claudio Arrau, piano. (PHILIPS, 6500394. P. V. P.: 375 ptas.)

Estudios Sinfónicos, op. 13 y Variaciones Abegg, op. 1. Claudio Arrau, piano. (PHILIPS, 6500130. P. V. P.: 375 ptas.)

Otros discos citados:

SCHUMANN: Sonata en Sol menor. W. Kempff, piano. D. G. 2530348.

Escenas del Bosque. W. Kempff, piano. D. G. 2530410.

Variaciones Abegg. C. Eschenbach, piano, D. G. 139183.

Kreisleriana. V. Horowitz, piano. CBS, S72841.

Fantasiestücke. M. Perahia, piano. CBS, S73202.

Estudios sinfónicos. S. Richter, piano. HMES, 610-63.

ORQUESTAL

HAYDN: Concierto para piano, en Re mayor. Sonata en Mi bemol mayor, número 52. Variaciones en Fa menor. Ingrid Haebler, piano. Orquesta de Cámara Holandesa; director, Szymon Goldberg. (Philips, 58 02 737; 375 ptas.)

Por desgracia, la música de Haydn para teclado no se frecuenta ni en concierto ni en disco, a pesar de que su valor, conforme demuestran en sus interpretaciones algunos grandes pianistas (Horowitz, Gilels, Brendel, Richter y la misma Haebler), es en muchas ocasiones muy grande, sorprendiendo por lo normal al oyente que ignoraba tal musicalidad. Alfred Brendel, en su entrevista para RITMO del número de marzo de 1975, decía que «junto a Schubert, Haydn ha sido el eterno preferido entre los grandes compositores pianísticos. Su música se toca muy poco o muy mal (...) Las sonatas de Haydn para piano no son, como tantas veces se ha dicho, piezas para niños o para debutantes, sino algo mucho más serio. Confiamos en que este tan injusto olvido no persista por mucho tiempo. (Por lo

pronto, Rudolf Buchbinder está registrando toda la música para piano de este autor.)

El disco de que es objeto esta crítica incluye el **Concierto en Re mayor**, el más tocado y seguramente el más logrado de los que compusiera: obra de madurez, al igual que las otras dos que figuran en la segunda cara, refleja la típica vitalidad, humorismo y desbordante alegría haydnianos. Su escritura, a diferencia de las otras dos composiciones, me parece más clavecinística que pianística. La **Sonata en Mi bemol** es la última de las 52 que escribió, y llama la atención por su densidad expresiva y por su grandiosidad. Las **Variaciones en Fa menor** (normalmente llamadas **Andante y variaciones**) son, a pesar de su brevedad, una de las cumbres de todo Haydn, y por su lirismo intimista presagian a Schubert.

Haebler, destacadísima intérprete de Haydn, Mozart y Schubert, toca las tres obras con su habitual delicada pulsación, su idóneo y precioso sonido y una intachable musicalidad. La dirección de S. Goldberg, al frente de la estupenda Orquesta de Cámara Holandesa, es muy a propósito y cuidada, pero en conjunto prefiero las versiones de Veyron-Lacroix y Auriacombe (con clave, en EMI) y de Gilels y Barchai (con piano, en Melodía, no editada en España).

La grabación es un poco gris y pobre en agudos, no estando a la altura de los tiempos.

Conclusión: Panorama diverso y escogido del piano haydniano,

tan olvidado, en una excelente interpretación, pero discretamente grabado.—A. C. A.

J. HAYDN: Sinfonías 6, en Re mayor («La mañana»), y 7 en Do mayor («El mediodía»). Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Leningrado. Director, Y. Temirkanov. (HMES, 610-80. MELODIA. HISPAVOX. P. V. P.: 360 ptas.)

Mientras no lleguen a España las integrales de las **Sinfonías** de Joseph Haydn actualmente en el mercado mundial (Dorati, Märzendorfer...), hemos de contentarnos con álbumes que recogen sólo un grupo muy significado de estas obras (**Sinfonías de París**) por Bernstein, **Sinfonías de Londres** por Jochum o Jones), o con grabaciones aisladas, como la que ahora se comenta. En ella figuran dos auténticas joyas de la juventud del compositor austríaco, que, como otras de la misma época, no han tenido, al menos en nuestro país, una excesiva difusión ni en el disco ni en el concierto. En el primer aspecto, el que ahora interesa resaltar, ha de anotarse como antecedente la antigua grabación Belter de Litschauer, que incluía además la **Sinfonía número 8 («La tarde»)**.

Se nos ofrecen ya con claridad en estas tempranas obras una serie de características sustanciales a la manera de hacer de su autor y que iban a encontrar culminación en algunas de su última época, sirviendo de punto de partida, de necesario precedente a la forma beethove-

niana. La continuidad temática en base a sutiles variaciones rítmicas, dinámicas o tímbricas; las relaciones de cada nota o grupo de notas con las anteriores y posteriores; su lógico desarrollo, contribuyen a otorgar personalidad clara y distinta a cada tema y a conseguir, en definitiva, la fluidez dramática. De esta manera el factor «ritmo-melodía», del que habla Pierre Barbaud, nunca cesa de ser percibido por el oyente. Por otro lado, hay ya en estas dos **Sinfonías** (y en la 8, tercera del pequeño ciclo) una notoria sabiduría instrumental, con una perfecta diferenciación de todas las voces de la orquesta, muy reducida todavía; la claridad, equilibrio y peculiar sonoridad haydnianos se ponen desde este momento de manifiesto. No se trata de obras propiamente descriptivas al estilo vivaldiano, sino más bien (como sucedería después con la **Pastoral**, de Beethoven) de impresiones que promueven la contemplación de la Naturaleza. Haydn utiliza ya aquí, como introducción de la 6 y de la 7, un «Adagio», método dramático que posteriormente llevaría a sus últimas consecuencias.

La interpretación que nos ofrecen Temirkanov y la Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Leningrado es magnífica; se nos ponen así muy de relieve los valores de estas obras y se establecen las características que las definen: más contemplativa y lírica la **Número 6**; más monumental y exultante la **Número 7**.

En todo momento se guarda una línea estilística acertada en base a un fraseo muy ajustado, a una contención en los «tuttis» y a una cuidada observancia del ritmo. De este modo, y aun cuando el grupo orquestal empleado es más numeroso que aquel del que pudo disponer Haydn en su residencia del Príncipe de Esterhazy (a lo sumo, catorce o quince instrumentistas), la vitalidad, la transparencia y el virtuosismo requeridos están logrados. Los solistas, en particular los de cuerda, son excelentes, y así podemos escuchar muy bien servidos pasajes como el dúo de violín y violoncello del «Amante» de la **Sinfonía en Re mayor** o el recitado de aquél en el primer «Adagio» del segundo movimiento de la en **Do mayor**. La grabación es aceptable; brillante, pero sin estridencias.

Conclusión: Valioso y oportuno disco, que cubre bien, de momento, una laguna en nuestra discografía. Un reparo grave: que no se haya incluido la **Sinfonía número 8**, cosa perfectamente factible.—**A. R.**

MOZART, W. A.: Cuatro conciertos para trompa. Alain Civil, trompa (65 00 325). **Concierto para flauta, K. 313,** y **Concierto para oboe, K. 314.** C. Monteux, flauta, y N. Black, oboe (65 00 379). **Concierto para flauta y arpa y Sinfonía concertante, K. 297b.** C. Monteux, flauta; O. Ellis, arpa; N. Black, oboe; J. Brymer, clarinete; A. Civil, trompa; M. Chapman, fagot; Academy Saint Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. (PHILIPS; P. V. P. de cada ejemplar: 375 ptas.)

Dos veces se ha editado el álbum de los **Conciertos** para instrumentos de viento y orquesta, de Mozart, y ahora se lanzan al mercado alguno de aquellos discos por separado. En esta tercera aparición (que es cuarta en el caso de los **Conciertos para trompa**) nos limitaremos a remitir al lector al número 435 (octubre 1973) de RITMO, en cuya sección de crítica discográfica encontrará el lector el juicio de M. Chapa, básicamente corroborado por P. de Arteaga en el número 445 (octubre 1974), y que nosotros también suscribimos. Subrayemos el «protagonismo» de Marriner y su excepcional categoría de director mozartiano. Como la solvencia de todas las versiones es análoga, el aficionado que rechazara en su día el álbum por no repetir ciertas obras puede ahora completar su repertorio de esta maravillosa parcela de la obra de Mozart.—**J. L. G. B.**

SIBELIUS, Jean: Sinfonía número 7. Las Océánides. Tapiola. Orquesta Sinfónica deournemouth; director, Paavo Berglund. (EMI «Voz de su Amo», T J 063-05.241; P. V. P.: 355 ptas.)

Sibelius es un músico difícil para los países latinos. Lo ha sido, en general, para la mayor parte del continente europeo durante décadas: sólo Inglaterra ha cultivado una peculiar vocación hacia este orfebre de la forma y la estructura que fue el compositor finés. No le han faltado a Sibelius buenos abogados: Beecham, Koussevitzky, su compatriota Robert Kajanus o, en fechas más cercanas, Sargent, Gibson, Karajan, Bernstein, Maazel o Barbirolli. Los cuatro citados en último lugar han registrado integrales del ciclo sinfónico sibeliano, y de ellos sólo Maazel (Decca), en discos sueltos, y Karajan-Kamu (Deutsche Grammophon), en álbum, están publicados en España. Campo, en fin, muy abierto el nuestro para cualquier nueva grabación dedicada al compositor.

Mi impresión sobre el disco de Berglund que ahora se edita es contradictoria: la cara **A** parece deberse a un artista y la **B** a otro diferente. Berglund no acierta en la **Séptima sinfonía**; la última página del ciclo de Sibelius es obra complejísima a todos los niveles, especialmente el arquitectónico. En un movimiento único de una duración aproximada de veinticinco minutos se conjugan los postulados del «Allegro de sonata», el «Adagio», dos «Scherzos» y un «Finale» recapitulatorio, todo esto sugerido a través de un entramado orquestal diseñado con regla de cálculo. Las premisas ineludibles que un director de orquesta ha de manejar para «leer» correctamente la obra son concentración y claridad. Bien; Berglund no integra en su labor ninguna de las dos: no hay tensión interior en su lectura, catalizadora del interés del oyente, ni tampoco limpieza expositiva, y esto es especialmente grave. Para escuchar la importante tríada inicial de notas que pulsa el timbal hay que ampliar los graves hasta la exageración; la frase de «Adagio» del primer trombón (tema principal de la obra) no se oye literalmente de ninguna manera; el contrapunto a nueve voces de la cuerda, que constituye la segunda sección del «Allegro», no existe como entidad sonora; las maderas quedan simple bloqueadas por la cuerda, y como éstos podrían citarse otros muchos, demasiados ejemplos. Cabe atribuir parte de culpa en esta carencia de nitidez instrumental al ingeniero de sonido; pero, personalmente,

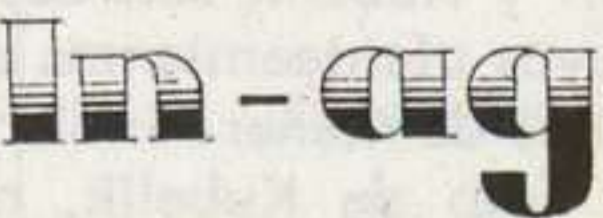
tengo la impresión de que Paavo Berglund no ha sabido controlar adecuadamente las múltiples alternativas de balance que la partitura plantea.

Por contra, en la cara **B** asistimos a un proceso de metamorfosis: Berglund se transforma en el «sosias sonoro» de Herbert von Karajan y ofrece la lectura más transparente que conozco de **Las Océánides**. Con todo, mi elección privada para esta página estaría en un disco de la misma firma no editado en España: la grabación de Antal Dorati con la London Symphony; Dorati no llega a los niveles de transparencia de Berglund, pero sabe crear con más astucia una atmósfera de ambigüedad cromática que el director finlandés no produce por su —en este caso excesiva— claridad.

Tapiola es, para mí, la obra maestra de Sibelius en el campo orquestal; sólo la **Cuarta sinfonía** y **Luonnotar** pueden equipararse a esta pieza sorprendente, maestra en la forma (como siempre en su autor), audaz en la armonía (detalle más infrecuente en el haber del músico) y genial, sin paliativos, en lo tímbrico. **Tapiola** parte para su leyenda del Kalevala, el gran canto mitológico de Finlandia, y es, reducida su idea a la mínima expresión, el poema de los bosques fineses. La música se halla teñida de un colorido tenebrista y la cardíaca tempestad final es uno de los más grandes momentos de un romanticismo continental que en la época de creación de la obra (1926) estaba definitivamente muerto. **Tapiola** posee muchas claves, su «pathos» fluctúa entre el descarnamiento y la aglomeración, y la obra toda transmite la imagen del zarpazo último e intransigente de un autor que se resiste a callar: es, precisamente, a partir de **Tapiola** cuando enmudece la voz creativa de Sibelius en un lapso que, por espacio de treinta y un años, se prolonga hasta la extinción física del artista. Y aquí, dada la importancia de la obra, se presenta el problema del disco comentado: Berglund ha realizado, para mi gusto, la mejor versión conocida de **Tapiola**. Yo tendría que retroceder a la antiquísima lectura de Kajanus (grabada hace ahora cuarenta años) para encontrar material de comparación apto. Tal y como escuchamos la obra, en manos de Berglund **Tapiola** no se interpreta, no se toca, surge, nace, como si el propio director la estuviera creando conjuntamente con la orquesta en el momento de la grabación. Lo que faltaba en la **Séptima**, concentración y claridad, se nos da aquí a rebosar, y a ello se une un sentido infalible del «tempo»

CAPSULAS MAGNETICAS PARA TOCADISCOS

Precios especiales
para los lectores de
RITMO
Solamente durante el mes
de julio

Marca y modelo	Pesetas
ADC	
XLM	4.842
VLM	4.060
990 XE	2.013
220 XE	1.300
220 X	1.016
EMPIRE	
4000D/III	12.175
4000D/II	10.088
4000D/I	6.899
1000 ZE/X	8.166
90 EE/X	1.208
999 E/X	1.892
999 VE/X	6.466
2000	1.122
200 E	1.305
2000 E/I	1.586
2000 E/II	1.876
2000 E/III	2.190
PICKERING	
V15 AME IV	2.052
V15 ATE IV	1.878
V15 ACE IV	1.610
SHURE	
V15 tipo III	6.008
V15 tipo IIIG	5.868
M 91 ED	2.520
M 91 GD	2.342
M 93 E	1.940
M 75 G tipo II	1.860
M 75 ED tipo II	2.520
M 91 E	2.130
M 75 EJ	1.952
M 75 B tipo II	1.626
M 44 C	1.212
M 44 7	1.037
M 44 E	1.114
MICRO	
M 2100/E	2.154
M 2100/6	1.296
NEAT	
V15 E	1.426
V70 E	950
Más gastos de envío contra reembolso exclusivamente	
	
GENERAL MOLA, 280 MADRID-16	

que va provocando la sucesión de los diversos episodios del pentagrama en forma de pirámide invertida, como si toda la obra se manifestase en «eclosión» a partir de un punto.

¿Cabe la recomendación de este disco sólo por su cara B (no completa)? Creo que sí; el trabajo de Berglund en **Tapiola** basta para cualificar a este artista como intérprete sensacional de Sibelius (lo confirma su lectura de la **Quinta sinfonía**, editada en invierno en Inglaterra), y la obra en sí misma es demasiado importante como para ignorarse; las muy buenas lecturas de Karajan o Maazel no poseen el nivel de profundidad expresiva e identificación con la partitura que avalan el trabajo de Berglund.

Conclusión: Una mediocre interpretación de la **Sinfonía número 7** y una lectura magistral de **Tapiola**, difícilmente superable.—**J. L. P. A.**

STRAUSS, Richard: Vida de un héroe. Orquesta Filarmónica de Los Angeles; director, Zubin Mehta. (Decca, SXL 6382; P. V. P.: 335 ptas.)

Me gusta mucho esta versión del poema de Strauss en la batuta de Mehta. Los tiempos son muy dramáticos; hay una gama dinámica realmente amplia y bien lograda; la personalidad del héroe es presentada vigorosamente; los críticos aparecen puntillosamente, y la victoria del héroe, ¡ah, maravillosa!, es lo más sobresaliente: enérgica y poderosa. La presentación de la compañera es dulce y tierna, y el violinista David Frisina, aparte de hacer la virtuosa parte solista muy bien, le da el carácter apropiado. El dúo de amor es sentimental, y tras él viene la parte más subjetiva de la obra: los recuerdos del héroe, donde Mehta plantea las citas de Strauss a sus propias obras de forma muy personal y según su particular visión de las mismas.

Conclusión: Buena versión, enérgica y plena de matices dinámicos.—**J. M. L.**

SCHUMANN: Concierto para piano y orquesta. Pieza de concierto, op. 92. Wilhelm Kempff, piano. Director, Rafael Kubelik. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. (Deutsche Grammophon, 2530 484; P. V. P.: 400 ptas.)

«A priori», esta nueva grabación de la Deutsche Grammophon presenta dos aspectos. Kempff y Kubelik son dos músicos cuyos planteamientos son románticos de manera indiscutible. En el caso de Kubelik, no hay más que atender a su ciclo Mahler (su enfoque claramente romántico «hacia atrás» y no analítico «hacia el siglo XX») o

Schumann para constatarlo. En cuanto a Kempff, creo que su vinculación e identificación con el teclado romántico es ya un lugar común. Tan sólo citaré como referencia la interpretación también para la D. G. de los **opus 117, 118, 119** brahmsianos o las lecturas de los **Conciertos** de Beethoven. Es un pianista con una dotación especial para transmitir «lo romántico» en el sentido más pleno de la palabra. José Luis Pérez de Arteaga ha definido así las características del maestro: «Su admirable sentido del fraseo, su fantástica digitación (entendido esto en el sentido menos técnico de la palabra, sino en el más espiritual de adecuación de la pulsación a la música que se interpreta), y sobre todo ese maravilloso «fluir» de la música...» (1). Creo que esta caracterización se puede aplicar también a la labor del maestro en el **Concierto en La menor**, de Schumann. Su lectura es naturalmente romántica, pero contenida, sin expansiones fuera de lugar. El acompañamiento de Kubelik es magnífico. Acompañar a Kempff no es tarea fácil; dadas las características de este pianista, la atención debe ser máxima. Los «tempos» escogidos son particularmente lentos. Globalmente considerada, la interpretación de solista y director no puede ser más coherente.

El segundo aspecto a destacar es la no inclusión del hermano fonográfico en La menor: el **Concierto** de Grieg. Aunque la elección para tantas grabaciones de estas dos obras no me parezca en absoluto desacertada, creo que se recibe con alegría la **Pieza de concierto op. 92**. Hoy por hoy, esta obra no era asequible para el aficionado, y desde luego merece mucho la pena. El trabajo de los tres intérpretes vuelve a ser magnífico.

Sin embargo, hay algo que no acaba de convencer. El sonido especial de la grabación es demasiado protagonista. El sonido **canciones**, de Strauss, por Karajan; no me refiero ahora al «timbre Karajan», sino a las características de la grabación—llega arropado, lejano algunas veces. Esto hace que las versiones pierdan fuerza en algunos momentos. Yo sigo siendo partidario del sonido de la versión de Katchen y Kertesz, por la claridad entre otros muchos aspectos, sin olvidar a Lippati. La grabación de la D. G. nos distancia quizá demasiado.

Conclusión: Lectura romántica de la obra muy a tener en cuenta, con la novedad de la espléndida **Pieza de Concierto**. Recomendabilidad total.—**J. R. T.**

(1) RITMO, año XLIII, número 430, abril 1973.

TRES EXTRACTOS DE «EL MUNDO DE LA SINFONIA»

DVORAK, Antonin: Sinfonía número 9, op. 95 («Del Nuevo Mundo»). Orquesta Filarmónica de Berlín; director, Rafael Kubelik. Deutsche Grammophon, DG 2530415, «estéreo». (400 ptas.)

HAYDN, Joseph: Sinfonías número 99, en Mi bemol mayor, y Número 100, en Sol mayor («Militar»). Orquesta Filarmónica de Londres; director, Eugen Jochum. Deutsche Grammophon, DG 2530459, «estéreo». (400 ptas.)

SCHUMANN, Robert: Sinfonía número 3, op. 97 («Renana»). Orquesta Filarmónica de Berlín; director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, DG 25300447, «estéreo». (400 ptas.)

Procedentes de las colecciones íntegras de las **Sinfonías de Dvorak, Haydn (sinfonías de Londres, números 93-104) y Schumann**, nos llegan estos tres ejemplares. Comentados en el momento de su aparición en álbum, respectivamente, por Chapa Brunet (RITMO, núm. 446), Pérez de Arteaga (RITMO, núm. 446) y García del Busco (RITMO, núm. 435), y coincidiendo sustancialmente nuestra opinión en lo referente a las sinfonías de Haydn y Schumann, sólo una breve crítica para éstas.

Es, en efecto, un magnífico Haydn el que debemos a Jochum y la Filarmónica de Londres, claro, luminoso y vivo. El acoplamiento—inédito en España—brinda la ocasión de oír, junto a la conocida **Militar**, la muy bella **Sinfonía 99**, cuyo extraordi-

nario «Andante» es un conmovedor homenaje a Mozart.

La clarísima dirección de Karajan, escrupulosamente fiel a la partitura, y la espléndida labor de la Filarmónica de Berlín nos ofrecen una **Renana** de altísima calidad, de la que destacaríamos el cuarto movimiento. Muy buen prensado, magnífica grabación y tan sólo deploramos el que Karajan no haya grabado la obertura **Manfredo**, complemento usual de una sinfonía algo corta para un disco.

Respecto de la **Nuevo Mundo** de Kubelik, diferimos levemente de la opinión de nuestro compañero Chapa Brunet. Se trata, ciertamente, de una buena versión, siendo la labor directora de una gran calidad con momentos extraordinarios (todo el «Andante», son soberbia actuación de la Filarmónica berlinesa). Sin embargo, echamos de menos un punto más de energía en el desarrollo del primer movimiento y de claridad en el «Scherzo», defecto éste imputable en parte a la grabación, desigual y algo oscura en los «tutti», que resulta bastante inferior a la de la **Octava** del ciclo Dvorak, grabada por Kubelik hace ya nueve años, donde éste alcanza un extraordinario nivel interpretativo, similar al logrado en **Sexta** y **Séptima** del autor checo. De ahí que nuestras preferencias a la hora de elegir una versión aislada de la **Nuevo Mundo** se orienten hacia las versiones de Kertesz (Filarmónica de Viena. DECCA, 335 ptas.) o Ancerl (Filarmónica Checa. Discophon, 300 ptas.), al no estar editadas en España las espléndidas interpretaciones de Bruno Walter (CBS) y Klemperer (EMI).—**R. A. M.**

STRAVINSKY: El pájaro de fuego. Petrouchka. La consagración de la primavera. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Bernard Haitink. Philips 67 03 063/03. (975 pesetas en oferta.)

Nada resta por decir de tres «ballets» que, por sí solos, configuran toda una época de la danza y de la música de nuestro siglo. La reincidencia en nuevas versiones sólo se justifica en base a que aporten los suficientes datos de novedad como para ser realmente tenidas en cuenta. Desde esta perspectiva, el álbum de Haitink es novedoso, original; válido en resumen.

La interpretación de estas

obras a cargo de Bernard Haitink con la Orquesta Filarmónica de Londres, me parece, en todo momento, muy convincente. Haitink no pretende «ir más allá» de una música a la que se ciñe respetuosamente dentro del más estricto objetivismo (objetivismo exigido una y otra vez por el propio Stravinsky, para quien el director de orquesta no debe ser otra cosa que un simple «tañedor de campanas»). Haitink se muestra segurísimo tanto en la métrica—cualidad especialmente puesta de relieve en **Le sacre du printemps**—como en la claridad de texturas o el color orquestal. La Filarmónica londinense evidencia un mo-

mento espléndido (del que podemos considerar responsable directo a Bernard Haitink) y aquí se alza al más alto nivel que cualquier orquesta inglesa pudiera alcanzar.

En el plano puramente subjetivo y en un terreno personal, yo prefiero un sonido más acerado, un nerviosismo interior más omnipresente, menos rotundidad y más vibración. La objetividad de Haitink tiende a la redondez, a la solidez, lo que imprime a sus versiones de un inequívoco carácter germánico. Además, echo de menos el timbre algo más duro de otras orquestas que, realzado por batutas más incisivas aún que la del director holandés, tienden a la consecución de un timbre stravinskiano a mi juicio cercano al ideal. Me considero partidario incondicional del «Stravinsky por Stravinsky» y a este respecto considero irrenunciables y necesarias las versiones que el compositor de Oranienbaum grabó de estos tres significativos ballets y que estuvieron en el catálogo CBS español de hace algunos años. Fuera de estas grabaciones, obligadamente consideradas de referencia, citaré otras tres, más modernas, y que me parecen asimismo jalones decisivos en la interpretación del primer Stravinsky. En *L'Oiseau de feu* la visión de Ansermet es toda una lección de rigor y de poesía, de claridad y de color, de clasicismo y modernismo amalgamados en un todo que responde muy auténticamente a lo que de verdad supuso esta obra dentro de su contexto histórico-artístico. Para *Petrouchka* y *La consagración* veo como las mejores opciones las dos lecturas bastante recientes de Pierre Boulez al frente de dos de las grandes formaciones americanas, Nueva York y Cleveland, respectivamente.

Además del aspecto interpretativo, destacan poderosamente en este álbum Philips diversas características que a menudo son consideradas accesorias y que, sin embargo, es necesario tratar como fundamentales en toda grabación moderna que pretenda constituirse en «hecho de cultura»: sonido, presentación y precio. En cuanto al sonido, pocas veces el balance puede resultar tan favorable como aquí. La labor del ingeniero de sonido (anónimo, al parecer) es soberana y está realizada en la edición española por un prensado absolutamente inatacable. La presentación literaria merecería todo un capítulo aparte. José Luis Pérez de Arteaga ha confeccionado un soberbio libreto (16 páginas con 15 espléndidas fotografías) en el que se analizan en profundidad los tres míticos «ballets» tanto en su entor-

no músico-histórico como en lo referente a su descripción analítica del contenido musical y sus aspectos argumentales. De esta manera, Arteaga consigue encuadrar las obras en sus tres dimensiones esenciales (argumento, contenido e historia) por lo que el lector de este trabajo operará con todas las claves necesarias para profundizar en el plural significado de estos tres grandes «ballets» stravinskianos. El precio asimismo es favorable, al haberse lanzado este álbum en oferta. No debemos olvidar que se trata de la única publicación de los tres «ballets» citados en álbum y no en discos sueltos como es lo usual.

Conclusión: El único jalón de interés en una oferta Philips un tanto repetitiva y desmayada.—**M. Ch. B.**

SAINT-SAËNS: Concierto para violonchelo y orquesta, en La menor, op. 33.

SCHUMANN: Concierto para violonchelo y orquesta, en La menor, op. 129. M. Rostropovich, violonchelo. Orquestas Sinfónicas Nacional de Moscú y de la Radio de la URSS. Directores: S. Samossud y G. Stoliarov. (HMES, 610-78. P. V. P.: 350 ptas.)

Desde 1971 cuenta la D. G. en su catálogo con una antológica versión del *Concierto* de Schumann por Rostropovich y la Filarmónica de Leningrado dirigida por Rozhdestvensky, pero se ha dejado ganar la partida por Melodía-Hispavox, que publica ahora los *Conciertos en La menor*, de Schumann y Saint-Saëns. Sigue sin sobrar el mencionado disco de D. G.: quienes seguimos con asombro las grabaciones del violonchelista ruso conocemos su milagrosa capacidad para ser, a la vez, distinto e igual a sí mismo. A cualquier aficionado habría que recomendarle que escuchara ambas versiones del *Concierto* schumaniano; ya el arranque, con el maravilloso tema principal expuesto por el solista, indica la diferencia entre ambas interpretaciones: íntima, concentrada, casi «liederística» la de D. G. (quizá con Rostropovich confiando en la prodigiosa capacidad de la Filarmónica de Leningrado para «escuchar» al solista); más extrovertida y llana la de Melodía. En ambas, la misma pasmosa afinación, la misma justeza de fraseo, la misma fidelidad y entrega a la partitura. En fin, unas interpretaciones distintas, pero a la misma increíble altura musical. En el *Concierto* de Saint-Saëns sí dispone el aficionado hispano de referencia, pues tal obra fue también grabada por Rostropovich para Voz de su Amo. Menos hondo que el de Schumann,

el *Concierto* de Saint-Saëns, con su fino melodismo y mesuradas proporciones, resulta una grata pieza romántica apta para el goce de interpretaciones como ésta. Colaboran en muy buena línea las orquestas y directores que constan en la referencia. Se aprecia una excelente toma de sonido, pero el prensado adolece de los defectos casi constantes en esta serie: ruido de fondo y alguna distorsión.

Conclusión: Soberbia lección interpretativa de Rostropovich en dos bellos *Conciertos* románticos, uno de ellos (el de Schumann) de gran interés. Una grabación perfecta obligaría a la máxima calificación.—**J. L. G. B.**

TARTINI: Tres conciertos para violín, en La, Si bemol y Sol (D 96, 117 y 78. Salvatore Accardo, I Musici. (Philips, 65 00 784; P. V. P.: 375 ptas.)

No había, que tenga yo noticia, un solo disco, editado en España, dedicado enteramente a Tartini, compositor de interés al que suele hacerse referencia, pero al que rara vez se le escucha, a no ser la sorprendente sonata *El trino del Diablo*. El presente disco cubre este hueco y da una clara idea de este autor, al ofrecer tres escogidos *Conciertos* de violín, quizá el género más significativo dentro de su producción. Aunque autor de conciertos y sonatas para muy diversos instrumentos, Tartini era ante todo un violinista virtuoso, y es en el uso de este instrumento donde se nos muestra más avanzado en la historia de la música. Recargando de adornos virtuosistas sus movimientos rápidos y con audacias en la instrumentación, puede decirse que pertenece aún al estilo barroco tardío—seguramente, más que al ya en su época incipiente «clasicismo»—, pero sus movimientos lentos son de muy intenso lirismo, un tanto prerromántico. Está, pues, como suele decirse, a medio camino entre Vivaldi y Paganini.

La interpretación es debida a la más destacada orquesta de cámara italiana y aún hoy una de las primerísimas del mundo por su perfección, la redondez de su sonido y su perfecto dominio estilístico, que hacen de ella casi siempre el modelo en la interpretación de la riquísima música barroca italiana. Esta vez es solista Salvatore Accardo—quien recientemente toca con este conjunto—, violinista de solidísima técnica, muy bello sonido e intenso lirismo: ideal, en suma, para esta música.

La grabación e impresión son sencillamente magníficas.

Conclusión: Una válida muestra del importante Tartini, inter-



Por primera vez en España, las grabaciones originales de Hungría en

DISCOS HUNGAROTON

LISZT:

Requiem

Solistas, Coro del Ejército Húngaro.

Director, Janos Ferencsik.

HUNS, 660-01 (LP, estéreo).
Gran Premio de la Academia del Disco Francés.

Los Preludios

Rapsodias húngaras números 2 y 9.

Orquesta Nacional Húngara
Director, Gyula Nemeth.

HUNS, 660-02 (LP, estéreo).

Grandes obras para piano.

Piano, Istvan Antal.

HUNS, 660-03 (LP, estéreo).

HAYDN:

Sinfonía número 31

«Con la llamada de trompa».

Sinfonía número 73

«La caza»

Orquesta de Cámara Húngara.
Director, Vilmos Tatrai.

HUNS, 660-04 (LP, estéreo).

Danzas populares húngaras.

Sandor Lakatos y su Orquesta Zingara.

HUNS, 660-05 (LP, estéreo).

Próximamente,

La obra integral de BELA BARTOK

RITMO

RCA

Singular
producción operística
PUCCHINI

SUOR ANGELICA

Opera en un acto



KATIA RICCIARELLI
FIORENZA COSSOTTO

Orquesta Estable de la
Academia Nacional de
Santa Cecilia
Coro Polifónico de Roma

Director:
BRUNO BARTOLETTI

SRL 1-9124 «Stereo»

ARTHUR RUBINSTEIN

en el segundo volumen de
«MI CHOPIN PREFERIDO»



Gran Vals brillante,
Vals en Mi Menor,
Berceuse,
Scherzo en Si bemol menor,
Balada en La bemol
y otros...

CSC-4016 «stereo»

pretada y grabada inmejorablemente.—A. C. A.

P. TCHAIKOWSKY: **Sinfonía «Manfred»**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Maazel. (DECCA SXL, 6562; P. V. P.: 335 ptas.)

En esta obra, que podría definirse como «sinfonía con programa» o, verdaderamente, «poema sinfónico» (aun cuando prácticamente todas las de su autor obedecen al menos a esquemas psicológico - argumentales previos), encontramos reunidas la mayor parte de aquellas características que han ido conformando lo mejor y lo peor del estilo tchaikowskyano: maestría instrumental, abundancia de ideas, fantasía desbordante, facilidad temática..., por un lado; banalidad, falta de rigor constructivo, huerro patetismo, por otro; todo ello impregnado de la cambiante personalidad de un temperamento inestable. En tal sentido **Manfred** es Tchaikowsky «en estado puro».

La obra, inspirada en el poema homónimo de Byron, fue compuesta, al parecer, sin excesivo entusiasmo, por encargo del también músico Balakirev. El propio compositor llegó a renegar de ella, tachándola de «obra abominable», aunque manifestara en otra ocasión que se trataba de la mejor de sus composiciones. Estas contradictorias impresiones por parte de su creador nos resumen bien la suma de valores, de muy distinto signo, que atesora esta partitura, que en cualquier caso posee una innegable importancia y que merece ser más conocida de lo que es.

Desde el punto de vista discográfico, a **Manfred** se le ha empezado a prestar atención hace relativamente poco. En España contábamos hasta ahora con la vigorosa versión de Markevitch (Philips), muy justa de expresión, viva de «tempi», modélica por su concisión; en ella se echaban, no obstante, en falta ciertas dosis de lirismo y matiz, y un mayor refinamiento sonoro, virtudes que encontramos sabiamente administradas en la versión que nos ofrece Lorin Maazel al frente de la fabulosa Filarmónica de Viena.

El director franco-americano utiliza una muy amplia gama dinámica como base para una adecuada «puesta en escena» de la dialéctica y el «pathos» del compositor ruso. Su visión está llena de detalles magníficos. Así, la manera de conducir todo el primer movimiento, con una primera exposición de los temas al «ralentí», sin inflexiones especiales; una medida planificada y una calculada concentración del «climax» en la coda, en la

que la explosión, la liberación dinámica surge lógica y contundentemente. Los dos movimientos centrales, de gran simplicidad (el tercero con reminiscencias mendelssohnianas), están expuestos muy líricamente, con sencillez; en ellos hacen maravillas las cuerdas y las maderas de la orquesta vienesa.

En el último movimiento —cuyos dos primeros fragmentos, «Orgía» y «Bacanal», suponen quizá la parte menos consistente de la obra— hay que destacar la forma ominosa en que viene acentuada la repetición del tema de **Mandred** del primer tiempo, marcándose un claro contraste con él, reflejándose de este modo la evolución y transformación del personaje. Todo el final, repetición de la coda del movimiento inicial, está inteligentemente expuesto, con bellas gradaciones del órgano. La desolación de los compases postreros aparece teñida, como exige la obra (a la que a veces se ha podado el bello final), de una tranquila resignación y de un sosegado consuelo.

Conclusión: A la espera de otras versiones (Svetlanov, Karajan, Abravanel, Previno, reedición de la de Toscanini) que puedan aportar quizá nuevas dimensiones, la comentada, menos lineal que la de Markevitch, es plenamente aconsejable. La grabación, además, tiene un alto nivel técnico, aunque quizás pudiera pedirse una mayor brillantez.—A. R.

CAMARA

BACH, J. S.: **La ofrenda musical**. Lionel Rogg, clave. Cuarteto de Ginebra; Jean-Claude Hermentat, flauta. (EMI, 063-04.913; 355 ptas.)

La **Ofrenda musical** es una de las obras cumbres de Bach y de toda la música contrapuntística. Asombra que sobre un tema de difícil tratamiento para la fuga, compuesto por el Rey Federico el Grande de Prusia, pudiera Bach demostrar tal cantidad de posibilidades, edificando una monumental arquitectura de asombrosa calidad formal y de profundísimo contenido musical.

La composición consta de dos densos y complejos «ricercari» (aquí tocados a clave solo, lo que no es frecuente), nueve breves y sabios cánones y una fuga

canónica, y —un poco al margen del resto— una genial **Sonata-trío** para flauta, violín y continuo (Bach compuso otra, la BWV 1037, para la misma combinación).

Es además la **Ofrenda musical** una composición de ilimitado campo en su realización, ya que, al igual que **El arte de la Fuga**, su instrumentación es «ad libitum» (salvo en la **Sonata-trío**), puesto que apenas hay seguridades, y aun de haberlas, creo que no le privan del carácter no específicamente tímbrico de esta música. E incluso el mismo orden de las piezas es incierto: aquí se sigue el de Schmieder, tal vez el más frecuente, aunque a veces se prefiera dejar para el final el grandioso «ricercare» a 6.

En cuanto a la interpretación, me he quedado muy sorprendido ante su enorme calidad. Lionel Rogg, muy conocido —en el extranjero— por sus discos de la obra de órgano de Bach, evidencia aquí tratarse de un clavecinista de excepción, por su honrada musical y por su asombrosa técnica, pues resuelve con claridad meridiana el complicadísimo «ricercare» a 6. Los solistas que actúan junto a él son un excelente cuarteto de cuerda —el de Ginebra— y el admirable flautista J. C. Hermentat. Creo que al disco no se había llevado la combinación instrumental utilizada en esta versión. Sin entrar ahora en detalles ni comparaciones que me obligarían a extenderme demasiado, ésta me parece muy apropiada y sobria.

La toma de sonido llama realmente la atención por su extraordinaria fidelidad, presencia, claridad y equilibrio: en poquísimas ocasiones he oído en un disco de música camerística tal perfección.

Conclusión: Una obra maestra en una instrumentación desusada, formidablemente interpretada y registrada.—A. C. A.

INSTRUMENTAL

CHOPIN: **Sonatas número 2, en Mi bemol menor, op. 35, y Número 3, en Si menor, op. 58.** — Murray Perahia, piano. (CBS, S 73242; P. V. P.: 380 pesetas.)

Se esperaba con interés una nueva grabación de Perahia, después de su espléndido Schu-

RITMO

VOCAL Y CORAL

HAYDN: Misa en tiempo de guerra. Concierto para la paz. Coro de Norman Scribner, solistas, orquesta dirigida por Leonard Bernstein. (CBS, S73147; P. V. P.: 380 ptas.)

Estamos ante una grabación cuyo significado no puede sino calificarse de singular. Y no me refiero a la calidad de la versión, ni al sonido, ni a lo nuevo de la obra, sino al motivo de la grabación, o, mejor, al motivo del concierto que se reproduce en el disco. Se trata, para empezar, de un disco—recuerdo o testimonio que no es nuevo en nuestro mercado: **Casals en la Casa Blanca, Recital de Rachmaninoff y Kreisler** o la **Sexta sinfonía de Mahler por Szell**. Ahora bien, lo que es poco conocido es el disco—rememoración de un acto político.

Cuando Nixon tomaba el relevo a su primer mandato presidencial para comenzar el segundo ciclo, Ormandy interpretaba **Obertura 1812**, de Tchaikowsky. A modo de respuesta (protesta), Bernstein montaba esta **Misa en tiempo de guerra**. Dejando un poco al margen las características de la interpretación, que vienen siendo norma en esta sección, creo que es interesante reflexionar sobre estos hechos.

La grabación no pretende ser sino un reflejo de lo que fue el concierto, y por tanto de la reacción ante un hecho. Esto nos lleva a plantearnos el problema, siempre latente, del compromiso del artista. El caso que nos ocupa es especial. No es el caso del compromiso estético de un compositor como Sibelius, que consciente de que su música no es del siglo en que vive permanece casi treinta años en silencio, creyendo que esta es la única postura coherente, el único compromiso posible, frente a casos como Kabalevski o Khatchaturian, que por unos motivos o por otros continúan con sus «divertimentos» orquestales, entendiendo la música según su criterio o el que les imponen. Tampoco es el de Boulez o Nono, comprometidos de forma más directa. Que yo tenga noticia, Bernstein nunca ha sido un músico comprometido especialmente con unas ideas, hasta el punto de llevarle a un compromiso público. Bernstein protesta sólo como sabe hacerlo, con una batuta y al frente de una orquesta. Pero creo que la protesta se rebaja y pierde valor con el disco. En cierto modo, se pretendía que el concierto no fuera un «acto social», sino un «acto político». Bernstein no escoge la **Tercera sinfonía** de Bruckner o un **Con-**

cierto de Brandenburgo, sino la **Misa en tiempo de guerra**, con lo que se pretende reflejar una actualidad. Es decir, se intenta que la música tenga un contenido más allá de la simple interpretación, cosa que no siempre ocurre. Pero al grabarse, el hecho político musical pierde uno de sus componentes. El disco trivializa lo político en esta ocasión. Sinceramente, creo que la grabación no se comprará en España como «el **Concierto para la paz** para recaudar fondos en actividades en favor de la paz», como se nos dice en la carpeta, sino buscando una nueva versión de esta **Misa**. Quiero señalar el carácter tan distinto que tendría, por ejemplo, la misma **Misa** editada como disco suelto de la carpeta de Guest con la Academia de St. Martin in the Fields. Sería la misma música, pero mientras la versión de Guest sería puramente comercial, la de Bernstein obedece a una concepción totalmente distinta. Con que quede claro que el intento de este volumen es, al menos, destacable, por distinto a tantos otros del mercado (quizá un intento fallido), creo que se habrá conseguido bastante.

Los comentarios de la carpeta poco tienen que ver con unas anotaciones tradicionales, si se exceptúa el incluir los textos cantados y la poco explicable traducción de los mismos, ya que se trata de algunos fragmentos de la misa en latín, recitados en las iglesias hasta hace no mucho tiempo. Se nos cuentan tonterías de este tamaño: «Un hombre dijo: 'Yo estoy para la paz, pero esta noche me encuentro aquí para escuchar a Bernstein y la música'» (interesante aportación de este hombre). Se incluyen además dos oraciones y unas palabras de McCarthy sobre la guerra de Vietnam. Los apocalípticos sucesos que han acaecido recientemente hacen que las palabras del político americano suenen cerca de nuestra sensibilidad. La referencia a la «obra en sí» es prácticamente nula; tampoco se nos especifica la orquesta que dirige Bernstein. El planteamiento del director de obra tan difícil es muy sugerente. La labor de los solistas es mediana solamente. Por lo demás, el nivel técnico de la grabación es flojo.—**J. R. T.**

KRAFFT, Frans Jozef: Missa di Requiem. Kortrijks Gemengd Koor; director, H. Roelstraete. (Arion, ARN 38247; P. V. P.: 380 ptas.)

Krafft es un músico desconocido, nacido en Bruselas en 1727, y que gracias a la labor musicológica de Roelstraete sa-

lió a la luz pública hace más o menos veinte años. Este **Requiem** está compuesto en 1765, veintiséis años antes de que Mozart compusiera el suyo. Es la primera vez que oigo una obra de este compositor belga, y la verdad es que—aparte del posible interés musicológico que el **Requiem** tenga, que puede ser bastante—la página en sí no tiene los suficientes valores intrínsecos como para salir de ese subterráneo histórico donde ha estado. Es un **Requiem** que en el siglo de Mozart y Bach sigue fiel a las citas del canto llano. De la interpretación, lo que más me llama la atención es la forma de ejecutar los trinos, único adorno que aparece en toda la versión. Por lo demás, la grabación es deficiente, habiendo veces en que ¿un instrumento de cuerda? se distingue entre el barullo general y permaneciendo el órgano siempre en muy segundo plano.

Conclusión: De interés para musicólogos.—**J. M. L.**

RECITAL

I MUSICI: Obras de Bartok, Britten, Barber y Respighi. (Philips, 65 00 596; P. V. P.: 375 ptas.)

Obras muy diversas de autores del siglo XX. En una tercera parte son transcripciones para orquesta de cuerda, salvo la **Simple symphony**, de Britten. De Respighi se ha elegido la transcripción que éste hizo de las **Arias y danzas antiguas para laúd**; de Barber se ha escogido su «Adagio», extraído del **Cuarteto para cuerda en Si menor**: obra cuyo máximo valor estriba en conseguir ese climax que la partitura tiene rebasada su sección central; I Musici no llegan a lograrlo. (Hay una versión de Ormandy y la Orquesta de Filadelfia realmente conseguida.) Por fin, de Bartok se ha seleccionado la versión que Wellner hiciera de las **Danzas populares rumanas**. La lectura no me satisface: le falta ritmo. Así, pues, lo más logrado es la obra de Britten, que lejos de ser una «Sinfonía simple», como se ha traducido, es más bien, como la connotación del término indica, una **Sinfonía sencilla**, hecha con formas de danza («Bourrée», Sarabanda y con indicaciones como

«Pizzicato gracioso» o «Final ju-guetón».

Conclusión: Obras del si-glo XX, en absoluto innovadoras, y con los ojos puestos en el pa-sado. Todas transcritas para or-questa de cuerda, salvo la **Sin-fonía sencilla**, de Britten, que es la mejor interpretada.—J. M. L.

LOS MUSICOS DE LA ESCUELA DEL NORTE:

GRIEG, E: **Heridas del corazón** y **Ultima primavera**. SIBELIUS, J.: **Humorescas 4, 5 y 6**. TCHAIKOVSKY, P. I.: **Serena-ta melancólica**. VAUGHAN WIL-LIAMS, R.: **Concierto acadé-mico**. A. Jodry, violín. Orques-ta de Cámara. Director, J. J. Werner. ARION, 38208.

Al entrar en contacto con el disco, uno se apresura a infor-marse de quiénes son «los mú-sicos de la Escuela del Norte» que se anuncian en la portada; cuando se nos dice que son Tchaikowsky, Sibelius, Grieg y Vaughan Williams, corremos al folleto explicativo, en cuya pri-mera línea se alude al «parale-lo 60», dato que damos por comprobado; si insistimos en la lectura para ver qué extraña re-lación impone el paralelo 60 en-tre estos compositores, no halla-remos más que tópicas alusiones a los nacionalismos correspon-dientes, verificándose el paso de uno a otro compositor «cruzan-do la frontera» o «cruzando el mar»; sí, finalmente, ponemos el disco (a lo cual yo estaba obligado), encontraremos una discreta interpretación de la so-lista acompañada deficientemen-te por «la» Orquesta de Cámara; y si queremos investigar el mo-tivo de las insufribles desafina-ciones que se perciben, podre-mos ver la oscilación de la aguja traída y llevada por unos surcos deformes que convierten la flác-cida **Serenata melancólica**, de Tchaikowsky, en una inolvidable **Serenata lacrimógena**.

Conclusión: Abstenerse.—J. L. G. B.

TELEMANN, ALBINONI, HERTEL, FASCH: **Cuatro Conciertos pa-rra trompeta**. John Wilbraham, trompeta. Academia de St. Martin-in-the-Fields; director, Neville Marriner. Decca, SXL 29074.

De cuatro infrecuentes **Con-ciertos** dieciocheros para trom-peta consta este disco: obras di-versas de carácter y estilo, cuyo acoplamiento no es sino el de un recital heterogéneo. No son piezas musicalmente imperece-deras, sino obras de interés por sus originales combinacio-nes tímbricas—salvo en el caso de Fasch, cuya muestra sí es

un auténtico concierto para so-lista—. En el **Concierto** de Tele-mann aparecen junto a la trom-peta dos obes. No es, pues, el célebre y más importante **Con-cierto** en la misma tonalidad de Re mayor, sino quizá uno más entre tantísimos compuestos por el que quizá ha sido el más fe-cundo de los compositores. En el de Albinoni, son tres oboes y un fagot los que se escuchan al lado de la trompeta. Tampoco ésta me parece una de las obras más inspiradas de Albinoni. Los dos son compositores apenas conocidos: la curiosa atrayente composición de Hertel no es pro-

los más grandes trompetistas: M. André, A. Scherbaum o H. Wobisch. La labor de acom-pañamiento de Marriner y su ce-leberrima Academia es muy ajustada, aunque algo menos re-levante de lo que esperamos de ellos (todo lo contrario que en el otro disco citado).

La grabación es impecable, pe-ro la impresión no está exenta de una apreciable distorsión en los finales de cara.

Conclusión: Cuatro conciertos del XVIII no editados anterior-mente en España, y ocasión para conocer a un magnífico trompe-tista.—A. C. A.



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO

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

Discos de frecuencia para ajuste de fonocápsulas y ampli-ficadores. Servicio especial para fabricantes de tocadiscos. Monoaurales y Estereofónicos. Siete discos sueltos o ál-bum completo.

De venta en los comercios de electro-acústica más im-portantes de España y de 15 países a los que exporta FOX-IN-DEL-SON.

Pida la marca FOX a su proveedor habitual.

La Aguja de su tocadiscos no es eterna. ¡¡Cámbiela a tiempo!!

piamente un concierto, pues está escrita para quinteto de instru-mentos de sopro: trompeta, dos oboes y dos fagotes, sin cuer-da. La obra de Fasch, en fin, sí es un verdadero concierto para trompeta solista, que conviene conocer.

Wilbraham, que ha sido trom-petista de la Orquesta New Phil-harmonia londinense, destaca por su gran dominio de tan di-ficilísimo instrumento, con un sonido de muy raras redondez y brillantez, y por su impecable estilo. Escuchando aquí y en otro disco de conciertos barrocos, con Marriner asimismo (re-cientemente publicado en Espa-ña por EMI), su nombre pue-de ya ponerse al lado del de

arriba reseñado, conteniendo la primera grabación de la versión original de los célebres **Concier-tos** brandenburgueses. De la im-portancia musicológica e inter-pretativa de esta publicación dio buena cuenta J. I. de la Peña en el número 442 de RITMO. Recal-quemos ahora que a menudo no basta la calidad de los intérpre-tes para justificar el enésimo lanzamiento de unas obras de las que el mercado está casi satura-do; pero Marriner, con la cola-boración de Dart, ha emprendido con total solvencia un interesan-te servicio musicológico al sacar del olvido las versiones origina-les compuestas por Bach de es-tos seis **Conciertos**, que forman parte de un grupo de diez que es de lamentar no se haya inclui-do en su integridad. Con todo, este «nuevo» aspecto de obras tan difundidas, junto con la ex-traordinaria calidad de interpre-tación y de grabado, hacen del álbum una publicación muy im-portante. A destacar la interven-ción de Dart, Malcom y Leppard al clavicémbalo: al reducirse la instrumentación habitual, el cla-avicémbalo adquiere auténtico protagonismo y los tres ejecu-tantes brillan a increíble altura.

Conclusión: Seguramente us-ted tiene ya los **Conciertos de Brandenburgo**. Escuche éstos, no obstante.—J. L. G. B.

EDICION BACH (VOLUMEN I)

J. S. BACH: **Pasión según San Mateo** (Ernst Haefliger, Kieth Engen, Irmgard Seefried, An-tonie Fahberg, Hertha Töpfer, Dietrich Fischer-Dieskau, Max Proebstl). **Pasión según San Juan** (Ernst Haefliger, Her-mann Prey, Evelyn Lear, Her-tha Töpfer, Kieth Engen). Coro y Orquesta Bach, de Mu-nich; director, Karl Richter. (Archiv, 27 22 010; P. V. P.: 2.100 ptas.)

La música religiosa del protes-tantismo presenta unas coordena-das de acción marcadamente diferentes de aquellas que con-forman la liturgia católica. En ésta, la Misa es momento central de la conmemoración litúrgica; desde otro plano, la «sacramen-talidad» que se confiere al acto religioso dota a la estética mu-sical católica de unas singulares posibilidades expresivas. A todo esto renuncia la Reforma: el mo-vimiento protestante se desarro-lla como expresión de interiori-dad, y sólo el coral subyace co-mo afirmación de la conciencia comunitaria. Aquí está una de las más bellas manifestaciones del protestantismo como forma de vida transcendente: al rechazar-se los servicios divinos, los sacramentos, los ejercicios de fe, la Reforma sólo se queda con la

OFERTAS

BACH, J. S.: **Conciertos de Bran-denburgo**. Academy of St. Mar-tin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. (PHILIPS, 5 ALB 246. P. V. P.: 675 ptas.)

Vuelve a editarse, a precio de oferta, el álbum de dos discos

poesía y la música para fijar los estados de ánimo religiosos, y como expresión máxima del sentir común (colectividad) nos encontramos con el coral, en el que cada miembro de la comunidad (sujeto) interioriza la suprema vivencia de «estar a solas con lo invisible», según la hermosa expresión de Dilthey.

El oratorio protestante, que es por antonomasia la **Pasión**, nace, de todo lo expuesto, como un género aparte, a medio camino entre la épica y la lírica. Hay un dato que puede parecer perogrullesco, pero que confiere al oratorio unas posibilidades expresivas gigantescas: en el drama escénico los personajes se in-

componen en Leipzig sus íntimas construcciones de índole barroca, en Europa ya se hace otra música. Desde esta perspectiva, Bach es incluso un «reaccionario»: mientras las Cortes continentales promueven un estilo musical «nouveau», el Kantor de la Thomas-Kirche sigue avanzando, casi sin compañía, por la ruta de una música protestante que con él alcanza, en un extraño aislacionismo, su cima de expresión más elevada. Bien; sobra decir que en esos «Preludios» del **Clave bien temperado**, en los que la tonalidad queda literalmente perdida durante compases, Bach está siendo más moderno que todos los autores de

«Continuo» se erija en protagonista airado, desde el fondo del conjunto, en un único momento de las **Pasiones**, aquel en que el velo del templo se rasga a la muerte de Cristo.

Las dos **Pasiones** «legalizadas», **San Mateo** y **San Juan**, que nos ofrece conjuntamente el álbum de Archiv objeto de comentario, plantean soluciones diferenciadas a un mismo asunto. El carácter de los Evangelios tomados como texto base de los recitados es divergente en origen. El de San Juan es, podríamos decir, un Evangelio «rebelde»; es el Evangelio, en su parte referida a la Pasión y Muerte de Cristo, de la queja, del dolor. Otra vez recurro a las palabras de Dilthey: «...como el Dios manifestado humanamente es ajeno al mundo y el mundo se alza **contra El** y le fuerza con sufrimientos hasta la muerte, atraviesa este Evangelio un tono contenido, oscuro, melancólico». Otra cosa es el texto de Mateo: el suyo es un Evangelio de confirmación, de asentamiento de textos bíblicos, probatorio de la divinidad de Jesús, y su tono es más solemne, más «predestinado», más fatal. Al tomar los dos textos, reforzados, en el caso de la **Matthäus-Passion**, por los Poemas y Corales de Picander, y en el de la **Johannes-Passion** por las contribuciones de un escritor anónimo (¿acaso el mismo compositor?), Bach da a cada una de las obras un carácter acorde con el original evangélico: dramático y doloroso en la pieza según San Juan, ritual en San Mateo.

En esta caracterización previa radica, creo, el «fallo» de Karl Richter en lo referente a su visión de la **Matthäus-Passion**: la suya es una perspectiva rigurosamente dramática de principio a fin, que va surgiendo a golpe de contrastes. Es decir, Richter adopta para las dos **Pasiones** la misma óptica, la del forcejeo dialéctico: y esto, que va a dar resultados ejemplares aplicado a la **Pasión según San Juan**, no funciona tan claramente en **San Mateo**. Por construcción, por clima, por el tratamiento mismo de voces y coros, incluso por distribución espacial, la **Pasión según San Mateo** es **toda** en sí misma en **todos** sus momentos, no tiene progresión dramática; hay una línea de acontecimientos, eso sí, que **desembocan**, pero **no culminan**, en la muerte de Jesús y su sepelio nocturno: se manifiesta este sentir en la misma locación «comunitaria» de los intérpretes, dos grupos o coros, con un «ripieno» de fondo, contrapuestos tanto en lo vocal como en lo instrumental, con dos cuerpos de «continuo» diferentes, que Bach maneja con sabi-

duría técnica admirable dentro de una atmósfera permanente de plegaria comentada, nunca como «narración».

Richter grabó la **Matthäus-Passion** en 1958, y desde entonces su lectura es un clásico del disco. La grabación, muy buena para la época, ha resistido bien el paso del tiempo, pero en muchos pasajes su estereofonía primitiva ha quedado desfasada: el coro inicial, «Krommt, ihr Töchter», no presenta la adecuada relación izquierda-derecha (pregunta-respuesta) entre coro primero y coro segundo, y la posterior ubicación instrumental de uno u otro grupo es indefinible. La grabación de Münchinger (Decca), de 1965, sigue siendo todavía hoy milagrosa en la calidad de su definición estereofónica. Münchinger asimismo, dentro de lo que podríamos llamar «tradición clásica» de la **Pasión según San Mateo** (por oposición a la ruptura que en 1971 supuso la versión de Harnoncourt [Telefunken], no editada en España), acierta más plenamente en su tratamiento de la obra que Richter, al adoptar de principio a fin un aire de celebración comunitaria, expuesto externamente en la ausencia de contrastes marcados y en «tempi» deliberados. Klemperer (Voz de su Amo; actualmente fuera de catálogo, aunque es previsible una pronta reedición del reprocesado británico) y Karajan (Deutsche Grammophon) comparten la perspectiva común de la «macro Pasión», solemnísimas ambas y desmesuradas en los contingentes empleados, magistrales las dos, eso sí, en el tratamiento de las voces solistas.

El elenco vocal de Richter era, para 1958, bastante satisfactorio: un sensacional «Evangelista» (Haefliger), un adecuado «Jesús» (Engen), una inmejorable contralto (Töpfer) y un joven Fischer-Dieskau para las arias de bajo. Los dos grandes Evangelistas posteriores (Pears con Münchinger y Equiluz con Harnoncourt) han igualado la soberbia labor de Haefliger, pero no la han superado. Fischer-Dieskau, en sus dos encarnaciones de «Jesús» (Klemperer y Karajan), sí ha superado a Kieth Engen, aunque el recitativo de éste en la última cena, «das ist mein Leib», sigue siendo una página maestra de contenida grandeza. El lunar de la versión de Richter es su soprano, Irmgard Seefried, admirable intérprete de «lied» (su colaboración con Fischer-Dieskau en el **Italianische Liederbuch**, de Wolff, con Erik Werba al piano, grabado también a fines de los 50, es un buen fenómeno de su arte), pero pésima traductora del oratorio: sus vocalizaciones en las arias



Neville Marriner.

dividualizan por recursos externos al contenido musical; es decir, los distinguimos entre sí por medio de su vestido, su figura, sus gestos, y posteriormente por su voz y el contenido de sus palabras; en el oratorio no cabe el apoyo de la caracterización externa, y la singularización del personaje ha de llevarse a efecto por recursos exclusivamente musicales. La imaginación del compositor ha de surtir al auditorio de signos sonoros que le permitan «sintonizar» con la noción argumental; así, el «hallo» de las cuerdas que distingue a «Jesús» en los recitativos de la **Matthäus-Passion**. La caracterización wagneriana puede hallar en estas técnicas no poco de sus gérmenes (no olvidemos el eje Mendelssohn-Leipzig que provoca la resurrección de Bach a mediados del XIX).

Bach es el más idóneo representante de la estética reformista: personalidad portadora de una formidable religiosidad, su música toda trasluce el carácter de un hombre introvertido, vuelto hacia la entraña de su ser. De otra parte, y desde un punto de vista exclusivamente cronológico, Bach es un solitario en términos musicales: vinculado desde sus raíces al XVII, cuando

su época; pero esta visión sólo la proporcionan el transcurso del tiempo y la contemplación totalitaria de la obra.

De cara al oratorio, Bach, como creador absolutamente genial desde la más refinada sencillez, posee unos medios propios incomparables: la capacidad del músico para transmitir la **interioridad** por **símbolos externos** es arrolladora. El punto esencial de la religiosidad luterana es la lucha interior en el ánimo de cada persona, y en Bach este combate presenta rasgos de estremecimiento: pasajes como el melismático «und weinete bitterlich» («y lloró amargamente») de ambas **Pasiones**, referido a las negaciones de Pedro, son únicos en toda la música de Occidente, como también lo es, en otra línea, el alucinante **Kommt, du susse Todestunde** («Ven, dulce hora de la muerte»), Coral y Cantata. Hay, además, en todo el Bach estrictamente litúrgico un peculiar sentido de la simbología entre música y palabra, que hace años yo llamé «realismo teológico», y que Sopeña, en frase agudísima, ha descrito como «nostalgia de lo sacramental en el luteranismo»: como ejemplo, entre muchísimos, no es casual (ni ingenuo) el que el

de soprano llegan en ocasiones a lo lamentable; su voz, muy pastosa, negocia mal los problemas de coloratura, y su contribución resulta irrelevante. Tanto Gundula Janowitz como Elly Amelyng (Münchinger y Karajan, respectivamente) resultan insustituibles en este cometido.

A pesar de los defectos anotados, la **Matthäus-Passion** de Richter es un trabajo notable globalmente, y por encima de todo muy ameno, a causa de este dramatismo impartido por el director. En versiones sueltas, creo que Münchinger sigue siendo la mejor alternativa, tanto por traducción sonora como por inatacabilidad del registro. La lectura de Nikolaus Harnoncourt es, desde luego, otro mundo, y mientras no se edite en España me parece ocioso comentarla.

Las premisas interpretativas que influían negativamente en la realización de la **Pasión según San Mateo** obtienen el mejor fruto en la **Johannes-Passion**. Karl Richter construye en ésta una progresión dramática extraordinaria, que alcanza su clímax (y, a la vez, su anti-clímax) en el aria «Es ist wollbracht» de la contralto, y al mismo tiempo, a medida que la tragedia de la muerte de Cristo se materializa, la obra va ennobleciendo su perfil hasta el coral postrero. «Ach Herr», entonado con impresionante unción. En esta interpretación se advierte en qué medida es Richter un (potencialmente) espléndido director de ópera, actividad en la que ya dio, hace años, una grata sorpresa en su grabación del **Julius Caesar**, de Händel.

Richter registró la **Pasión según San Juan** en febrero de 1964: la grabación, muy superior a la de la **Mattäus**, señala con justicia los avances técnicos producidos en sólo seis años. El sonido es muy claro y en el compacto coro inicial es perfec-

tamente audible el tratamiento canónico del motivo de la madera entre flautas-oboos I y II, respectivamente. La grabación asimismo transmite con nitidez la sobresaliente actuación de los solistas instrumentales, sobre todo Hedwig Bilgram al órgano y Oswald Uhl en la viola «da gamba».

El lunar entre los solistas vocales vuelve a ser, como en la **Pasión según San Mateo**, la soprano, en esta ocasión Evelyn Lear, absolutamente inadecuada en su labor, en la que falla no sólo la coloratura, sino también la dicción. El resto del grupo vocal es irreprochable: Haefliger vuelve a ser un sin par «Evangelista», Hermann Prey es el mejor «Jesús» que haya tenido cualquier versión en disco de esta partitura, y Hertha Töpper expone sus arias de contralto con maestría y convicción; su frase «Die Trauernacht», en el centro del citado «Es ist wollbracht», es sobrecogedora por la sobriedad total de la expresión, grave y escueta hasta la angustia.

En el mercado español, la única posible competencia en álbum suelto a la versión de Richter es la lectura de Gönnerwein, que yo mismo comenté en diciembre de 1971 (RITMO, número 418). El tratamiento en esta grabación es algo menos dramático, más sereno, más contemplativo, y también más lírico. Altmeyer, Equiluz, Amelyng y Fassbänder constituían los pilares de un reparto vocal excelente, sólo censurable por la inadecuación de Siegmund Nimsgern a las arias de bajo. Personalmente, creo que no sabría definirme entre Richter o Gönnerwein concebidos como alternativas: ambas lecturas me parecen equivalentes en concepción y calidad interpretativa, con ligera ventaja de la grabación de Archiv (pese a ser anterior) sobre

la de EMI en lo referente a toma de sonido. Queda, sí, una tercera versión de esta obra en el panorama español, la de Britten; pero, como ocurre con la no editada **Matthäus-Passion** de Harnoncourt, no creo que las comparaciones sean válidas, ya que lo de Britten también es «otro mundo» en relación al resto. La razón es diferente respecto de Harnoncourt: Britten monta la **Pasión** en inglés, con lo que se produce una especificación nacional concretísima del resultado sonoro. De todas formas, sería injusto no indicar que la grabación de Britten (Decca) contiene quizá el mejor trabajo de dirección orquestal escuchado en versión alguna de esta obra.

Conclusión: Para quien no tenga ninguna de las dos **Pasiones**, este álbum es ideal. Para quien posea alguna versión de las obras distinta de las de Richter, puede interesarle conocer la visión conjunta de las dos piezas por este artista, que ofrece una lectura discutible, pero interesante, de la **Pasión según San Mateo** y una formidable interpretación de la **Pasión según San Juan**.—J. L. P. A.

EDICION BACH (VOLUMEN VI)

J. S. BACH: **Música de cámara (I): Las seis Sonatas para violín y cémbalo**. Wolfgang Schneiderhan, violín. Karl Richter, clave. **Las seis Sonatas y «Partitas» para violín solo**. Henryk Szeryng, violín. **Obras para laúd**. Narciso Yepes, laúd barroco. (Archiv, 27 22 012. Siete discos. Precio normal: 2.800 ptas. Precio oferta: 2.100 ptas.)

Entre dos volúmenes ha dividido su obra camerística la Edición Bach de Archiv Produktion, incluyendo el segundo las **Sonatas para flauta**, las de viola «da gamba», las «Suites» para «cello» y la **Ofrenda musical**, con un total de 14 discos (siete cada álbum).

De este primer volumen ya han sido comentadas anteriormente en las páginas de RITMO las **Sonatas para violín y cémbalo**, cuando éstas aparecieron solas en un álbum de dos discos (J. I. de la Peña, abril de 1973), y las **Obras para laúd**, editadas asimismo en caja de dos LP (J. Prieto Marugán, diciembre de 1974). También DG publicó las **Obras para violín solo**, tanto en álbum como en tres discos sueltos.

Para no extenderme demasiado, no es preciso hacer hincapié en la altura musical de todas estas obras, que en España muy rara vez pueden escucharse en concierto, aunque el disco las

divulgue en nuestro país algo más ampliamente.

En cuanto a las **Sonatas de violín y cémbalo**, ya contamos con bastantes ediciones: además de la presente, Menuhin y Malcolm, Szeryng y Walcha, Suk y Ruzickowa, Kogan y K. Richter, y desde este mes la de S. Kuijken y Leonhardt, lo que supone un «récord» en música tan poco oída. Schneiderhan es un violinista serio de profunda musicalidad, de sonido un tanto particular (que en nada me disgusta), y que interpreta las sonatas, a mi modo de ver, con cierta parsimonia y sobriedad excesiva. Richter es un clavecinista extremadamente preciso, claro y justo, que utiliza aquí un instrumento de muy bella y variada sonoridad; pero, en mi opinión, peca asimismo de cierta austera rigidez. Prefiero personalmente la espiritualidad y la vida que confieren Menuhin y Malcolm (con viola «da gamba» reforzando al clave), la belleza clásica de Szeryng y Walcha, y el lirismo expresivo de Suk y Ruzickowa. La toma de sonido, de 1966, no va mucho más allá de lo discreta, con ciertos desequilibrios entre los dos instrumentos.

Las **Tres Sonatas** y las **Tres «Partitas» para violín solo** (las primeras siguiendo el habitual esquema en cuatro movimientos, y las otras en colección de danzas a modo de «suite») constituyen seguramente —junto a las «Suites para «cello» solo— la cumbre de toda la música de cámara de Bach, tanto por la riqueza de contenido como por el asombroso despliegue de posibilidades del violín, hasta el punto de requerirse un enorme dominio del instrumento para poder ejecutarlas, y de parecer ciertas piezas —como la monumental y sublime «Chacona» de la **Partida número 2**— no muy «violinísticas» a la vista de su complejidad. Szeryng es bien conocido como uno de los primeros violinistas del presente, y lleva a cabo en esta ocasión una de sus interpretaciones más acabadas, si no la que más de toda su labor discográfica. Enfoca estas obras con un riguroso clasicismo, de una elegancia y justeza estilísticas inatacables, y a la vez con una densidad y profundidad que calan a lo hondo de la música. Su actual interpretación (anteriormente grabó esta colección para CBS) es tal vez la más «objetiva» y modélica que conozco, aunque puedan preferirse, según los criterios, las visiones más subjetivas e intensas de Menuhin, de Suk o Grumiaux, o las más sobrias de Milstein (en su antiguo registro Capitol) o Heifetz (ésta la única editada también en España, y

Karl Richter.





Narciso Yepes.

creo que lo más convincente que le he escuchado a este violinista). La grabación, de 1967, es de rara perfección. Esperamos con curiosidad el nuevo registro que Milstein acaba de efectuar para la misma Deutsche Grammophon.

Los dos discos de **Obras para laúd** incluyen las piezas escritas expresamente para este instrumento (las dos **Suites**, el **Preludio, Fuga y Allegro**, y el **Preludio en Do menor**, BWV 996 a 999, respectivamente), y otras procedentes de transcripciones (de la **Tercera «Partita»** y de la **Fuga de la Primera sonata para violín**, y de la **Quinta «Suite» para «cello»**). Narciso Yepes ha grabado esta colección dos veces para esta misma firma: en su guitarra, y con un laúd barroco, siendo ésta última la versión aquí incluida. Por una parte, los puristas alegarán que así se presenta el instrumento para el que Bach compuso esta música, pero hay que considerar que la guitarra es más rica en posibilidades técnicas y expresivas: analizando este asunto, Emanuel Winteritz afirma que «en los tiempos rápidos, el tono metálico de las cuerdas bajas abiertas (del laúd) es una desventaja, al tender a emborronar el tejido armónico del contrapunto», mientras que «la calidad incisiva del timbre de la guitarra ayuda a dar claridad al texto del contrapunto». Y Johann Mattheson, el compositor contemporáneo de Bach, ya afirmaba que si un concertista de laúd viviese ochenta años habría gastado sesenta de ellos en afinar su instrumento. No creo que sea el mayor hábito de Yepes de tocar la guitarra la única causa por la que con ésta resulta más correcta su interpretación, pues parece claro, además, que la dificultad de to-

car el laúd ha de ser mucho mayor: al margen de estas evidentes dificultades —pues no siempre es nítido el fraseo de Yepes con él—, me parece que el gran guitarrista no muestra en Bach —tampoco en su grabación a la guitarra— todo su sentido musical de otras ocasiones. Para mí, tiene tendencia en ambas versiones (un poco más acusada en la de laúd) a tocar demasiado aprisa y de una manera un algo mecánica y menos honda que otros guitarristas: la obra más frecuentemente tocada de la colección, la **«Suite» número 1 en Mi menor**, le dura a Yepes en laúd dieciséis-diecisiete minutos (con pausas), medio minuto más en su versión de guitarra; poco más de 20 minutos a Julián Bream, y casi 21 minutos a Irma Costanzo (hay que tener en cuenta que Yepes no hace una repetición en la «Sarabanda», pero esto supone muy poco tiempo). Estas versiones guitarrísticas, de Bream (RCA, fuera de catálogo) y Costanzo (EMI), me parecen más convincentes. La toma de sonido de las obras de laúd, efectuada en Madrid en 1972-73, es intachable, y correctísima la impresión de todos los discos del álbum, que por cierto contiene un folleto que estudia un aspecto concreto de la obra bachiana, y otro con amplia información sobre las grabaciones de estos discos; pero en ninguna parte se analizan las obras aquí contenidas.—A. C. A.

EDICION BACH: VOLUMEN VIII

J. S. BACH: **Obras para órgano (I): Preludios y Fugas, Toccatas, Fantasías, Sonatas en trío, Pasacaglia en Do menor, Canzona en Re menor, Alla breve en Re mayor, Pastoral en Fa mayor, Cuatro Dúos.**

Helmut Walcha, órgano. (ARCHIV, 2722014. 8 LP's.; P. V. P.: 2.400 ptas.)

El binomio Bach-órgano se asocia pronto en la mente del aficionado que se inicia. Después, la «asociación» se complica al quedarse pequeña y surgen otras asociaciones: conciertos, «pasiones», cantatas, obras para clave... Sea el azar o el conocimiento quien nos lo dicte, considerar a Bach un compositor para órgano no es un disparate ni una exclusivización demasiado peligrosa. Bach es de esos pocos entes musicales que se manifiesta totalmente en cada una de las realizaciones de su obra: «partitas», cantatas, conciertos... Está íntegro en cada grupo de obras. Pero la labor sintética del genio aparece bien a las claras en su obra para órgano. Bach alcanza su plena maestría por primera vez en las composiciones para órgano, como dice Schweitzer. El resume en este instrumento cinco siglos de búsqueda (XIII-XVIII) y cinco escuelas: francesa, italiana, alemana, española e inglesa. Se mueve entre Pachelbel, Buxtehude y Böhm; entre el «Ricercare», el Coral y la Variación; conoce todos los estilos de la época. Desde su fantasía fundamenta y eleva la fuga, variando y enriqueciendo su estructura. El órgano es una base sin la cual no puede entenderse la importancia de su síntesis. «De la "fuga" de Frescobaldi a la de Grigny, de la continuidad polifónica de Pachelbel a los esfuerzos polifónicos de Buxtehude», escribe Duforcq (1). Cuando muere, en 1750, deja incompleta una fuga (esas últimas fugas casi brucknerianas). Pero la música va ya por otros caminos: se hace música más galante, ópera... Sus propios hijos, la escuela de Mannheim, sigue otra dirección. Bach, como un inmenso patriarca, muere fiel al mundo que ha reunido y ampliado en su obra. En este sentido es un «reaccionario», pero un reaccionario al que volverán una y otra vez la vista los modernos: de Mozart a Penderecki, pasando por Brahms, Nielsen y la escuela de Viena, entre otros muchos. Bach ha sobrevivido a la exégesis a la que se ha visto sometido, y su música es todavía hoy reciente.

La música ofrece la posibilidad, al ser un arte que se reproduce en el tiempo, de hacer que el intérprete reviva al compositor cada vez que interpreta una obra suya. Parece como si algo que era de él volviera a nosotros por medio del intérprete. Esa ha sido la tarea de Helmut Walcha. Enfrentarse ante una

(1) El órgano de J. S. Bach. Enciclopedia «La Pléyade», pág. 1.910. Ed. Gallimat.

«opera omnia» como la del presente volumen exige un intérprete de unas condiciones especiales. Grabar un integral de esta naturaleza lleva consigo una dedicación y concentración enormes. Este primer álbum recoge grabaciones de los años 1956, 1962, 1969 y 1970: catorce años de diferencia entre las primeras y las últimas. Aunque pudiera pensarse que detrás de esto se esconde una dispersión, creo que refiriéndonos a Walcha es el caso opuesto. Son catorce años de trabajo y estudio. Se trata de un conocedor profundísimo del estilo de estas obras, y el álbum deja ver una forma clara y determinada de entender a Bach. Su interpretación es sobria, no «fría». Sobria, incluso a la hora de emplear los registros. La partitura es quien manda: ni un «ritardando», ni un «acelerando» inoportuno o arbitrario. La música fluye asombrosamente, mientras asistimos a «todo lo que está pasando» en la partitura. Se me ocurre una anécdota, ocurrida a Bruno Walter, para definir lo que para mí representa Walcha interpretando Bach. Después de dirigir la **Novena sinfonía** de Beethoven, se acercaron al maestro para felicitarle: «Maestro, ha tenido usted un gran éxito». «Sí —respondió—, hoy han aplaudido mucho a Beethoven.» Esta conciencia de servicio al autor, de no colaboración y seriedad para con él, definen a este impresionante organista.

El volumen que presenta Archiv reúne sólo una parte de la obra para órgano, y ya se adivina la complejidad de su mundo: desde el **Alla breve en Re mayor**, poseído por el espíritu italiano, hasta el «arte sobrecargado y abundante en sorpresas de Buxtehude» (Schweitzer) de los **Preludios y Fugas**. La presentación de Archiv compromete a esta firma para el futuro un poco peligrosamente. Siempre nos ha tenido acostumbrados a unos espléndidos comentarios y a una exhaustiva presentación, que, sin embargo, quedan ligeramente debajo de la actual. En las notas se especifica desde la edición de las obras de Bach que se ha empleado en la grabación hasta una minuciosa descripción de los órganos empleados —Saint Laurent d'Alkmaar y St. Pierre le Jeune—, con todos los registros... Se especifica el lugar y el año de composición de cada una de las obras, el número en la edición manejada y la fecha de grabación, además de un preciso minutaje de las obras. Por otra parte, se incluye un espléndido ensayo de Georg von Dadelsen: **Juan S. Bach y su influencia en la posteridad: sus hijos y sus discípulos**. El arte de los hijos



Helmut Walcha.

del maestro queda perfectamente incluido en la sociedad y la cultura de la época.

La grabación y el prensado son magníficos. Se podría poner tal vez un reparo a este volumen, y es el haber sido ya publicado hace años. Creo que este no es un obstáculo serio. Esta grabación debe contemplarse dentro de toda la edición. Sería ridículo que Archiv no publicara en su edición Bach la obra para órgano. El álbum es nuevo, porque aparece en un contexto más amplio y diferente que lo justifica. No es una simple reedición.

Conclusión: Un álbum magnífico en todos los sentidos.—
J. R. T.

HAENDEL: El Mesías. H. Harper (soprano), H. Watts (contralto), J. Wakefield (tenor), J. Shirley-Quirk (bajo). Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Colin Davis. (PHILIPS, 802721/23. Oferta: 975 ptas.)

Esta grabación, que ya se publicó en España allá por el año 1969, tiene una innegable importancia, más resaltable entonces que ahora: la de ser la primera interpretación discográfica de la obra que se aparta del montaje al «viejo estilo», que partía de un enfoque ampuloso basado en la utilización de grandes masas corales e instrumentales, de modificaciones sensibles en la instrumentación original, de la eliminación de ornamentos y hasta de números enteros. La partitura era recreada así desde una perspectiva romántica (grandes acentos, enfatismo, pomposidad) que, naturalmente, poco o nada tenía que ver con la idea haendeliana, pero que iba bien con los modos victorianos. Sobre las distintas formas de interpretar **El Mesías** me remito al estudio realizado en estas mismas páginas (núm. 438) por José Luis Pérez de Arteaga a propósito de la versión de Bonyngé (Decca).

Centrándonos en la de Davis, ha de insistirse en la novedad que supuso en el momento de su lanzamiento, y que actualmente tiene ya poca relevancia, pues con posterioridad han aparecido otras que han llegado más lejos en el camino elegido. En nuestro país (como siempre, en desventaja) sólo la citada de Bonyngé y la de Richter (Deutsche) (Cfr. Crítica de J. I. de la Peña en el núm. 442 de RITMO). En otros pueden encontrarse, además, las de Mackerras (EMI), Somary (RCA), Willcocks (EMI), etcétera. Hubiera sido más lógico esperar un poco y publicar la que el propio Davis vuelve ahora a grabar.

El director inglés enfoca, pues, la obra de Haendel ateniéndose a una óptica diversa a la hasta entonces habitual. Así, parte de la utilización de un coro y orquesta relativamente reducidos; de la adopción de unos «tempo» más acordes con el estilo barroco, reimplantando ornamentos propios de él y que habían quedado desterrados por una viciosa práctica. La lectura que se nos ofrece así es de una notable claridad, con una diferenciación muy audible de las distintas voces orquestales y corales. Para ello Davis ha contado con dos magníficos instrumentos: Orquesta y Coro Sinfónicos de Londres. La primera suena siempre nítida y transparente, con una cuerda compacta y una trompeta (W. Lang) de primer orden; el segundo está empastado, capaz de las mayores brillanteces y delicadeces al mismo tiempo, en todo momento muy ajustado (virtud de la batuta) y venciendo todas las grandes dificultades técnicas, rítmicas y métricas que esconde la partitura. Los «staccati» (de los que quizá abusa Davis) están logrados con soltura y facilidad.

Pero la existencia de estas cuestionables virtudes no nos

dan como resultado una interpretación completa, que abarque todos los aspectos, a veces contradictorios, de esta música, porque frente a ellas encontramos una falta de amplitud y de profundidad que evitan, por un lado, la obtención de la dimensión arquitectónica y grandiosa, y por otro la plasmación del trascendido dramatismo de ciertos instantes (dramatismo diferente, eso sí, del más humano y austero del de las **Pasiones** de Bach), como el de los números 22, 23 y 24, corales. En el segundo de ellos, «Y con sus heridas hemos sanado», se aprecia una evidente atonía expresiva. La acentuación de Davis, su fraseo, resultan claros y precisos a lo largo de toda la obra, pero también «ligeros» en demasía. El bajo continuo, por ejemplo, es pocas veces utilizado en busca de un contraste que pueda subrayar expresivamente, en profundidad, una línea melódica determinada. Un **Mesías** tan monótono y lineal como el que nos brinda Davis corre el peligro de convertirse en una mera sucesión o yuxtaposición de fragmentos correcta o incluso brillantemente expuestos, con lo que gran parte de los valores desaparecen y la obra pierde densidad (que era precisamente lo que pretendían otorgarle las versiones «trascendentes» abandonando, por contra, las exigencias formales y estructurales).

Los solistas de esta grabación componen un equipo sin grandes relieves, si exceptuamos la prestación de Helen Watts, ideal por voz, estilo e intención; sensacional su intervención en su aria (otras veces cantada por un bajo) «Pero ¿quién podrá...?», número 5. Heather Harper es correcta, lo mismo que John Wakefield, de dudosa calidad vocal. John Shirley-Quirk, barítono más que bajo, no posee tampoco una gran voz, y en muchos momen-

Colin Davis.



tos está auténticamente ahogado (núms. 45 y 46), pero es buen cantante.

Muy poco ha cuidado Philips este nuevo lanzamiento, pues el álbum se nos ofrece con el mismo libreto de la primera edición, con datos inactuales y con una pésima traducción al castellano, sin el texto en inglés. Como botón de muestra: en el número 5 la frase «For He is like a refiner's fire» se traduce literalmente por: «Porque El es como el fuego de una refinería», donde lo correcto es emplear «... fuego purificador»; lógico y poético. La calidad técnica de la grabación es todavía buena, si bien es perceptible un molesto «siseo» que empaña algunos corales.

Conclusión: Bonita y agradable interpretación, bien hecha, pero muy lejos del ideal. Preferibles Bonyngé, más rico y variado, a pesar de sus excesos, o Richter, más dramáticamente eficaz, a pesar de su sequedad. De las interpretaciones «antiguas», a destacar la sentida y bastante contenida primera versión de Boult (Decca).—**A. R.**

VARIOS AUTORES: Música de España. Solistas: Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo, Orquesta y Coro de la Radio-televisión Española. Director, Igor Markevitch. (Philips, 6711005/06. Album de seis discos «estéreo». Precio de ofertas: 1.775 ptas.)

El álbum que comentamos, conmemorativo del décimo aniversario de la creación de la Orquesta de la RTVE, que recopila las grabaciones realizadas bajo la batuta de su fundador, es una reedición del publicado en 1973. Comentado entonces por Machado de Castro (RITMO, número 435), nuestro juicio es, pues, muy breve.

Pocas son las obras cuya in-

terpretación no resulta convincente: el **Bolero**, de Ravel (que esta temporada hemos escuchado en una espléndida versión a la RTVE y Markevitch); el **Zapateado**, de Granados; la **Catalonia**, de Albéniz. El nivel global es muy alto, destacando el coro en las bellísimas obras de Victoria; Orquesta y solistas en **Los Improperios**, de Mompou; **Sal-**

mo, de Esplá, y muchos números de zarzuela, con mención especial de los cuatro de **La Tempranica**, donde brilla —como en todo el álbum— la excelente Angeles Chamorro. Comentario extenso merecería la labor directorial de Markevitch, que se revela intérprete fuera de serie de nuestra música (muy especialmente de la de Gerónimo Gimé-

nez). Baste citar su dirección en **El amor brujo** y **Canciones**, de Falla —en la orquestación de Ernesto Halffter—; **Intermedio** y **Villanesca**, de Granados; **Improperios**; los sensacionales preludios de **El Tambor de Granaderos** y **Barberillo**, intermedios de **Boda y Baile de Luis Alonso** —brillantísima aquí la Orques-

ta—y la ya mencionada **Tempranica**.

La toma de sonido (1967 a 1969) es clara y muy buena, con excelente prensado, sin ruido de superficie. Lástima que el álbum no detalle los solistas de cada fragmento de zarzuela y omita todos los textos cantados. —**R. A. M.**

PANORAMICA DE DOS OFERTAS

Octubre y mayo han venido siendo, tradicionalmente, los «meses de las ofertas» para los compradores de discos. La significación meramente económica que conllevan las llamadas «ofertas especiales limitadas» siempre me ha parecido digna de un estudio aislado, más aún cuando en muchas de estas campañas pro consumistas no hay tales «ofertas» (dado el precio de los discos), éstas no son «especiales» (¿qué quiere decir exactamente «especiales»?) y mucho menos son «limitadas». En este mayo de 1975 no han faltado las consabidas campañas promocionales, a cargo, en esta ocasión, de Philips (Fonogram) y Deutsche Grammophon en su serie Archiv (Polydor), firmas ambas vinculadas entre sí a nivel internacional por un fondo-capital común.

La oferta de Philips se plantea, con una excepción, como simple liquidación de «stocks» de almacén: tres de los álbumes puestos a la venta son reediciones (el **Mesías**, de Händel, por Colin Davis, una grabación de 1967 que nunca ha conseguido venderse satisfactoriamente; los **Conciertos de Brandenburgo**, de Bach, por Neville Martinson, editado el pasado año por estas mismas fechas; **Música de España**, álbum de contenido híbrido unificado por el criterio interpretativo: Igor Markevitch con la Orquesta de la RTV Española), y sólo uno es novedad en nuestro mercado, **Los tres grandes «Ballets» de Stravinsky**; bajo este curioso título se agrupan versiones íntegras de **El Pájaro de Fuego**, **Petrouchka** y **La Consagración de la Primavera** en interpretación de Haitink y la London Philharmonic. Prescindiendo del álbum Stravinsky-Haitink, que se corresponde en relativa normalidad con la programación extranjera de la firma (pertenece a la oferta internacional de invierno), la OEL, ó sea,

«Oferta Especial Limitada», de Philips, es pobre. Las grabaciones múltiples (más de un disco), realmente importantes, que la Compañía holandesa ha ido editando en Europa durante los últimos doce meses se nos quedan fuera lamentablemente: el decisivo **Moisés y Aarón**, de Schönberg, por Gielen no tiene visos de publicación; tampoco hay esperanzas para el integral de **Cuartetos** de Mozart registrados por el Quartetto Italiano, el **Così fan tutte** de Colin Davis se esfuma progresivamente en la distancia, y **La Condenación de Fausto**, de Berlioz, por el mismo director parece defini-

ha lanzado por el camino de la macro oferta: tras **La obra de Beethoven** y **El mundo de la Sinfonía**, la **Edición Bach**. A primera vista parecería que nos encontráramos ante otra masiva liquidación de «stocks» acumulados; sí, algo de esto hay, pero la **Bach-Ausgabe**, contra lo que pudiera pensarse, es un lanzamiento de bastante más entidad que sus otros dos hermanos-mamut precedentes. De entrada, para España hay un dato estadístico muy a tener en cuenta: de los 99 discos LP que comprenden los once álbumes de la edición, 43 son novedad absoluta en nuestro país; es decir, algo menos de

No se trata, como en el deslavazado **Mundo de la Sinfonía**, de escoger **dedocráticamente** a unos cuantos autores y grabar de **algunos** de ellos todas sus sinfonías (Hydn o Mendelssohn no aparecían representados por la integridad de su obra en este campo): la unidad axial de las partituras de Bach proporciona a la colección un matiz de seriedad que su hermana anterior no poseía.

Está, en segundo lugar, la calidad de la presentación. En cada álbum, además del completo libreto informativo «made in Archiv» acerca de obras interpretadas y grabación de las mismas, figura un amplio ensayo adicional dedicado a algún aspecto de la época del compositor, la significación de sus creaciones o problemas musicológicos relacionados con la interpretación de las mismas. Estos estudios están concebidos con ánimo de visión conjunta; es decir, la suma de todos ellos genera un «corpus» analítico que examina globalmente el **mundo** de Bach. Los firmantes de estos trabajos son nombres sobradamente conocidos en el ámbito musicológico moderno: Finscher, Wolff, von Dadelsen, Dömling o Alfred Dürr. (Dato muy curioso: algunos de ellos estrechamente relacionados con las producciones Bach de Telefunken. ¿Se trata de una «entente» cordial?)

Por último, una característica que, personalmente, entiendo como muy relevante: la unidad interpretativa. Habida cuenta de que en **La obra de Beethoven** intervenía **todo el mundo** (lo cual engendraba una Babel estilística delirante), y en **El mundo de la Sinfonía** casi **todo el mundo** (recuérdese que las **Seis sinfonías** de Tchaikowsky eran interpretadas por **cuatro** directores diferentes), es reconfortante hallar que, prescindiendo de los cantantes, en la **Edición Bach** no se sale de cinco o seis nombres: Wal-



tivamente «condenada» (perdón por el inevitable chiste) al más negro olvido. En fin, el **integral Bruckner** de Haitink, **Benvenuto Cellini** o las **Sonatas** de Beethoven por Arrau son grabaciones que el coleccionista ha decidido hace ya tiempo adquirir en el extranjero. De verdad, no creo que éste sea el mejor camino a seguir en lo que a la política de álbumes se refiere (en discos sueltos la programación de Philips ha sido excelente en cuanto a actualidad de los registros editados).

Por su parte, Archiv (Deutsche Grammophon) se

la mitad del lanzamiento; la publicación de 43 nuevos discos sobre Bach en un plazo de ocho meses (la edición se verifica en cuatro tandas: abril, mayo, octubre y noviembre) no es nada desdeñable. Pero aparte ya de este dato numérico, pienso que la **Edición Bach** de Archiv revisita importancia por otras razones.

La primera, y más lógica, es la unitariedad del contenido: una antología amplísima, exhaustiva en algunas partes del catálogo (obra para teclado, piezas camerísticas), de la producción musical de Johann Sebastián Bach.

cha, Richter, Fournier, Dreyfuss, Kirkpatrick, Szeryng... Artistas todos ellos que, como reza la propaganda de la edición, «han consagrado su vida a Bach»: lo que no se dice en el anuncio es que la línea interpretativa, la forma de entender a Bach de estos músicos es muy parecida, si no totalmente coincidente en más de un caso, y esto es de veras importante por lo que supone de unidad de estilo en el planteamiento. Hombres como Walcha o Karl Richter

son «de la misma cuerda»: representan, específicamente, a la llamada «tradición de Leipzig». De hecho, yo creo que toda la **Edición Bach** está presidida por un único nombre: el de Karl Richter. Apúntese este dato: en los 99 LP, Richter interviene directamente en **47** de los mismos; podría perfectamente hablarse de una **Richter-Ausgabe**. Antes citaba la propaganda distribuida por Archiv en torno a este lanzamiento: en ella se dice de los intérpretes

principales que representan «la verdad de Bach». Bien; yo no pienso que Karl Richter sea **toda la verdad** en lo referente a Bach, pero sí diría que su labor es **una parte importante de la verdad** en Bach. Que hay «otras verdades» más actuales (Leonhardt, Harnoncourt, Guest, Marriner o Chapuis) no es secreto para nadie; pero a Richter no puede negársele el haber sido, durante los últimos veinte años, la personalidad musical que más ha

contribuido a la difusión discográfica de la obra de Bach. El poder tener en un «totum» selectivo el conjunto de su visión, y la de aquellos que han colaborado o estudiado con él, me parece algo bastante serio de cara a eso que llamamos «historia de la interpretación». Tendremos, por todo ello, que ir hablando en estas páginas con detenimiento de esta **Edición Bach**.

JOSE L. PEREZ DE ARTEAGA

« J A Z Z »

CUADRO DE DISCOS COMENTADOS

- T-BONE WALKER: **Very Rare**. Reprise, 500-75/76. Hispavox (510 ptas.).
- S M O K E: **Everything**. MPS, 3253434. Basf. (320 ptas.).
- ROLAND HANNA TRIO: **Child of Gemini**. MPS-Basf 3253294 (320 ptas.).
- MILES DAVIS: **Get up with it**. CBS 88092 (500 ptas.).
- WEATHER REPORT: **Mysterious Traveller**. CBS, 80027 (380 ptas.).
- VARIOS: **Tribute to Duke Ellington**. Verve-Polydor, 2632022 (380 ptas.).
- COUNT BASIE TRIO: **For the first time**. Pablo - Polydor, 2310712 (380 ptas.).
- COUNT BASIE & JOE TURNER: **The bosses**. Pablo - Polydor, 2310709 (380 ptas.).
- COUNT BASIE: **Super chief**. CBS, 67205 (500 ptas.).
- COUNT BASIE: **Live at the Savoy Ballroom 1937-44**. Gramusic, 351 (99 ptas.).
- BILLY COBHAM: **Total eclipse**. Atlantic - Hispavox, 421 - 147 355 ptas.).

Edward Kennedy Ellington, el «Duke», o Duque, murió hace ya un año; mas su música no sólo no ha muerto, sino que está aquí entre nosotros. Y recordando su memoria hay ahora mismo dos álbumes en el mercado español: uno con los viejos temas de Ellington en versiones de músicos que estuvieron con él, tanto en sus bandas como espiritualmente; el otro, un homenaje del más grande músico de la actualidad, con temas compuestos para honrar su memoria.

Por supuesto, este segundo álbum es el **Get up with it**, doble de Miles Davis. Media hora por cara del mejor «jazz» actual. El disco tiene una dedicatoria: «Para Duke», y comienza con 32,07 minutos de **He loved him madly**, parafraseando el **We love you madly** que Ellington recibió en la Televisión norteamericana. No se trata de imitar al Duke

ni de revivir su estilo; se trata de homenajearle con la personalidad de un músico que le ha adorado durante muchos años. Pero el último de Miles no es sólo eso: hay también un tema que se llama **Billy Preston**, donde el trompetista homenajea a otro músico vivo, como hizo antes con McLaughlin. Miles no se limita a tocar exclusivamente la trompeta como ha hecho toda su vida, sino que en cinco de los ocho temas toca el piano u órgano; quizás sea la salud lo que le ha motivado a dejar la trompeta un poco de lado; la verdad es que con el órgano Miles es tan abstracto como con la trompeta, y tan «sui generis». Practica mucho el «cluster» y los acordes disonantes, y además juega muchísimo con los timbres y con la intensidad. El resto de su música es la de siempre (en el número 447 de RITMO la describo ampliamente), sólo que ahora Davis ha vuelto a estructuras formales ya establecidas, en lugar de dar libertad total a sus composiciones: hay un «blues» (¡genial!), un «calipso», un tema con aire «Honky-tonk», otro con formas típicas africanas (**Mtume**), pero, claro, todo matizado al estilo suyo particular. Sé que muchos críticos tradicionales no admiten la última etapa de Davis; yo no sólo me declaro un ferviente «fan» de ella, sino que además opino que es de las más creativas por las que este genial e influyente músico ha atravesado.

* * *

El otro es una recopilación que Norman Granz, productor de la Verve Records, se ha sacado de la manga, agrupando a muy diversos artistas unidos por el patrón común de que las canciones son todas de la banda de Ellington. En el aspecto vocal están Ella, Billie Holiday, Al Hibbler y Louis Armstrong. Instrumentalmente destacan: Count Basie, Oscar Peterson, Coleman Hawkins, Stan Getz, Wes Montgomery, Gene

Krupa, Dizzy Gillespie, Johny Hodges, Buddy Rich y Roy Eldridge. Las canciones abarcan desde el **Sophisticated lady**, **Cavanan**, **Preludio a un beso**, **Cotton tail**, a **Mood indigo**, pasando por otras nueve más. Las grabaciones son todas antiguas, pero todas tienen su sello personal en la versión de los temas.

* * *

Muy raro, sí, muy raro es el **Very Rare** de T-Bone Walker. Ignoro si es el último álbum que grabó en vida; pero, desde luego, si no lo es, lo parece. El genial T-Bone ha hecho un disco muy extraño, producido por Leiber y Stoller, donde junto a una sección pequeña de ritmo se añade una pequeña banda de «jazz», otra grande, y luego una gran sección de cuerdas. A veces tocan unas, a veces otras, y a veces también todas juntas. Por eso el resultado va del puro «blues funky» al «blues» más comercial, pasando por unas baladas sosísimas, exentas de esa calidad intrínseca de T-Bone. El tema más emotivo es el clásico **Stormy Monday**, en una versión bastante mala, pero que demuestra el estado físico muy deteriorado de T-Bone, que además de cerrar el disco, contiene unas frases del que fue uno de los más grandes guitarristas de «blues» de toda la historia. Así que el que no conozca nada de este genial intérprete, que no le juzgue por este disco y que oiga los dos álbumes que Movieplay tiene de él (21.108 y 21.330), así como el que Chess tiene en colaboración con Muddy Water (Chess, 50021-22).

* * *

Los amantes del «jazz-rock» están de enhorabuena, pues hay dos buenos álbumes del género. El tercero de Billy Cobham, titulado **Total eclipse**, y el cuarto de Weather Report o **Mysterious traveller**. Como se ve, dos discípulos de Miles Davis. El de Cobham es mejor que su anterior **Crosswinds**, habiendo cambiado

tres miembros de su banda («saxo», teclista y bajo) y continuando con John Abercrombie a la guitarra y Mike y Randy Brecker a la flauta y «saxos» y trompeta, respectivamente, y él a la batería. Hay que destacar la «suite» **Solarization**, con la que empieza el disco, el tema que da título al disco, y **Last frontier**, con un gran solo de batería. Lo demás oscila entre lo vulgar y lo reiterativo. Cobham está estancado, y parece ser que no encuentra su camino; y si es que lo ha encontrado en su actual etapa «muzak-espacial», pues lo siento mucho, pero yo me borro, porque me aburro mucho.

* * *

Mysterius traveller es otro cantar. Ahora mismo el Parte Meteorológico está formado por: Zawinul a los teclados, Shorter a los «saxos», Al Johnson, bajo; Chester Thompson, batería, y Alyrio Lima Cova, percusión. Sin embargo, en el disco no están estos dos últimos, y sí permanecen Don Um Romao (percusión), Ishmael Wulburn (batería) y Miroslav Vitous (bajo, en un tema). El **Viaje misterioso** está muy bien, y en él se aprecian claramente —todavía— los ecos del viejo «cool». La atmósfera es etérea, futurista, espacial y como distante. Todos los temas son a cual mejor, dentro, claro, de la línea tan especial de los Weather Report. No obstante, conviene no olvidar que la escuela de Miles Davis tiene aquí unos alumnos muy aventajados; tanto, que están olvidando las enseñanzas del maestro para seguir su propio camino.

* * *

Roland Hanna, a quien nadie le podrá tratar de revolucionario, en el sentido en que los «free» usan esta palabra, y al que sí se le puede llamar reformista, clásico, tiene un **Child of Gemini** en trío con Dave Holland, bajo, y Daniel Humair, batería. Holland es otro alumno de Miles Davis. (Me podrás llamar

pesado por esta cita constante a Davis; pero, como puedes apreciar, más de la mitad de los músicos hoy comentados han pasado por la banda del trompeta, y lo que quiero es confirmar la importancia de este genial músico, tan poco comprendido en su investigadora labor). Bien; pues Hanna con su trío han creado una «suite» que aunque tiene nombres de formas clásicas, como «Preludio», «Allemande», «Blues»..., no es sólo esto, pues el verdadero «jazz» está presente en la obra. En principio, el **Child of Gemini** iba a ser una «Suite» para violoncelo y conjunto de «Jazz», pero luego se quedó tal como aparece en el disco, porque limitar los elementos afroamericanos en favor de los clásicos era una cosa que no convencía mucho a Hanna, pianista que ha tocado mucho a Eric Satie.

* * *

Smoke es un grupo de «jazz» actual café con leche. Esto es: su música es moderna y libre, pero hay mucho tongo en ella. Este es uno de esos grupos que si no le prestas mucha atención, te engañan. Son once miembros, blancos y negros, y en su música hay desde formas del «free» más pachangero que he oído hasta claros ejemplos de «muzak». (La «muzak» es la música de fondo que hay en toda oficina de prestigio y que sirve para «ayudar» a trabajar; su idea misma connota una baja calidad, para que el trabajador se sienta a gusto con ella, pero también para que no le preste sino una atención superficial, y así no se vea precisado a «oírla», sino a «escucharla».)

* * *

Y ahora el «affair» **Count Basie**. Cuatro discos, y uno de ellos doble. De esos cuatro, tres son novedad en el mercado, y dos de ellos están grabados recientemente.

El más reciente es el **For the first time**, que data del 22 de mayo de 1974, y que contiene doce temas del «Conde», tocado en trío con Ray Brown, bajo, y Louis Bellson, batería. Hay dos versiones del **Lady be good**, una rápida y otra lenta; cuatro «blues» y otras baladas. ¡Ah!, se puede escuchar a Count Basie tocando el órgano en dos canciones. Count en trío no es una maravilla, sobre todo porque su estilo de tocar el piano, abstracto y restringiendo notas de adorno, no es una cosa que brille por su variedad, ya que al dar las menos notas posibles y concentrarlas tanto rítmica como armónicamente en unos acordes «poderosos», el oyente necesita una concentración suma y un despliegue energético en cada acorde bastante superior al necesario cuando se oye al Conde con la gran banda, donde, a pesar de que su estilo sea el mismo, está al servicio de la banda, y nunca en plan solista. Por esto es por lo que Count Basie no es un solista «virtuoso», por lo que el disco en trío es algo curioso y diferente a los de otros tríos.

* * *

El otro reciente* data del 11 de diciembre de 1973, y está grabado por la banda de Count Basie con Joe Turner como solista principal. El genial cantante de «blues» Joe Turner no es el prototipo de «bluesman», como algunos parecen creer, sino el prototipo de cantante de gran banda con matices «bluesy», que cuando canta «blues» lo hace tan bien como el mejor, pero que lejos de ser un ser solitario (como el «bluesman») precisa de una gran banda para expresarse mejor. La banda de Basie cuenta con H. Edison (trompeta), J. J. Johnson (trombón), E. Davis (tenor), Z. Sims (tenor), Irving Ashby (guitarra), R. Brown (bajo) y L. Bell-

son (batería). Casi nada. Todo el disco* está dedicado íntegramente al «blues»: son diez «blues» que abarcan el lado rápido (**Flip, flop & fly**), el lento (**Night time is the right time**) y el derivado hacia la balada (**Since I fell for you**). Hay tres temas que me gustan en especial, y que son los que Turner compuso en compañía de su antiguo e inefable compañero Pete Johnson; son: **Cherry red**, **Wee baby blues** y **Roll'em Pete**. Si te gusta el «blues», pienso que vas a disfrutar, y mucho, con este disco.

* * *

Se llama «airchecks» a aquellas grabaciones tomadas de la radio y que luego son impresadas en disco. El LP **Count Basie**, grabaciones realizadas en el Savoy Ballroom en 1937-1944, es un «aircheck». Ignoro si en su totalidad, pero seguro que más de la mitad sí lo es. Mi ignorancia en este campo coincide con la de la Casa de discos, Gramusic, la cual se distingue, aparte de por el bajísimo precio de sus discos, por la mala calidad material de éstos, la falta absoluta de información tanto en las carpetas como para con los críticos, que tenemos que sacar nuestro archivo para deducir fechas, músicos y oficialidad del disco. Aparte de esto, Gramusic es otra de las Casas que te niegan el derecho de información de lo que tienen (he hecho siete visitas a un tal señor Rodríguez, y en las siete he obtenido muchas promesas, mucha sonrisa, pero información nula. ¿Conocéis eso de «Vuelva usted mañana»? pues aplicadlo). Y pese a gente que de promoción tienen lo que yo de ferrocarril, el disco es muy bueno. Sí, señor; muy bueno: hay trece temas, y en la banda de Basie podemos oír a Lester Young, Billie Holliday y Jimmy Rushing, aparte del presentador del Savoy Ballroom. Los temas

son ya conocidos de los coleccionistas y amantes de Basie; abarcan del **Moten Swing** al **Rockin' the blues**, el **Wiggle woogie** o el **Swing brother swing**. Como se ve, formas de baile, que es lo que Basie hacía por esos años. La calidad de la grabación es muy mala, pero su valor es histórico, y me da la sensación de que la matriz debe provenir de un pirata, pero no estoy muy seguro.

* * *

Y para terminar la racha Basie, un doble que tiene CBS —Casa con la que no hay problemas de tipo informativo ni promocional (cosa general, exceptuando ese par de casos)—, que no es nuevo ni en el mercado nacional (salió en 1972) ni en la obra de Basie (está grabado entre 1936 y 1942). Las cuatro caras se reparten así: 1) Los primeros años, con la primera grabación que hicieron juntos Basie, L. Young, W. Page, J. Jones y C. Smith, y tres «airchecks»; 2) Los grandes solistas: B. Clayton, H. Evans, B. Morton y L. Young, con bandas en las que Basie no participa; 3) La gran banda de Count Basie con siete temas increíbles; y 4) Los grupos pequeños, donde se incluyen tres tomas de la mítica All American Rhythm section hechas en 1942, en Hollywood. No es la mejor antología de Basie, pues la mejor está en Decca, pero ésta tiene sobre aquélla una ventaja: varios temas inéditos anteriormente en disco (exactamente, seis) y varias grabaciones históricas, como las de Jones-Smith Incorporated, con las que empieza el álbum. La de Decca tiene la ventaja de un sonido mucho más limpio, que aquí es a menudo deficiente. El álbum se completa con unas detalladísimas notas de Michael Broocks, recogiendo opiniones de Jo Jones, John Hammond y otros.—**J. M. L.**

«ROCK» & «POP»

CUADRO DE DISCOS COMENTADOS

«ROCK»

CAPTAIN BEEFHEART & HIS MAGIC BAND: **Bluejeans & Moonbeams**. Virgin, 884731. ARIOLA.
TOMMY: **Banda sonora de la película**. POLYDOR, 2625028.
ERIC CLAPTON: **There's one in every crowd**. POLYDOR, RSO 23 94 147.
JOHN MARTYN: **Sunday's child**. Island, 886461. ARIOLA.
MAGIE BELL: **Suicide sal**. POLYDOR, 2383313.

SLACK ALICE: **Slack Alice**. Fonogram, 6308214. PHILIPS.
GARY SHEARSTON: **Dingo**. Charisma, 6369958. FONOGRAM.
STEELEYE SPAN: **Commoners Crown**. Chrysalis, 887131. ARIOLA.
JEFFERSON AIRPLANE: **Early flight**. Grunt CYL1-0437. RCA.
JEFFERSON STARSHIP: **Dragon fly**. Grunt, BFL 1-0717. RCA.
THE LINK WRAY RUMBLE: **Rumble**. POLYDOR, 2391128.
LAS GRECAS: **Mucho más**. CPS, 80774.
ATLANTA RHYTHM SECTION: **Third anual pipedream**. POLYDOR, 2391136.

«SOUL»

GLORIA GAYNOR: **Never can say goodbye**. MGM POLYDOR.
MILLIE JACKSON: **Caught up**. POLYDOR, 2391147.
CHI-LITES: **Toby**. Brunswick. ZAFIRO, ZLB 2011.
BILLY JONES: **Birds of the sea**. ZAFIRO, ZL 155.
OSCAR HARRIS: **A day will come**. ZAFIRO.
WHISKY DAVID: **Rusty Rock**. ARIOLA.

CANCION TEXTO

MERCEDES SOSA: **Disco de oro**. PHILIPS, 6347208.
MASSIEL: **Viva**. CFE, ES-34109.

«POP»

ALBERTO CORTEZ: **Como el ave solitaria**. HISPAVOX, HHS 11-275.
JUAN BAU: **Poemas**. NOVOLA, NLX 1051.
SERGIO & ESTIBALIZ: **Tú volverás**. NOVOLA, NLX 1050.
MOCEDADES: **La otra España**. NOVOLA, NLX, 1049.
LOBO: **A cowboy afraid of horses**. PHILIPS, 6369809.
PAJARES: **Pajarísimo**. PHILIPS.
DEMIS ROUSOS: **Souvenirs**. PHILIPS.
NEIL SEDAKA: **Laughter in the rain**. POLYDOR, 238365.

World Popular Song Festival in Tokyo '75

BASES DEL CERTAMEN

Fecha: 14, 15, 16 de noviembre 1975.

Lugar: Nippon Budokan Hall, Tokyo.

Patrocinado por la Yamaha Music Foundation, con el apoyo del Ministro de Asuntos Extranjeros de Japón, el Gobierno Metropolitano, la Japan Air Lines, Nippon Gakkí Co. Ltd.

NORMAS PARA LA INSCRIPCIÓN DE OBRAS

1. Sólo se podrán inscribir obras originales no publicadas ni ejecutadas con anterioridad.

2. Al efectuar la inscripción se deberá incluir:

a) Una copia del impreso de inscripción, con la firma del solicitante, compositor, letrista y cantante.

b) Una copia de la grabación en cinta, con voz, a velocidad de 7/1-2 pulgadas (19 cm./seg.).

c) Una traducción al inglés de la letra, con el título en inglés.

d) Una copia de la partitura, con letra, voz/piano.

e) Biografía del cantante y foto. Breves biografías del compositor y del letrista.

La omisión de cualquiera de estos requisitos anulará la inscripción.

3. La elección del cantante deberá efectuarse en el momento de la inscripción. No se aprobará cambio alguno de cantante.

4. Para las inscripciones se dirigirán a:
Comisión del Festival '75.
Yamaha Music Foundation.
1-1-1 Ebisu-Minami, Shibuya-ku.
Tokyo, Japón.
Teléfono: Tokyo 719-3101.
Telegramas: WORLDFESTIVAL TOKYO.

5. Todas las canciones deberán ser inscritas antes del 31 de julio de 1975.

6. No hay límite para el número de canciones presentadas.

7. Una vez efectuado un registro, éste no se podrá anular o cancelar.

SELECCION DE OBRAS PRESENTADAS

8. Todas las canciones presentadas serán seleccionadas por una Comisión especial creada al efecto.

9. La selección se basará exclusivamente en los méritos musicales; por este motivo, pudiera haber más de una canción de un determinado país.

ACTUACION

10. Cuando un solicitante haya sido informado que su canción ha sido seleccionada para el Festival, deberá facilitar y enviar, a sus expensas, un arreglo orquestal, con las partituras individuales para cada instrumento, no más tarde del 15 de octubre de 1975.

11. Los detalles de la instrumentación serán comunicados en el momento de la notificación de la selección.

12. El orden de presentación de las canciones será establecido por sorteo.

JURADO

13. Todas las canciones presentadas serán juzgadas por una Comisión especial establecida por el patrocinador.

14. El resultado de las decisiones de la Comisión serán inapelables.

PREMIOS

Habrá dos Grandes Premios (incluyendo uno para las obras japonesas) y unos diez premios destacados, además de cinco premios para los artistas ejecutantes, con un Gran Premio para el mejor artista. Varios premios donados por las casas patrocinadoras serán entregados a los restantes participantes.

a) Gran Premio, \$ USA 5.000. Medallón y Certificado de Honor.

b) Canción Destacada, \$ USA 1.000. Medallón y Certificado de Honor.

c) Artista más destacado, \$ USA 2.000. Medallón y Certificado de Honor.

d) Ejecución destacada, \$ USA 500 y Certificado de Honor.

Nota: Estas cantidades en metálico incluyen impuestos. Las cantidades señaladas como premios podrán ser transferidas a un Banco, a elección del destinatario. Los premios no serán pagados en metálico en Japón.

GASTOS

16. Los patrocinadores abonarán los siguientes gastos, para una persona y un cantante: billete ida y vuelta en avión, alojamiento y comidas desde el 10 al 17 de noviembre de 1975. Si se tratase de un grupo de artistas, los gastos serán convenidos con el patrocinador.

DERECHOS DEL PATROCINADOR

17. Todos los derechos en las canciones participantes serán cedidos al patrocinador, la Yamaha Music Foundation, en los términos y condiciones estipulados por el patrocinador bajo las leyes autorales del Japón.

18. El patrocinador se reserva los derechos de: radio, sincronización en cintas y películas, grabación. El patrocinador tendrá la primera opción para lanzar el disco del Gran Premio, en el Japón.

OTRAS ESTIPULACIONES

20. Los participantes se comprometen a seguir el plan establecido por el patrocinador en cuanto a conciertos, ensayos y posibles actuaciones en radio y TV, entrevistas de prensa, etc.

21. Sólo se abonarán los gastos señalados en el párrafo 15.

22. La correspondencia relacionada con este Festival deberá mantenerse en inglés.

23. El patrocinador se reserva el derecho a modificar las presentes normas.

IMPORTANTE: En el caso de que una canción no se ajuste a los requisitos del párrafo 1, los gastos producidos deberán ser sufragados por el solicitante.

MILLIE JACKSON: **Caught up.** Polydor, 2391147.

Señoras y señores: Ante ustedes una señora; perdón, señorita, que en el Año Internacional de la Mujer se atreve a hacer todo un LP contándonos sus «experiencias sobre lo bueno, lo malo y lo verdadero, cuando cayó atrapada en un amor falso; además de cantar el amargo sabor del triángulo del amor». Hay quien dé más? La música es igual de monótona que el texto. **J. M. L.**

CHI-LITES: **Toby.** Brunswick. Zafiro.

BILLY JONES: **Birds of the sea.** Zafiro.

OSCAR HARRIS: **A day will come.** Zafiro.

WHISKY DAVID: **Rusty Rock.** Ariola.

Grábese la sección rítmica con más presencia de lo habitual, con síncopas convenientemente dosificadas; añádase algún que otro instrumento percusivo, abundancia de violines y algún instrumento solista bastante arropado. A todos estos ingredientes y algún otro únase una voz negra, susurrante y sensual, más un coro «embriagador»; póngasele una «etiqueta» de moda, y ya tenemos el producto final de cara a un mercado: el de las discotecas. En este marco tenemos que ver estos discos recientemente aparecidos. El **Toby**, de Chi-Lites, con voz femenino predominante, y el **Birds of the sea**, de Billy Jones. Con un tipo de música parecido, aunque más melódico y no menos «discotero», tenemos a Oscar Harris y su **A day will come**, utilizando como «novedad» la guitarra acústica en algunos temas. Característica de esta clase de discos es la pulcritud de las mezclas y el estar grabados por instrumentistas de primera. (Hay que ganarse la vida hasta en los U. S. A.).

Rusty Rock es el primer LP de un escocés afincado en España y dedicado a hacer «rock». Creo que un sencillo con dos cualquiera de las nueve canciones del disco hubiera supuesto una mejor estrategia que este grande con sabor a whisky de la misma «marca» durante todo él. Es decir, que su nota dominante es la igualdad, la gran similitud de los temas. Aunque una buena promoción puede dar a conocer a su autor, Whisky David, por toda la veraniega España sin ser un disco «de verano». Menos mal.—**S. H. V.**

NEIL SEDAKA: **Laughter in the rain.** Polydor, 2383265.

Sedaka sigue siendo hoy en día lo mismo que fue hace casi veinte años: su relación con el

entorno es la misma y su significación no ha cambiado. Lo único que ha hecho es adaptarse: no más coros en falsete y sí más ritmo duro. Sedaka gustaba antes a las quinceañeras colegialas, y hoy sigue gustando a estas quinceañeras de antaño que han entrado en la cuarta decena de su vida. En el disco hay un «¿blues?» (yo no me atrevería a llamarlo así, por su comercialización), varios «rock and rolls», las infaltables baladas y hasta un tema antiguo, **Betty Grable**, en versión para piano y voz sola. Por supuesto que si esto no es «high-school», sí es música para amas de casa conformistas que pasaron por él. (Para definición de «high-school», ver el libro de Nick Cohn sobre el «pop», página 69 y siguientes.)

ATLANTA RHYTHM SECTION: **Third anual pipe dream.** Polydor, 2391136.

La famosísima, solicitadísima y compacta Sección de ritmo de Atlanta, o el pretencioso título que se han puesto unos músicos de sesión del Sur yanqui. No son tan racistas como la Marshall Tucker Band, o gente parecida, pero no están muy lejos de eso. El «boom» de la música sureña, apoyado en el retorno del Clapton (al cual parece ser que la heroína le ha dejado más que relajado, ante el ambiente dilatante del que fue el gran guitarra de los sesenta, en sus dos últimos discos), ha permitido que en nuestro país se lance un disco como éste: mucho ruido y pocas nueces. Dos temas se salvan del aburrimiento total: el **Blues in Maudie's flat** y el **Angel**. Dentro de esta línea te aconsejo un disco bueno para que no te frustres: el de la Average White Band.—**J. M. L.**

LAS GRECAS: **Mucho más.** CBS, 80774.

Hay veces en que los prejuicios dominan las ideas de uno. Esto me pasó con Las Grecas: lanzamiento comercial de canción española a lo Escobar, actualizada con formas del «rock» de moda. El resultado no pudo ser más satisfactorio para CBS: montones de discos vendidos y un nuevo dúo comercial para explotar. Pensando que el segundo LP de Las Grecas iba a ser igual al primero, me predispuse para hacer sufrir un poco mis oídos y cumplir con mi misión. ¡Más no! Afortunadamente, el disco no me hizo sufrir, y pasó «bien». Escuchaba unas voces gitanas chillonas y con temas que te suenan, pero que son nuevos; el caso es que después de estas voces escuchaba un grupo buenísimo, literalmente buenísi-

mo. Entonces empecé a darme cuenta de que el guitarra era Johnny Galvao, ese genial músico, que ha trabajado con gente como Los Buenos, Miguel Ríos, etcétera, y, claro, dirigiendo él los arreglos, la cosa no podía ser mala. Y lo mejor es que el grupo suena estupendo. Tocan muy duro, incluso sucio, y eso hace un papel bonito en la mezcla con la remozada canción española de siempre. No hay temas de impacto como en el anterior disco, y por eso el LP es más compacto y con mayor calidad. Así que lo dicho: si te gustan Las Grecas, te divertirás, y si no estás convencido, escucha el grupo de músicos de sesión y verás cómo te convences. **J. M. L.**

CAPTAIN BEEFHEART & THE MAGIC BAND: **Bluejeans & Moobeams.** Ariola, 884731.

Con una contraportada «lisérgica» se presenta el Bluejeans & Moobeams, de **Captain Beefheart & the Magic Band**. Realmente, no veo la magia por ninguna parte. Recuerda un poco a los temas en medio tiempo de las bandas de la costa Oeste, pero con menos fuerza. Entre los créditos figura un segundo percusionista a quien no he oído. Lo más interesante es el tema que da nombre al álbum, único donde se aprovechan las posibilidades de los tres tecleros (!) y, por curiosidad, un tema de J. Cale, **Same old blues**, cuyo título disculpa todo comentario. Creo que, a pesar de los esfuerzos de algunos críticos, no es ésta la música del futuro.—**S. H. V.**

Varios intérpretes: **Tommy (the movie).** Polydor, 2625028.

Es esta nueva edición de Tommy la tercera que en versión íntegra sale al mercado de lo que en su origen fue una ópera «rock» en dos álbumes al tradicional «rock» británico.

El nuevo **Tommy**, cinta de la película del mismo nombre dirigida por Ken Russell y recientemente llevada a Cannes, es concebido en esta ocasión desde el prisma de la comedia musical en los temas en que intervienen dos de sus figuras estelares: Ann Margret y Oliver Reed, lo cual le da un tono discreto, reconocido por el propio creador, Pete Townshend, en el día de su estreno londinense. Sin embargo, encuentro que el resto de los participantes eleva bastante el tono medio del disco en los temas que les han sido encomendados, sea el soberbio **Pinwall wizard**, de Elton John; **La reina ácida**, de Tina Turner, o los mismos Who en la nueva concepción de algunos temas, olvidando las originales versiones de «rock» y aden-

trándose en una música más pronunciada y evolutiva: la nueva introducción, **Prologue 1945, Sparks**, etc. También se nota mucho la mano de C. Stainton en algunos temas, y cabe mencionar a E. Clapton en un tema movido y difícil, quizás el menos espectacular del álbum original, **Eyesight to the blind.**—**R. G. S.**

ERIC CLAPTON: **There's one in every crowd.** Polydor, 23 94 147.

Es Clapton también motivo de comentario por su nuevo LP titulado **There's one in every crowd**, grabaciones que abarcan estilos ya conocidos, como «blues» con sonido a época Mayal (**The sky is crying**), y otro muy bien llevado con guitarra acústica; temas inspirados en el «gospel» americano, y un gran porcentaje de música jamaicana tranquila, sutil, reiterativa, que es lo que da la tónica del álbum en el que Clapton-guitarrista está ausente. Es una obra suya como cantante, creador, director; un álbum concebido frente a la tranquilidad del mar; álbum que podemos oír reposadamente después de comer sin temor a perder el compás de la digestión.—**R. G. S.**

JOHN MARTYN: **Sunday's child.** Island, 88646 I, Ariola.

Grata sorpresa para mí el encuentro con John Martyn y su álbum **Sunday's child**, un gran disco que dentro de una música subterránea nos hace palpar en la delicia de un sonido bien llevado. La instrumentación y mezcla de este disco se complementan grandiosamente para llevar a cabo una obra, a la vez que sutil—por los elementos acústicos y agudos de la instrumentación—, envolvente en la labor de bajo, tabla y percusión. Creo que esta obra es un triunfo de la experimentación y búsqueda de nuevos conceptos musicales. En medio de todo, la labor del solista Martyn, que sabe ir perfectamente al sonido y no se queda atrás de la instrumentación. Disco pensado y sentido, al que merece la pena prestarle mucha atención, y pongo mi énfasis porque me parece una obra sin concesiones que acaso sólo peque por la brevedad de los temas. Aconsejo su escucha..., pero con mucha atención.—**R. G. S.**

MAGIE BELL: **Suicide sal.** Polydor, 2383313.

De la mano de Magie Bell viene ahora un álbum separado de Stone the Crows, pero no del estilo que la haya dado fama, en su misma línea de soltura y dejando ir al grupo. Metiéndonos

muy bien dentro de un trabajo de conjunto, es éste un disco al que ha sabido buscar un buen complemento de prestigiosos y acertados guitarristas, cada uno adecuado al tema oportuno. Quizás el más conocido sea J. Page, en dos temas; M. Keene, B. Breeze y otros. Los temas son variados, desde el famoso **Wishing Well** de las últimas formaciones de Free hasta el **Isaw here standing there** de Los Beatles, pasando por algún tradicional escocés y otros originales. Es una obra bastante completa dentro del tradicional «rock» británico al estilo de Rod Stewart y tantos otros.—R. G. S.

SLACK ALICE: **Slack Alice**, Philips, 6308214. Fonogram.

Disco éste que nos va dando unas pocas de cal y unas cuantas de arena. Las de arena, en temas propicios a las palmas, saltos y saltimbanquis; las de cal, en temas algo más concretos, aunque excesivamente reiterativos, defecto éste demasiado generalizado en las composiciones a la nueva técnica «rock». Así, pues, sonido dulzón en la mayoría de los temas, con pocas variaciones de ritmo, sin aportar nada nuevo. El tema **Slack Alice** contiene lo que es la definitoria del grupo, y sólo salvamos de la dinámica antes mencionada los temas **Gravelston cottage** y **Na-me-Wihcam (Soldier of the world)**.—R. G. S.

GARY SHEARSTON: **Dingo, The famous charisma label**, 6369958. Fonogram.

Quizás una de las obras más musicadas de las que se enfocan desde el punto de vista de un cantautor, en el que se suele olvidar muchas veces este lado tan importante, al ser presentado como MUSICA. Es un disco lineal, hecho para ser oído a bajo volumen, con un aire melancólico y cansino, pero tremendamente sentimental; predominio de los temas suaves acústicos, encierra dentro un espíritu de tristeza y desilusión. Bastante cuidado de grabación y mezclas; quizás tenga una estructura un tanto «demodé», pasada de moda, pero estéticamente válida.—R. G. S.

STEELEYE SPAN: **Commoners Crown**. Chrysalis, 88713-1. Ariola.

Obra ésta destinada a los aficionados a la música de tradición folklórica de las islas; buena grabación, que demuestra la vivacidad y riqueza del folklore anglosajón, así como su continuidad en la vida musical del país. Ejemplo alentador para los folkloristas nacionales, se ha sabido conjugar los instrumen-

tos de cuerda con algunos de los ya tradicionales instrumentos eléctricos de la música actual. Dentro del contexto de la música con visión retrospectiva, grabación interesante.—R. G. S.

JEFFERSON AIRPLANE: **Early Flight**. GRUNT CYL1-0437.

Esto es una colección de canciones antes nunca lanzadas en LP. Hay tres temas de 1965 que fueron desechados como material integrante de su primer álbum. Hoy este material nos parece muy bueno, y te das cuenta de lo efímero que es esto de la moda. Luego hay temas de 1966 y tres de 1970, entre ellos el famoso **México** y el no menos enrollante **¿Has visto los platillos volantes?** En resumen, a falta de los álbumes básicos del Aeroplano, de Jefferson, como el **Surrealistic pillow** o el **Crown of Creation**, se edita en nuestro mercado un álbum que aunque es de desecho no es en absoluto malo, pero que no es lo auténtico del grupo.—J. M. L.

JEFFERSON STARSHIP: **Dragon fly**. GRUNT BFL1-0717.

Se acabó el Aeroplano, de Jefferson, y comienza la Nave Espacial de Jefferson. La Nave está capitaneada por Grace Slick y Paul Kantner y cuenta con un guitarra increíble, G. Chaquico, amén del violinista Papa John Creach, el batería J. Barbata y los bajistas-teclistas D. Freiberg y Pete Sears. La Nave es exactamente igual que el Aeroplano, pero más actualizada. Lo único que no me gusta de ella es que en los temas lentos se oyen demasiado violines o sonidos «melotronescos» que se les parecen. Las letras siguen siendo radicales en política, en argot para las alusiones al viaje, y tremendamente sencillas en lo concerniente al amor. El disco es una maravilla, lleno de fuerza y ritmo, aunque con temas lentos para que descanses. Lo mejor de todo me parece el **Ride the tiger** («Monta el tigre») inicial, habiendo incluso una canción-historieta, que por venir de Marty Balin no nos extraña, y que es la única colaboración de éste. Resumiendo, un disco muy bueno en la línea del Aeroplano. ¡Ah! Hay noticias de que Jorma Kaukonen tiene nuevo álbum con su Hot Tuna, y de que Marty Balin, ídem; lo seguro es que el disco en solitario de la Elick no saldrá, debido a sus alusiones políticas respecto a España, que además las dice en castellano.—J. M. L.

TODD RUNDGREN: **Utopía** (Hispavox).

Un disco extraño con reminiscencias de muchos sonidos.

Desde Uriah hasta Mahavishnu, e incluso los momentos desmadrados de Yes. En general, hay una cierta confusión, sobre todo en los arreglos de los tres teclados (uno de ellos sólo toca sintetizadores), que podían aprovecharse más, y sobre todo de una forma menos convencional. Algunos cambios se notan algo forzados, y las voces sólo aparecen en las partes «suaves». Por lo demás, el grupo es bueno y el guitarrista Todd Rundgren tiene momentos realmente imaginativos. Creo que el camino de esta gente está en abrir un poco más su música, en darle ese frescor típico de los grupos «rock» americanos. En el campo de lo perfectamente estructurado no pueden competir con los grupos ingleses y, por otra parte, se encuentran lejos de Mahavishnu. Ch. Corea, etc. Es el tipo de grupo que de momento tiene mucho más que decir en directo que en disco.—S.H.V.

THE LINK WRAY RUMBLE. Polydor, 2391128.

Cuando una Casa de discos, apoyada por unos «disc-jockeys», se empeñan en que un disco es bueno, es muy difícil llevarles la contraria, porque se crea un ambiente en favor del disco, y si no te integras, te dicen que no tienes ni idea. Personalmente, este disco de Link Wray, mítico músico de «rock and roll», el primero —dicen— que introdujo la distorsión en el «rock», me parece soso, aburrido, reiterativo y pachangero. Son las fórmulas de siempre: los doce compases del «blues», pero con una ligera variación tímbrica en la modulación de la guitarra; y para colmo, sin garra y a menudo con unos coros vocales que además de «camp» son horribles, y a los cuales odio, cuando se ponen en su tema de «rock and roll».—J. M. L.

GLORIA GAINOR: **Never cansay goodbye**. MGM, 2315321.

Pues la Gloria está pegando que da gusto en USA, y no le faltan motivos. La cara A del disco, que va toda seguido, es capaz de resucitar a toda la humanidad que yace en las tumbas: tiene un ritmo no sólo contagioso y que te arrastra, sino que es pura dinamita que te hace moverte con absoluto placer. Y en vista de esto, el disco lleva en la portada una etiqueta que dice «Especial discoteca». Te aseguro que cuando lo oigas te va a dar igual el sitio donde estés, pues seguro te vas a mover. Ahora bien, todo el elogio no va para Gloria, sino para los «arreglistas» y los músicos, que son

¡fantásticos! La pena es que la cara B se hace monótona y pesada, tras la soberbia cara A. J. M. L.

MERCEDES SOSA: **Disco de oro**. Philips, 6347208.

Album de recopilación de la Sosa. Doce temas, de autores y temática sudamericana. No se ha llamado «Grandes éxitos», por chiripa. En realidad, están los temas más interesantes de la sudamericana; ninguna composición suya, pero sí de Jara: **Te recuerdo, Amanda**; Guarany: **Si se calla el cantor**; Viglietti, **Canción para mi América**; V. Parra: **Gracias a la vida**, etc.—J. M. L.

MASSIEL: **Viva**. CFE, ES-34109.

Esta es la Massiel a lo Brecht, a lo cabaretero. Brecht ponía letras irónicas, críticas y simbólicas a música desenfadada, popular cien por cien y tremendamente asequible: era el canto por y para el pueblo. Hoy, tras muchos años y tras otras realidades, amén de un disco enterito dedicado a Brecht, Massiel intenta hacer lo mismo. Esta no es la demagogia o la canción-panfleto de multitud de «ídolos que no cantan por dinero». Esto es auténtica canción-consumo para aquellos que quieren que las letras digan algo de protesta, pero en tono irónico. Y sólo es ésta la forma en que el «establishment» puede verse sacudido desde los mismos cimientos. La ironía está en temas como: **Viva, Lady Veneno, «Schichis» con «pedigree», El chisgarabís, Soy la mujer...** Hay también una parte más seria, pero no es la tónica dominante. Los autores van de Aute a H. Camacho, M. Alpuente, Cecilia o la misma Massiel. Los arreglos son de F. Orlandini y de D. Mariano en los temas más sarcásticos. Hay un arreglo de la M. Callejo, que es de un «hortera» subido, siendo lo peor de todo el disco. El disco está grabado en Milán, y pienso que está muy requetebien, por ser consciente de sus propias limitaciones y saber sacar partido de ellas.—J. M. L.

DEMIS ROUSOS: **Souvenirs**. Philips, 6325201.

JUAN BAU: **Poemas**. Zafiro, NLX 1051.

ANDRES PAJARES: **Pajarísimo**. Philips, 6429805.

MIGHTY DOUG HAYNES. Zafiro, ZLB 2004.

LUCHA VILLA. Zafiro, ML 59.

LOS CHICHOS: **Esto sí que tiene guasa**. Philips, 6328168.

Esto es auténtico «pop», con toda la carga peyorativa que el

término trae consigo. Es música popular, hecha para un público mayoritario, sin ninguna trascendencia ni sociológica ni musical. Incluso el caso de Juan Bau, cuyo disco es el más interesante de todos los mencionados, no tiene mayor trascendencia que el de unas letras de niño casi «pera», que aparte de estar totalmente asimiladas por el sistema sólo sirven para que la niña quinceañera exclame: «¡Qué bueno está el tío éste!» y «¡Qué cosas dice!». Aparte de esto, las canciones sirven para bailarlas en la discoteca de turno... Musicalmente, es más atractivo el disco de Demis Rousos, que cuenta con unos arreglos muy bien hechos, precisos, bonitos y diversos. Pese a esto, para una persona que no sea «fan» del griego-francés, el disco entero le parecerá monótono... Y el disco de Pajares, aparte de ser gracioso la primera vez que se escucha —supongo que a la quinta vez uno estará harto ya de los mismos chistes—, pues es eso, un disco de humor, donde lo más logrado de todo son las interpretaciones de los diversos «roles» del cómico. De los discos restantes no quiero ni hablar. Baste con esto: Lucha Villa es como si Sara Montiel cantase «corridos». Los Chichos son pachanga flamenca, pero de la muy mala, y encima con trompetas. Y el Doug Haynes es un horrible cantante de «soul» blandísimo.—J. M. L.

«POP»

DISCOS COMENTADOS

Jairo. Ariola, estéreo, 88.406-i.

Lobo. **The best of**. Philips, estéreo, 63 69 807-GT 04.

Mocedades. **La otra España**. Novola, estéreo, NLX-1049.

Sergio y Estíbaliz. **Tú volverás**. Novola, estéreo, NLX-1050.

Alberto Cortez. **Como el ave solitaria**. Hispavox, estéreo, HHS-11 275.

Este mes, y quizás con un poco de retraso, comentamos en nuestra sección crítica este grupo de cinco «long plays», que hemos agrupado en una misma crítica por su parecida temática «pop», que les hace tener muchos puntos de contacto. De estos cinco podríamos destacar tres: el de Alberto Cortez, el de Mocedades y el de Sergio y Estíbaliz. Los otros dos, el de Lobo y el de Jairo, los encontramos bastante flojos. Por un lado, Lobo se nos muestra más evolucionado de su anterior sendero simplista y quizás fácil, habiendo dado paso a un estilo difícil en su entendimiento y de transición que no nos permite sentar afirmaciones sobre este disco, pues lo consideramos de eso, de transición. Pese a todo, nos atrevemos a decir que su contenido es bastante áspero. Jairo, en su alto «status» de can-

tante que no se conforma con cantar temas «vendibles» y poco comprometidos, nos muestra un nuevo resultado de su trabajo; pero permaneciendo en el mismo plano que sus anteriores producciones: ni sube ni baja, se queda ahí. Mocedades, con esta **Otra España**, se han apuntado un nuevo tanto de ventas y simpatía. El tema principal del disco es otro «best seller» de nuestra mejor agrupación «pop», muy pegadizo, muy bien pensado y perfectamente interpretado. Interpretación excelente, que se aprecia en todo él. Las demás canciones que contiene dan el resultado que estaba programado para la consecución de esas ventas imprescindibles, hoy por hoy, para poder seguir, hoy por hoy, «in» y no «out», por decirlo en inglés para entendernos mejor. Sergio y Estíbaliz, tomando como pie el tema de eurovisión **Tú volverás**, ha creado un nuevo disco de larga duración dirigido a «su público», en el que destaca grandemente una canción: **Cuando habla la noche**. El resto de los temas, manteniendo como tónica su pseudo «horterismo», nos sigue confirmando que en Sergio y Estíbaliz todavía tenemos un magnífico cuerpo creador de muy buena música para ese gran público del mercado nacional.

Y como postre de este almuerzo «pop», dejamos un bocado exquisito tanto por su contenido como por su forma: nos referi-

mos al disco de Alberto Cortez. Primeramente me gustaría comentar sus textos diciendo que pocas veces he tropezado con una poesía tan claramente fina, sencilla, humana y, al mismo tiempo, de una ética y elegancia en la forma y en el lenguaje sumamente acogedores y entrañables. En cada tema del LP se nos da una lección de filosofía de la vida; no una filosofía barata, de chapucero cantante elitista, sino apasionada, realista y, según mi parecer, verdadera. Es chocante encontrar, en un mundillo tan falso e hipócrita como este del disco, gente como Alberto Cortez. Es extraño comprobar cómo el flagelo del vicio y la monotonía no han causado mella en el cuerpo de este gran cantante, muchas veces no comprendido y otras excesivamente comentado y promocionado de una forma vacía e intrascendente. Las melodías que acompañan a cada texto están perfectamente logradas en su misión de entorno musical, de ideas y frases dirigidas al gran público. No nos quedamos en compases y ritmos monótonos y machacones sobre los cuales fluya perfectamente cualquier tipo de estrofa, sino que se han conseguido unas melodías que arrojan perfectamente al texto, dándole en cada una de las canciones personalidad y estilo propio. En resumen, un gran disco de este desconocido intérprete que siempre contará con el apoyo de RITMO.— F. R. P.

CRITICA DE LIBROS

LIBROS «ROCK» EN LA COLECCION VISOR

La Colección Visor de poesía tiene cinco volúmenes que por su gran relación con el «rock» creo es importante que el aficionado los conozca. Son: Bob Dylan: **George Jackson y otras canciones**; Bob Dylan: **Canciones**; Leonard Cohen: **La energía de los esclavos**; una **Antología de poesía «underground»**, recopilada por Joaquín Salvador, y otra **Antología de poesía «beat»**, recopilada por M. Randall.

Los dos tomos de Dylan son una recopilación no exhaustiva de canciones de Dylan; el primero, en versión bilingüe, y el segundo, sólo en castellano. Ahora mismo han perdido toda su importancia, en vista de que Aguilar ha lanzado las **Obras completas**; sin embargo, el libro está ahí, y por su precio son más asequibles que los dos tomos de Aguilar. De todas formas, pienso que el libro que Ordóñez tiene en Júcar sobre Dy-

lan es la mejor obra publicada en nuestro país sobre el cantante de Minnessotta, pues aparte de una selección muy variopinta y amplia en texto bilingüe, hay un estudio muy importante sobre el autor de los textos.

El libro de Cohen sí que es importante. No se trata de una selección de canciones, sino de un libro pensado como tal, dividido en 116 poemas. La traducción de Antonio Resines, como en el caso de Dylan, es muy acertada, siendo Antonio una persona enterada, que aparte de saber muchos giros de difícil traducción conoce el argot, y además no hay que olvidar que fue miembro del grupo Almas Humildes, que —salvando las distancias geográficas y sociales— hacían en España hace cuatro o cinco años lo que estos cantantes hacían y hacen en Norteamérica.

Más discutible es la **Antología de poesía «underground»**, traducida por Joaquín Salvador, quien además ha seleccionado los tex-

tos de las canciones y ha hecho en el prólogo un breve comentario introductorio al «underground», y al grupo en cuestión antes de presentar sus letras. Los grupos seleccionados son: The Who (con letras no representativas de **Tommy** exclusivamente), Jethro Tull (**Thick as a brick**), Elton John, The Band, Crosby, Stills, Nash & Young y Country Joe & The Fish. El porqué de incluir a Elton John en unos textos «underground» es algo que escapa a mi conocimiento, pues Elton es uno de los cantantes «rock» más integrados en el sistema y más comerciales. Pero es que, además, el **Tommy** de «underground» no tiene nada, y la prueba está en los muchísimos millones de promoción publicitaria que se está gastando quien sea en difundir la película. Lo de Jethro Tull es algo más comprensible; pero lo de The Band es algo extraño también. Así, el único grupo verdaderamente «underground» de los aquí incluidos es el corrosi-

vo **Campesino Joe** y el **Pescado**. Los demás, de «under» nada de nada. Así, pues, equivocado el título, pasemos a otras precisiones. De entrada te choca que Salvador dice que Elton John es norteamericano. Cosa falsa. Y luego te encuentras, según el mismo señor, con que Crosby proviene de Lovin'Spoonful, «grupo menos sicodélico». Con esto te das cuenta de que Salvador no tiene ni idea de esto. Crosby proviene de los Byrds, grupo sicodélico por excelencia, que en los finales del 1960 componían canciones bajo el efecto del LSD, y además las grababan en las mismas circunstancias: ahí están ese **Señor espacial**, el **Quinta dimensión** o el **Ocho millas alto** (referencia del disco español CBS 63107). En resumen, un libro plagado de errores, con traducción muy deficiente, derivada del no conocimiento del argot «hip», y además son una selección caprichosa, que en absoluto guarda relación con el título del libro.

Más interesante es la selección de Poesía «beat», aunque esta crítica la dejamos para otra ocasión.

ZAMACOIS: **Guión de Historia de la Música.** Ediciones Quiroga.

Otro libro más de Zamacois. Y otra vez hay que felicitar al excelente pedagogo por su incansable labor en pro de la enseñanza musical. El texto es un guión más que esquemático de la Historia de la Música. Desde luego, va dirigido a aquellos alumnos instrumentistas para los que la Historia es una asignatura obligatoria en el Conservatorio. Pero a la vez es un guión básico, que sin duda ayudará a aquel aficionado o profesor que desee tener unos datos fundamentales de un período concreto. No es la primera vez que se intenta hacer una historia esquemática. Eduardo L. Chávarri escribió en 1944 un **Catecismo de Historia de la Música** (UME), y luego están los más amplios cuadros del P. Sopeña. Sin embargo, el libro de Zamacois gana a todos en datos esquemáticos, datos que tocan incluso a instrumentistas, pedagogos, formas, pensamiento estético, etc.

J. M. L.

UNA INTERESANTE «ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA»

Ha llegado a nuestra Redacción un notable envío: la **Enciclopedia de la Música**, de Hamel y Hürlimann—obra editada por Ediciones Grijaldo, S. A., Barcelona-Méjico—(año de 1970). Esta obra posee cualidades que la hacen acreedora a que dicha **Enciclopedia** figure en España a la cabeza de otras de su clase, no ya por su sencilla y moderna presentación, sino por sus eruditas informaciones, como son, en el primer volumen, las siguientes:

Teoría de la Música, Historia de la Música, Historia de la Música en España; éstas bien definidas y catalogadas.

En el segundo volumen nos da definiciones de la Música instrumental, del Conjunto musical, del Canto; La Música y el Teatro, Música de baile y Música católica y protestante, con las que nos informa e instruye, así como nos deleita.

Quizá sea, para mi gusto, el tercer volumen el más logrado. Trata de la Música extraeuropea y de América Hispana. Técnicas nuevas de composición. La vida musical contemporánea. Musicología y Literatura musical, terminando con La Electricidad y

la Música, haciéndonos ver la erudición que lleva en sí. Sus muchas ilustraciones dan aún mayor valor a esta gran obra

técnica que consideramos no debe faltar en la biblioteca de los que amamos la Música.—**JULIETA MATEO BOX.**

EDICIONES MUSICALES

Título: **El clarinete y sus posibilidades.**

Autor: Jesús Villa Rojo.

Editor: Alpuerto, S. A.

FICHA TECNICA

Libro de estudio (1973).

I. S. B. N.: 84-381-0064-3
31 X 23; 120 páginas en negro, con ilustraciones musicales. P. V. P.: 500 pesetas.

Grabación en «cassette» de los ejercicios contenidos, realizada por el autor. P. V. P.: 300 pesetas.

El clarinete y sus posibilidades—estudio de nuevos procedimientos— es un trabajo realizado con una beca para estudios científicos y técnicos de la Fundación Juan March. En él son presentadas ampliamente las posibilidades técnicas e interpretativas del clarinete: sonidos reales—simultáneos—; sonido real y sonido resultante; sonido resultante—independiente de su real fundamental—; sonidos armónicos—con frecuencia determinada o indeterminada—; soni-

do real y sonidos armónicos; sonido resultante y sonidos armónicos; sonido real con resultante y armónico; sonidos rotos; voz, voz y sonido; aire solamente; cuartos de tono, «flutterzunge» y «glissando». Todo este material es tratado y estudiado detalladamente con numerosos ejemplos y con la elaboración de un ejercicio basado en cada una de las materias, presentadas con una graña especial en la exposición de los signos utilizados para la diferenciación de cada una de las posibilidades sonoras. Las posiciones, en que se ha pretendido por todos los medios no alterar en absoluto las digitaciones habituales del clarinete, son explícitamente marcadas en una tabla general que abarca a todas las materias estudiadas.

JESUS VILLA ROJO

Número Catálogo 1130.
Editorial Alpuerto, S. A.
Calle Caños del Peral, 7, 1.º de
recha. Madrid-13.
Teléfono: 247-01-90.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

ERNESTO HALFFTER

LLANTO POR RICARDO VIÑES

De la «Suite lírica»

PARA PIANO

U.M.E.

Carrera de San Jerónimo, 26 - MADRID-14

NOTICIARIO MUSICAL

"TOUR" EUROPEO DE LA SINFONICA DE SYDNEY

En el último trimestre de 1974 la Orquesta Sinfónica de Sydney ha efectuado su primer "tour" europeo. «Antes de este "tour", Sydney —dice Darrell Miley, "manager" de la gira— era conocida de los aficionados por su Casa de Opera; desde ahora es conocida también por su magnífica orquesta.» La gira ha incluido seis conciertos en Suecia, cuatro en Austria, ocho en Alemania y dos en Holanda y Portugal. El director principal ha sido Willem van Otterloo, y entre los solistas participantes hay que destacar a Donald Westlake (clarinete), Roger Woodward (pianista) y John Williams (guitarrista). Cuatro han sido los compositores australianos de los cuales se han interpretado obras en la gira: Peter Soughorpe (Sun music IV), Don Banks (Prospects), Richard Meale (Clouds now and then) y Percy Grainger (Molly on the shore).

UN HOMENAJE

En los primeros días del mes de junio, y coincidiendo con el décimo aniversario de la muerte de don Ramón García Sanz, Secretario perpetuo del Cuerpo Nacional de Directores de Bandas Civiles —organismo que tuvo su raíz en la Asociación Nacional de Directores de Bandas, en favor de cuya organización tanto colaboró esta Revista y trabajó su propio director, señor Rodríguez del Río—, se rindió homenaje a la memoria de aquél. Se estrenó un Apunte sinfónico, obra de Tomás Villajo Soler, Director de la Banda Municipal de Linares, en el patio de Cristales del Ayuntamiento. Al acto acudió el hijo del homenajeado, don José García Hernández, Vicepresidente primero del Gobierno y Ministro de la Gobernación; asimismo asistió don León Herrera y Esteban, Ministro de Información y Turismo, y Autoridades locales y provinciales de Jaén.

EL PREMIO "MAESTRO VILLA", PARA MANUEL BERNA

El premio de Composición musical "Maestro Villa", dotado con 200.000 pesetas, ha sido concedido el presente año al compositor alicantino Manuel Berná García. La obra premiada se llama Imágenes, y es una "suite" inspirada en cuatro de las imágenes del Museo Salzillo, de Murcia. Manuel Berna García, natural de Albaterra, es en la actualidad Comandante Director-Jefe de la Sección de Música de la Dirección de Personal del Ministerio del Ejército. Ha estudiado con Román de San José, Tomás Blanco, López Varela y Gerardo Combau. En 1950 estrenó la zarzuela Azogue, en los festivales de primavera de Cartagena, y en 1951 estrena en el Parque del Retiro, de Madrid, con la Banda

Municipal de Madrid, su Primera sinfonía en Mi bemol mayor, siendo él el director de la misma. Sinfonía que vuelve a dirigir en Burgos años más tarde con la Orquesta de Cámara de Baden-Baden. En 1958 estrena, con la Sinfónica de Ceuta y con la Coral del Conservatorio de la misma ciudad, el poema sinfónico El Miserere, basado en la leyenda de Bécquer. En 1962 dirige el estreno de su "Suite" de concierto, con la Orquesta Sinfónica de Valladolid, que posteriormente es interpretada también en Madrid. Igualmente es autor de Gestas legionarias, para conmemorar el 50 aniversario de la Legión, obra que estrenó en la Plaza Mayor de Madrid. Su último estreno tuvo lugar el pasado mes de marzo, en Sevilla y Granada, con Pequeña "suite", para el Grupo de Metales de la Orquesta de RTVE.

SEMINARIO SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE LA OPERA EN ESPAÑA

«Queremos decididamente que Madrid, y no sólo Madrid, tenga un Teatro Nacional de Opera con las mayores posibilidades.» Esta fue una de las frases que Miguel Alonso Baquer, Director general del Patrimonio Artístico y Cultural, dijo en su discurso de clausura del "Seminario sobre la problemática de la ópera en España", desarrollado en ocasión de la reciente Decena de Música de Toledo. Los ponentes fueron: Alvarez Buyla, García de Paredes, Gómez Amat, Pedro Lavirgen, León Ara, Montsalvatge, Roa y Fernández-Cid. Otra de las frases citadas por Alonso Baquer fue ésta: "Cualquier decisión debe ir precedida de inspiraciones basadas en el estudio y la libertad de pensar".

¿ES LA GUITARRA POPULAR EN ESPAÑA?

Siempre se ha dicho que España es un país donde la guitarra ocupa un lugar importante. Se ha dicho, y se dice, pero realmente, ¿es ésta la realidad? Si preguntas al aficionado normal una decena de guitarristas nacionales, te aseguro que te dirá: "Yepes, Segovia, Paco de Lucía, y quizás hasta te diga José Luis Rodrigo y José Luis Lopátegui". Sin embargo, ese mismo aficionado, si es joven, sabrá decirte varios nombres extranjeros de la constelación "rock": Clapton, Hendrix, Fripp, Page, D. Allman, Gilmour, Winter... De esto se deduce que a nivel masivo y, por lo menos, popular, el mito de la guitarra española es eso sólo, un mito, y que la guitarra española, la clásica de seis cuerdas, acústica y con cuerdas de nylon o de tripa, está siendo desbordada por la guitarra eléctrica, más parca en recursos polifónicos, pero mucho más rica en timbre y efectos (derivados de su amplificación), y además mucho más popular ahora mismo. Claro que el que no tiene dinero se

compra una acústica; pero da igual, pues la toca como una eléctrica, con púa y con efectos "sucios", para escándalo de los puristas.

LA LABOR DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LA GUITARRA

La culpa de esto no la tiene nadie: son los tiempos, que están cambiando, y realmente son cosas que están soplando como el viento y que nadie sabe muy bien cómo son. ¿No es así, señor Pérez? Sin embargo, en nuestro país hay varias sociedades que tratan de revitalizar y de que el exiguo valor que todavía tiene nuestra guitarra no decaiga hacia el vacío absoluto.

La Sociedad Española de la Guitarra, de la que Prats Brotons es Tesorero nominal, pero ejecutante real y responsable único de sus actividades, es una de ellas. Y el señor Prats ha dicho para RITMO: "Nos desenvolvemos sin ninguna ayuda estatal; la Comisaría tampoco nos apoya, pese a que nuestros artistas son nacionales; incluso para lograr el Salón del Conservatorio para dar algún concierto tenemos múltiples problemas con el Director, quien, además, en lo que buenamente hemos podido hacerlo, nos ha cambiado los programas". Como se puede ver, un panorama nada halagüeño. Y luego dicen eso de la ayuda a la guitarra. "Tenemos un promedio de cuatrocientos socios, entre los que predominan los jóvenes, generalmente estudiantes, entre los diecisiete y los veinticinco años. Las entidades que nos apoyan son el Ateneo y el INI, y en menor medida este año, la Caja de Ahorros. De los doce conciertos que hemos dado este año, siete se han celebrado en el Ateneo, tres en el INI, uno en el Teatro Benavente y otro en el teatro del Montepío Industrial y Comercial Madrileño." El número de conciertos mensuales es de uno, siendo dos algunos meses. Parece ser que hay un problema fundamental en la SEG: "La falta de colaboración en organizar, en vivir la Sociedad, en colaborar en el desarrollo de estas actividades. El Presidente de la SEG, Segundo Pastor, no ha ido a un solo concierto. Los únicos que van son los jóvenes". Para que luego digan lo de que la juventud tal o cual. "El mayor éxito de nuestros conciertos lo ha conseguido Rodrigo de Zayas. Entre otros, han pasado por nuestros recitales: J. L. Rodrigo, M. I. Siewers, Cuarteto Tarragó, D. Ballesteros, Duarte Costa, etcétera. Pienso que en Barcelona la guitarra se vive con más intensidad, pero en cuanto a calidad las cosas son como aquí." En España hay varias sociedades que tratan de fomentar el amor a la guitarra: Peña Tárrega, de Barcelona; Amigos de la Guitarra, de Valencia; la SEG madrileña, la Orquesta de Cuerda Gaspar Sanz, de Madrid, y otras en Córdoba,

Pamplona... ¿No sería interesante un intercambio tanto artístico como comercial y de opiniones entre todas estas Sociedades? "Sería estupendo; lo he intentado. Fue una de mis primeras metas crear ese puente entre las diversas Sociedades, pero fracasó. Pienso que es muy importante, y veo una cosa muy beneficiosa para todos. Es decir, si tengo que darle a un concertista diez mil pesetas por venir desde Roma, pongo por caso, la cifra bajaría a ocho mil si además le contratasen los de Valencia, Córdoba, etcétera, y así todos tendríamos dos mil pesetas más para poder traer a otro artista, o para pagar más a un fuera de clase." Ahí queda una posible solución.

AL HABLA CON JOSE LUIS LOPATEGUI

Tenemos oportunidad de charlar con José Luis Lopátegui casi al término de su estancia de un mes en los Estados Unidos, en el que sus actividades le han retenido principalmente en Nueva York. Estamos en la sede del Spanish Institute, donde ha tenido lugar la última clase y acto de clausura del curso de guitarra que el joven maestro español ha desarrollado durante dos semanas en esta ciudad.

Lopátegui hizo su debut en el Alice Tully Hall neoyorquino después de una serie de conciertos y de dictar varios cursillos por distintas Universidades del Medioeste, Washington, Cleveland, Pittsburg, etc. Le pedimos unos minutos del tiempo que le reclaman sus alumnos y amigos para conversar sobre sus actividades.

—¿Qué impresión le causó la acogida del público neoyorquino?

—Extraordinaria. Sabía que es un público muy preparado; había asistido a conciertos en esa espléndida sala en años anteriores; ahora sé también que es un público cálido y generosamente estimulante; uno "siente" que siguen tu trabajo con verdadero interés.

Sabemos que José Luis Lopátegui es, desde hace dos años, catedrático de Guitarra del Conservatorio Superior de Música de Barcelona; sabemos de su dedicación a la didáctica de la guitarra y de su interés por ella. Le preguntamos: si tuviera que elegir entre dedicarse a los conciertos o a la enseñanza, ¿cuál sería su decisión?

—Es, verdaderamente, una difícil decisión, no tanto por ella misma, sino por el gran significado que tiene para un profesor el actuar ante el público; la constante exigencia y renovación que exige un auditorio hace que la enseñanza se renueve y vitalice.

Nos explica que en Barcelona se reúnen a su alrededor alumnos de varios países. ¿Dónde diría usted que los alumnos

están más interesados por la guitarra?

—No creo que se pueda pensar en un lugar determinado. El interés por la guitarra es mucho y muy diverso. La cantidad de alumnos es incalculable; la calidad de ellos, muy apreciable. Esto hace posible una mayor exigencia en la elevación del nivel, un mayor rigor a la hora de su formación, que yo me atrevería a aseverar debe ser mucho más completa y rigurosa que en estudiantes de otros instrumentos; si se me permite exagerar hasta el extremo, el "encanto" que se ha dado en decir que tiene el instrumento hace que se le disculpen al guitarrista deficiencias musicales que no se le perdonarían a ningún otro instrumentista.

Aunque parezca muy repetido siempre, es pregunta obligada la relacionada a los proyectos. ¿Cuáles son los suyos inmediatos?

—En el camino de la enseñanza, publicaciones; una interesante colaboración con el International Music Institute en su primer curso de Música de Cámara, que celebrará en España (Santander) en este verano; mi anual curso del instrumento en el mes de septiembre. Asistir en París al que dará mi maestro, Narciso Yepes. En cuanto a actuaciones, intervención en varios programas en la radiodifusión austríaca y en los Festivales Estivales de Bratislava.

PRIMERA SEMANA DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Del 14 al 20 de abril se ha celebrado en la Universidad de Oviedo la Primera Semana de Música. Emilio Casares Rodicio actuó como director de la misma, que estuvo bajo el lema "Música del Renacimiento". En ella se desarrollaron diversas conferencias sobre el tema, que sirvieron para ilustrar los conciertos posteriores. Entre los conferenciantes estaban Emilio Casares, José López Calo, Samuel Rubio y Tomás Marco. Los intérpretes fueron: el Coro Universitario de Oviedo, J. L. González y M. Martín, A. Perret y Rodrigo de Zayas, y el Cuarteto Polifónico de Madrid. Y entre los músicos-conferenciantes: Jorge Fresno, R. de Zayas y L. Kurzeknabe.

LA SCALA SINFONICA

La temporada sinfónica del Teatro de la Scala comenzó el miércoles 2 de mayo, con Ormandy, la Orquesta de Filadelfia y el Concierto para orquesta, de Bartok, y la Sinfonía número 1 de Mahler, como obras inaugurales. La temporada se extenderá hasta el 8 de noviembre, con un total de catorce conciertos, en los que intervendrán los directores Macal, Metha, Bohm, Sawallisch, Sachippers, Bellugi, Pretre, Swarowsky, Krenz y Claudio Abbado, siendo este último el titular estable. La Orquesta, co-

mo el Coro, será la de La Scala, salvo Metha, que se llevará la de Israel. El programa presenta una variedad y una calidad fuera de serie: hay programas monográficos dedicados a Ravel, R. Strauss y Schubert; otros de vanguardia, con obras de Berio (las increíbles Folk Songs), Petrassi y Ghedini; otros menos guardistas, de Webern, Schoenberg, Lutoslawsky y Malipiero; y otros tradicionales, de Beethoven, Mozart, Mahler, etc., destacando entre éstos La condenación de Fausto, de Berlioz, con M. Horne, N. Gedda, J. Van Dam y P. Plishka en la parte vocal. La temporada tendrá un breve descanso entre el 5 de julio y el 28 de septiembre.

MUSIKASTE RENTERIA

Del 19 al 24 de mayo se ha celebrado en Rentería la Musikaste 1975, dedicada al centenario del músico vasco-francés Mauricio Ravel. La Semana ha estado organizada por la Coral Andra Mari, y aparte de dedicarse gran atención a la obra de Ravel, tanto en su variante sinfónica como en la de cámara o la pianística, se ha recordado a otros músicos vascos: uno barroco, Fray José de Vaquedano; otros más modernos, como Arriaga, Aramburu, Pildain, Ugarte o Elduayen; y otros de la corriente vanguardista: J. L. Isasa, A. González Acilu, L. de Pablo, G. Bernaola, María L. Ozaita y Antón Larrauri, habiendo dado estos dos últimos dos estrenos mundiales. (Se ha incluido un autor no vasco: Tomás Marco.) Los intérpretes han sido: el pianista Juan Padrosa, las corales Donosti-Ereski, Andra Mari, Cámara de San Sebastián, Iradier e Ikastola Orereta; la Orquesta del Conservatorio de San Sebastián, dirigida por Franco Gil; Avelina Alvarez, soprano; Ochoa de Olza, barítono; Coral de Lejona, Orfeón Pamplonés (director, J. A. Huarte) y Sinfónica de Bilbao (director, P. Pirfano).

OPINA HAINTINK

En la reciente visita que la Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam, ha hecho a Rusia, su Director titular desde 1964, Bernard Haitink, ha hecho unas declaraciones que recogemos por su interés: "Nuestra Orquesta, fundada en 1888, se ha educado en el repertorio de los compositores austríacos y alemanes, clásicos y románticos: la Orquesta consiguió sus mejores éxitos en la interpretación de esta música cuando la dirigieron W. Mengelberg, B. Walter, E. Jochum. La otra línea en el repertorio de la Orquesta está vinculada al nombre de P. Monteux, gran conocedor de la música francesa y de la contemporánea. E. van Beinum siguió sus pasos, pero además hizo mucho para di-

EL ARTE DE LAS PORTADAS DE DISCOS

Los discos no son sólo música. Bueno; algunos no son ni siquiera eso; pero no entremos en disquisiciones. El asunto es que la portada de los discos es una cosa no ya sólo valiosa, y, por lo tanto, costosa para el consumista, sino que además es un cartón en el que un artista puede hacer auténticas obras de arte. En general, este arte no está muy difundido entre los discos clásicos, que a menudo presentan una total uniformidad, como los de la DGG, o una portada con un color, unas letras y alguna foto (Zafiro, serie dorada; Archiv, etc.). Los grupos de "jazz", "rock", sobre todo tras la experiencia "hippie", han hecho auténticas maravillas con la portada de los discos; ahí están los dibujos de Roger Dean (portadas del grupo Yes, entre otros), Hipnosis (Pink Floyd, E. L. & p., etc.) y otros muchos más. Analizando esta variedad artística, Colman Andrews, del Coast Magazine, de Los Angeles, ha editado un libro de cerca de 200 páginas, llamado Record Covers, donde muestra la evolución de las portadas discográficas desde la creación del LP de 33 centímetros en 1949. El libro lo ha escrito Andrews en colaboración con Stegan Bohl, de la DGG.

150 ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE J. STRAUSS

Con motivo de tal aniversario se van a celebrar en Viena diversos actos, tales como una Exposición sobre la vida del famoso autor de vals, donde se podrá ver todo aquello que haya tenido alguna relación, por pequeña que sea, con la vida de Strauss. El lugar donde se celebra la Exposición es el Wolks-halle, del Ayuntamiento de Viena, y durará hasta el 31 de octubre.

También del 24 de mayo hasta

el 22 de junio, en el seno de los Festivales de Viena, se interpretó una obra de Strauss en cada concierto. El murciélago será preparada por el Theater an der Wien; Una noche en Venecia, por el Raimundtheater; y Fanny Elssler, por la Wiener Kammeroper.

Durante el verano musical, que abarca del 26 de junio al 17 de septiembre, la Orquesta Sinfónica de Viena dará diversos conciertos dedicados íntegramente a la obra de Strauss. El director de estos acontecimientos será Willy Boskovsky.

Las celebraciones, que se extenderán hasta el próximo 1976, y que culminarán el 25 de octubre, aniversario del nacimiento, tendrán un cariz netamente popular durante los meses de julio y agosto, en los que semanalmente, y en la plaza del Ayuntamiento de Viena, se darán audiciones públicas de obras de Strauss.

PLAZA DE JOHANN STRAUSS EN PARIS

Con motivo del 150 aniversario del nacimiento de Johann Strauss, el Ayuntamiento de París ha expresado la intención de dar a una calle o plaza de la metrópoli el nombre del Rey del Vals vienés, según ha informado recientemente la Sociedad Johann Strauss, de Viena. En la República Federal Alemana se fundará próximamente una Sociedad Johann Strauss según el modelo de las sociedades que existen ya en Francia, Gran Bretaña y Suecia. La Sociedad de París, que ha recibido de Viena la partitura para piano de un vals de Strauss titulado París, tiene la intención de ofrecer esta obra en el cuadro de una ceremonia que se organizará con motivo de la proyectada fiesta.

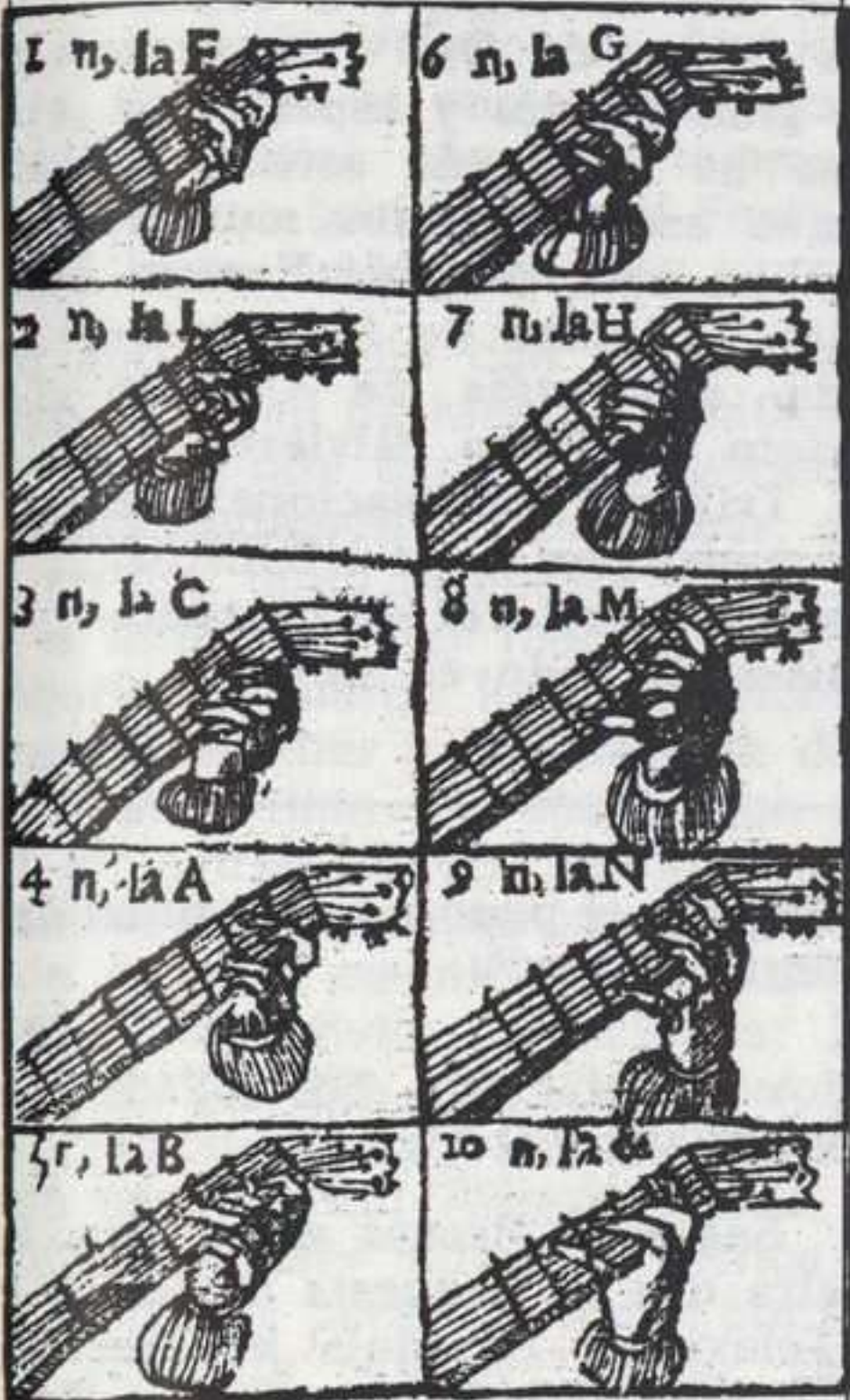
OPERA EN BILBAO

Bilbao celebra su XXIV Festival de Opera. La primera función tendrá lugar el 3 de septiembre, con las Vísperas sicilianas, de Verdi. Las cinco óperas restantes serán: Manon, de Massenet; Turandot, de Puccini; Norma, de Bellini; La Bohème, de Puccini, y Luisa Miller, de Verdi. O sea, "bell canto" por doquier. Los directores invitados son M. Veltri y G. Morelli, siendo D. Monjo el regidor. La representación española se limita a Vicente Sardinero, (Manon y La Bohème) y José M.^a Carreras (Luisa Miller). El resto de cantantes son italianos.

OTROS FESTIVALES DE OPERA

Aparte del de Madrid, del que daremos reseña informativa amplia en otro número de esta Revista, y ya que hemos citado el programa del próximo Festival de Bilbao, vamos a analizarlo con los que se han desarrollado en Valencia y las Palmas.

IV Curso 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:

TIENTO, Distribuidora General de Música

Benedicto Mateo, números 49-51
Telf. 204 36 40
BARCELONA-17

En Valencia las representaciones han sido siete: El holandés errante, Tannhauser, Metisófeles, La Bohème, Il Trovatore, Werther y La Fanciulla del West. En Las Palmas, cinco óperas: María Estuardo, Tosca, Macbeth, Otello y Los cuentos de Hoffman. Así, pues, festival Verdi en Las Palmas, donde extrañamente no se ha puesto ninguna ópera de Puccini, el cual también esta temporada parece autor obligado, dado que se celebra el 50 aniversario de su muerte. La preponderancia italiana, tan patente en Bilbao, no es tal en estos otros festivales. Aun así, hay grupos que han dominado: la compañía del teatro estable de Praga lo hizo en Madrid, y el Teatro Nacional de Mainz, en Valencia. La representación española ha estado más nutrida en Valencia y Las Palmas: Dolores Cava, Pepín Manzaneda, Rosa Isas, amén de las primeras figuras: Caballé, Kraus, ¿Domingo?

Para terminar, decir que en Zaragoza, el día 10 de junio, se presentó Kraus secundado por Helena Obratsova con el Werther; y concluir en el intercambio de agrupaciones musicales a nivel nacional; los Coros de la A. B. A. O. van a Valencia, y a cambio, la Municipal de Valencia va a Bilbao. Todo un ejemplo de ayuda mutua.

NOTICIAS

El Concurso "Reina Elisabeth", de piano, ya tiene ganador en su versión 1975: el ruso Mikhail Faerman, cuya designación parece ser, según cuentan las crónicas, no tuvo todo el refrendo del público que cabría esperar. Nuestro corresponsal, Koch-Martín, dice: "El auditorio esperó durante noventa minutos el resultado de la deliberación del Jurado; pasada esta larga espera, el compositor Marcel Poot, Presidente del Jurado, ocupó su lugar, y una vez puesto en pie, anunció el desenlace. El "suspense" que había presidido el fallo del Jurado se convirtió en un silencio total, al que siguió algún que otro "juh!", de desaprobación".

Conviene recordar que este Concurso es uno de los más tradicionales que se celebran en Europa, y entre sus bases se encuentra una muy curiosa, en la que, aparte de pedir que la obra se escriba en escritura pautada tradicional, se ruega que la obra sea enteramente tonal, ya que si no lo es no tendría entrada en el certamen.

ACONTECIMIENTO EN BARCELONA

El próximo 2 de octubre, en el Palacio de los Deportes, de Barcelona, habrá una reunión obligada para todo amante nacional del "jazz". Porque ni más ni menos que Count Basie, Ella

Fitzgerald, Oscar Peterson, Joe Passa, Ray Brown, Zoot Sims, Dizzy Gillespie, Roy Eldridge, Clark Terry, Milt Jackson, Louis Belson y alguna que otra figura más se van a agrupar para satisfacción de los aficionados y van a dar un "show" de cuatro horas de lo que suponemos será muy buen "jazz". El organizador de tan brillante acontecimiento es Norman Gratz, creador del sello Pablo Records y anteriormente de Verve Records.

CENTENARIO RAVEL

Siguiendo la celebración del Centenario de Ravel en todo el mundo hay dos noticias de interés: la creación de un auditorio Maurice Ravel, en Lyon, con capacidad para 2.055 plazas, cuyo conjunto sinfónico dirigirá Marcel Landowsky, recientemente nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes, y la puesta en venta en el mercado internacional del disco de dos versiones íntegras de la obra para piano del músico francés. Versiones que están a cargo de Jacques Rouvier (Calliope) y de Philippe Entremont (CBS). En España se ha vuelto a reeditar la antigua de Monique Haas (His-pavox).

ACTUALIDAD EN BRUSELAS

Juana de Arco en la hoguera, con música de Honegger y texto de Paul Claudel; Mahagonny y los siete pecados capitales, de Kurt Weill y Bertol Brecht han sido las óperas repuestas en los últimos días en Bruselas. Por otro lado, también se ha repuesto Carmen, la última obra de Bizet, en conmemoración del centenario de su estreno. Asimismo el Ballet del Siglo XX, de Béjart, ha estado cinco semanas en la capital belga; a destacar la coreografía que se ha dado a I Trionfi, del poeta italiano del medievo Petrarca.

PRIMERA MUSICOLOGA "OFICIAL"

Hace escasamente seis años se creó la cátedra de Dirección de orquesta en el Conservatorio de Madrid. Y hace poco menos de tres años que se creó la de Musicología. Ambas cátedras están dando ahora mismo sus frutos: los primeros directores y musicólogos diplomados por el Conservatorio madrileño. Realmente, asusta la idea de que durante siglo y medio (el Conservatorio se creó en 1830) hayamos esta-

VANGUARDIA SIN MODELOS

Ya hemos comentado en nuestras páginas el pasado Festival de Royan, de Música Contemporánea. Royan es uno de esos festivales que no están solos: Darmstadt, Stuttgart, Donaueschingen le hacen compañía. Ahora que este tipo de cursos van a proliferar, ya que el verano es la fecha ideal en que se desenvuelven, conviene recordar lo que ocurrió el año pasado en Darmstadt, que aunque sea bianual, da en gran medida la temperatura de todos los festivales de música contemporánea.

Entre otras cosas, se dijo: "Dos puntos destacan aquí: una tendencia hacia la acción músico-teatral, y el redescubrimiento de la tonalidubrimiento, o simplemente dad. Para los músicos jóvenes se trata realmente de un redescubrimiento del que nosotros nos congratulamos; aquí se vuelve a hacer otra vez más música". Palabras de Siegfried Palm, "celista" y exento de prejuicios reaccionarios, por lo que su opinión tiene un valor más alto. Palm, que junto a Aloys Kontarski y Ernst Thomas es responsable del programa de Darmstadt, continúa diciendo: "Cuando se pregunta a los músicos jóvenes que han vuelto a la tonalidad quiénes son

sus maestros, reaccionan encogiéndose de hombros. Algunos alemanes dirían que Zimmermann". Recordemos que muchos jóvenes volvieron la espalda al que durante muchos años hizo de "guru", el alemán Karlheinz Stockhausen, al que algunos llamaron "imperialista y autoritario" por sus posturas no sólo estéticas, sino incluso pedagógicas (sus clases las dio en su inmenso gimnasio). "En general, hubo aclamación no a los compositores que buscaban lo nuevo, lo experimental, en la distorsión del cuadro sonoro, como se venía haciendo últimamente, sino a los que buscaban que su obra produjese un efecto claro e inteligible." Si algún tradicionalista piensa que esto es volver a la cadencia mayor o al cromatismo wagneriano, por ejemplo, que se olvide de ello; porque si la vanguardia últimamente estaba empeñada en lo nuevo por lo nuevo, esto de ahora, que mira hacia atrás y recoge lo mejor de todos los campos, se puede llamar ultravanguardia; y ya que los tradicionalistas dicen que para saber hablar hay que aprender las letras, ahora pueden decir que ya sabían ellos que iba a pasar esto. ¡Cuidado! Estos señores ¡jamás entendieron una palabra de vanguardia, y, por lo tanto, deberían empezar a saber qué letras se utilizan en este lenguaje!

do en la capital de España sin estas cátedras. Así, nos asalta una pregunta casi incuestionable, por no herir los sentimientos de quien no tiene la culpa: ¿de dónde han salido nuestros directores de orquesta? De los musicólogos bien poco se puede hablar, pues normalmente los que han destacado han sido autodidactas en esta materia (obsérvese el caso del genial Pedrell).

Bien; pues este año, y por enseñanza libre, ha concluido la carrera de Musicología Arminda Luengo, que aparte de ser la primera musicóloga "oficial" también es la primera y única mujer directora de orquesta "oficial". Arminda es natural de Portugalete, y opina así: "Todo Conservatorio pone su granito de arena ¿a favor, en contra? No soy quién para juzgarlo; pero pienso que siempre se puede aprender algo o mucho de los demás. Actualmente la enseñanza adolece generalmente de lo que considero fundamental: desarrollo paralelo de las facultades y apertura creativa dirigida objetivamente. Lo que suele practicarse es una preparación técnica. Naturalmente, una buena técnica es un factor primordial; ahora bien, no lo es todo".

M. BEJART Y SU BALLET EN EL LICEO

Del 9 al 21 de mayo ha actuado en el Liceo barcelonés el famoso Ballet du XXeme. Siècle, dirigido por Maurice Béjart. Cinco han sido los estrenos que nos han ofrecido, todos ellos con coreografía del propio Béjart: Golestan, música tradicional iraní; Ce que l'amour me dit, sobre el final de la Tercera sinfonía de Mahler; Marteau sans maître y Tombeau, de Boulez, y Seraphita, de Mozart. Además han repuesto La consagración de la Primavera, y El pájaro de fuego, de Stravinsky, y el Bolero, de Ravel, también en la versión coreográfica de Béjart.

LA INTEGRAL DE LAS SONATAS DE BEETHOVEN EN EL REAL

Dentro de la excelente labor que el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid está realizando se anuncia para el próximo invierno la audición íntegra de las treinta y dos sonatas de Beethoven. La versión será de Eduardo del Pueyo, y el público al que van dirigidas es eminentemente joven y estudiantil. Por supuesto, los precios serán muy baratos: rondando los cinco duros. Y en el Real.

GUIA DE FESTIVALES INTERNACIONALES

Con el verano surgen por doquier festivales internacionales de música en la geografía europea. Ya se han celebrado en Bath (donde el cante flamenco ha tenido lugar privilegiado con la participación de Fosforito, La

SESENTA Y SIETE PARTITURAS TRAS EL "ARPA DE ORO"

CINCUENTA Y CINCO COMPOSITORES AL CONCURSO DE LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORROS

Cincuenta y cinco compositores españoles, con un total de sesenta y siete partituras, se han presentado al segundo premio "Arpa de Oro", patrocinado por la Confederación Española de Cajas de Ahorros. Como en la primera edición, un Jurado seleccionador, compuesto por relevantes figuras del mundo de la Música, elegirá seis obras, que posteriormente serán estrenadas en concierto público, en el que un Jurado

final otorgará el primero y segundo premios, dotados con 300.000 pesetas y "Arpa de Oro" y 150.000 pesetas y "Arpa de Plata", respectivamente. El resto de los finalistas percibirán un premio de 50.000 pesetas.

A finales de este mismo mes se conocerán los títulos y autores de las seis obras ya seleccionadas.

En estos momentos se está procediendo también a la grabación del disco con las obras ganadoras del Primer Concurso, celebrado el año pasado, y que, como se recordará, han sido: En guise de fête, de José Evangelista, el primer premio, y Omicrón 73, de Angel Oliver, el segundo. Junto a éstas se incluirán en el disco otras partituras de los mismos autores.

Otro de los premios del

Segundo Concurso "Arpa de Oro" es la edición de las obras y la grabación de un disco que será distribuido posteriormente por los mercados nacionales e internacionales.

El estreno de las obras finalistas de este año se celebrará en los últimos días de octubre o primeros de noviembre.

El número de participantes que han concurrido al segundo "Arpa de Oro" mantiene el gran interés y expectación que ha levantado este Concurso en los medios musicales. La obra de José Evangelista En guise de fête, compite, con otras de Claudio Prieto y Pablo Rivière, en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO, con compositores de cuarenta países de todo el mundo.

Niña de los Peines, Tomás Pavón, Manuel Torres, Juan Talega, Antonio Chacón, El tenazas...; es decir, casi nada), y en Bordeaux. Y ahora mismo se celebran en Bergen (21-V/4-VI), Praga (12-V/4-VI) y Firenze (V/VI).

Los más próximos son los de Granada (23-VI/6-VII), con el estreno del Concierto para violoncelo y orquesta, de C. Halffter, a cargo de Siegfried Palm y la Nacional de España con Frühbeck de Burgos; Lyon (10-VI/8-VII), Strasburgo (12/28-VI), Spoleto (17-VI/6-VII), Viena (24-V/6-22-VI), Holanda (1/23-VI) y Aix-en-Provence (10/31-VII).

Para una información más detallada dirigirse a Association Européene des Festival de Musique, 122, rue de Lausanne 1202, Genève. Tel: 32-28-03.

RECITAL DE MARIA DOLORES L. ALITE

La soprano María Dolores L. Alite ha dado recientemente un recital de canciones en el Teatro Principal de Zaragoza. El repertorio elegido contaba obras de Pergolesi, Monteverdi, Grieg, Wolf, Brahms, Mozart, Puccini, Mascagni, R. de la Serna, Guridi, Fuster, Nin, Rodrigo y algunas otras anónimas. Fue acompañada al piano por Julián Parera, y el recital fue patrocinado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.

RUBINSTEIN OPINA

Recientemente ha pasado por Madrid y Barcelona el pianista octogenario Arthur Rubinstein. En el programa con la Nacional interpretó el Concierto número 5 para piano y orquesta, de Beethoven; y en el programa de exhibición, tocó él solo al piano obras de Chopin, Debussy, Brahms y Schubert. En Barcelona tocó también el Concierto número 2 de Chopin.

Todo el mundo está de acuerdo en que es un genio. Sin embargo, conozco pianistas jóvenes que dicen: "La de trucos que utiliza el viejales". Es lo de menos. El mismo Rubinstein dice: "Nuestros maestros interpretaban de una manera más individual y atrevida. No tenían miedo, como nosotros, a la radio y a los discos. Estos medios nos han dejado al descubierto. No podemos engañar a nadie. No podemos pasar sobre un acorde a toda prisa, haciéndolo sonar perfecto, pero sin pulsar todas las notas, acelerando en los pasajes difíciles y velándolos con un brillante golpe de pedal. De esto abusaban mucho los antiguos pianistas. Algunos de ellos, por supuesto, eran genios".

GRANDES GALAS POLYMUSICA

Para la inauguración de su tienda en Madrid, Polymúsica organizó una exhibición sobre Hammond, del célebre instrumentista Don Lewis. El recital fue todo un éxito, tanto por la asistencia como por la calidad de las obras y de su intérprete. Desde el primer momento el gran organista se ganó al público ofreciendo una serie de melodías, unas de todos conocidas por su universalidad, y otras menos conocidas, pero de gran interés por su difícil tramado, que fue superado por su "feeling" especial por Don Lewis y su magnífico órgano Hammond. También Polymúsica prepara para el día 3 de julio la presentación, en el teatro Alcalá, de Madrid, de Jimmy Smith y su trío. Detalle de esta actuación daremos en nuestro próximo número, pero desde este momento nos ratificamos en la idea de que este nuevo recital será un fabuloso éxito, afirmación que hacemos basándonos en la sobrada calidad de este organista, que, hoy por hoy, quizás, sea uno de los mejores de que

dispone el panorama mundial del órgano-"jazz".

LA ORQUESTA DE RTVE ESTUVO EN U. S. A.

Según la Prensa extranjera, la gira que la Orquesta de Radio y Televisión Española ha efectuado por U. S. A., Londres y Bruselas ha sido un éxito. En esta turné solamente han interpretado obras españolas. Entre las obras programadas únicamente Anillos, de C. Halffter, pertenecía a la actual vanguardia. Las demás eran las conocidas Concierto de Aranjuez, de Rodrigo; Sinfonía en Re mayor, de Arriaga; El sombrero de tres picos, de Falla; la Suite Iberia, de Albéniz; las Melodías vascas, de Guridi, y la Sinfonía sevillana, de Turina.

Los solistas también han sido españoles, y lo único que no ha sido español era el público. Me preguntó: ¿cuándo va a poder disfrutar el pacense, el asturiano o el murciano con nuestras orquestas nacionales en su propia provincia, sin necesidad de irse a USA o a Japón?

FERIA DE LA PARTITURA EN REAL MUSICAL

Durante el presente mes de junio se ha celebrado en las instalaciones de Real Música de Madrid una Exposición-Feria de la Partitura, en la que participaron más de 200 editoriales de todo el mundo. El éxito alcanzado por esta Feria nos viene de nuevo a demostrar el gran incremento que está teniendo el "papel musical" en nuestro país y el gran esfuerzo que está realizando Real Musical por actualizar nuestro mercado musical utilizando métodos totalmente renovadores, de cara al futuro. Ante el éxito obtenido, no nos queda menos que felicitar a los organizadores y alentarles a seguir ese camino de continua acción en defensa de la música y su comercio en España.

VALENCIA Crónica de nuestro corresponsal:
LUIS MARTINEZ RICHART

FESTIVAL DE OPERA (A.V.A.O.) Y HOMENAJE A LAURI-VOLPI

La Asociación Valenciana, Amigos de la Opera, tenaz en la noble y entusiasta trayectoria artística que a sí misma se ha impuesto, nos brindó este V Festival, que resultó interesante, atractivo y valioso.

Se abrió el ciclo con la compañía del Teatro Nacional de Mainz (Alemania), que nos ofreció dos excelentes versiones de *El buque fantasma* y *Tannhauser*, de Wagner, en que tanto la puesta en escena como la interpretación fueron de auténtica categoría. Siguió luego *La Bohème*, *El trovador*, *Werther* y *La Fanciulla del West* (obra esta última de Puccini, que se daba aquí en estreno y que gustó mucho).

Para estas óperas se contó con un elenco de artistas magníficos, que triunfaron en sus respectivas actuaciones: Montserrat Caballé, que renovó anteriores lauros; Plácido Domingo, en lo mejor de su órbita ascendente; Alfredo Kraus, que hizo un «Werther» colosal; Bianca Berini, que logró un personal éxito por su arte y su simpatía; Neyde Thomaz, Francisco Ortiz, Francine Arrauceau, Vicente Sardinerro, Marcella Reale, Bernabé Martí, Pedro Farrés y el resto del elenco, que demostraron su profesionalidad y buenas facultades, siempre aplaudidas. Hay que destacar la buena labor de la Orquesta Municipal en este ciclo de óperas, y que bajo la batuta de los maestros Bernet, Masini, Rescigno, Bottino, Pérez Busquier y del titular, Lorenzo Martínez Palomo, evidenció su capacidad para cometidos de responsabilidad y trascendencia musical como este programa de ópera que comentamos.

Y hemos dejado expresamente para el final el comentario singular, especialísimo, que mereció la ópera *Mefistófele*, de Arrigo Boito, ya que por ser menos prodigada que otras de repertorio y por la soberbia interpretación que de la misma se nos ofreció resultó «la novedad», la gran sorpresa que muchos no esperaban. Fue un éxito brillante, merecido, arrollador, que lograron hermanadamente los destacados cantantes Nicola Chiusolev («Mefistófele» magistral), Mari Carmen Hernández («Margarita»), que fue una auténtica y grata revelación, por lo que esperamos verla y oírla en próximas óperas; Bianca Berini, Luis Lima, María Rosa Isas, Dolores Caba y José Manzaneda cumplieron con gran acierto y dignidad profesional sus respectivos personajes. Diego Monjo, eficaz director de escena; y digamos ya que todo ese meritorio equipo junto con la Orquesta Municipal, estuvo magníficamente dirigido por Lorenzo Martínez Palomo, que supo cuidar hasta el más mínimo detalle y que demostró—una vez más—su buen conocimiento de la ópera (y de los conciertos) para sacarles el máximo partido, la máxima brillantez y perfección. Supo llevar a todos con esa sencillez de gesto, con esa soltura y compenetración a un tiempo, con ese afecto a obras e intérpretes con los que sólo un músico de su valía profesional y de su buen carácter (que todo hay que decirlo) puede en-

Alexis Weissenberg
y Martínez Palomo.



frentarse en una ópera tan densa, difícil e importante como *Mefistófele* y alcanzar el éxito que aquí obtuvo, y al que contribuyeron también los sólidos y bien preparados coros de la A.B.A.O. bilbaína y el Ballet de Olga Poliakoff. Algo inolvidable. Personas de mucha categoría —y entendidas en Música— dijeron sin reparos que «Lorenzo Martínez Palomo está demostrando que es hoy la primera batuta lírica de España». Nos complace escuchar tan justificada y halagadora afirmación, que queremos hacer también nuestra a la vista de lo que ha sido capaz de lograr con este arduo *Mefistófele*, que le valió a él y a todos los intérpretes un gran éxito. Nuestra sincera felicitación desde esta página.

Y ahora pasemos a reseñar con menos amplitud de la que deseáramos, debido a la falta de espacio—ese gran enemigo del cronista—, el cariñoso homenaje al insigne tenor Giacomo Lauri-Volpi, tan vinculado a España, y sobre todo a Valencia por su matrimonio con la que fue exquisita cantante María Ros, y en cuya memoria ha instituido su esposo el ya conocido Concurso Internacional de Canto «María Ros de Lauri-Volpi», y que este año se desarrollará en nuestra capital. El homenaje musical lo constituyó un selecto concierto, en el que actuaron las primeras figuras de este V Festival de Opera. Lo inició nuestra Orquesta Municipal, dirigida por su titular, con la bonita obertura rosiniiana *Semíramis*. Escogidas piezas operísticas fueron cantadas magníficamente por las sopranos Carmen Martínez de Cano, en representación de nuestro Conservatorio; Neyde Thomaz, Mari Carmen Hernández y Bianca Berini; los tenores Alfredo Kraus, Luis Lima, Bernabé Martí, Fran-

cisco Ortiz; los barítonos Vicente Sardinerro, Enrique Serra y Atilio D. Orazzi, y el bajo A. Zerbini. El Coro de A.V.A.O. cantó muy bien el coro de *Nabucco*. Dirigieron eficazmente su titular, Martínez Palomo, y N. Restigno, Pérez Busquier y Bottino. El broche de oro final lo pusieron la diva Montserrat Caballé y el propio Lauri-Volpi (con sus ochenta y dos años y su voz prodigiosamente fresca), que cantaron admirablemente el dúo del primer acto *Madame Butterfly*. Los aplausos, unánimes y calurosos a lo largo de todas las actuaciones, se acentuaron aquí para testimoniar la admiración y el cariño que Valencia siente por Lauri-Volpi, ese gran cantante, profundo escritor cristiano y gran hombre—un artista gigante con corazón de niño, cabría decir—, que tuvo palabras emocionadas para todos. El periodista Juan Arnau, de *Tele-Expres*, glosó el homenaje con acertadas y sentidas frases de elogio al ilustre homenajeado. Se recibieron telegramas de adhesión de altas Jerarquías del país y diversas entidades musicales y culturales. Asistieron además de nuestras Autoridades el Embajador de Italia y el Subdirector general de Teatro, don Alvaro León. Hubo su nota de simpática valencianía con la presencia de nuestra Fallera Mayor, su Corte de Honor, y la Infantil. Por último, el Presidente de la A.V.A.O., Sr. Torres Murciano, entregó al ilustre Lauri-Volpi un artístico pergamino por el que se le nombraba Miembro de Honor y Mérito de la entidad que preside. En suma, una hermosa y emocionante velada para honrar a un artista excelso, a un hombre sencillo, cordial y bondadoso a quien desde este portavoz de la buena música felicitamos humildemente con la gran admiración y el afecto que merece.

BALEARES

PALMA DE MALLORCA

La parroquial iglesia de Santa Eulalia ha sido una vez más (no hay que olvidar las excelencias de su magnífico órgano) el marco adecuado para llevar a cabo la Quinta Semana Internacional de Órgano, en la cual han intervenido magistralmente los organistas siguientes: Adalberto Martínez (español), Gastón Litaize (francés), Hannes Meyer (suizo), Jan Jongepier (holandés), Karl Norbert (alemán) y Alessandro Espósito (italiano). Con la elocuencia proverbial en él, el crítico musical Rdo. D. Antonio Fullana presentó a los artistas citados con documentadas disertaciones y el público numerosísimo en todas las audiciones. Placemes a la Comisión Diocesana de Música, que con el patrocinio de la Caja de Ahorros de las Baleares y el Sindicato de Hostelería han hecho posible por quinta vez, la Semana Internacional de Órgano de esta capital.

● Conforme estaba anunciado, la Capella Mallorquina rindió un merecido homenaje al desaparecido músico D. Juan María Tomás, dedicándole un programa exclusivo de obras suyas. La audición celebróse en la iglesia de San Nicolás y fue presentada por el abogado y crítico musical del *Diario de Mallorca*, D. Luis Aguiló de Cáceres.

● El Círculo Mallorquín ha proseguido su recién iniciada "temporada" con otra audición a cargo de la guitarrista argentina María Luisa Anido, y el "Auditorium" con otras tantas del dúo Honneger-Pallard y Tomás Vasary, pianista húngaro.

MAHON

Dignas de resaltarse son las múltiples actividades que se desprenden de Juventudes Musicales, que bajo la presidencia del culto y dinámico joven D. Salvador Castelló abarcan diversas facetas; entre las cuales seleccionaremos las que siguen:

1.º *Música para escolares*: Más de trescientos niños han participado todos los sábados de cada mes en el Teatro Principal, asimilando muy bien las enseñanzas recibidas. Este curso ha sido patrocinado por el Ayuntamiento y han tomado parte las agrupaciones The London Gabrieli Brass Ensemble, El rei que no reia, Quartet Clàssiu de Barcelona, Han tancat l'escala y el cuarteto Collegium Novarum, de Liège.

2.º *Dieciséis recitales*, que alcanzan el número 166 de audiciones en el lapso de unos diecisiete años de trabajo. He ahí los protagonistas más recientes: Bárbara Held (flauta) y Juan José Olives (guitarra); Juan Moll (piano); Francesc X. Joaquín (percusión) y Angel Soler (piano); Cuarteto Clásico de Barcelona; Josep Lluís Puig (violín) y Josep F. Pagues (piano); Antonio Basses (piano). Coro de Niños Cantores del Colegio de San Francisco, de Palma; Josef Yankelev (violín) e Yvonne Figueroa (piano); André Noiret (flauta), Charles Jongen (violín), Michéle Babey (viola) y Lou Van Derrycken (violoncelo), Catalin Ilea (violoncelo) y Marilena Dobra (piano), Santito Kovacs (órgano), María E. Navarro (piano) y Guillermo González (piano). Verdaderamente, una proeza digna de tenerse en cuenta en lo que lleva-

mos concerniente a actividades del presente curso 1974-75.

3.º El II Festival de Música está en marcha. Comenzará el 12 del próximo septiembre y se prolongará hasta el 8 de octubre. se proyectan diez conciertos de gran categoría, con entrada y programa gratuitos, y suenan los nombres de geniales intérpretes. ¡Enhorabuena...!

LORENZO GALMES CAMPS

BARCELONA

Le ha sido rendido un homenaje en Badalona, ciudad donde reside, con motivo de su nombramiento de académico de la Real Academia de San Fernando, al maestro D. Juan Pich Santasusana, prestigioso director del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona y de la Escuela de Música de Badalona.

En el Museo Municipal del Ayuntamiento de Badalona se celebró un concierto en el que actuaron María Rosa Ysas, "mezzo-soprano", y José María Pla, tenor, acompañados por Manuel García Morante al piano; se interpretaron obras de Toldra, Falla, Pergolesi, Cherubini, Ponchielli, Donizetti, Verdi, y del propio maestro Pich Santasusana. Posteriormente se reunieron en un prestigioso restaurante de Badalona, en una cena homenaje, unos seiscientos comensales. Acudieron las más altas personalidades de la Música: profesores de los Conservatorios de Música de Barcelona, así como de otras provincias; representaciones de las principales masas corales, gran número de discípulos del maestro, y se recibieron numerosas adhesiones, entre las que destacamos la del Comisario de la Música, señor Calés.

Al final del acto hubo discursos del representante del Ayuntamiento de Barcelona y del de la Diputación, terminando con unas palabras del maestro Pich Santasusana, en las que agradeció la presencia de sus amigos y las adhesiones de los que por diferentes causas no pudieron asistir, especialmente la enviada por Conchita Badía, internada en una clínica por una grave enfermedad, adhesión que todos los asistentes acogieron con una gran ovación, terminando el acto sobre las tres de la madrugada.

Un homenaje justo y merecido al que RITMO, se une muy cordialmente.

BILBAO

SOCIEDAD FILARMÓNICA

El pianista Rafael Orozco, en su tercera visita a esta Sociedad hizo unas versiones magníficas tanto en Beethoven (*Sonata XVII*) como de Schumann, Chopin y Prokofieff. Rafael Orozco es un pianista de fuerte temperamento, pero a su vez controlado, ya que la rapidez no se convierte en prisa; su pulsación es clara y potente, pero también sensible cuando lo pide la música; así, de tal forma, triunfó este joven pianista español en este concierto, por lo que fue muy ovacionado.

● Nos visita por primera vez el Cuarteto de Roma y consiguen un buen éxito. Componen el cuarteto: Arrigo Pollicia, violín; Guido Mazzato, viola; Más-

simo Amfitheatrof, violoncello, y Ornella Santoliquido, piano. Obras: *Cuarteto op. 16* de Beethoven; *Cuarteto número 1* de Brahms, y *Cuarteto número 2* de Dvorak. Corresponde valorar una común sensibilidad y perfecta afinación de ambos artistas.

● También es nuevo en esta Sociedad el dúo Zdenek (violín) y Jan Vedre (piano), ambos checos. La *Sonata número 1, en Sol mayor*, de Brahms, para violín y piano, la escuchamos dentro de un clima de gran musicalidad, de reposado lirismo. El alarde técnico para el violinista vino después con la *Chacona, en Re menor*, para violín solo, de Bach. Después obras del género de los compositores Suk, Janacek y Smetana pusieron de relieve la compenetración de ambos intérpretes, claridad y firmeza con dominio técnico.

● Brillante actuación del Tradicional Jazz Studio, de Praga. Este conjunto checo, dedicado al "jazz" tradicional, ya clásico, y que lo hacen con la máxima solvencia musical, ha obtenido un brillante éxito en su presentación en Bilbao.

Largas ovaciones fueron rubricando todas las interpretaciones, en las que cabe destacar el batería por su sentido del ritmo y sonoridad.

En suma, un gran concierto interpretado por extraordinarios artistas, entre los que hay varios compositores del género, escuchando alguna página de muy sensible inspiración.

● Organizado en colaboración con el Instituto Francés de Bilbao, el dúo Michel Arrignon (clarinete) y Jean Claude Henriot (piano) ha ofrecido su primer concierto en esta Sociedad. Estos dos jóvenes artistas franceses nos ofrecieron un programa interesante, con Poulenc, Debussy, Strawinsky, Brahms y Weber.

● No es frecuente la presencia, como lo ha sido en esta ocasión, de una agrupación como esta del cuarteto de guitarras Tarragó, que lo integran Laura Almerich, Manuel Calvo, Jordi Codina y J. J. Henríquez. En el programa, desde los *Madrigales* de Guerrero (siglo XVI) a la música más avanzada de Guinovart y Balada.

En esta combinación se incluían asimismo varios corales de Bach, seis piezas de Strawinsky y el poema de Turina. Estos cuatro profesores, de técnica clara y limpia, dieron un concierto muy grato, y prueba de ello fue los aplausos que sonaron en la sala.

● Yosef Yankelev (violín) e Yvonne Figueroa (piano), matrimonio, han ofrecido un exquisito concierto de cámara en su primera visita a esta Sociedad. Interpretaron obras de Dvorak, Ravel, Sarasate, Schubert, Prokofieff. Demostraron alta calidad artística, sensibilidad, virtuosismo, resultando, en suma, un gran concierto.

CONCIERTOS ARRIAGA

Ha ofrecido su sexto concierto en esta Sociedad el gran guitarrista venezolano Alirio Díaz, a través de obras de los maestros Bach, Falla, Rodrigo, Villa-Lobos, Sáinz de la Maza y populares napolitanas y sudamericanas. En todo su recital observamos una digitación clarísima y gran sentido musical, con unas versiones muy brillantes, que el público aplaudió con fuerza, y

viéndose obligado el artista a prorrogar el recital.

● Ha dado un recital de canto en esta Sociedad el bariton Antonio Lagar, con la colaboración del pianista Miguel Dóler Pons. En el programa, fragmentos operísticos de Mahler, Fauré, Gounod y Massenet, y canciones de concierto de autores españoles. La voz del citado bariton es buena y amplia, con excelente escuela para el género lírico, que dio lugar a que se luciera con los fragmentos de ópera, sin que por ello vayamos a menospreciar el "lied" y las canciones de tipo popular español, en las que también puso delicadeza. El pianista cuidó en todo momento la sonoridad pianística, y así ambos artistas dieron un excelente concierto, que fue muy aplaudido.

La violinista Josefina Salvador, en su recital para esta Sociedad, ha puesto de manifiesto su gran calidad musical, pues han sido excelentes las versiones escuchadas en el programa de obras de Haendel, Beethoven, Ravel, Falla, Mompou, Rodrigo y Sarasate. Junto a ella la pianista Ramona Sanuy, que fue eficaz colaboradora, por su buen criterio musical, manteniendo la sonoridad pianística atemperada al sonido del violín.

● Alma Petchersky, pianista argentina, ha ofrecido en esta Sociedad un recital a base de obras de Bach, Chopin, Schubert, Ravel y Falla. Dicha pianista posee buena técnica y criterio artístico

ORQUESTA SINFÓNICA

Con la *Segunda sinfonía en Do menor* ("Resurrección"), de G. Mahler, se ha clausurado la temporada en esta Orquesta.

Han intervenido: La Sociedad Coral de Bilbao, con su director, Urbano Ruiz Laorden; las solistas Elisabeth Ander, soprano, y Maureen Guy, contralto; todos bajo la dirección del maestro titular, Pedro Pirfano. Esta *Sinfonía*, por su extensión y calidad, merece un largo comentario, que no podemos hacer por el corto espacio de que disponemos.

Por tanto, en síntesis, es justo reconocer el meritorio trabajo del director, Pedro Pirfano; bien la Orquesta, así como la Sociedad Coral, que junto con su director, Urbano Ruiz, y la profesora de Canto Fina Folco hicieron que dicha Coral se mostrase homogénea, afinada, con musicalidad y perfecta disciplina.

En cuanto a las dos solistas, cumplieron en su cometido. Un nuevo éxito, pues, para todos en esta brillante clausura.

El joven pianista Luis Fernando Barandiarán ha actuado en esta Sociedad en el programa de su presentación para los "Conciertos Juventud", que patrocina nuestra Sociedad Filarmónica.

En el programa había obras difíciles, que superarlas constituye un buen galardón; y así, interpretó *Fantasia cromática y fuga*, de Bach; *Preludio, coral y fuga*, de C. Franck; las *32 variaciones sobre un tema original de Beethoven* y *Sonata número 2* de Chopin. Dicho concierto gustó al auditorio y fue muy aplaudido.

● Con los Solistas de Ginebra ha finalizado la temporada esta Sociedad Filarmónica. Este reducido grupo—seis instrumentistas de cuerda y dos oboístas—

tienen una gran categoría musical, la cual quedó puesta de relieve en todas las obras interpretadas de los maestros Purcell, Bach, Vivaldi y Haydn, más el japonés Kurachi y Paul Hindemith. Dirige el grupo el violoncellista Henri Honegger.

Gustó mucho el sonido y delicadeza, así como la musicalidad de todos los artistas, por cuyo motivo el público les aplaudió mucho, saliendo muy satisfechos de este concierto de fin de temporada.—JOSE DE URQUIJO.

CADIZ

Organizado por el Conservatorio Oficial Manuel de Falla ha tenido lugar un concierto de piano, dentro del "Ciclo de Jóvenes Intérpretes", con patrocinio de la Comisaría Nacional de la Música y la colaboración de Juventudes Musicales.

En él ha sido su intérprete el pianista catalán Juan Massia Carbonell, quien actualmente forma parte del Cuarteto Clásico de Barcelona.

Juan Massia es un joven pianista que gustó mucho al entendido público gaditano, ejerciendo su arte con elegancia, brillante técnica y dominando en todo momento el dificultoso programa.

El pianista catalán interpretó en la primera parte del concierto la *Sonata op. 35, en Si bemol menor*, de Chopin. En la segunda parte tocó: *Impromptu y Estudio número 9*, del mismo autor; *El Gorg Negre*, de Massia (padre del pianista), y *Preludio número 2* del mismo autor, para seguir con la *Danza número 10* de Granados y *Triana*, de Albéniz.

En resumen, un concierto digno, de una joven promesa de la pianística española que habrá de fructificar en gran figura.

● Honda satisfacción ha dejado la Delegación en Cádiz de las Juventudes Musicales en su concierto final de temporada, que ha tenido lugar en el Gran Teatro Falla, con la Orquesta de Música Antigua de la Radio-difusión Televisión Rumana.

El programa, sugestivo, se vio felizmente aumentado en su primera parte, gracias a la gentileza de sus componentes, con el *Concierto para oboe y orquesta del compositor italiano Alessandro Marcello*. Aquí el solista demostró una gran calidad, emitiendo bellos sonidos, con un gusto exquisito en una afinación perfecta. Se trata de Valentin Alenxandrescu.

El programa oficial constaba de "Pasacalle" del *Rey Arturo* y *Anfitrión* ("suite"), ambas de Henry Purcell; "Primavera", de las *Estaciones*, de Antonio Vivaldi, y *Música acuática*, de Haendel.

El concierto, dirigido por Ludovic Bacs, todo sobriedad y justeza, entusiasmó al auditorio. DIEGO NAVARRO MOTA.

SAN SEBASTIAN

Un auténtico homenaje a Ravel ofreció en el Conservatorio Municipal de Música el profesor Juan Padrosa. Un programa muy atractivo, que interpretó con un buen mecanismo y magnífica sonoridad. La *Sonatina*, *Miroirs*, *Juegos de agua* y *Gaspard de la Nuit*. Páginas de difícil ejecución e interpretación.

● También en el Conservato-

rio dieron un atractivo concierto los alumnos oficiales, desde el curso preparatorio hasta el octavo año. Estos actos se realizan para que los alumnos se acostumbren a tocar en público. Felicitamos a los profesores García Piudo, Navajas, Echeveste, Irigoyen, Medina Labrada, Azpiazu, Errazquin y Vicondoa.

● En el salón de actos del Conservatorio dio un recital de canto el barítono madrileño Antonio Lagar, acompañado al piano por Miguel Dólera Pons, concierto patrocinado por la Comisaría Nacional de la Música. Un programa selecto y variado.

● Organizado por el Ayuntamiento de Hernani y la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián se celebró en la iglesia de San Juan Bautista, de Hernani, un concierto con el Coro Donosty Ereski y la Orquesta de Cámara. Coro y Orquesta bajo la dirección del maestro José Luis de Salbide, ofreciendo páginas de Andreas Hofer y Vivaldi, con la colaboración de la contralto María Jesús Damborenea. La Orquesta interpretó además la *Serenata en Sol mayor*, K. V. 525, de Mozart.

● En la Sala de Cultura actuaron cuatro artistas donostiarrras. La arpista Marimí Azpiazu, el flautista Ignacio Gurruchaga, Alfredo Rodríguez, oboe, y José Manuel Gómez de Edeta, trompa.

● En Tolosa, con un festival brillantísimo, finalizó el Primer Certamen Guipuzcoano de Acordeón. Veinticuatro concursantes y doce clasificados para la final. Actuación verdaderamente magnífica, que dejó testimonio de la categoría de los seleccionados. En la segunda parte, dentro de la cual se daba a conocer la clasificación definitiva del Certamen, recogida ante notario, el público pudo deleitarse con el maravilloso concierto ofrecido por la Orquesta de Acordeones del Conservatorio de San Sebastián que, bajo la dirección del maestro Vicondoa Elicegui, interpretó varias obras de gran categoría musical. Los premiados fueron, en su categoría infantil: María Natividad Lecuona Odrizola; en la categoría de aficionados, José Antonio Hontoria Mújica, y en categoría profesional, Jesús María Esnaola Tellería.

● En la Asociación de Cultura Musical, y con éxito extraordinario, actuaron Los Solistas de Zagreb. Parece casi imposible que catorce ejecutantes lleguen a establecer ese clima de perfección en todo momento. Fue tan impresionante la ovación que recibieron estos músicos, que ofrecieron un "Allegro" de un *Divertimento* de Mozart, que pocas veces se habrá podido escuchar con tanta belleza, elegancia y gracia. Mas como las ovaciones no cesaban, interpretaron una de las espectaculares *Danzas* de Bela Bartok.

● También en el escenario del Teatro Victoria Eugenia se celebró un magnífico recital de violín y piano a cargo del violinista Zdenek Broz y el pianista Jan Vecra. El programa, interesante y contrastado, integrado por la *Sonata número 1* de Brahms, la *Chacona* de Juan Sebastián Bach (para violín solo) y obras de Josef Suk, Leos Janacek y dos dúos de *Mi Patria*, de Bedrich Smetana. Técnica espléndida y gran sentido musical en ambos artistas, que dejan constancia de su paso y presentación en nuestra ciudad. Los

dos por el numeroso público que asistió al Teatro Victoria Eugenia. Estos dos grandes instrumentistas ofrecieron como "bis" una obra de Enrique Granados.

● La Asociación de Cultura Musical dio un nuevo giro en sus habituales conciertos para dar cabida a una notable Agrupación, el Tradicional Jazz Estudio, de Praga.

● No podemos dejar de comentar brevemente el éxito memorable del Orfeón Donostiarra en la Sala Pleyel, de París, con la Orquesta Nacional de Francia y bajo la dirección del maestro Frühbeck. El programa, el *Requiem* alemán, de Brahms. El triunfo, esta vez, tuvo caracteres bien distintos a los otros. Siempre o casi siempre ha colaborado la Orquesta Nacional de España o con alguna de gran categoría, como, por ejemplo, la Filarmónica de Berlín en el propio Berlín. No vamos a analizar aquí la interpretación a cargo del Orfeón Donostiarra, que en todo momento fue perfecta. Fue una versión que quedará como recuerdo en París, como quedó la que el año 1957, y en los Campos Eliseos, con la Orquesta de Conciertos de este Teatro, hizo el Orfeón, dirigidos por Ataúlfo Argenta unos meses antes de su fallecimiento. El *Requiem* de Brahms, en París, ha servido para demostrar la continuidad del Orfeón entre sus dos directores, Gorostidi y Ayestarán, y la colaboración de dos grandes directores de orquesta con el Coro, Argenta y Frühbeck, con esta difícil obra y en la misma ciudad, París.

● En el aula del órgano del Conservatorio tuvo lugar la inauguración del órgano adquirido por el Excmo. Ayuntamiento para este Centro. El recital, a cargo del organista y profesor del Conservatorio, Esteban Elizondo, constituyó un acontecimiento musical. El maestro Elizondo fue muy felicitado y aplaudido. En el programa, entre otras importantes obras, figuraba el *Tríptico* (sobre un tema gregoriano), de Tomás Garbizu, obra ganadora del Concurso Internacional de Avila.

● En la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal dieron un concierto los Solistas de Ginebra, con Henri Honegger como violoncellista. Un interesante concierto con obras de Vivaldi, Leclair, J. S. Bach, Martinu, Haydn y Shostakovitch. Destacaron del concierto los dos oboes, Vancin y Maedes, que actuaban excepcionalmente como invitados de esta importante agrupación. Fueron muy aplaudidos.

● Una novedad se nos ofreció en la misma Sala de Cultura. La proyección cinematográfica de la ópera de Bizet, *Carmen*. Como protagonistas principales, Mirelle Freni y Jon Vickers. La orquesta, dirigida por Herbert Von Karajan. Constituyó un auténtico deleite para el oído y la vista.

● Interesante y amena fue la conferencia que dio el crítico musical Angel Inaraja sobre *Bayreuth* (crónica de un viaje). Fue muy felicitado por su documentada disertación, ilustrada con diapositivas.

● En el Teatro del Príncipe, y en homenaje dedicado a los finados María Teresa Hernández y Jesús Aguirregaviria, el Coro Easo ofreció un gran concierto a sus socios protectores. En la dos solistas fueron muy aplaudidos. La primera parte colaboraban anti-

guos discípulos de los dos grandes maestros de Canto: Herminia Laborde, María Luisa Egurola, señores Caballero, Cortijo, Chocarro Del Val y Víctor Manuel Muñoz; todos ellos ventajosamente conocidos por el público donostiarra. En la segunda parte actuó el Coro Easo, con diversas composiciones de autores vascos y obras de Jaroff, Gounod, etc., dirigidos por el maestro Larramendi.

● La Asociación de Cultura Musical clausuró el curso 1974-1975 con un concierto de la Orquesta Filarmónica de Kosice, dirigida por el maestro Mario Klemens. En el programa figuraban *Ultava-Moldava*, de Smetana; el *Concierto número 3* de Beethoven y la *Sinfonía número 7* de Dvorak. La pianista Angeles Renteria, sevillana, calificada como uno de nuestros valores del piano más positivos en el momento actual, posee sensibilidad y buena técnica. Fue muy bien acompañada por la Orquesta y aplaudidos con entusiasmo. Después de la interpretación de la *Séptima sinfonía* de Dvorak, y ante los insistentes aplausos del numerosísimo público, el maestro Klemens ofreció dos *Danzas eslavas*, de Dvorak, perfectamente interpretadas. Más aplausos y hasta el próximo curso de Cultura Musical, 1975-76.—GLORIA VIGNAU.

SANTANDER

Mi crónica, por el orden de las actuaciones. En el Ateneo, un concierto de guitarra por el joven bilbaíno Roberto Olabarrieta, en un programa lleno de interés: Rameau, Bach, Sor, Ponce, Oliveira, Sauno, Tárrega, en el que el artista se nos dio a conocer al menos, a quien esto escribe, que puede asegurarse, sin duda posible, que está en posesión de la técnica y musicalidad necesaria para servir con toda dignidad a los autores citados. Grata, gratísima la impresión que me produjo su actuación, y muy particularmente en la *Chacona*, de J. S. Bach, que estudié con mi inolvidable maestro Enrique F. Arbos. Mi enhorabuena, y a tomar la antorcha, en su día, del gran Segovia.

● En la Asociación de los Amigos del Festival Internacional de Santander, Zdenek Broz, violinista, y Jan Vedra, pianista, con un programa J. Brahms, J. S. Bach, Josef Suk, L. Janacek y B. Smetana. Estos artistas responden fielmente a sus "palmarés" y a la línea que la Directiva ha hecho norma para la contratación y calidad de las audiciones, que sigue fielmente, a plena satisfacción de los asociados. Gracias. Por ello y por lo que voy a decir no hago crítica de estos artistas.

Por diversas causas ha habido suspensiones de conciertos en el Ateneo y en los Amigos del Festival, que posteriormente se están realizando, lo cual amontona las fechas y las coincidencias, como ocurrió con el del Conservatorio, a cargo de Pilar Bilbao, y el de la Universidad. Esto en nada favorece a los tres sectores: organizadores, artistas y público, como queda demostrado, e incluso para la crítica en la Revista, cuyo espacio está limitado. Por ello sólo diremos de esta pianista española que sigue su marcha ascendente, llena de plenos aciertos y afirmación de realidad.

Y volvemos a la Asociación

de los Amigos del Festival para decir brevemente que la Agrupación de Música de Cámara Praga nos dio un concierto de antología y recuerdo, por la valía del grupo, todos exquisitos artistas, y el bien confeccionado y contrastado programa. Grandes aplausos y "bravos", y la bella "propina" de moderna factura cerraron el colosal concierto.

• Días después la misma Asociación nos convocaba para oír a la pianista española Cristina Bruno, que en un programa variado y difícil demostraba una vez más su dominio y categoría. Por último, con el deseo de que RITMO dé cabida a esta crónica, en el Ateneo, la Orquesta Camerata, del Conservatorio de Bucarest, que en unión de su director han sido la gran sorpresa de la temporada. Por los motivos ya dichos no disponemos de extensión para glosar como merece su gran éxito. La gran sorpresa hemos dicho..., y todos los superlativos que el lector quiera añadir. ¡Bravísimos todos!, y muy especialmente el director y solista de trompa en el *Concierto* de Mozart, y del profesor oboísta, de unas calidades exquisitas.

En el Ateneo hemos escuchado al Conjunto, de pulso y púa, Albéniz, que patrocina la Institución Cultural Cantabria, de la Excm. Diputación de Santander, bajo la dirección musical de

Teodoro Gutiérrez, en un programa bonito y contrastado. El grupo se dividió en dos. En la primera parte actuó en sexteto u octeto, y en la segunda, totalmente aumentado. Gustó y se le aplaudió, en justa razón a los méritos expuestos. Su director y fundador es un ejecutante de primera línea; oye bien y mantiene por ello una afinación pulcra y sensible también al "tempo" de las obras. Lástima que, como las bandas, tenga que vivir de los "arreglos" o transcripciones, que ya la historia ha sancionado como merecen a estos "arregladores", de los que se salvan poquitos.

• Ha vuelto al Ateneo el violinista Solinís, que durante muchos años actuó en colaboración de Lutgarda Margañón, de cuyo óbito ya informamos. Ahora el dúo lo forma con doña Mercedes G. Mon, de Zaragoza, excelente pianista, buen músico, con vocación y ferviente deseo de servir al arte. Al grupo se une don Rafael Vicente Argüelles, quien con las mismas virtudes de los artistas citados prepara al oyente a una mejor comprensión de las obras, estilos, épocas y entrocamientos de las artes en general. Yo juzgo su colaboración, a más de documentada y profunda, muy útil y benéfica. La historia nos dice del apoyo mutuo de las artes todas... ¡Ah! si la humanidad siguiese el ejemplo... Nuevamente hemos asistido a

otra audición del Dúo Solinís. Esta vez destinado a Schubert, con el mismo afán y éxito que la semana anterior, y supongo que no las del mes que no pude oírles por mi enfermedad. Ello justifica una larga preparación para responder adecuadamente a las exigencias de la programación. En los primeros días de junio estarán con nosotros los componentes del Cuarteto Clásico de RTV Española, que como todos los años cierran con broche de oro la temporada de conciertos. E. VELEZ CAMARERO.

TARRAGONA

El domingo día 25 de mayo, en el Teatro Metropol de esta ciudad, la Agrupación Lírica La Salle, con un nuevo esfuerzo digno de todo elogio, ofreció a los incondicionales del género *Bohemios*, de Vives. Hay que reconocer que la dirección escénica, a cargo de Juan Mulet, que a la vez asumió el papel de "Victor", tuvo destellos de gran acierto al incorporar dos números a cargo del magnífico conjunto Ballet Estudio, que dirige Artemis Markessinis, en el cuadro segundo, aprovechando el célebre intermedio por la orquesta, bajo la dirección del maestro Cubells, y en el cuadro tercero, de la ópera, a base de grabación magnetofónica.

El papel de "Cossette" corrió a cargo de María del Carmen Cubells, la cual puso de relieve sus dotes de cantante y actriz, lo cual hizo fueran captadas por el público, que la aplaudió sin reservas —siempre de manera inoportuna—, aplausos que compartió con el tenor José Forasté —"Roberto"—, con buenos conocimientos musicales, a pesar de sus esporádicas actuaciones.

Cabe destacar a José Plana en "Un bohemio", mostrando voz potente, cuya parte coreada, a cargo del veterano "L'Ancora", tuvo que ser "bisada". Ajustados los actores José María Ford ("Marcelo") y Jesús Hertogs ("Papá Girard"). Correctas María Teresa Valls ("Cecilia") y Mercedes Valls ("Pelagia"). Muy bien, como siempre, Nuri Aleu, en "Juana".

Haciéndonos eco de un sentir mayoritario, veríamos con buen grado una continuación de estos espectáculos para mantener y crear una afición. Para ello nada mejor que —con la colaboración del mismo público— un apoyo por parte de algún organismo, entidad, particular, etcétera, para poder hacer frente a los gastos inherentes a toda representación lírica.

Al final, TODOS recibieron cariñosas ovaciones, compartidas con don José Gibert, que cuida del montaje musical, y que fue requerido a escena.—L. TRAVER ROSELLO.



Juan José Falcón Sanabria, compositor, director, pianista y pedagogo, es una de las figuras más relevantes e interesantes del ambiente musical de Canarias. Una de sus últimas obras, *El poema coral del Atlántico*, sobre textos del poeta grancañario Orlando Hernández, e inspirada en la obra pictórica *Poema del Mar*, del pintor local Néstor Martín-Fernández de la Torre, cuya primera audición absoluta se celebró el pasado año en el Teatro Pérez Galdós, y de la que ya informara ampliamente en estas mismas páginas, fue estrenada en Helsinki, en octubre último. Para conocer detalles de este primer éxito internacional de nuestro compositor, así como de sus otros aspectos como director y profesor, y de sus futuras realizaciones como creador, le he entrevistado para RITMO:

—¿Cómo fue el estreno en Helsinki del *Poema coral del Atlántico*?

—Cuando la obra fue estrenada en el Pérez Galdós, con motivo del homenaje a nuestro pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre, se encontraba entre el auditorio el director de la Coral Universitaria de Helsinki, señor Norio, quien, expresándo-

Desde Las Palmas una entrevista con JUAN JOSE FALCON

me su agrado por la partitura, me la solicitó para conocerla con detalle y estudiarla a su regreso a esa capital. A los pocos meses recibí una carta del director de la Radiotelevisión de Finlandia, en la que me comunicaba que el 19 de octubre sería estrenado el *Poema*, en un programa que incluía importantes obras corales de compositores contemporáneos. El programa fue interpretado por la Radio Kamarikuoro, la agrupación coral profesional más prestigiosa del país, dirigida por el maestro Harald Andersen, y se celebró en una escuela universitaria, pues la principal función de este coro es la de ofrecer audiciones radiofónicas, difundidas a todo el país por Radio Nacional, pero las grabaciones se realizan ante auditorio "real"—si vale la expresión—, con preferencia en los centros profesionales o universitarios. Como complemento al programa, el texto de Orlando Hernández fue entregado a los asistentes al concierto en su idioma original, o sea el castellano, con traducciones al finlandés y sueco.

—¿Satisfecho de los resultados?

—Pues sí, bastante. El *Poema* fue muy bien recibido por los intérpretes, público y crítica de Helsinki. [Juan José Falcón nos dice, pero lo añade el entrevistador, que la crítica de la capital finlandesa calificó su obra de "inspirada, sugestiva, de gran riqueza expresiva...", subrayando su calidad técnica y sus dificultades interpretativas. "Es característico a su lenguaje melódico una cierta expresión atonal inspirada en el impresionismo", leo en uno de los comentarios.] [En el aspecto personal me sorprendieron gratamente las atenciones que recibí durante mi estancia en Helsinki, donde siempre estuve acompañado por un intérprete de la Radiotelevisión Finlandesa, que facilitó grandemen-

te mis relaciones personales en una ciudad totalmente desconocida.]

—¿Trabajas actualmente en algunas obras?

—He finalizado el *Cantus Hesperidum testi*, obra para coro, viento (cuatro fagotes, cuatro oboes metal), percusión y dos pianos a cuatro manos, cuyo texto está basado en una versificación latina del profesor don Juan Marqués de los poemas de Verdager sobre los atlantes, y estoy trabajando en un «ballet» inspirado en los aborígenes canarios, instrumentado con dos pianos a cuatro manos, xilófono y viento, teniendo como elemento colorista un cuarteto vocal y un quinteto de cuerda.

—¿En qué formas o sistemas de composición has concebido estas obras?

—El *Cantus Hesperidum testi* es una partitura que surge de un esquema armónico preconcebido y basado en superposiciones de cuartas con incrementaciones de notas añadidas; de esta forma se constituye un sistema totalmente ajeno a la tonalidad, pero dependiente de la sonoridad ambiental que el engranaje del sistema armónico establece. Respecto a la estructura de la obra, hago siempre lo posible por establecer planos muy diferenciados en altura, ritmo y color, para de esa manera distinguir claramente las ideas de la obra. En cuanto al «ballet» aborígen, parto del lenguaje dodecafónico, apareciendo unas veces la serie como organizadora de los temas, y otras como ordenadora de pequeños sistemas rítmicos en «obstinato», o bien serializando notas por incrementación hasta la formación de bloques sonoros, con los que creo conseguir la atmósfera primitiva que su temática exige.

CARMELO DAVILA NIETO



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

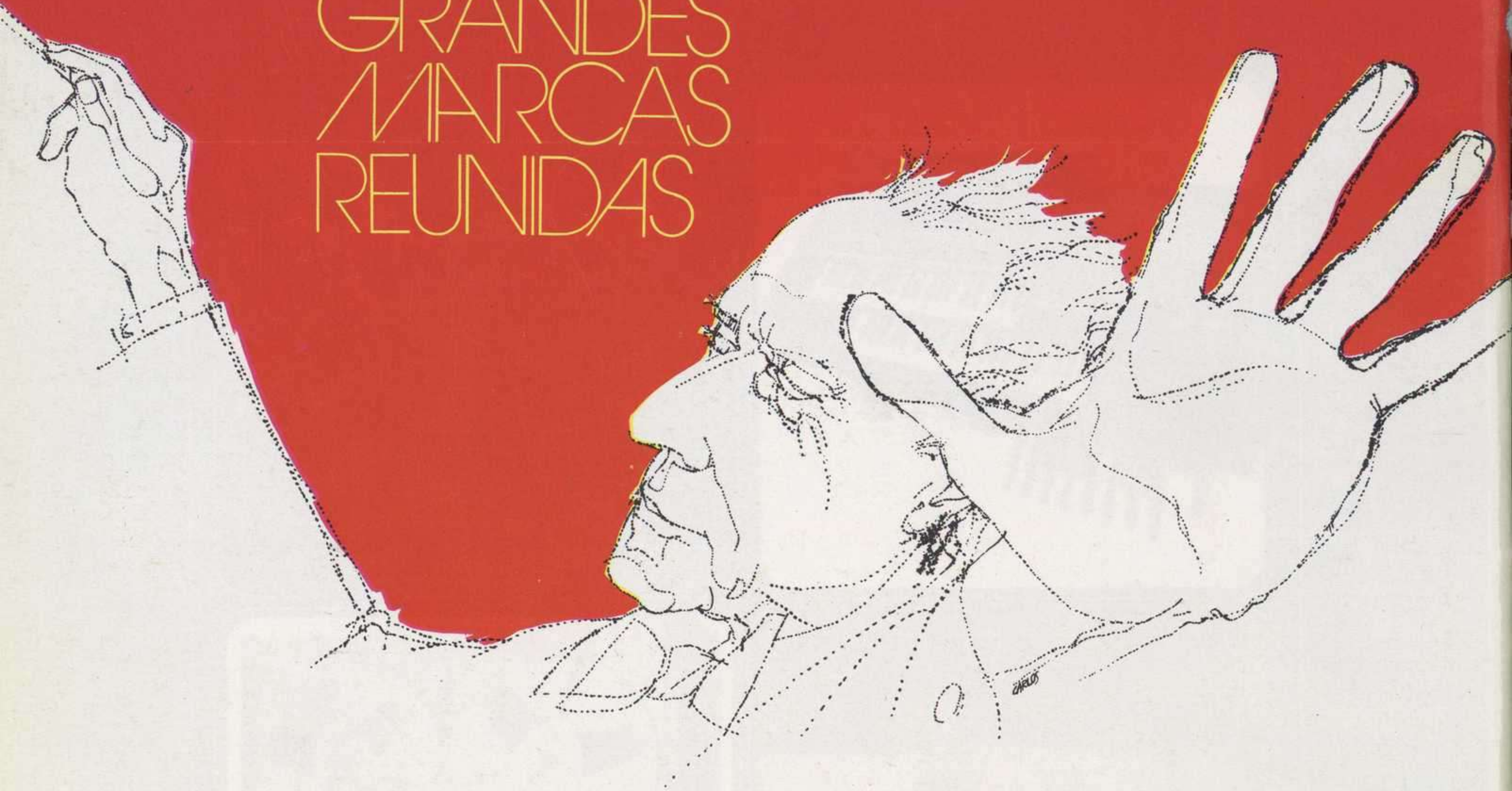
UNION MUSICAL ESPAÑOLA



Carrera San Jerónimo, 26
Arenal, 18
MADRID

Paz, 15
VALENCIA

LAS
GRANDES
MARCAS
REUNIDAS



GAVEAU-1847
ERARD-1780
PLEYEL-1807
SCHIMMEL-1885
DIETMANN
KAWAI
ZENDER

Vellido

Gran Vía, 77 - BILBAO
Avda. José Antonio, 8 - BARACALDO
Avda. Carlos III, 46 - PAMPLONA

Garrido
Garrido-Bailén

Valverde, 3 - MADRID

Mayor, 88 - MADRID