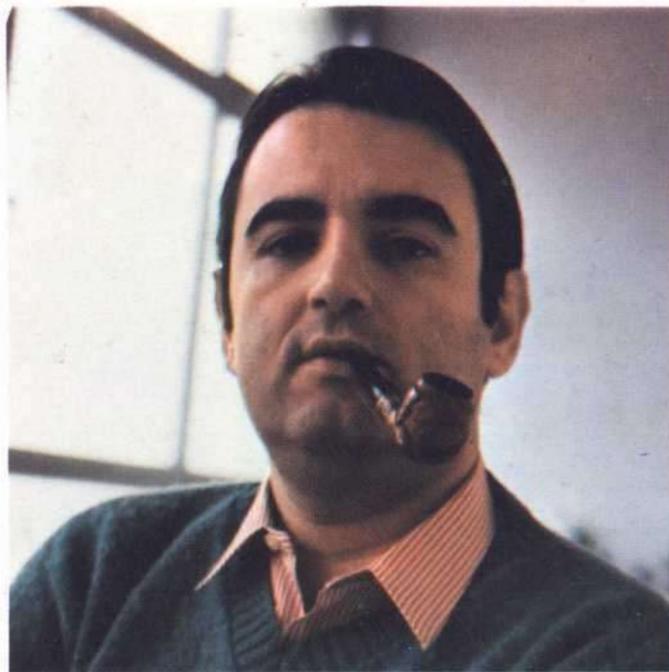


RITMO

AÑO XLVI · NUM. 459 · MARZO 1976 · PRECIO: 75 PTAS.

entrevistas
con:



**TOMAS
MARCO**



**JESUS
VILLA ROJO**

de la Confederación
Española de

ganadores del 2º Concurso
de Composición

Cajas de Ahorro

DESIGN: J. SURRADI



HAZEN

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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

Juan Bravo, 33

MADRID-6

AÑO XLVI • MARZO 1976 • NUMERO 459

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. Numero suelto, 75 ptas. EXTRANJERO: 10 dólares USA.

Depósito legal: TO. 2 - 1958

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

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.

Impreso por Grefol. Polígono Industrial núm. 2. Parcela 1. La Fuensanta. MOSTOLES (Madrid).

Director: F. Rodríguez del Río.
Subdirector: Antonio Rodríguez Moreno.
Redactores-Jefes: Manuel Chapa Brunet y Fernando Rodríguez Poto.

SECCIONES:

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

REDACTORES Y COLABORADORES:

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

CORRESPONSALES NACIONALES:

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

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

PRIMEROS TRES RESULTADOS PRACTICOS DE LA ENCUESTA

Desde que en Pascua de 1975 se produjo la reestructuración redaccional de RITMO, nos propusimos dos objetivos fundamentales: el primero y más vigente, mejorar la calidad de la revista. El segundo, salir a tiempo, liquidar ese retraso crónico que, mes a mes pesaba como una losa a la hora de distribuir cada ejemplar. Para constatar la eficacia o ineficacia de nuestra gestión decidimos consultar a nuestros lectores por medio de una encuesta insertada en el número extraordinario «Ravel», de Navidad. Ya había una cierta perspectiva para comprobar si ese cambio se había producido o no, si esos objetivos se habían cumplido o no. La respuesta ha sido clara: un sí rotundo a la primera cuestión; un no, también rotundo, a la segunda. O, lo que es lo mismo, habíamos mejorado el contenido, pero seguíamos saliendo tarde.

Ambos objetivos siguen siendo clave, en 1976, objetivos primordiales. Como nunca conviene dormirse en los conseguidos, consultábamos a nuestros

lectores sobre qué secciones convendría crear para dar más interés a la Revista. Nuestros lectores fueron generosos en propuestas. Tres de ellas sobresalieron por unanimidad entre todas: la creación de una página para el lector; la inclusión de una sección de alta fidelidad y el que nos ocupáramos de un artículo de opinión sobre la realidad músico-social-política española más actual y contingente.

Estos tres «leit-motiv» de la encuesta han sido considerados desde ya. Desde este número de marzo incluimos una sección de «Cartas al director», de la que ustedes lectores, y nadie más, serán protagonistas y redactores. También dedicamos dos páginas a Hi-Fi, en una sección que hemos querido remodelar partiendo de cero y dándole un nuevo, y esperamos que interesante, enfoque. Aquí también deseamos contar con la ayuda y la colaboración de los lectores, abriendo una «Tribuna hi-fi», que inauguramos con dos cartas que ya poseíamos so-

bre el tema. Por último, el artículo de opinión me ha sido encomendado por la Dirección. Se llamará—se llama—«El metrónomo», título que indica bien a las claras la intención de tomar el pulso, de medir críticamente lo que sucede en ese marco en el que convergen política, sociedad, cultura y música. No sé si gustará, porque pretende ser sincero y personal, y sobre todo comprometido. Y ya se sabe que el compromiso personal tropieza en este país con muchas dificultades.

Creemos, de cualquier forma, que esa dialéctica entre Redacción, Dirección y lectores se ha establecido, y que las dos tribunas abiertas al respecto facultarán ese contacto y esa fiscalización de nuestra Revista por sus destinatarios, que, al fin y al cabo, es absolutamente imprescindible para saber lo que queremos, adónde vamos y cómo lo hacemos.

MANUEL CHAPA BRUNET
Redactor-Jefe

PETROF



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

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



importador: **PINSA**

Alvarez Abellán, 23

Madrid 25

Teléf. 472 95 50



«EL CORREO DE RITMO»

Las múltiples peticiones que nuestros lectores, desde hace bastante tiempo, nos venían formulando para la creación de una sección de Cartas al Director y el apoyo mayoritario hacia esta idea que se ha recibido a través de la encuesta realizada en el número del pasado mes de diciembre, nos ha estimulado para la apertura, ya desde este número, de «El correo de RITMO».

Queremos significar a todos nuestros lectores que precisamos de su más sincera colaboración para cubrir con éxito esta nueva iniciativa, que será un espacio dedicado por completo a recoger opiniones, juicios y críticas de nuestros lectores, que son, sin lugar a dudas, las personas a las que afecta más directamente todo el acontecer musical nacional e internacional.

Una vez más queremos encarecer a nuestros lectores la necesidad de su apoyo y colaboración, ya que es nuestro deseo que la redacción de RITMO no esté solamente formada por nuestros redactores habituales, sino por toda la gran familia de la afición musical española.

Esperamos sus cartas.

Señor Director:

Animado por la encuesta realizada en el pasado número de diciembre, esa gran obra que tanto les honra a ustedes como a la propia cultura española, voy a darle algunas opiniones más sobre la Revista que tan dignamente dirige.

Creo que el nuevo cambio experimentado por RITMO en casi todas sus secciones le está dando un mayor interés para que los verdaderos aficionados al Arte musical tengan en él su mejor informador.

Considero que todavía a esa publicación le faltan secciones dedicadas a ofrecer al lector datos biográficos sobre autores, directores, orquestas, solistas..., para de esta manera divulgar datos de interés para el aficionado. Al mismo tiempo considero que deberían dedicar una mayor atención hacia la pedagogía musical y a las opiniones de sus lectores, realizando más encuestas sobre temas generales, como coloquios entre aficionados y profesionales de la Música.

Dándole las gracias por la atención que le han robado estas líneas, reciba un afectuoso saludo.—José Luis Mudarra.

Señor Director:

Soy suscriptor de RITMO desde hace ya bastante tiempo y estoy observando con entusiasmo la positiva evolución que está teniendo esta revista últimamente. Con el deseo de colaborar en mi modesta condición de lector a esa evolución positiva, me dirijo en esta ocasión a usted para comentarle algunos puntos de su publicación desde mi subjetivo enfoque.

Considero que los artículos y estudios en RITMO no deberían ocupar nunca gran número de páginas, pues opino que deben tener la obligada brevedad que la limitación de espacio les impone. Un trabajo de diez páginas ocupa, con la crítica de discos—ese es otro punto—más de la mitad de la Revista; y si sumamos a éstas las crónicas nacionales, resulta que sólo les queda hueco para una o dos cosas más. Considero que por ser RITMO el único medio, aceptable, nacional de información sobre la música clásica, debería cuidar mucho más su distribución de espacios.

En cuanto a la sección de crítica de discos, considero que es magnífica, tanto por su enfoque como por su contenido—asombroso el fabuloso equipo de redactores que ésta tiene, felicitaciones—, y a mí personalmente me resulta imprescindible su consulta a la hora de ir a comprar un disco. Mas, ¿no creen ustedes que en algunos momentos no es justificado el gran espacio que esta sección se lleva? Yo he llegado a contar alguna vez veinte páginas. Creo que el problema no está en la sección en conjunto, sino en determinadas firmas cuyas críticas siempre precisan mucho más espacio para sus comentarios que las restantes.

Considero que si RITMO sopesase mucho más

el equilibrio de los espacios que dedica a sus trabajos, ganaría bastantes páginas, que invertidas en cartas al Director, noticiario de actualidades musicales, problemática socio-musico-cultural, etc., darían una mayor entidad al conjunto.

Antes de terminar me gustaría, señor Director, significarle que estoy plenamente identificado con el movimiento que tan heroicamente están ustedes promoviendo, y que siempre tendrán en este suscriptor un colaborador.

En la seguridad de que me perdonará la extensión de estas líneas, reciba un atento saludo.—Juan Bat Fabregues.

Señor Director:

Creo que RITMO ha ido superando mucho últimamente, pero creo también que aún le faltan varias cosas que me parecen fundamentales en una revista de información musical. Lo más urgente es, a mi juicio, la creación de unas páginas de opinión y la sección de cartas al director, que considero imprescindible.—A. L. P. (Málaga).

Señor Director:

Ignoro si piensan ustedes conmemorar la efemérides del centenario de Bayreuth. Como wagneriano pienso que no deben desaprovechar la ocasión y dedicar a tal acontecimiento el tratamiento que merece...—Juan Alvarez Sanchís.

Señor Director:

En las páginas de esa Revista han escrito plumas autorizadas sobre los problemas que existen en España en torno a la enseñanza de la Música, y últimamente hablaron sobre el fenómeno que ha representado la implantación de la enseñanza de la flauta dulce en distintos Centros oficiales y privados, e incluso publicaron una interesantísima entrevista con el profesor Román Escalas, titular de la enseñanza de ese instrumento, que motivó que en el Conservatorio Superior de Música, de Barcelona, se recibiesen numerosas cartas sobre el interés existente en todo el país por dicho instrumento, tan bien acogido por nuestra juventud, y que ponía de manifiesto la importancia de la implantación de su enseñanza.

Pues bien, ahora ha sido grande mi sorpresa al leer en un diario de Barcelona que un Jefe de Servicios de Enseñanza de la Música, concretamente, el Sr. Castejón, hablando con la Comisión que ha visitado en Madrid a las Autoridades de la Música para exponerle los problemas que ésta tiene planteados—y que no han sido pocos—, al llegar al tema de la enseñanza y citar el caso concreto de la flauta dulce, que se imparte sin titulación oficial, causando ello grave perjuicio al alumno, afirmase que el caso de la flauta dulce era un «problema de modas», lo que evidencia un desconocimiento total de los

sistemas de formación musical y el papel de dicho instrumento en la enseñanza de los jóvenes que asisten a las clases que se imparten en los principales Conservatorios de Europa y América.

Ciertamente, lo que nunca me podía imaginar es que un Jefe de Servicios de Enseñanza del Ministerio de Educación y Ciencia considerase este asunto como una moda; pero, aunque así fuese, creo que convendría prestarle una mayor atención, una ayuda, una regularización en lo que se refiere a su profesorado, por tratarse de una moda beneficiosa para la sociedad.—J. C.

TRIBUNA HI-FI

—En cuanto a la sección de alta fidelidad, creo que deberían volverla a integrar en su revista. Ya sé que hay revistas especializadas en el tema, pero también es cierto que la mayoría de las revistas musicales, incluso discográficas, americanas y europeas que conozco dedican algo de espacio a la alta fidelidad. Lo que sí creo que es necesario es dar a esa sección otro enfoque diferente al que tenían ustedes antes. A mí particularmente—ya que vivo en una capital en la que los establecimientos dedicados a alta fidelidad son escasos y de poco surtido—me interesaría una crítica comparativa de los productos disponibles en España, para saber lo que es caro, lo que no lo es, lo que conviene a cada caso... ¿Sería imposible una crítica de aparatos? Porque yo creo que, al igual que un disco o un libro, son susceptibles de una valoración crítica; también lo son un amplificador o una cápsula. Esto daría a la sección un interés muy grande, y quizás la popularizara bastante más que si se dedican ustedes a escribir sobre asuntos teóricos, de interés, de acuerdo, pero menos comprometidos y más cómodos.—Angel Valenzuela Ibáñez (León).

Veo que anuncian ustedes productos de alta fidelidad. Sin embargo, no los enjuician, como los discos y otras cosas, que las anuncian, pero también las valoran. Yo quiero comprarme un equipo y tengo un presupuesto de unas 50.000 pesetas. ¿Qué me conviene comprarme? En unas tiendas me dicen una cosa, y en otras otra. Y lo más curioso es que unos me ponen bien una cosa y otros me la ponen fatal. ¿No cabe una cierta objetividad en esto del sonido? ¿O todo son intereses de marca? Yo no sé qué hacer, pero sí tengo la sensación de que a veces me toman el pelo. ¿No sería posible que ustedes orientaran también en este campo? Comprendo que no les sobra espacio, pero si suprimieran ciertas crónicas de provincias podrían montar unas páginas de alta fidelidad, y para que gente como yo, que sabe algo de música, pero nada de técnicas de sonido, nos orientáramos sabiendo de su honestidad y de que nunca se casan con nadie.—P. A. R. (Salamanca).

LA MUSICA, DEVALUADA

Cuando el señor Ministro de Hacienda, Sr. Villar Mir, anunció la depreciación de la peseta, el país se quedó estupefacto. Sólo ocho días antes Villar Mir se había declarado adversario rotundo de cualquier medida devaluatoria, porque —según dijo— engendraría inevitables y nefastas consecuencias. Pues bueno, a la semana, ¡zás!, devaluación al canto, y donde dije digo, digo diego, y santas pascuas. Televisión Española, en un flaco servicio al país, rodeaba la noticia de un incienso tan falso como maloliente. Mientras el país oficial daba palmaditas de enhorabuena en la espalda del Ministro de Hacienda, el país real se unía mayoritariamente a ese «Villar-Mir-te-tienes-que-ir» que entonaron una y otra vez los manifestantes madrileños de la jornada de lucha del 10 de enero. Y una vez más, esa dicotomía entre «la España prefabricada» por unos medios de difusión intervenidos y falseados que la presentan como un modelo de sonrisa Profidén, y «la otra España», la de la mayoría de los españoles, la de verdad, va-

versión es mínima, y si los vientos soplan malos, tiemblan y se bambolean como una indefensa hoja en otoño. En otras palabras, que nuestra estructura industrial-comercial de la música se enfrenta a la nueva situación como los antiguos cristianos ante los leones, y que eso de resistir sin subir los precios podrá ser posible para otros, pero no para ella.

Que yo sepa— que sé poco—, la devaluación va a provocar dos tipos de alzas de precios. Una directa y fácilmente constatable, imputable de forma inmediata al encarecimiento de cada producto en concreto (alza de precio de un piano importado, por ejemplo), y otra indirecta, más falaz, más subterránea, menos palpable, pero tan grave y peligrosa, por lo menos, como la directa, puesto que al subir los productos básicos, subirán también los servicios y los artículos de primera necesidad. Y no cabe duda de que sobre la subida imputable a causas directas se acumulará la derivada de las indirectas, y que será llover sobre mojado, o sea, «the milk» —como diría José Miguel—, pero en inglés.

labra que otra, que a mí me importan un rábano —como diría José Miguel— los virtuosismos terminológicos. O sea, que la Deutsche Grammophon se dispone a pegar el salto hacia esa barreira de las 500 pesetas que hace años parecía tan eternamente infranqueable como la cara oeste del Naranjo de Bulnes, y que hoy se ve amenazada a un plazo fijo y quizás no en exceso lejano. Y detrás del sello amarillo, todos los demás, porque aquí va a pasar lo del ya mentado Naranjo de Bulnes. Basta que un tío —como diría José Miguel— decida escalarlo por su pared más difícil para que todos los demás alpinistas de campanillas hagan lo mismo y al mismo tiempo.

La situación de la alta fidelidad es aún más clara. Si los diversos importadores de instrumentos musicales y algunas Compañías discográficas han anunciado —oficiosamente, claro— que por ahora no está en estudio una subida de precios, que no se ha considerado aún una modificación de los mismos, que se van a utilizar los fondos compensatorios de reserva...; y así, los importadores de hi-fi han dicho que nada de bobadas, que ellos piensan subir los precios en un 20 por 100, y como primera providencia, y que ahí nos las den todas —como diría José Miguel—, porque si no, ellos quiebran. Si antes de la «espantá» devaluatoria del Sr. «Villarmirtetienesqueir», la alta fidelidad era cara y exclusiva, ahora se va a acusar todavía más su marcadísima vocación antisocial y «elitista», que dijo, no José Miguel, sino otro amigo mío muy de izquierdas, muy músico y muy gracioso.

Y como Dios —o Felicitas Keller, que en esto de los conciertos tanto monta, monta tanto— no lo remedie, los pérfidos artistas extranjeros seguirán con su pérfida manía de cobrar en pérdidas divisas, pues héteme aquí que uno en su modestia se atreve a pronosticar un alza en las entradas a conciertos y manifestaciones musicales de todo tipo, menos en las de Raimon o las de Hilario Camacho, que éstas las prohíben, y el no ir resultará gratis, como casi siempre, y mira qué bien, lo que hemos ahorrado, y a ver si un día de éstos nos vemos y tomamos unas copas. Palabra.

Total, que la música, con la gloriosa decisión del Sr. «Villarmirtetienesqueir» ha salido perdiendo, y, además, de verdad; que por otro lado, y bien mirado, es lo suyo y lo que ha venido haciendo en los últimos cien años —por poner una cifra— de la vida española. Y si a la «sordera del intelectual» (fenómeno que detectara genialmente Federico Sopena en su Música y antimúsica en Unamuno, librito que debieran leer y releer muchos muchas veces, y sobre el que tenemos que hablar largo y tendido) unimos el progresivo e implacable encarecimiento de la cultura musical, pues resulta que eso de que lo cultural es «elitista» y tal, que dicen los malísimos e inquietosísimos críticos de ciertos sectores de opinión, va a ser verdad. Y lo que es peor: va a seguir siéndolo, y cada vez más. Por eso podemos llegar a la conclusión —mágica conclusión— de que la devaluación ha sido no sólo inoportuna y «beneficiaria de intereses de sector», como dirían Tamames o Funes Robert,



Villar Mir: devaluación de la Cultura.



mos, se ponía de manifiesto de manera palpable, lamentable y sangrante.

Pero, por lo menos, ahora se puede —podemos— decir que no, que la medida no es oportuna, que, ¡cómo no!, la sorportarán las clases medias y bajas del país; que los «señores de toda la vida» de la banca y de la industria son los grandes beneficiarios de la misma —Altos Hornos de Vizcaya, antigua Empresa de «Villarmirtetienesqueir», subió cinco enteros al día siguiente de ser anunciada la devaluación—, y que todo sigue como siempre, pero peor. Lo que nadie discute es que los precios van a subir; ya, de hecho, han subido, y esta subida va a afectar prácticamente a todas las esferas económicas de la nación. A la música también.

Nuestra industria, nuestro comercio musicales, buen reflejo, ¡vive Dios!, de nuestra economía en general, son una industria, un comercio de mírame y no me toques. O, lo que es lo mismo, una industria, un comercio que no pueden permitirse el lujo de cachondeos —como diría José Miguel—, ni de alegrías extemporáneas. Total, que su capacidad de resistencia ante situaciones de re-

El comercio del instrumento musical —¿sabrá algo de esto el Sr. «Villarmirtetienesqueir»?— se fundamenta en un 80-90 por 100 en importaciones de material extranjero. Organos, pianos, flautas dulces, violines, instrumentos de banda...; el núcleo de lo que se vende en nuestra querida España procede de allende nuestras fronteras. Las castañuelas, eso sí, las hacen aquí, y quizás no suban, lo cual será un consuelo para Lucero Tena, pero no para la generalidad de los españoles; vamos, me parece. Y si hoy en día un piano resulta más bien carillo, a partir del alza prevista podrá resultar un 20 por 100 más, que puede ser esa cantidad que convierta lo caro en prohibitivo.

Con los discos ocurre tres cuartos de lo mismo. Ya este año pasado han subido lo suyo, pero —oh profética denuncia— subirán aún bastante más. Las diferentes Casas discográficas importan un material nada despreciable a la hora de reflejarlo en el porcentaje de costo por unidad, porcentaje que ha sido incrementado en un 10 por 100 automáticamente con la devaluación o la depreciación, que lo mismo da una pa-

sino atentatoria contra eso que solemos llamar, un tanto optimistamente, cultura. Cultura que algunos imbéciles —como diría José Miguel— consideramos patrimonio común a todo un pueblo, y que, por lo tanto, debería ser tan accesible a todo el mundo como el paseo de la Castellana lo es para los madrileños. Y parece que por ahí, desde luego, no van los tiros.

ANTONIO IGLESIAS NO HABLA DE NUMEROS

Parece ser, y digo parece, que en Barcelona se armó la tremolina con la visita del Subcomisario de Música, señor Iglesias —Dios guarde a usted muchos años—, a la Ciudad Condal. Al parecer, el Sr. Iglesias —Dios guarde a usted muchos años—, cuando se le preguntó qué pasaba con los millones de la Comisaría, contestó, ante el asombro del respetable público y del respetable notario que habían llevado allí ciertos elementos de las fuerzas vivas musicales catalanas para que levantase acta, que él de números no entendía nada. Ante lo cual surgió la reflexión de que si uno de los máximos responsables del organismo rector de la Música española no sabía qué se hacía con el presupuesto, ¿quién lo iba a saber? ¿Quizás el Sr. «Villarmirtetiesqueir»? En fin, que para unos hubo encerrona al pobre Sr. Iglesias —Dios guarde a usted muchos años—, y que para otros se formularon «esas» preguntas que de verdad interesa al país —país musical, claro— que sean contestadas. A lo mejor, en el próximo

metrónomo se lo puedo contar de pe a pa. Probablemente, merece la pena; que para una vez que pasa algo, por lo menos que nos enteremos, ¿no?

RAIMON, VISTO Y NO VISTO

¿Qué se puede hacer con los recitales de Raimon? Hay que «permitilos» y luego «prohibilos» —que diría la Banda del Tío Honorio—. Pues eso; lo de Raimon en Madrid fue visto y no visto —sobre todo, no visto—. Visto por los que, por si acaso, sacaron entradas para el primer recital, y no visto para los que —ya verás, si no pasa nada; ahora ya no es como antes, ahora hay mucha más libertad— confiaron un tanto ingenuamente en la permisividad gubernativa y en el anuncio de auroras infinitas. En el recital, desde luego, hubo de todo, que es lo bueno; pero lo mejor fue el ambiente, desde la acogida inicial del público a las figuras de la oposición de la ruptura —Camacho, gran ovación; Felipe González, palmas y pitos; Morodo, Sartorius, Tierno Galván...— al banderamen general con predominio del rojo que multicoloreaba el pabellón de deportes del Real Madrid. La cosa no pasó a mayores y fue exactamente lo que debía de ser: una válvula de escape para presiones mucho tiempo encerradas y proscritas. En cuanto a lo musical, todos sabemos que Raimon otorga el primer plano a la eficacia, lo que implica eso que algunos críticos cursis, entre los cuales me cuento, describen como tiranía de la letra sobre la música. Pero vaya usted a explicar eso a tanta y tanta gente

que lo que quiere no es música, sino otras cosas mucho más necesarias, viscerales e importantes. Porque hay momentos —dicho sea con perdón y con respeto y en voz bajita— en que a la Música que la parta un rayo, que no vamos a andarnos con pamplinas, y que la música social lo que pretende es ser social; es decir, tener un efecto inmediato y directo sobre el «establishment»; y si para eso se tienen que sacrificar muchas cosas, pues se sacrifican, y en paz.



Raimon.

REAL MUSICAL, S. A. EDITORES

Frente al Teatro Real

Carlos III, 1 - MADRID-13

ANTONIO FERNANDEZ CID: **Cien años de teatro musical en España.** Prólogo de José María Ruiz Gallardón; 1.200 ptas.

ENCARNACION LOPEZ DE ARENOSA: **Dictado musical** (Introducción primero y segundo niveles). Libro del profesor. Cuaderno rítmico I. Cuaderno melódico I. Cuaderno rítmico II. Cuaderno melódico II. (Próximamente, febrero 76.)

BERTALOTTI: **56 prácticas de solfeo** (Revisión española de Manuel Angulo); 185 ptas.

ELOADASI DARABOK: **Album de pequeñas piezas para violín y piano.** (Programado oficialmente en el Conservatorio Superior de Música de Madrid del I al IV curso.) Volumen I, 120 ptas. Volumen II, 185 ptas. Volumen III y IV (los dos), 185 ptas.

F. LEON TELLO: **Introducción a la teoría de la Música;** 180 ptas.

F. LEON TELLO: **Introducción a la Historia de la Música europea;** 240 ptas.

ROSA MARIA KUCHARSKI: **Música para las aulas** (BUP 1.º); 225 ptas.

CRISTOBAL HALFFTER, PABLO LOPEZ DE OSABA y

TOMAS MARCO: **Música y cultura** (BUP 1.º); 260 ptas.

ARNOLDO SCHOENBERG: **Tratado de Armonía.** Traducción y prólogo Ramón Barce; E. 1.185 ptas. R. 985 ptas.

ANTONIO ARIAS: **Antología de estudios para violín;** 260 ptas.

AMANDO BLANQUER: **Técnica del contrapunto;** 360 pesetas.

MANUEL CASTILLO: **Preludio, Tiento y Chacona** (órgano); 100 ptas.

SAMUEL RUBIO: **Juan Vázquez (Polifonía);** 600 ptas.

ADELINA BARRIO: **Tratado de entonación I, II y III (Solfeo);** 140 ptas. Completo, 325 ptas.

RAMON REGIDOR: **Temas del canto;** 225 ptas.

SAMUEL RUBIO: **Polifonía clásica;** 270 ptas.

MAESTROS DEL SIGLO XX (I): **20 piezas para jóvenes pianistas.** Bartok, Sasella, Schoenberg, Kadosa, etc.; 185 ptas.

MAESTROS DEL SIGLO XX (II): **18 piezas para jóvenes pianistas.** Kodaly, Milhaud, Blacher, etc.; 185 ptas.

BACH, J. S.: **Invenções a dos voces.** Con estudios analíticos en español (Lajos Hernádi); 140 pesetas.

JANOS BERES: **Curso de flauta dulce.** Aplicado en las Escuelas Kodaly, de Hnugría (en español); 100 ptas.

SCHUMANN: **Canción de los marineros italianos** (piano); 45 ptas.

SCHUBERT: **Dos danzas alemanas** (piano); 45 ptas.

HAYDN: **Sonata número 7, Hob. XVII/D - 1** (piano); 70 ptas.

CHOPIN: **Vals, Op. 64, número 3** (piano); 70 ptas.

ANDRES RUIZ TARAZONA: **Colección biografías músicos;** cada uno, 85 ptas.

1. Tchaikovsky. — 2. Mahler. — 3. Schubert. — 4. Brahms. — 5. Verdi. — 6. Rachmaninoff. — 7. Mozart. — 8. Schumann. — 9. Albéniz. — 10. Debussy. — 11. Chopin. — 12. Liszt. — 13. Granados. — 14. Wagner. — 15. Falla. — 16. Grieg. — 17. Mendelssohn. — 18. Haydn. — 19. Bach. — 20. Beethoven.

PROXIMAS PUBLICACIONES:

21. Faure. — 22. Guridi. — 23. Ravel. — 24. Handel.

Sus pedidos al teléfono 241 60 87

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

ORQUESTAS, SÍ; DIRECTORES, NO

La London Symphony..., bueno, vale, la Sinfónica de Londres... tiene un director titular que se llama André Previn. (Sí, doña Amelia, el marido de Mia Farrow.) Este buen señor, por aquello de la titularidad, suele dirigir a menudo su orquesta. Ha ido con ella a Estados Unidos, a Salzburgo, hasta a Rusia (ese sitio donde vivía Shostakovich; de nada). Y hete aquí que un día la London Symphony..., perdón, la Sinfónica de Londres... se nos viene a España a darse un garbeo por la Península. Y por tocar, toca hasta en Villena. Pero se anuncia en seguida: se viene sin don André: el director invitado será Jean Martinon (que a mí, por otra parte, me cae muy bien). Eso sí, ya estamos en lo de siempre, que menos la Filarmonía de Berlín y Karajan (¿Karajan dice usted? ¡Ah, bueno!), todas las orquestas europeas que nos visitan se nos presentan acéfalas. «En fin —piensa el sufrido aficionado— por lo menos vamos a oír a la London Symphony (sí, sí, usted perdone, Sinfónica de Londres) "in flesh", o sea, "en vivo".»

Pero, lo que son las cosas, don Juan Martinon se pone enfermo una semana antes de la gira y ya no tenemos ni director invitado en funciones de titular. «Oiga, no se queje, que en vez de un director tuvimos dos.» Pues sí, don Charles Dutoit (oiga, doña Gemma: definitivamente, ¿este señor está separado o no de Marta Argerich?) y Jesús López Cobos. Bueno, seamos justos: la verdad es que ambos se esforzaron seriamente (sobre todo, López Cobos que, a menos que yo sueñe, no había dirigido nunca a esta Orquesta) y los conciertos ofrecidos tuvieron un alto nivel. Pero no fue el nivel habitual de la London Symphony (¿Sinfónica de Londres?): hubo primeros atriles que no viajaron a España (¿Dónde quedó la familia Civil en el grupo de trompas? ¿Qué pasó con Hugh Bean o Sidney Sax? ¿En qué parte de Londonderry se perdió William Bennett? ¿Alguien vio a Emmanuel Hurwitz? ¿Quién nos dice por dónde andaba Terence Emery?) y, sobre todo, aunque todos estos señores se hubieran dado el citado garbeo por la Península, no escuchamos el "sonido" London Symphony-Sinfónica de Londres que provoca ese personaje, casado con Mia Farrow (No las merece, doña Amelia), que se llama André Previn y que, por pastelera casualidad de la vida, es el director titular de este grupito de músicos. (Nota: si es verdad, como se ha dicho "off the record", que López Cobos sólo dispuso de un ensayo para preparar su concierto, hay que coincidir en que su labor fue heroica.)

Pues resulta que acaba de pa-

sar por Barcelona la New Philharmonia (titular, Riccardo Muti; director invitado, Lorin Maazel) con su coro para hacer la Missa Solemnis (de Ludwig van) y el Requiem alemán (de Johannes B.). ¿Sabe usted que las entradas costaban a 2.500 pesetas la butaca? Pero, en fin, teniendo en cuenta la ausencia total de ayudas oficiales que tiene (o que no tiene, vamos) el Patronato Pro Música, esto, siendo lo de más, sería lo de menos. Pues la New Philharmonia (¿Cómo? ¡Ah, de acuerdo, la Nueva Filarmonía!) iba a venir con su "guest chief", don Lorin Maazel. Pero... don Lorin, como antes don Jean, se nos puso malito. Y, nada por aquí, nada por allá, menos por Barcelona; aquí tenemos a Fritz Rieger que se hace él solito ambos conciertos.

Y en estos días tenemos por España a otra orquesta del continente, la Tonhalle, de Zurich (versión castellana: Tonhalle, de Zurich). Su titular (¿Usted por qué se ríe? ¿A que le pido la documentación?) se llama Rudolf Kempe. Pero quien la dirige en España es Gerd Albrecht.

Y en mayo dicen que viene la Royal Philharmonic (Mire, váyase a hacer gárgaras con la Real Filarmonía, ¿sabe?), cuyo director es Antal Dorati (¡Detenido! ¡Dorati, no; usted, por reírse!), pero nosotros tendremos la enorme suerte de que quien venga al frente de los antiguos muchachos de Beecham (Sir Thomas) sea Witold Rowicki.

Y cuentan que... No, ya no cuentan nada más.

(De todos estos señores y sus orquestas hay discos en España. A falta de pan...)—J. L. P. A.

LLACH, RAIMON: CAMINO DE ITACA

Ocho mil ciento cincuenta personas reunió Raimon en el Palacio Municipal de Deportes de Barcelona; seis mil, en el Pabellón de Deportes del Real Madrid. Veinticinco mil consiguió reunir Luis Llach, los días 15, 16 y 17 de enero, también en el Pabellón de Deportes catalán.

La revista Triunfo califica de "un público prohibido" al que va a ver las actuaciones de estos "cantautores". Y, como dice Llach, "uno va cantando y teniendo actitudes, pero no aspira a convertirse en nada, y entonces de golpe y porrazo te conviertes en una especie de aglutinante. Y ser aglutinante es importante, porque la gente no puede votar, no puede hacer mítines, solidarizarse con nada públicamente. Entonces tú sirves para reunir a ocho mil personas que gritan: "Amnistía, libertad", etcétera".

No hay duda que el público, la audiencia de estos cantantes, es amplio, más o menos de si-

niestra, y que cuando va a un concierto no va, como el público de la ópera, a aplaudir una voz hermosa y una entonación determinada; va a compartir con el cantante —fiel reflejo de sus propias aspiraciones e inquietudes— una serie de experiencias vitales, que el cantante sabe expresar y él no. No hay barrera comunicacional entre público y cantante, ya que el público se sabe de memoria las canciones que el cantante va a interpretar, y a veces las conoce mejor que éste. Por eso, cuando a un cantante se le prohíbe una actuación, se está prohibiendo algo más que una simple sesión de ópera. Se está prohibiendo manifestarse a un público con su cantante.

«Cuando compongo e interpreto mis canciones —manifiesta Raimon—, lo que me propongo primordialmente es expresarme y ser riguroso en lo que quiero decir; o sea, extirpar aquello que pudiera tener de falso, luchar contra la falsa conciencia. Cuando yo hago unas canciones no hay en ellas un planteamiento político. Luego, del uso de estas canciones y de las circunstancias que me envuelven puede devenir el término "político". Debido a que para cantar necesito permiso del Gobierno Civil, y este permiso es político. Desde el momento en que para grabar necesito permiso de la Administración..., o sea del Estado, es el Estado quien está politizando la canción, no yo. Si yo pudiese cantar lo que quisiese y cuando quisiese, habría temas políticos o no, no sé, pero no esta politización inmediata. Insisto, la politización nace en el momento en que tú necesitas permiso estatal para poder hacer algo" (*).

Permiso que suele no llegar. A Raimon le dejaron dar un recital el día 5 de febrero. Le prohibieron dos que tenían que celebrarse en días posteriores, y otro a celebrar en la Facultad de Filosofía, recordando aquella legendaria actuación de 1968 en lo que entonces era Facultad de Ciencias Económicas. Llach llevaba prohibido varios meses; tras sus recitales catalanes se prohibieron los que tenían que celebrarse en la capital del reino. La historia es vieja, y no se ve un cambio en ella.

El cantante trata de concienciar, o de plasmar situaciones claras; pero, ¿está concienciado el cantante? «Sí, soy consciente —dice Llach— de que soy manipulado. Todo tiene sus precios. El hecho de haber cantado en Barcelona ha sido manipulado por una serie de sectores como una medida de apertura. Contra eso sólo puedes hacer una cosa: ser muy claro públicamente. Sé que soy utilizado, pero lo que yo intento es ponerme al servicio de una serie de cosas, y de

la utilización de la que soy voluntario esté sólo al servicio de esa serie de cosas.»

Llach, Raimon, sólo dos ejemplos. El viaje a Itaca es largo, y si la encuentras pobre, no pienses que Itaca te engañó. Como sabio en que te habrás convertido, sabrás muy bien qué significan las Itacas.—J. M. L.

CURSOS DE INTERPRETACION EN GINEBRA

Del 12 de agosto al 3 de septiembre durarán los Cursos de Interpretación que anualmente organiza el Conservatorio de Música de Ginebra. Este año serán cuatro las clases: Piano, con Henryk Szering; Violín, con Nikita Magaloff; Violoncelo, con Pierre Fournier, y Canto, con Gerard Souzay y Dalton Baldwin al frente. Los alumnos deberán tener menos de treinta años. Para más información dirigirse a "Oficina de Turismo de Ginebra", 2 rue des Moulins-en-l'Île, CH-1204 Ginebra. Teléfono (022) 28 72 33.

SOTOMESA CONTEMPORANEA

La Escuela de Música Sotomesa, de Madrid, ha organizado los días 13 de diciembre y 10 de enero dos conciertos de música contemporánea, a base de obras de autores de la jovencísima vanguardia nacional. Gente como Berea, M. Escribano, S. Sánchez, Roig-Francolí, F. Palacios, F. J. Ruiz, J. L. Berenguer, P. Riviere y A. Aracil. Los intérpretes fueron también gente muy joven, destacando entre todos María Escribano, quien tocó el piano en casi todas las obras ofrecidas. María Halffter, María Luz Fernández, Margarita Arguedas, Carlos Soto, Soto Mesa, Dionisio Villalba, Alvaro Yébenes y Sebastián Sánchez fueron los restantes intérpretes. Vaya desde aquí nuestro más total apoyo a esta iniciativa, por lo que supone de innovador en el panorama del país, y dado que así los jóvenes compositores tienen una puerta donde colocar sus no comerciales obras.

MICALET TAMBIEN

También la sala "valencia" El Micalet ha abierto sus puertas a la música de vanguardia. El pasado día 13 tuvo lugar un concierto con obras de F. Baró, J. L. Berenguer, Llorenç Barber y J. Francés. Las obras iban desde los postulados gráficos y textuales a los de acción-provocación. La cinta también estaba presente.

MESSIAEN SIGUE VIVO

Una obra de Olivier Messiaen, Des canyons aux étoiles, ha figurado entre las manifestaciones

(*). Publicado en la revista Vibraciones.

de música contemporánea del Festival de Otoño, en el Théâtre de la Ville, en París.

La partitura para piano y orquesta, de una duración aproximada de ciento seis minutos, ha sido interpretada por Yvonne Loriod al piano y el conjunto Ars Nova, dirigido por Marius Constant.

Compuesta y orquestada entre 1971 y 1974, la obra reúne alrededor del solista la madera en grupos de cuatro y el metal en grupos de tres, más una trompa, un "glockenspiel", trece instrumentos de cuerda que tienen cada uno su parte diferente, y una percusión muy compleja, donde figuran en especial dos instrumentos insólitos: el "eolofono" (es decir, ruido de viento: máquina de viento), y el "géofono" (es decir, ruido de la tierra: máquina de arena).

Olivier Messiaen ha presentado Des canyons aux étoiles como una obra de "alabanza y contemplación, de glorificación de Dios en toda su creación". Es también una obra "geológica y astronómica", una "obra de sonido-color, por donde circulan todos los colores del arco iris". Volvemos a encontrar en ella cantos de pájaros, en esta ocasión pájaros de Utah y de las islas Haway.

PREMIOS DE MUSICA DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES FRANCESA

La Academia de Bellas Artes ha otorgado sus premios de composición musical:

- Premio Florence-Gould, a Adrienne Clostre;
- Premio Georges Bizet, a Pierre Ancelin;
- Premio Tornov-Loeffler, a Jacques Castérède;
- Premio Florent-Schmitt, a Claude Ballif;
- Premio Rossini, a Jean Langlais.

LAS JORNADAS MUSICALES DE DONAUESCHINGEN, ENTRE LA CIBERNETICA Y EL FOLKLORE

"Ligeros síntomas de fatiga" y un programa que producía el efecto de "alargado un poco a base de repeticiones"... "Donaueschingen no parece ser ya el punto umbilical de la Música Nueva". Así resume Gerhard R. Koch (Stuttgarter Zeitung) sus impresiones de las Jornadas Musicales de Donaueschingen 1975. En el programa figuraban cinco estrenos, cuatro de ellos encargos de la Südwestfunk; una obra orquestal del vietnamita Tiêt Ton-That; un "Environment musical-cibernético", del físico, ya conocido en artes plásticas, Peter Vogel; "jazz" y obras radiofónicas, así como, finalmente, en

homenaje a Ernst Krenek en sus setenta y cinco años, fragmentos de su Lamentatio Jeremiae Prophetarum, que se presentó frase a frase alternando con la Missa Prolationum, de Johannes Ockeghem (ca. 1420 a 1495). Helmut Lachenmann, con Schwankungen am Rand, quiere proporcionar experiencias sonoras, en una pieza para grupos instrumentales, que se sitúan en círculo alrededor de la sala, y diez pantallas acústicas, que irradian sonidos cambiando colorido y dirección. En Tombeau d'Armor, para gran orquesta, Giuseppe Sinopoli ha construido grandes superficies sonoras, que deja luego deshacerse. Y Brian Ferneyhough, en su Time and motion study III, para cantantes, amplificadores, transformador y batería, trata de la oposición entre naturaleza y cultura, y de la relación hombre-máquina. Muji No kyo, de Hans Zender, se basa en una poesía japonesa que determina la transparente estructura de la composición de música de cámara: una distancianción pretendida de una "hipertrofia del sonido" (Zender). Finalmente, Kantrimusik, de Mauricio Kagel, mezcla en ocho movimientos y siete intermedios elementos de música popular instrumental y vocal de muchas zonas: punto de partida y justificación es para Kagel el carácter "apócrifo" de un folklore desprendido de sus bases étnicas y ya comercializado.

Quien esperara poder informarse de manera segura en "podios de oyente" por los mismos compositores sobre el posible desarrollo de la Música Nueva quedó decepcionado. Dice el Frankfurter Rundschau: "Los compositores que se prestaron a responder a las preguntas del público rehusaron totalmente ofrecer una fundamentación real para sus experimentos que fuera más allá de lo subjetivo".

ESPECTACULOS Y CONCIERTOS EN LOS MUSEOS FRANCESES

Dentro de una colaboración emprendida entre la Dirección de los Museos de Francia y el Festival Estival de París se han organizado festivales este año, durante el verano, en un cierto número de Museos nacionales: el Museo Guimet, el Museo de los Monumentos Franceses, el Museo de Cluny, la Real Capilla del Castillo de Versailles.

— En el Museo Guimet (Departamento de Artes Asiáticas de los Museos Nacionales), 6, place de Iéna, 75116 París, el Centro Musical Cinematográfico Nacional proyecta filmes musicales los lunes, miércoles, jueves y viernes por la tarde y los sábados y domingos por la mañana.

— En el Museo de Monumen-

tos Franceses (Place du Trocadéro, 75016 París), el Festival Estival de París y la Delegación General de Celebraciones Nacionales presentan conciertos de música de cámara todos los lunes. Un cierto número de conciertos tienen lugar con motivo de conmemoraciones: aniversarios del nacimiento de Saint-Simon, de la muerte de Bocaccio, etc.

— En la Sala de Thermes del Museo de Cluny, la Asociación Teatro y Música presenta cada jueves conciertos realizados en coproducción con el Festival Estival.

— Y, finalmente, el 21 de septiembre, en la Real Capilla del Castillo de Versailles, David Willcocks dirigirá el Bach Choir de Londres. Este espectáculo será dado por el Festival Estival en enlace con la Fundación de Royaumont.

ESCUELA NACIONAL DE ARTE

Julieta Mateo Box, que fue la primera directora de Coros y Danzas, ha expuesto una idea a la prensa. La creación de una Escuela Nacional de Arte que, según ella, funcionaría en régimen de internado. Sin hacer la competencia a nadie, se trataría de dar una formación lo más integral posible a quienes en el futuro ofrezcan al público español y extranjero el Arte sin mediatizaciones de otro tipo. Calcula que poner su proyecto en marcha costaría unos veinte millones de pesetas. Tampoco es tanto como para llamarla utópica, aunque si se ven los presupuestos culturales de este país no podemos ser demasiado optimistas.

DISCO DE VILLA ROJO

Jesús Villa Rojo ha grabado en Italia un disco para una nueva Compañía en una serie llamada Diverso. En esta Compañía han grabado Cage, Kagel, Juan Hidalgo... Como curiosidad, anotemos que el primer disco de esta serie es de los guipuzcoanos Arza Anaiak tocando ese instrumento ancestral llamado txalaparta; ¿sabe usted lo que es, señor lector? Aunque no sea tan popular como el chistu o los televisivos aizcolaris, forma parte del rico folklore vasco. ¿Cuándo los artistas vivos españoles podrán hacer esto sin traspasar las fronteras? ¿Cuándo primará lo artístico sobre lo comercial en alguna Compañía? Preguntas...

LOS MUSICOS TAMBIEN EN HUELGA

El pasado 25 de febrero, cerca de mil músicos madrileños se constituyeron en asamblea per-

manente en el Palacio de Cristal de la Casa de Campo, manteniendo una actitud de huelga que duró hasta la madrugada. Al final se consiguieron entrevistas con algunos ministros del Gobierno, para exponerles una serie de reivindicaciones, entre las que figuran las siguientes:

- Salario mínimo de 1.400 pesetas diarias.
- Subsidio de paro acorde con el sueldo y las necesidades actuales.
- Cumplimiento de las Reglamentaciones actuales sobre plantilla en las salas de fiesta.
- Tipificación legal de las discotecas y establecimiento para ellas de las Reglamentaciones anteriormente citadas.
- Reconocimiento y garantía de la dignidad humana y artística del músico, que tantas veces falta por parte de los empresarios.
- Revisión de la reglamentación contractual por parte del Sindicato Nacional del Espectáculo.
- No discriminación entre los profesionales en posesión de los diferentes carnés expedidos por el Sindicato (1).
- Derogación de los impuestos (principalmente, el de lujo) que gravan en España a estas verdaderas herramientas de trabajo de los profesionales de la Música.

De momento, no parece haberse encontrado una solución a estas peticiones.

DISTINCION A SIGFREDO RIBERA

Por los relevantes servicios prestados a la Agrupación Sindical de Músicos Españoles, le ha sido otorgada la insignia de oro de la Agrupación a D. Sigfredo Ribera Ott.

(1) Actualmente hay dos clases de carnés para los profesionales de la Música: el blanco, que se expide a quienes tienen un cierto nivel de estudios en los Conservatorios Oficiales, y el rosa, o de Variedades, que se da mediante un examen en el Sindicato.

ULTIMA HORA

HA FALLECIDO JEAN MARTINON

En la madrugada del 28 al 29 de febrero ha fallecido, víctima de rápida enfermedad, el prestigioso director de orquesta Jean Martinon. Era director titular de la Orquesta Sinfónica de la O.R. T.F. y contaba sesenta y seis años de edad.

OBRAS DE:

TOMAS MARCO

- «SELENE», ópera.
- «ESCORIAL», para orquesta.
- «QUASI UN REQUIEN» (Música Celestial número 3), para cuarteto de cuerda y orquesta de cuerda.
- «APOCALYPSIS», para coro y grupo instrumental.
- «CONCIERTO GUADIANA», para guitarra y orquesta.
- «AUTODAFE» Concierto Barroco número 1, para piano y grupo de cámara.
- «ARCADIA», para conjunto de cámara.
- «RETRATO DEL POETA», para voz y piano.
- «EVOS», para piano.
- «DUO CONCERTANTE», para guitarras.
- «NATURALEZA MUERTA CON GUITARRA», para guitarra sola.
- «PAISAJE GRANA» (Homenaje a Juan Ramón Jiménez), para guitarra.

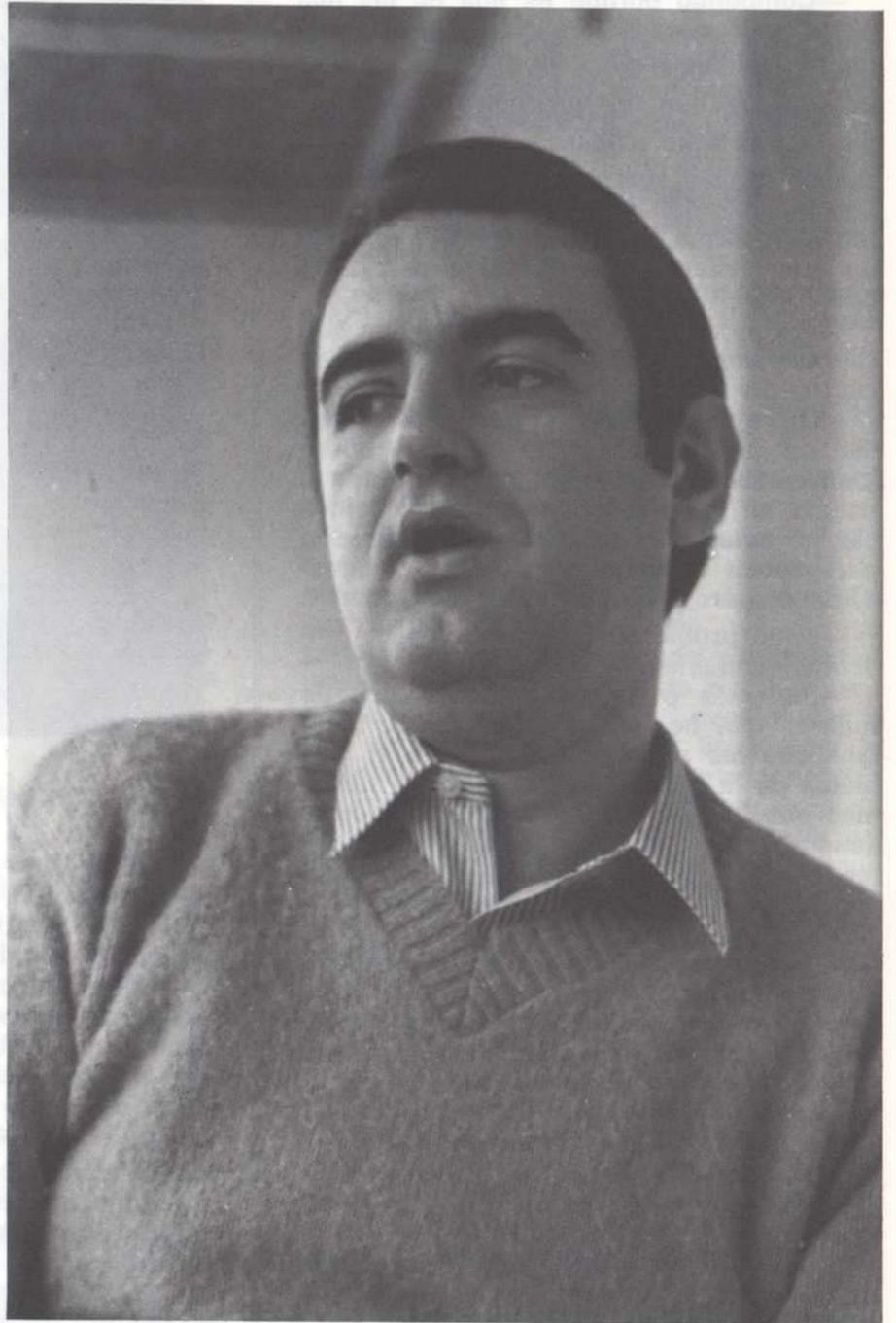
JESUS VILLA ROJO

- «EL CLARINETE Y SUS POSIBILIDADES», estudio de nuevos procedimientos (un solo volumen).
- «CONCIERTO GROSSO I», para Grupo de Cámara.
- «ESPACIADO RITMICO», para violín, viola, violoncello y piano.
- «FORMAS PLANAS», para orquesta de cámara.
- «JUEGOS GRAFICOS-MUSICALES I» (Estructuras I), para cuatro grupos mixtos.
- «JUEGOS GRAFICOS-MUSICALES III» (Estructuras II), para cuatro instrumentos de Metal.
- «JUEGOS GRAFICOS-MUSICALES IV» (Planos I), para soprano, clarinete, trombón y contrabajo.
- «JUEGOS GRAFICOS-MUSICALES IV» (Planos II), para cuarteto de arco.
- «JUEGOS GRAFICOS-MUSICALES II» (Figura erguido-grave I), para trombón.
- «JUEGOS GRAFICOS - MUSICALES II» (Figura erguido-grave II).
- «JUEGOS GRAFICOS - MUSICALES VI» (Realizaciones posibles).
- «JUEGOS GRAFICOS-MUSICALES VII» (Actividades Individuales y Colectivas).
- «JUEGOS GRAFICOS-MUSICALES VIII» (Móviles).
- «JUEGOS GRAFICOS-MUSICALES III» (Estructuras I).
- «JUEGOS GRAFICOS-MUSICALES V» (Elementos cantables).
- «PLANIFICACIONES», para tres grupos instrumentales.
- «UNOS RESULTADOS», para clarinete y siete instrumentos de arco.
- «OBTENER VARIANTES».
- «NUEVE PIEZAS BREVES PARA PIANO».
- «MUSICA SOBRE UNOS MODULOS», para dos flautas y viola.
- «DOS PIEZAS SACRAS PARA CORO A TRES VOCES BLANCAS».

Amplias secciones editoriales de
Música española contemporánea ☆ Musicología ☆ Pedagogía
Solicite nuestro catálogo.



editorial alpuerto, s.a.
caños del peral, 7 - madrid - 13



• «La música contemporánea tiene que romper el «ghetto» del concierto especializado»

Compositor, crítico, autor de libros, profesor, hombre de la radio, Tomás Marco es un hombre polifacético. Tiene una imagen conocida a través de sus innumerables apariciones en conciertos y diversos actos musicales, y su firma está considerada como una de las más notables de la crítica musical española.

Tiene la costumbre de fumar en pipa, y cuando uno se dirige a él por primera vez, hasta puede parecer pedante, por cuanto su mirada altanera siempre está por encima de la tuya. Sin embargo, cuando uno tiene la suerte de tratar con él más o menos habitualmente, se presenta como una persona inteligente, abierta al diálogo, y con unos conocimientos desbordados (a veces rayantes con la Enciclopedia).

De diálogo fácil, sentado y concretando mucho lo que quiere decir, nuestra entrevista tuvo lugar en la Sala Fénix, entre suelos moquetados y sillones demasiado confortables. Era el día 26 de enero y hacía un frío que pelaba en la calle.

—Tomás: tú eres un hombre polifacético: compones, escribes, estás en la radio, das clases; ¿qué actividad te satisface más?

—Yo creo que todas. En realidad, no se trata de polifacetismo, sino de una serie de direcciones dentro de una cosa única que es la música, y ésta me interesa en todos sus aspectos. Entonces estos aspectos que cultivo creo que son complementarios y que me interesa tenerlos. Por otra parte, y dada la situación actual del país, que no es, ni mucho menos, boyante, creo que todo lo que se pueda hacer en bien de la cultura musical es poco. Naturalmente, lo que más me satisface y me llena es la composición.

—Aparte de músico, también eres abogado, ¿no?

—Sí.

—¿Por qué dejaste las leyes por las corcheas?

—Estudí Derecho por tradición familiar y porque nunca viene mal tener estudios universitarios. Soy abogado, pero nunca he practicado. Lo que yo siempre he pensado era dedicarme a la música.

—¿No crees que abarcas demasiados campos?

—Me considero una persona interesada por muchas cosas, y en la medida en que esas cosas me interesan y puedo tocarlas, quiero tocarlas, pero no creo que quiera abarcar demasiados campos. Ya te he dicho que me interesa la música en general. Lo mismo estoy a gusto componiendo —aunque ya te digo que esto lo considero lo principal— que haciendo un programa de radio, que es un medio de difusión, que investigando sobre un compositor antiguo, desconocido, del que no se sabe nada. Todo tiene interés para mí.

—¿Te preocupa tu imagen? O dicho de otra forma: no hay duda que tu imagen pública es un poco exótica: la pipa, la mirada, el traje de pana azul... Parece incluso que a veces, cuando hablas, estás en una torre de marfil.

—No hago nada por tener una imagen pública; lo que ocurre es que mido un metro ochenta y siete, en un país en que la media es muy inferior. Entonces la gente tiene que mirar hacia arriba para hablarme, y puede que esto les moleste, pero yo no puedo hacer nada contra eso, no puedo cortarme las piernas.

—¿Qué aprendiste de Boulez, Stockhausen, Köning, Ligetti y Adorno?

—Lo principal de lo que aprendí me lo enseñó una persona que no fue mi maestro, que no me dio clase; me lo enseñó el compositor americano Earl Brown, del que soy amigo, y me dijo que enseñar no puede enseñar nadie, pero que la gente puede aprender si quiere, y lo que me han enseñado esos maestros es a aprender.

—Creo que tú eres de la opinión de que la vanguardia es un eslabón más de la cadena, ¿es así?

—Sí, desde el punto de vista en que no hay nada que provenga de nada; pero también es cierto que es distinto de los anteriores eslabones.

—La gente, incluso tú mismo te sitúas cronológicamente como un poco posterior a la generación del cincuenta y uno; ¿es esto correcto? Y en caso de que lo sea, ¿cómo ha influido esto en tu evolución musical?

—Por edad, soy posterior a la generación del cincuenta y uno entre diez y doce años; lo que ocurre es que empecé bastante pronto, y en cierta manera soy un producto tardío de la generación aludida y un producto temprano de las posteriores. En cuanto a lo de la influencia, no sé si me ha influido. Habría que verlo con una perspectiva de más años.

«EL ARTE PUEDE SER UNA VIA DE CONOCIMIENTO DISTINTO AL DEL RACIOCINIO»

Tomás Marco nació en Madrid, el 12 de septiembre de 1942.. En su obra se aprecian la misma variedad de caminos y de direcciones que en su labor musical general. Hay muchas líneas, pero todas ellas

complementarias, y ninguna queda desechada, sino que a lo largo de los años te das cuenta de que esto viene de allá, y tal.

—Compongo porque es una de las maneras que existe de creación y es una forma de comunicación y de expresión, y porque creo que entre todas las artes que a lo mejor yo podría haber practicado la Música es la más compleja, pero al mismo tiempo la más abstracta y la que funciona con un material más sensorial, y que como toda forma de arte puede ser una vía de conocimiento, distinta a la del raciocinio.

—¿Estás de acuerdo con la división que Carlos Gómez Amat hace de tu obra en cuatro etapas?

—No lo sé, tendría que pensarlo. La verdad es que yo he escrito bastante sobre los demás autores y no me he parado a pensar en mi propia evolución. En principio, sí estoy de acuerdo; quizás con una perspectiva de unos años habría que rectificarlo, pero ahora sí estoy de acuerdo.

—¿Qué problemas compositivos te preocupan actualmente?

—Son más o menos los derivados de todo lo que he hecho hasta ahora. Digamos que me preocupa muchísimo el problema de la forma, puesto que ésta no es más que la plasmación en una estructura sensorial de una idea cultural. Entonces me parece que es el principal problema con el que se enfrenta un creador. Y, naturalmente, de esta forma a través de una percepción especial, a través del tiempo, que es lo connatural a la música. Todo esto lleva una serie de problemas técnicos, a veces muy diversos, pero la base es esta.

—O sea, que estás de acuerdo con la frase: «La gran lucha de los compositores jóvenes es la lucha con la forma».

—Bueno, de los jóvenes y de los no jóvenes.

—¿Has dejado atrás la etapa sicoacústica, que plasmaste en obras como *Aura*, o sigue influyéndote en la actualidad este interés?

—Pienso que no he dejado atrás la etapa



en contra, sino porque había personas que estaban en su favor. Y al haber gente a favor y en contra, pues se armó. Creo que el público de la ópera es muy especial, que viene seleccionado previamente por el precio de las entradas y por una serie de gustos que cultivan un repertorio estrictísimo, y con más atención a los grandes divos del canto que a la obra en sí, y entonces, en este contexto, es normal que Selene armase el follón que armó.

—¿Y el «ballet»?

—La danza más que el «ballet». Nadie me ha pedido nada para «ballet». Ahora tengo un proyecto, pero digamos que es «a posteriori». Es *Ultramarina*, que la quiere hacer el Dance Forum de Colonia como «ballet»; pero no es una obra concebida

drían, en el sentido en que tienen diversas lecturas a diversos niveles de profundidad.

«LA EXPERIMENTACION TAL COMO SE CREE QUE EXISTE, NO EXISTE»

—El problema terminológico de este tipo de música que tú haces es enorme, y, desde luego, para entendernos, hay que llamarla de alguna manera, y además está eso que dicen de los romanos y el «0», y las matemáticas. ¿Podríamos definir la Música actual de alguna forma?

—Yo no la llamaría de ninguna forma. Lo que se hace mal es el poner adjetivos a la Música. La Música es Música en cada momento. Empezó a llamarse música nueva, música contemporánea, música de vanguardia, pero como contraposición a otra música. Creo que debería ser al revés, pues la música es lo que es en el momento de su creación; lo que habría que hacer, en vez de llamar música de vanguardia a la que hacemos ahora, es llamar música de retaguardia a la que hacen aquellos que imitan a los antiguos en los tiempos modernos.

—Sí, pero convencionalmente hay que llamarla de alguna forma; no vamos a soltar siempre las precisiones larguísimas que todos conocemos.

—El término música contemporánea es el que más se ha extendido, aunque el mismo término en sí no define lo que quiere significar.

—¿Te preocupa establecer la comunicación con el público?

—Intento establecerla. Si no lo consigo, intento ver si es por mi culpa o por otra serie de circunstancias. Si es por mi culpa, intento rectificar mis posiciones compositivas, y si no es por eso, pues lo lamento, y ya está. ¡Qué le vamos a hacer!

—¿De qué forma te influye el público?

—No me influye. En general, no creo que le influya a nadie. Al compositor sí le interesa llegar a un público; en definitiva, la música se hace para un público, no para guardarla en un cajón; pero no creo que a la hora de componer nos preocupe nada más que la obra en sí misma.

—Hay mucha gente que piensa no ya que la experimentación no es arte, sino incluso que la Belleza está reñida con el Experimento, que los experimentos carecen de belleza. ¿Cuál es tu opinión?

—Rechazo el concepto de experimenta-

• «La música no es un problema de presupuesto, sino de política musical»

sicoacústica. Lo que hago actualmente es una derivación de aquello, pero quizás en otra dimensión, pues la recuperación de una dimensión cultural, o de dimensiones culturales del pasado español, se inserta dentro de esta cantidad de signos semánticos referenciales, que ya tiene o debería tener previamente el auditor, y que yo trabajo. En obras como *Escorial* o *Auto da fe*, creo que esto está clarísimo.

—¿Te sigue interesando hacer obras teatrales?

—Sí, la prueba es que sigo haciéndolo.

—Observo que tu teatro es satírico, incluye elementos del absurdo, incluso provocativo; ¿qué piensas de esto?

—El arte de provocación, como sólo provocación, no me interesa demasiado. Mi teatro suele ser de tipo irónico, que en el fondo es la única forma de hacer hoy en día un teatro de tipo dramático. En el fondo, todo mi teatro musical es dramático, trágico, aunque, eso sí, suele ser muy divertido.

—¿Y la ópera? ¿Estás satisfecho con Selene?

—Estoy contento del resultado, aunque se hizo con unos medios muy deficitarios. El alboroto que armó es normal que se armara, pero no porque la gente estuviese

como «ballet», sino un «ballet» que se va a hacer sobre una obra preexistente.

—Deduciendo de tu anterior respuesta parece ser que compones por encargo.

—Compongo por encargo cuando tengo alguno; si no compongo sin encargo.

—¿Tienes un horario?

—Sí. Mi horario es el tiempo que tengo libre, por las tardes y por las noches, puesto que por las mañanas trabajo. Pero esto no quiere decir que este hecho físico de la composición sea el único trabajo del compositor, puesto que componer creo que se compone a todas horas; por lo menos, alguien que lo compone sea un traspunto de sus propias vivencias. Todo lo que hace entonces es el hecho de componer. Además, pensar el hecho de componer, se puede pensar en cualquier circunstancia.

—Frecuentemente haces comentarios de tus obras en los programas de mano o en recensiones en los periódicos; ¿crees que con esto explicas realmente la obra?

—Todas mis obras, en cuanto a explicación, son muy complejas, en cuanto se producen a distintos niveles. Podrían explicarse de muy diversas maneras, algunas incluso muy diferentes; pero todas val-

ción tal como lo conocemos actualmente. No creo que exista música experimental, ni que haya existido nunca. La música siempre es experimental en el sentido en que si intentamos hacer algo distinto a la de los anteriores compositores, y esto ha ocurrido siempre, estamos haciendo un experimento; lo que sucede es que luego unas obras acaban teniendo más validez que otras. Por eso creo que el tema está mal planteado. La experimentación en sí no es ni bella, ni no bella, porque tal como se cree que existe —un señor que se pone a experimentar—, no existe, ya que un señor se pone a hacer una obra, y una obra de creación, no una experimentación. Que luego la obra valga o no, ése es otro problema.

—¿Te interesa como fin en sí mismo la semiología interna del lenguaje musical?

—No como un fin, pero sí como un «modus operandi».

—¿Con qué problemas se enfrenta, a tu juicio, la música contemporánea en la actualidad?

—Hay muchos; el principal es el de romper una especie de «ghetto», en el que necesariamente tuvo que meterse al principio, y en el que luego se ha mantenido, y es el del concierto especializado. El problema de la música contemporánea es el de que su difusión debe ser más amplia y dirigirse a más vastos niveles dentro del público musical general, y a través de todos los medios, no sólo del concierto, sino también de medios más poderosos, como la televisión, el disco o la radio.

—¿Es entonces exclusivamente un problema de medios de comunicación masivos?

—No. Es un problema de política musical, en primer término; de información, en segundo, y de política cultural, en definitiva.

—O sea, que el problema no es solamente del Conservatorio, ¿no?

—Exacto, el problema no está solamente en el Conservatorio, pues éste imparte unas enseñanzas sólo profesionales. El problema está en la educación de tipo general, donde la Música no ocupa, o no

blema del presupuesto; al menos, a eso lo achacan nuestros dirigentes universitarios.

—Eso no es sólo un problema de presupuesto. Eso se convierte en un problema de presupuesto en el momento en que no existe una política general musical del país. Desde ese punto de vista se convierte en un problema de presupuesto todo: las orquestas provinciales, lo de la ópera en Madrid, todo; pero no es un problema tal, sino de política musical.

—¿Quién sería el organismo encargado de establecer esta política cultural?

—Un futuro Ministerio de la Cultura, que agrupase todas las cosas que ahora están diseminadas, incluso antagonizadas por ahí.

—Sí, pero en España tenemos un organismo que al menos en el apartado musical podría compaginar todos los esfuerzos y establecer una política musical seria: la Comisaría de la Música.

—Que yo sepa, hasta ahora ningún comisario ha tenido un concepto claro de lo que sería esa política musical. La Comisaría es un organismo que no abarca toda la música oficial del país.

«EL CRITICO DEBE SER MUSICO»

—¿No crees que estás en superioridad respecto a otros críticos, dado que tú eres compositor y ves las cosas más de dentro, y los otros no lo son?

—No, no lo creo. No tengo ventaja por ser compositor, pero sí la tengo por ser músico. El crítico debe ser músico; no necesariamente instrumentista o compositor, pero sí músico.

—¿Por qué escribes críticas, por un mero hecho económico, o porque ideológicamente piensas que debes hacerlo?

—Escribo no por afán económico, pues, como tú sabes, esto está muy mal pagado, sino porque es una actividad musical compensadora, y porque creo que todos debemos hacer lo posible para mejorar el nivel musical del país.

de vanguardia en España, y ahora has publicado otro de tipo didáctico; ¿harías, como Luis de Pablo, otro comentando tu propia obra?

—Yo lo hago en notas al programa y artículos, pero creo que todavía es temprano para hacerlo en un libro. Si lo hago será en el momento en que mi obra no vaya a cambiar fundamentalmente; es decir, cuando vaya por los sesenta años. Antes podría quedar invalidado, pues podría dar un viraje, y además tendría derecho a dar ese viraje.

—Tomás: tú, como todos los que hacéis algo nuevo, has sido tachado de no tener ni idea de música; ¿qué dirías a esta gente que te trata así?

—Que me lo demuestre partitura en ristre.

—¿Cómo piensas que debe influir la radio en la vida musical?

—No debe influir en los gustos del público, sino que debe ofrecer lo suficiente para que el público pueda elegir según sus propios gustos, y para que el que tenga un gusto determinado pueda informarse sobre otros. En este sentido creo que la programación de los canales dos y tres de Radio Nacional de España es lo suficientemente amplia y abarca todas las etapas de la Historia de la Música, desde las más antiguas a las más modernas, para que cada uno pueda escoger lo que más le guste. La radio es un medio informativo, no sustitutivo. Debe formar con la música misma, pero no sustituir al concierto.

—Y de los jóvenes compositores, ¿qué opinas?

—Hay gran inquietud, y entre ellos hay una multitud de tendencias. No tienen un aglutinante común de carácter estético o técnico, pero sí en el sentido de unas preocupaciones básicas. Es muy positivo y necesario que exista este tipo de movimiento, y todo lo que se haga en su ayuda es positivo para la futura situación del país.

—¿Crees que vamos a la misma vanguardia mundial con estos jóvenes compositores, desde el momento en que beben de las fuentes de los más novedosos estrenos.

—Ahora no hay que quemar etapas, como hace años. Hay más posibilidades de información, hay partituras, se va al extranjero, está la radio... Sí, estamos a nivel internacional.

—¿Te interesa el «rock»?

—Sí, como un síntoma de la actitud de los músicos que lo practican.

—¿Qué opinas de los concursos?

—Son un mal, pero un mal menor, en el sentido de que un concurso es una especie de carrera deportiva, en que no gana el mejor, sino el que está más en forma, o el que tiene más suerte en el trazado del terreno. Puede ser un estímulo, o una forma de darse a conocer; una manera de hacer obras, o una forma de ganar algún dinero, que nunca viene mal. El Concurso de las Cajas de Ahorro, en concreto, tiene un estímulo muy importante: el que se escuchen las obras finalistas, pues esto ya no premia a uno solo, sino a varios, y además el público sale contento porque puede juzgar por sí mismo.

—Para acabar, Tomás: ¿sientes predilección por alguna obra concreta?

—Siempre se tiene predilección por alguna obra concreta, pero esto suele cambiar. Suelen ser las últimas. Yo, particularmente, la tengo con Ana Blume, Aura, y Auto da fe.

—¿Quieres decir algo más?

—No, nada.

—Gracias.

• «La radio es un medio informativo, no sustitutivo»

ocupaba hasta hace muy poco, un lugar dentro del campo de la cultura, y también en la Universidad y en los planes de enseñanza totales. O sea, un señor que se considera «culto» sabe quién es Lope de Vega, si no lo sabe se avergüenza, pero no sabe quién es Schumann, y entonces hasta alardea de que no le gusta la música. Lo necesario en este cambio de concepto y que la música forme parte de la cultura al mismo tiempo que la literatura u otro tipo de arte.

—Entonces pensarás que lo que se ha hecho ahora en el Bachillerato Unificado Polivalente es bueno...

—Bien, es un punto de partida. Mejor es hacer algo, aunque sea deficiente al principio, que no hacer nada.

—Y la forma de integrar la Música en la Universidad, ¿cuál es tu opinión?

—Se podría hacer de varias maneras: profesional, con varias disciplinas especializadas, no todas, como Musicología, Composición superior, Estética, Historia...; y luego se deberían incluir en todos los planes de estudio de la rama de Arte. Y también habría que contar con la difusión a nivel de conciertos, conferencias, orquestas universitarias...

—Pero aquí empezaría a entrar el pro-

—¿Piensas como Kandinsky, por ser el primero que me ha venido a la memoria, que el Arte puede redimir a la Humanidad?

—No diría redimir, porque primero habría que saber de qué le vamos a redimir, y antes habría que saber si es redimible, pero sí creo que el Arte es incapaz de hacer al mundo peor. Además, pienso que una de las funciones del Arte es la de sensibilizar y hacer pensar, y esto es bueno.

—¿Qué opinas de la actual Crítica musical del país?

—El conjunto, está a nivel de la situación del país, deficiente y deficitaria, aunque esto no quiere decir que no haya algunas excepciones importantes, incluso más de las que merecería la situación nacional.

—¿Piensas que la crítica de la prensa diaria debe seguir como está, comentando los conciertos, o que debe cambiar?

—No debe desaparecer tal y como está, pero tampoco debe exclusivizarse en la crítica de conciertos. El problema de la crítica en los diarios no es que haga crítica de conciertos, sino el que sólo haga este tipo de crítica.

—Tú has escrito varios libros, todos ellos dando una panorámica de la música

JOSE MIGUEL LOPEZ



Ultimas obras publicadas de
JESUS VILLA ROJO

FORMAS Y FASES
 (para clarinete y conjunto instrumental)
MUSICA PARA OBTENER EQUIS RESULTADOS
 (para clarinete incorporado al piano)
APUNTES PARA UNA REALIZACION ABIERTA
 (para cuarteto de cuerda)
LINEAL - SECCO
 (para voz, clarinete, percusión y piano)

●
Otras publicaciones:

CATEDRAL DE TOLEDO (Claudio Prieto), para orquesta.
AB ORIGINE (Joan Guinjoan), para orquesta.
LUDICA I (Miguel Angel Coria), para orquesta.
SENSORIAL (Francisco Cano), para orquesta.
LAS CUATRO ESTACIONES (Ramón Barce), para orquesta.
SEQUENCES SOBRE UNA MORI (Jordi Cervelló), para orquesta.
UKANGA (Juan Hidalgo), para conjunto instrumental.
CONTRACTURAS (Agustín González Acilu), para conjunto instrumental.
PENTE (Carlos Cruz de Castro), para quinteto de viento.
ALBOR (Tomás Marco), para conjunto de cámara.

Grabaciones instrumentales EMEC de música contemporánea

JESUS VILLA ROJO (clarinete) EMEC, S-26.204.

REFLEJOS (Claudio Prieto).
SIALA (Ramón Barce).
TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO (1.º, Micrón. 2.º, Líneas. 3.º, Parámetros) (Joan Guinjoan).
MUSICA PARA OBTENER EQUIS RESULTADOS (Jesús Villa Rojo).
HOQUETUS (Tomás Marco).
AULAGA 2 (Juan Hidalgo).
 Al piano: Elisa Ibáñez.

PEDRO ESPINOSA (piano) EMEC, S-26.214.

DOS PIEZAS PARA PIANO (1.º, Ravel For President. 2.º, Frase) (Miguel Angel Coria).
ESTUDIO DE DENSIDADES (Ramón Barce).
MILAN PIANO (Juan Hidalgo).
MORFOLOGIA SONORA (Carmelo A. Bernaola).
LLAMALO COMO QUIERAS (Carlos Cruz de Castro).
CELULAS NUMERO 1 (Joan Guinjoan).
FETICHES (Tomás Marco).
PRESENCIAS (Agustín González).

Próximas grabaciones EMEC

Grupo instrumental dirigido por JOSE MARIA FRANCO GIL:

AL-GAMARA (Claudio Prieto).
OBERTURA FONETICA (Ramón Barce).
FRAGMENT (Joan Guinjoan).
EL PAJARO DE COBRE (Francisco Cano).

Grupo instrumental dirigido por ANTONI ROS-MARBA:

10 + 1 (Carlos Cruz de Castro).
INDICES (Gonzalo de Olavide).
FORMAS Y FASES (Jesús Villa Rojo).

EDITORIAL DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

Alcalá, 70 - MADRID-9



Canuda, 45 - BARCELONA-2

JESUS VILLA ROJO



«NUNCA HE ENTENDIDO COMO UN COMPOSITOR DE HOY PUEDE HACER MÚSICA DE OTRAS EPOCAS.»

Muchos de los lectores conocerán con anterioridad el nombre de Jesús Villa Rojo. Para algunos este conocimiento se remontará únicamente al reciente premio concedido por la Confederación Española de Cajas de Ahorro. En cualquier caso, pocos de ustedes conocerán la persona y la obra de este compositor, instrumentista y pedagogo. Sólo los músicos interesados en la vanguardia y quienes se dedican al estudio del instrumento al que Villa Rojo se ha dedicado: el clarinete. Pese a no tener la «popularidad» de los cuatro o cinco «nombres sagrados» de la vanguardia española, la trayectoria de este músico tiene un interés y una altura innegables... Pero dejemos que sean sus propias palabras:

—Inicio mis estudios musicales de la forma más normal y tradicional. Es decir, el correspondiente Solfeo. Muy pronto empiezo a estudiar el Clarinete, que me ilusionaba enormemente y no ha dejado de ilusionarme. A él me dedico muy intensamente por bastantes años. Muy pronto empiezo a estudiar Piano y Armonía. A ésta le dedico un número muy considerable de años. No sé aún si hice bien o mal en ello, pero lo cierto es que nunca estoy descontento de aquello que he hecho, y doy por bien empleado el tiempo que dediqué a la Armonía. No sé si sería útil o no. Después, lógicamente, empiezo con el Contrapunto, esa materia tan rígida y rigurosa, que cuando pasa a estudiarse la Fuga, pienso que es una de las más importantes que el compositor podrá utilizar en su carrera. El conocimiento de la Fuga

es en sí el gran medio técnico que puede utilizar el compositor, la gran forma. Creo que, en este sentido, la Fuga es la enseñanza más importante que pude estudiar, estética y técnicamente. Empiezo a estudiar Composición con un despiste y un desencanto enormes, porque yo nunca entendía cómo un compositor de hoy puede hacer música de otras épocas. Sí, soy partidario de los ejercicios, pero me ha sido siempre imposible—y hoy también—hacer una verdadera obra que refleje el espíritu de épocas pasadas. Continúo con esa desorientación, y prácticamente no empiezo a aclarar ideas hasta el fin de mis estudios de Composición. Entonces empiezo a ver que con la música se puede decir algo, llegar a algún sitio. Pero no he utilizado nunca la composición en el sentido tradicional de la palabra. Es curioso que mis obras más académicas siempre mantienen, según los academicistas, un sentido de vanguardia, de choque o contrapuesto a lo que para ellos es la academia. Terminó estos estudios, obtengo todos aquellos títulos y premios que son importantes para un compositor, que siempre tiene que estar aireando los méritos. Muy pronto me empieza a preocupar la composición en un sentido creativo, y me doy cuenta de que todo esto no sirve prácticamente para nada. Es un conocimiento de una técnica, de un oficio como otro cualquiera, pero inútil a la hora de crear, de aportar algo. Así, me encuentro muy limitado por este academicismo, y muy pronto me viene muy bien ganar la oposición por concurso del premio Roma. Es para mí fundamental, porque supone una

ruptura con todo lo anterior, que me obligaba incluso a hacer algunos trabajos para vivir, que no estaban dentro de la línea que yo deseaba seguir.

En Roma, con esta pensión espléndida que es la de la Academia Española de Bellas Artes, me dedico de lleno a la composición y empiezo a tomar contacto con jóvenes compositores de muchos países, con maestros y pedagogos importantes. Con ellos empiezo a tomar una nueva idea del planteamiento compositivo. Por ejemplo, con Boris Porena, Gofredo Petrassi o Franco Evangelisti. Pronto trato, junto a otros, de organizar mi propia vida en Roma. Lo que es bastante difícil para el músico extranjero, por la riqueza artística en general y musical en particular de esa ciudad, que hace que el músico extranjero se sienta cohibido.

—Entonces, puede decirse que fue en Roma donde empezó tu trayectoria actual y tu trabajo en grupos.

—Sí. Primeramente creamos Nuove Forme Sonore. Lo componíamos el gran trombonista Giancarlo Schiaffini, el excelente contrabajista Bruto Tommaso y yo. Fue un grupo que desde su presentación causó una muy buena impresión en Roma. Tenía unos ideales muy particulares. Se trataba de hacer una música inmensamente virtuosista desde el punto de vista técnico de cada uno de los intérpretes, que éramos auténticos virtuosos en nuestros instrumentos respectivos. Quizá ello impedía la programación de obras de otros autores, porque era muy difícil encontrar en ellos estos alardes que podíamos ofrecer.

Estábamos muy limitados, por ello, a nuestra propia composición. Hicimos incluso composiciones colectivas, donde todos aportábamos y creábamos. Vista en este grupo la dificultad de programación de obras de otros autores, decidimos abrirnos más a la colaboración con intérpretes y compositores de otros países, y creamos Forum Players. Se formaba con intérpretes de muchos países: un pianista ruso, una flautista americana, ingleses, algún italiano e incluso el español, que era yo. Este grupo hacía todo, se autoorganizaba; hicimos una serie bastante continuada de conciertos, incluso alguna gira al extranjero, causando siempre una gratísima impresión. Pero no presentaba ningún aspecto de novedad ni especial en ningún sentido. Era, simplemente, la reunión de músicos de diversas nacionalidades con residencia en Roma. Actualmente estoy desconectado de ellos. Mi último contacto fue cuando vinieron a la Semana de Nueva Música, en Barcelona, y a Madrid, con el Grupo Sonda, en mil novecientos setenta y tres.

Mi experiencia más interesante fue el Grupo de improvisación Nueva Consonanza. Digo siempre Grupo de improvisación porque es una parte de Nuova Consonanza, que es una sociedad musical romana que tiene también un grupo de intérpretes cualificados de la vida musical romana. Pero el Grupo de improvisación estaba formado exclusivamente por compositores intérpretes, con nombres suficientemente conocidos en el campo musical, como Franco Evangelisti, Ennio Morricone, que aparte de su música para cine es un compositor con unos grandes conocimientos técnicos y, por supuesto, un gran trompetista; Egidio Macchi, Walter Branchi, Giovanni-Piazza...

Este Grupo nunca permitió la inclusión de obras de ningún autor. Toda la música que se hacía era a partes iguales de todos los miembros. Se hacía un programa previo, en el que la base podían ser sonidos largos, cortos, agudos..., o este tipo de indicaciones; o bien el primer ataque de un instrumento era el elemento básico para el desarrollo y la elaboración de la pieza del concierto. El material, los resultados sonoros eran de una gran riqueza, creo que difícilmente alcanzable.

—A la hora de componer es posible que lo que más te interese entonces sea

el desarrollo y la investigación de las posibilidades de tu instrumento.

—Bien, a la hora de componer siempre se intenta partir de un planteamiento distinto para cada obra. Lo curioso es que siempre hay personas que después dicen que hay relaciones, repeticiones de una obra a otra. Creo que esto es inevitable siempre que uno hace su propia obra, aunque nunca se parte de una misma idea que se ha tenido para una composición anterior. Por supuesto, a mí me interesa muchísimo la elaboración del sonido en sí, manipularlo al máximo. De ello salen todas las formas, las microformas, de esta elaboración sonora.

—Al hablar de esas personas que relacionan unas obras con otras, te refieres a la crítica; ¿qué función tiene en la situación actual de la Música?

—Soy una persona muy respetuosa con todo. Así, pues, respeto al crítico, que creo que tiene su función, su finalidad. Creo que la crítica siempre debiera ser positiva. A veces no lo consiguen; en ocasiones dan unas visiones un poco extrañas de la obra, creo que siempre sin mala intención. Lo importante es que el crítico, en cualquier campo, sea abierto y entendido en aquello que critica. Y que tenga una voluntad constructiva, de estudio, dentro de esta mentalidad abierta a la que me refería. Creo que la crítica ha sido importante en todos los períodos. Luego es la Historia la que dice si un crítico señaló cosas importantes. Tantos otros quedan eliminados, invalidados.

—Aparte de lo que tú haces, ¿te interesan otros campos musicales?

—Me interesa la Música en todo el amplio sentido de la palabra. Ocurre que nos vemos obligados a ir por partes. Estoy muy interesado y estudio todo lo que se pretende llamar música culta, y, como intérprete, no tengo ningún prejuicio para hacer música de cualquier época. Lógicamente, me veo mucho más identificado con todo aquello que está más cerca de mí, que es contemporáneo a mi vida.

—Y en cuanto a lo que se llama música popular, digamos el «jazz»...

—Efectivamente, el «jazz» es algo que me interesa mucho. En las últimas tendencias no comercializadas y más artísticas del «jazz» (que, en general, se ha comer-

cializado muchísimo) existen unos ciertos grandes paralelismos con la música nuestra. Hay muchas personas que ven en mis obras, en mis improvisaciones, elementos que tienen relación con el «jazz». No sé exactamente estos elementos, pero elementos que tienen relación con el «jazz», y la música contemporánea vienen presentando ciertas similitudes.

—¿Piensas entonces que los diversos «canales» musicales están confluyendo, que cada día se parecen más unos a otros?

—En esto hay mucho de positivo y de negativo. Creo que en los aspectos positivos siempre hay grandes paralelismos. En lo negativo, que sería muy largo de analizar, creo que es difícil que en algún momento puedan aproximarse.

—¿Crees que la música que haces tiene de algún modo una función psicodélica? Es decir, ¿puede servir para que el individuo rompa o ensanche de algún modo sus marcos de referencia culturales?

—Efectivamente, existen unos patrones que yo llamaría simplemente históricos, básicos, que me interesan mucho, y mi música creo que guarda una gran relación con otras músicas de otros períodos. Aunque ésa no es la principal función de mi música, lo que es cierto es que la cultura sigue una línea, y es dentro de esa línea en la que surgen continuamente los choques, las confrontaciones con la Historia.

—Cada día se definen menos las artes clásicas. De una u otra forma, se van relacionando, mezclando. ¿Crees que se puede llegar a eso que llaman el arte total con utilización de elementos de varias artes distintas? (Música, teatro, plástica, luminotecnia, etcétera.)

—Este planteamiento no tiene nada de nuevo. Ha habido muchos artistas en otros períodos que han pretendido hacer todo o casi todo. Cada día esto se hace más difícil, por la continua evolución en complejidad y precisión de las técnicas. Hoy cualquier artista, para tener un simple conocimiento necesario para actuar en su especialidad, se ve imposibilitado para tener conocimientos de otras materias, de otras técnicas. Sería muy importante, pero es imposible, y cada día nos alejamos más de esta posibilidad de totalizar las artes.

—¿Y trabajando en grupo varios artistas de distintas especialidades?

—Creo que los artistas trabajando en equipo no lo hacemos nada bien. Cuando hay una persona que dirige, que organiza los planteamientos artísticos, se mantiene la visión de esa persona. Pero cuando este equipo pretende trabajar por igual, creo que los resultados han sido hasta ahora bastante poco positivos.

«EL MUNDO DE LA COMPETICION EN EL ARTE ME PARECE ABSURDO.»

—Antes, al hacer un poco tu «currículum» artístico has omitido los diversos premios y concursos a los que te has presentado. ¿Cuál es tu opinión sobre los concursos?

—Soy un compositor que, es cierto, he obtenido muchos premios. Es curioso que muchos de ellos me han sido concedidos sin yo solicitarlo. Un día he recibido un telegrama comunicándome que se me otorgaba tal o cual premio. Ultimamente es cuando más he pretendido concursar, pero esto no quiere decir, ni mucho menos, que me interese. El mundo de la



The Forum Players tocando una obra de Villa Rojo.

competición me parece erróneo, equivocado y absurdo dentro del arte, y me horroriza. Lo que es cierto, mejor dicho triste, es que el compositor (y hablo siempre refiriéndome a mí, porque habrá otras personas en situaciones diferentes) se encuentra, o me encuentro, con el cajón lleno de partituras acabadas, cuyo destino final no sé. Ni dónde, ni cuándo, ni quién las va a estrenar. Lo lógico sería que estas partituras, una vez finalizadas, se programasen en algún sitio, pero no es así. Entonces una de las salidas más fáciles para estas partituras es enviarlas a un concurso. Ocurre que muchos de estos concursos se responsabilizan de estas partituras y luego no hacen absolutamente nada por su difusión, no llegan a tener ningún sentido real. Otros, por el contrario, sí lo hacen. Las editan, las estrenan, las programan e incluso las graban para su difusión en disco y las lanzan por todo el mundo.

En este sentido, tengo una experiencia muy positiva del premio Bela Bartok, en Hungría, o del último premio de las Cajas de Ahorros, que es una institución que se ha preocupado mucho por el Concurso, se lo toma muy en serio y las edita, las graba y se preocupa por su difusión en radio y televisión. Es algo que puede ser importante para el compositor, más que nada por la posibilidad de programación y realización de sus obras.

—Entonces podría decirse que hay una doble vertiente en los concursos. Un aspecto que haría de «tapadera» de unos canales que debieran existir y no existen. Y otro de auténtico fomento.

—Sí. Parece ser que hay instituciones que, por razones que no sé, se ven en la necesidad, en la obligación o en la simple curiosidad de organizar concursos de este tipo. Y después no responden en absoluto a aquello a lo que se habían comprometido. Otras sí lo hacen, como ya te he dicho.

«SE DEBE DAR AL PRESENTE UNA IMPORTANCIA MAYOR DE LA QUE SE LE DA.»

—Desde otro punto de vista, ¿crees que se presta la atención necesaria a vuestro arte por parte de los organismos oficiales, de los medios de comunicación y, en general, del público posible destinatario de él?

—Bien, no quiero ser negativo ni decir que todo esto es Jauja. Los intérpretes y compositores actuales mantenemos una cierta actividad, eso es cierto. También lo es que las entidades encargadas de programar olvidan que la gran mayoría debería interesarse por nuestra actividad, ya que es el presente, y todos estamos obligados a trabajar en este período. Creo que en este sentido se presta una atención muy superior a músicas de otras épocas que, por supuesto, ya la recibieron a su debido tiempo. No digo que haya que olvidar la historia ni dejarlas de lado, pero creo que se puede dar al presente una importancia mucho mayor de la que actualmente recibe. Y también al aspecto nacional. Se acepta más a los compositores e intérpretes extranjeros que a los españoles. Lo que es importante es que la programación sea continuada. Y que no pase lo que este año, que después de un otoño muy movido en actividades musicales contemporáneas en Madrid no se sabe lo que va a pasar en el resto del curso.

—Desde donde tú estás ahora, ¿qué opinión te merece la actividad de los Conservatorios?

—Estoy muy desligado de ellos, de sus manifestaciones. Es curioso que en cualquier parte del mundo los compositores e intérpretes de situación similar a la mía ocupan cátedras en alguna rama de interpretación o de composición. En España, la mayoría de los compositores que por una parte somos de auténtica promoción académica, y por otra mantenemos una actividad profesional, estamos totalmente marginados de las enseñanzas musicales. Creo que, en este sentido, los Conservatorios no están muy interesados en conocer la realidad de la música de estos momentos. Quiero manifestar que el Conservatorio de Valencia es el único que me ha pedido una colaboración en este sentido. Vengo dando unos seminarios sobre la problemática de las nuevas grafías musicales. Con esta excepción, creo que son muy pocos los Conservatorios, que yo conozca, que se preocupan de verdad por los problemas que puede tener el músico activo actual.

—De cara al público que recibe y elige vuestro arte, ¿no crees que influye —aparte del arte en sí— el participar de una determinada ideología?

—Yo diría que hay intereses muy parciales dentro de la afición musical. Hay personas que se interesan por períodos muy parciales dentro de la historia, e incluso dentro de la música actual; hay personas que sólo se interesan por la electrónica. En este sentido, yo soy amplio y creo que el público también debe serlo. Creo que quien trate de entender la música como tal, sin limitaciones, igual puede comprender la música del Renacimiento que la de nuestros días.

—Y partiendo de tus experiencias entre los compositores, ¿existe quien llega a esta música desde planteamientos simplemente artísticos y quien lo hace como consecuencia de una ideología personal?

—Todo el mundo tiene su ideología. Sucede que estamos en una situación cultural técnica que nos condiciona. Entonces las ideologías se sirven de estos medios técnicos.

—En el «rock» se están dando últimamente una serie de autores cuyas obras suenan bastante parecidas a la música «culta» contemporánea, especialmente la electrónica. Estos músicos dicen basarse, por ejemplo, en Varese o Stockhausen, y utilizan una amplia gama de elementos anteriormente usados sólo en lo «clásico» (sintetizadores, oscilaciones, etcétera). La gente joven que ha evolucionado hasta ahí partiendo desde el «rock» funcional y simple, para bailar, ¿puede llegar a entender vuestra música sin pasar por toda la evolución de la música clásica?

—Quizá puedan llegar. Aunque creo que el conocimiento amplio de la Historia de la Música es fundamental. Tampoco quiere decir gran cosa el que digan haber estudiado con determinadas personas. La electrónica, como todo medio de expresión musical, requiere una técnica muy precisa, y ahora está atravesando una gran crisis. Quizá a estas personas que tratan de hacer una música ligera y comercial les sea útil el uso de algunos medios caducos en la música culta que pretende aportar en cada momento y ser interesante en todas sus manifestaciones.

—Volviendo a ti, ¿compositor o instrumentista? ¿Cómo te ves?

—Nunca me lo he planteado. Me encuentro como una persona muy interesada en la investigación, en el estudio y tra-

tando de aportar el máximo en cada momento. Prefiero que cada uno me vea como él lo piense. Yo no sé expresar cómo me veo.

—En los últimos conciertos que disteis en el Laboratorio de Investigación Musical (LIM) se desprendía de los programas que para hacer esta música era preciso ser un virtuoso...

—No es esto. Ocurre que las personas que los hemos realizado somos personas muy cualificadas en nuestros respectivos instrumentos. Lo que se pretendía en estos conciertos era ofrecer unos montajes muy estudiados, muy analizados de cada obra, una gran seriedad. Sin tratar de improvisaciones en obras determinadas. Eramos muy conscientes de lo que hacíamos, pretendiendo dar el mayor nivel.

—Entonces, ¿ves compatible esto que dices con lo que hacías en el Grupo de improvisación Nuova Consonanza...?

—Veo que el intérprete debe ser, ante todo, creador con aquella base que le da el compositor. Cuanto más reducido, más limitado sea al material del que dispone el intérprete, más creador puede ser éste. Si el material es demasiado recargado, con demasiadas indicaciones, el intérprete se reduce. En el Grupo de improvisación de Nuova Consonanza el intérprete lo era todo. Creador, innovador, compositor... En este sentido me interesa que el intérprete sea cualificado, que no encuentre baches, limitaciones interpretativas, y que sea siempre un creador.

—¿A qué nivel se encuentra el público español en relación con Europa?

—No es el mejor público el más culto. La música contemporánea la entienden muy bien todos los públicos, siempre que no tengan unos prejuicios estéticos recibidos en la educación. El público español es muy vivo, le interesa la Música y lo manifiesta. Es muy positivo. Lo que pasa es que, estadísticamente, es bastante reducido este público interesado por la Música.

—Dentro de la minoría que es el público interesado por la Música existe aún otra minoría, que se interesa por la música contemporánea. ¿Puede ampliarse?

—Sí, simplemente con la divulgación musical; con que se den más conciertos.

—Me refiero al público interesado en la música clásica hasta digamos nuestro siglo, el público que llena el Real para oír a Beethoven o incluso a Mahler o Debussy. ¿Es fácil hacer que se interese por lo que vosotros hacéis?

—Sí, siempre que no sea un público interesado en aspectos particulares de una determinada época de la Música. Si les interesa la evolución de la Música en toda su extensión, pueden llegar perfectamente a asimilar y comprender la música contemporánea.

—¿No será eso que tantas veces se dice, que vuestra música es un proceso demasiado intelectual?

—No estoy de acuerdo. Es una música que responde a nuestro presente en toda su extensión. No hay más que ver que lo mismo pasa en la plástica, en el teatro, no en el comercial que tanto abunda, sino en el verdaderamente interesante. Creo que los paralelismos en estos casos son evidentes.

—¿Quieres añadir algo más?

—No, nada más.

—Enhorabuena por este premio, y muchas gracias a Jesús Villa Rojo.

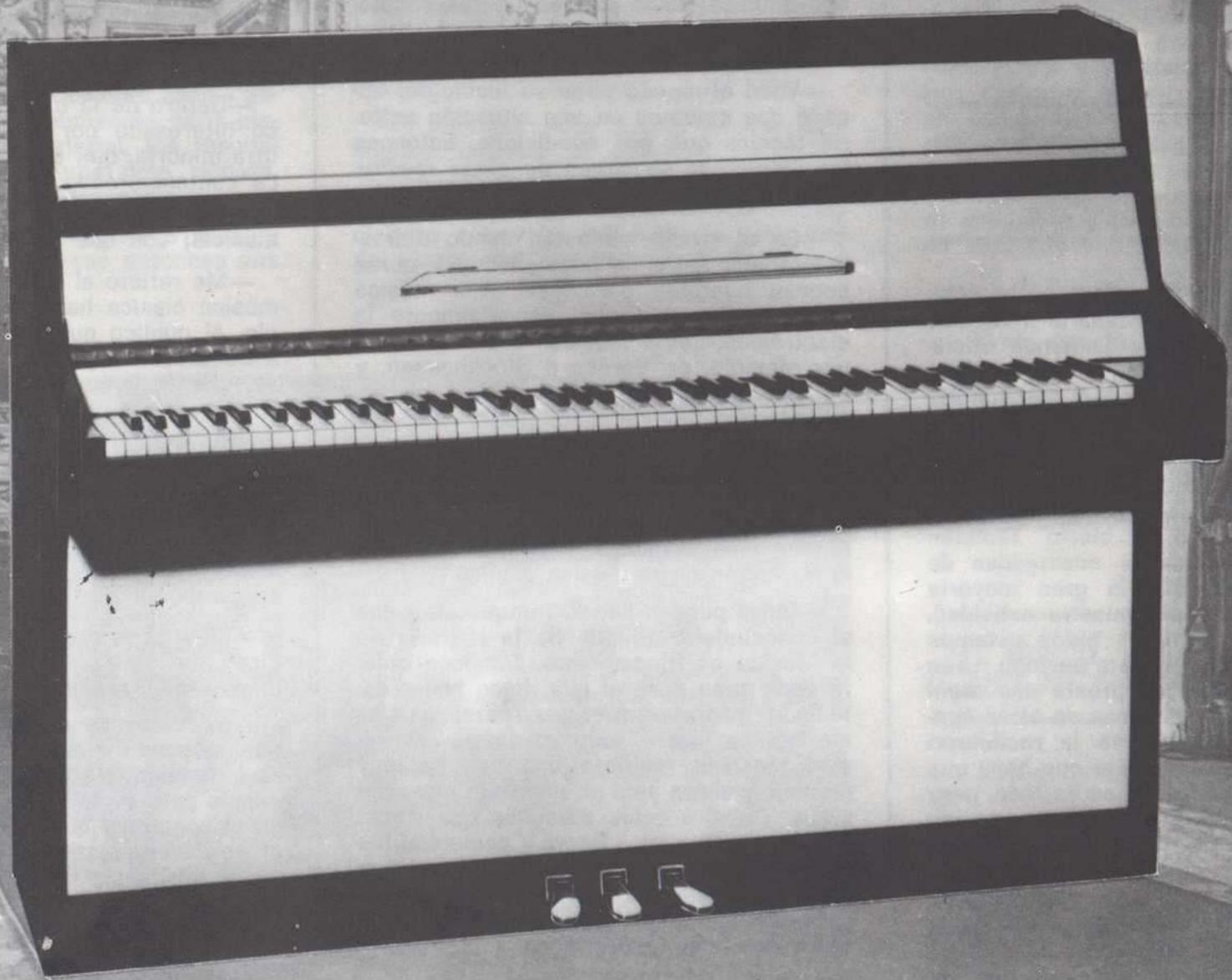
SANTIAGO HERRERO VILLA

CUANDO LA CALIDAD SUPERA AL PRECIO

PIANO
FURSTEIN



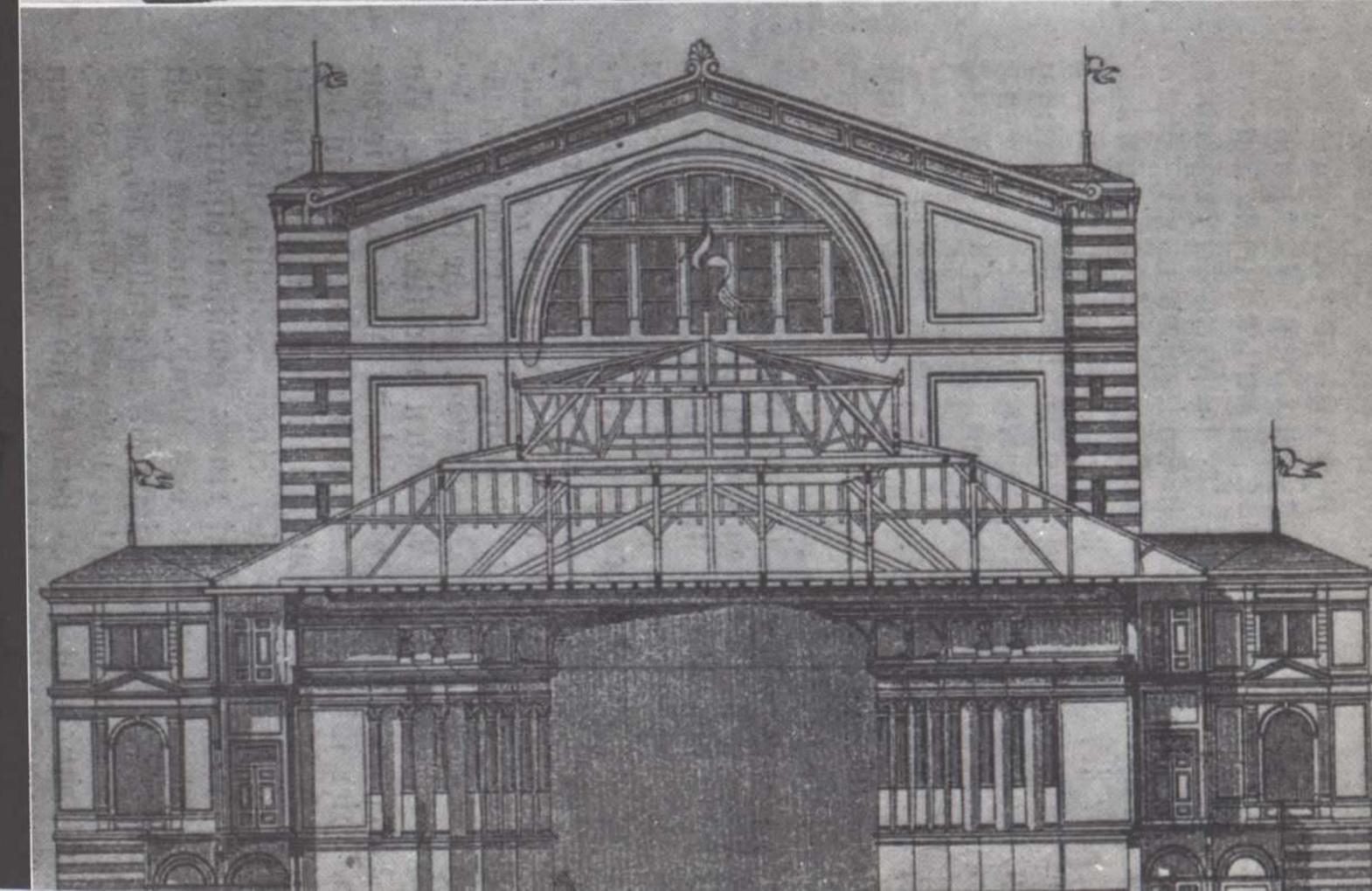
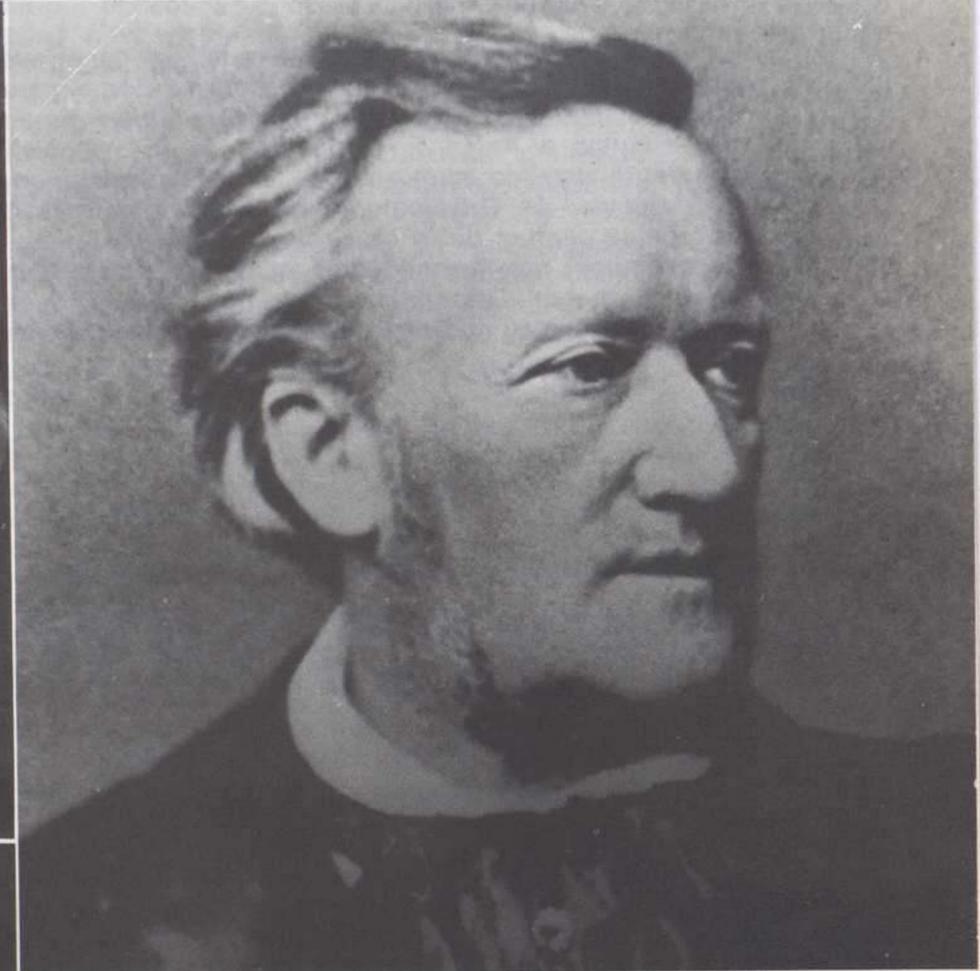
FARFISA



Solicite información y catálogo a:

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

CIEN AÑOS DEL FESTIVAL DE BAYREUTH (1876 · 1976) (I) UNA CRONICA FAMILIAR



por
angel f. mayo

Este 1976 marca la efemérides del centenario de los Festivales de Bayreuth. El hecho de por sí nos parece especialmente significativo e importante como para otorgarle un tratamiento de fuste. Parecer que comparten muchos de nuestros lectores, que nos escriben en este sentido. Por todo ello hemos decidido encomendar una serie de artículos a Angel F. Mayo, uno de los wagnerianos más profundos, más versados y con mayor experiencia «bayreuthiana» de nuestro país. Los Festivales, su historia, sus nombres, su ambiente, la obra fundamental de los mismos: la Tetralogía, cimas escenográficas como Wieland Wagner, o vocales como Wolfgang Windgassen; la crónica puntual de lo que ocurra este 1976...; todo ello será suficientemente exployado a lo largo de esta serie de artículos, que pretendemos que sean una aportación seria, importante, al tema wagneriano, enfocado esta vez de manera tan sistemática como novedosa. Y deseamos que lo formativo se sume a lo informativo, con la esperanza de crear algo parecido a eso que solemos llamar cultura.

PIEDRA, MANTENTE FIRME Y EN PIE

Estas palabras secas, a la vez implorantes e imperiosas, ha pronunciado Richard Wagner al colocar la primera piedra de su Festspielhaus. Con la piedra, en una cápsula, Richard Wagner ha enterado este mensaje:

**Encierro aquí un secreto
para que repose durante cientos de años.
En tanto lo custodie la piedra,
será revelado al mundo.**

Hoy es el 22 de mayo de 1872. Wagner cumple cincuenta y nueve años. Desciende de la solitaria colina serio, silencioso, ensimismado. Nietzsche nos lo relata: «Miró en torno suyo con una mirada que penetraba profundamente dentro de sí mismo... Todo lo acaecido hasta entonces era la preparación de este momento... En aquel día, Wagner veía en su interior lo que había sido, lo que él es y lo que llegará a ser». Lo que quiere llegar a ser Wagner queda resumido y simbolizado cuando el antiguo «Kapellmeister» de Dresde, el audaz sajón que un día lograra devolver a su tierra el cadáver de Weber, enterrado en Inglaterra, el exiliado político que ha compuesto en Suiza y en Italia el núcleo de la **Tetralogía** y **Tristán e Isolda**, inicia la **Novena sinfonía** de Beethoven ante una audiencia que lo aclama en el teatro barroco de la olvidada ciudad donde quiere encontrar al fin hogar y escenario, seguridad y colaboración, el último sosiego y la definitiva tumba. En la fachada de Wahnfried (1), su único hogar propio, donde entrará con Cosima y sus hijos el 28 de abril de 1874, hará colocar esta leyenda:

**Aquí, donde mis ilusiones
hallaron la paz,
Paz de las Ilusiones
sea llamado por mí este hogar.**

Y en una solitaria piedra, quizá hermana de aquella que guarda desde hace cien años el secreto del Festspielhaus, que el curioso visitante podrá descubrir medio oculta por la vegetación unos metros apartada de la austera tumba en el jardín posterior de Wahnfried, borradas ya un poco por la erosión del tiempo, las únicas palabras de aquel lugar de silencio nos dicen por última vez ante el testimonio impasible de los tilos y de las hiedras:

**Aquí reposan y velan
las ilusiones de Richard Wagner.**

El Festival de Bayreuth fue inaugurado el 13 de agosto de 1876. Volvió a celebrarse una vez más en vida de Wagner, en 1882. El 23 de julio de 1976 abrirá sus puertas el Festspielhaus para celebrar su primer centenario con una representación especial de la escena final de **Los Maestros Cantores**. Fiesta popular, música exultante, alegría desbordada, Karl Böhm, el último patriarca de la dirección de orquesta germánica, y un Wagner, Wolfgang, anfitrión y responsable del todo: este es ahora el símbolo. Al día siguiente, Pierre Boulez, ya sin duda el músico total más prestigioso de nuestro tiempo, iniciará con **El Oro del Rin** los segundos cien años de **El Anillo del Nibelungo**. He aquí la obra gigantesca confiada a directores no pertenecientes al área cultural alemana y asumida por el capitán general con mando en plaza de la música de hoy: este es ahora otro símbolo. Pero para volver a este punto de nuestro itinerario, describamos un círculo retrospectivo.

TODOS LOS CAMINOS CONDUCEN A BAYREUTH

Cuando un cierto tipo de antiwagneriano ocurrente llama con sorna «granero» al Festspielhaus de Bayreuth a la vista de su des-

garbada pero característica fábrica, probablemente no sabe que está repitiendo viejos dicitos del violonchelista letón Arved Porten sobre el teatro de ópera de Riga. Wagner fue «Kapellmeister» de este teatro de 1837 a 1839. Pese a la zumba de Porten, la sala en forma de anfiteatro griego, la orquesta invisible en un foso profundo y la obscuridad que se lograba en la sala le impresionaron fuertemente: «Si alguna vez consigo construir un teatro según mis deseos, tendré en cuenta estas tres cosas».

El instinto y la profunda experiencia del Wagner hombre de teatro le harán afirmarse cada vez más en su convicción de que la permanencia de su obra exige la construcción de un escenario especializado. En Dresde, en Zürich, en Viena hablará una y otra vez de su teatro: «Conseguirlo es la esperanza de mi vida». Aspira al menos a un teatro «provisional, sencillo, quizá de madera, pensando sólo en función de su finalidad artística», para representar la **Tetralogía**. Cuando el repentino mecenazgo de Luis II de Baviera parece abrirle todas las puertas, Wagner pone cerco a su objetivo. El rey encarga a Gottfried Semper dos proyectos: un escenario provisional en el Palacio de Cristal de Munich y un teatro monumental a orillas del Isar. Pero Munich se resiste. La influencia del músico sobre el rey alarma a consejeros y cortesanos. Los administradores del Teatro Real y de la Corte temen al omnipresente intruso que los agobia con inauditas exigencias. La honrada ciudad contempla con horror el escándalo de un hombre que vive amancebado con la mujer del amigo que le dirige los estrenos de **Tristán** y de **Los Maestros Cantores**. Se hace saber al estupefacto pueblo que este pervertido, caído sobre el erario público como una plaga bíblica, es un agente prusiano. Munich cierra sus puertas. El proyecto de Semper es archivado.

Fue Hans Richter quien atrajo la atención de Wagner sobre Bayreuth. Su teatro barroco, edificado en tiempos de la margravina Guillermina, tenía el mayor escenario de la Alemania de 1870. Wagner sólo había estado circunstancialmente una vez en Bayreuth, en 1835. Treinta y seis años después volvió a la ciudad de Jean Paul. Venía a examinar el teatro de la margravina, y se encontró con su destino. Bayreuth apenas titubeó. Era una discreta ciudad que conservaba bellos monumentos de tiempos más brillantes. No va a desaprovechar el error de Munich. El banquero Feustel y el alcalde Muncker obtienen de los Gremios autorización para donar a Wagner los terrenos que necesita. Tras diversas idas y venidas, hoy es el 22 de mayo de 1872: «Piedra, mantente firme y en pie». «Un teatro provisional; el definitivo podrá ser levantado después de mi muerte.»

¡Qué desmesurada actividad despliega Wagner hasta 1876! Compone e instrumenta **El ocaso de los dioses**. Hace construir Wahnfried. Controla personalmente la angustiosa financiación del Festspielhaus. Recorre Alemania en busca de cantantes y colaboradores. Dirige conciertos para allegar fondos: «¡Cada cosa cuesta más de lo previsto, y Runkwitz —el aparejador— lo devora todo!». Funda las Bayreuther Blätter. Escribe cientos de cartas. Publica decenas de artículos. Mendiga. Se llena de deudas. Da veladas musicales en Wahnfried. Dirige y «supervisa» los ensayos. El Festival de 1876 se salda con un déficit que aleja en varios años la posibilidad de repetirlo. Luis II acude una vez más en auxilio; pero el Teatro Real de Munich retiene los derechos de autor de Wagner en garantía del pago de la deuda contraída. Orgullo y amargura, gratitud y decepción, reconsideraciones. Baden-Baden, Bad Reichenhall, Darmstadt, Berlín, Londres habían formulado ofertas para convertirse en la sede de los Festivales, sin éxito. Ahora Wagner estudia propuestas que vienen de los Estados Unidos. Pide un millón de dólares por abandonar definitivamente Europa para afincarse al otro lado del Atlántico. Le preocupan las deudas, la continuidad de sus obras y la seguridad económica de su familia. Huye de los fríos invernales de Bayreuth para refugiarse en Palermo, en Nápoles, en Venecia. Envejece. Compone **Parsifal** al ritmo intemporal de un monje medieval que copia un raro incunable, nota a nota, pincelada a pin-

(1) Wahnfried: lit. «Paz de la Ilusión».

celada, silencio a silencio. Permanece ligado a Bayreuth y hace construir el balcón real del teatro, desde el que hoy llama la fanfarria. El Festival de 1882 alcanza enorme éxito artístico. Los contables traen también la alegre noticia de que hay superávit. Está asegurado el Festival de 1883. Parte para la última invernada en Italia. Se encuentra en Venecia con Liszt, el amigo entrañable. Los dos ancianos se despiden melancólicamente «hasta Bayreuth». Compone el tema **Porazzi**, la indescriptible música de la absoluta soledad que Visconti ha incluido en la banda sonora de los últimos planos y de los títulos de crédito de su Luis II. Muere, para retornar. A Bayreuth. A su teatro. A su jardín. A la paz de sus ilusiones. Desde entonces, coronas y ramos de flores cubren durante cada Festival la losa que lo cobija, y el coro desciende de la colina para cantar palabras de esperanza entre los tilos y las hiedras en la mañana de la anual apertura del Festspielhaus.

EL LEIT-MOTIV DE LA FAMILIA WAGNER

El método más claro para estudiar la historia del Festival de Bayreuth consiste en distinguir las etapas que correspondieron a cada uno de sus directores y analizarlas paralelamente. Sin embargo, la aplicación demasiado rígida del procedimiento puede hacer perder la visión unitaria que es imprescindible para seguir el «leit-motiv» de este Festival singular.

Desde 1876 a 1973 el Festspielhaus ha sido propiedad privada de la familia Wagner, y un Wagner, o varios, ha actuado siempre como depositario de la responsabilidad de su organización y de su destino. Con evidentes diferencias de criterio, con aparentes contradicciones, con espectaculares cambios de chaqueta si se quiere, los Wagner han mantenido firmes e insobornables sus grandes objetivos: consolidar y mantener la obra de Richard; defender la especialización del teatro; resistir sin desmayo los ataques de los enemigos y utilizar con toda frialdad las corrientes de opinión favorables; extraer el máximo rendimiento económico de la gallina de los huevos de oro, pero sin poner nunca en peligro su vida; trocar lentamente en definitivo el edificio que nació provisional; asegurar el control familiar del conjunto wagneriano de Bayreuth; nacionalizar primero y universalizar después el interés hacia la obra y la protección que este interés genera, encauzándolo. Todo ello sólidamente apoyado en una eficiente organización, que en los mejores momentos de su historia se ha trascendido en sublime resultado artístico.

Podríamos también inclinarnos por distinguir entre un Festival conservador, e incluso reaccionario, hasta 1944 y un Festival revolucionario desde 1951. Aún sería interesante advertir la aparición de un período de síntesis iniciado en 1967 bajo la recia rectoría administrativa de Wolfgang Wagner. Mas Bayreuth ha sufrido demasiado bajo maniqueísmos de toda laya para que aquí añada yo ahora más leña a un fuego destructor que poco necesita para avivarse. Sin adjetivos, lo cierto es que sólo la catástrofe alemana de 1945 vino a interrumpir el estilo y la línea que, aun matizados, confirieron fuerte unidad en el continuismo a las sucesivas rectorías de Cosima, Siegfried y Winifred Wagner. Porque el Bayreuth que renació en 1951 era y es en algunos aspectos importantes el sueño de otra galaxia.

COSIMA O LA BUSQUEDA DEL ESTILO

Cosima, la viuda del maestro. Una mujer que quiso quemar sus naves para consagrarse al servicio de una causa superior. Enlutada, hiératica, tenaz, inquebrantable. Infatigable propagandista, luchó sin tregua por consolidar e insertar la obra de su marido en la recelosa sociedad que recordaba a Wagner como el peligroso anarquista de 1848. Con clara visión de sus intereses extendió el repertorio del Festival a todas las obras posteriores a **Rienzi**. Siempre ocupó una posición que llamaríamos de centro derecha. Frente a los exaltados hiperwagnerianos de la sociedad guillermina, triunfó al rescatar para Bayreuth las obras menores: **Holandés, Tannhäuser y Lohengrin**. Frente a las nuevas visiones y teorías escénicas de hombres como Appia, se encastilló en una negativa total a cualquier discusión o diálogo. Es fácil acusar ahora a Cosima sin más de conservadurismo. Maticemos, sin embargo. La dama de Bayreuth sabía cuán insatisfecho había permanecido Richard hasta el final de sus días con la realización escénica de sus obras. Wagner no vivió lo suficiente para desarrollar un estilo bayreuthiano en la representación de sus dramas musicales. Había tenido audaces intuiciones románticas sobre la orquesta y el teatro «invisibles». Sabemos cuán genialmente resolvió el problema de la orquesta. En cuanto a la escena, los medios de su época eran muy limitados. Las profundidades del Rin, la espada centelleante que extrae «Sigmundo» del fresno con fuerza sobrehumana, la cabalgata de las walkyrias, el fuego que brota ante el imperio de «Wotan» o retrocede ante el avance sin miedo de «Sigfrido», la inundación cataclísmica que recupera el oro para las ondinas, la ascensión mística hacia el Grial de «Parsifal» y «Gurnemanz» por caminos del tiempo transmutado en espacio, ¿qué son sino arquetipos, abstracciones poéticas, imágenes subjetivas reveladas a través de elementos visualizables que pierden gran parte de su magia evocadora al concretarse en un escenario naturalista?

Cosima persiguió con afán el Estilo. Para ello creó en 1894 una Escuela dirigida por ella y Julius Kniese, el director de coros. Pretendían fundamentalmente desvelar el sentido de la obra mediante su representación y la máxima claridad en la pronunciación del texto. Fáciles son de adivinar los excesos. Una gesticulación ampulosa, y sobre todo una enfática silabización que fue bautizada despectivamente como «escupida de consonantes» y proporcionaría a Bernard Shaw ocasión para uno de sus ácidos sarcasmos: «Bayreuth es el lugar donde peor se canta en el mundo». Con aciertos y con errores, Cosima formó la primera generación de intérpretes wagnerianos e imprimió un sello naturalista a la escena del Festspielhaus que era la respuesta correspondiente a su formación cultural, a las experiencias habidas entre 1864 y 1882, y a su convicción de que la consolidación de Bayreuth no permitía experimentos con una obra muy deficientemente insertada aún en el afecto de los públicos cuando no abiertamente desdeñada, incomprendida o atacada por la mayoría.

SIEGFRIED WAGNER O EL PESO DE UN APELLIDO

Siegfried Wagner recibió de manos de su madre la rectoría del Festspielhaus en 1908. Formado concienzudamente al lado de Hans Richter, desde 1896 había dirigido la orquesta con regularidad, es-

RICHARD



WAGNER

Wagner da instrucciones a la orquesta durante un ensayo. (Dibujo de L. Bechstein, 1976, propiedad de W. Wagner.)



Una caricatura sobre la ilegal representación de Parsifal en Nueva York (1904). Cosima y Siegfried Wagner en su tienda. Consied, el empresario del Metropolitan, es el cliente. Cosima: «Disculpe, señor Michel, la marca Parsifal aún no ha madurado bastante, pero puedo ofrecerle Tann y Nordhäuser, además de Holandés fresco».



La representación de Parsifal en Nueva York, en 1904, contemplada como tiempo del dolor. En el sarcófago de Tibrel, Wagner se lleva las manos a la cabeza.

pecialmente en representaciones de **El Anillo del Nibelungo**. Fue un hombre que sobrellevó con naturalidad y bonhomía la inevitable y para él desfavorable comparación con su padre. Poco, por no decir nada, se interpreta hoy de la nutrida obra instrumental, de cámara y operística de Siegfried Wagner, compuesta según se dice en un lenguaje romántico inspirado en las narraciones de los hermanos Grimm, afín a la paleta orquestal de Liszt y próximo a Weber, Lortzing y Humperdinck. Como director de orquesta, probablemente habría que distinguir en él al director invitado, decepcionante para los públicos que acudían a sus conciertos atraídos por la fama de su apellido, y al sólido y conocedor artesano del foso de Bayreuth, del que conservamos algunos interesantes testimonios discográficos. El escenógrafo no abandonó el camino estético señalado por su madre, pero renovó con sensibilidad las técnicas utilizadas: progresiva eliminación de los decorados pintados, intencionalidad plástica en el uso de la luz eléctrica, proyecciones, etc. De los montajes de su madre, sólo conservó los de **Parsifal** y **Lohengrin**. Sometió a la **Tetralogía** a constante aunque muy lenta e incompletada reelaboración, que culminó en un sensacional decorado para la escena de las «Nornas», presidido por un abeto espectral y cósmico, cumbre del Bayreuth naturalista. En definitiva, con cantantes como Frida Leider, Alexander Kipnis, Lauritz Melchior y Friedrich Schorr, Bayreuth ofreció en los últimos años de Siegfried Wagner un honrado producto escénico y musical, alejado de toda aventura, confortable siempre para un tipo de wagneriano más posado y menos dogmático que el de veinte años antes, y susceptible de alcanzar a veces grados ideales de belleza en el foso y en las voces.

La Gran Guerra y la espantosa inflación que la siguió mantuvieron cerrado el Festspielhaus de 1915 a 1923. Siegfried Wagner, aun viviendo muy de cerca los fervores nacionalistas de su cuñado Houston Stewart Chamberlain, siempre se había mostrado propicio a la internacionalización de la obra de Bayreuth. Hombre realista y extraño a todo extremismo por temperamento, no olvidaba cómo el Dr. Strecker, director de la editora B. Schott e Hijos, había obtenido con engaño, en 1904, la partitura de **Parsifal** para hacerla llegar a Heinrich Conried, empresario del Metropolitan de Nueva York, quien pudo así montar la primera e ilegal representación de la obra fuera de su celoso santuario. Tampoco olvidaba las humillaciones que tuvo que soportar su madre en los primeros tiempos de su gestión. Sabía igualmente que de juristas, políticos y parlamentarios no cabía esperar protección alguna: la prescripción de los derechos exclusivos de Bayreuth sobre **Parsifal** a los treinta años de la muerte de su autor, a pesar de la intensa campaña y de las fuerzas desplegadas en la ofensiva por lograr una «Ley Parsifal» de excepción —la petición en este sentido al Reichstag fue avalada por 18.000 firmas, entre las que figuraban las de la flor y nata de las Artes, Letras y Ciencias—, le había hecho morder el polvo de la derrota en medio de enconadas manifestaciones de aversión hacia él y lo que representaba. Siegfried Wagner era consciente de que sólo en función de un esfuerzo sin desmayo y del ensanchamiento de la base humana que acudía a Bayreuth podría mantener abierto el Festspielhaus. Aunque ahora esto nos parezca imposible, el Festival se financiaba con los ingresos de taquilla, algunas aportaciones privadas altruistas y los honorarios de Siegfried Wagner como tímido director itinerante. Hasta finales de la década de los veinte

no fueron frecuentes los llenos. En 1930 tomó la espectacular decisión de contratar a Toscanini para dirigir **Tristán** y el nuevo y costoso montaje de **Tannhäuser**. Es evidente que pretendía atraer a Bayreuth al «gran público». El «fichaje» de **Toscanino** —así llamado por los músicos ante su constante gritar en los ensayos: «¡No!, ¡no!, ¡no!»— puso el cartel de «No hay billetes» y alcanzó un éxito general, también artístico, casi sin precedentes. Mas quizá la suma de las emociones —la reciente muerte de su madre— a la tensión y cansancio que sin duda hubo de producirle el nuevo montaje de **Tannhäuser** y la confrontación con su volcánico director invitado, pueda reclamar con derecho la responsabilidad de que el débil corazón de los Wagner se cobrase repentinamente, en pleno Festival, una nueva víctima en el hombre bueno que fue Siegfried. Dejaba viuda y cuatro hijos, el mayor sólo de trece años, Wieland. Dejaba también el Festival, sin saberlo, a las puertas de una aparente edad de oro que después se convertiría en su mayor lastre.

WINIFRED WAGNER O LA RESPONSABILIDAD HISTÓRICA ASUMIDA

Obviamente, es fácil hablar de vidas paralelas en los casos de Cosima y Winifred Wagner. Hay entre ellas numerosos puntos de coincidencia. Ambas eran mucho más jóvenes que sus maridos: veinticuatro años separaban a Richard de Cosima y veintiocho a Siegfried de Winifred. Ambas enviudaron pronto. Sobre ellas recayó la dura tarea de defender el Festival y los complejos intereses artísticos y materiales de la herencia wagneriana. Las dos llevaron a cabo su misión con un espíritu conservador en gran parte condicionado por las situaciones de emergencia que sortearon. Pero si Cosima murió a la elevada edad de noventa y dos años rodeada de la sincera veneración de algunos y del respeto oficial de casi todos, Winifred, próxima a los ochenta de su vida, arrastra aún hoy el estigma público de la etapa política que coincidió con su gestión.

Winifred nació bajo el signo de los predestinados. Inglesa, natural de Hastings, hija del escritor John Williams, quedó huérfana a la edad de dos años. La adoptó el anciano Karl Klindworth, discípulo de Liszt y viejo amigo de Richard Wagner. Creció rodeada del denso perfume del jardín encantado de «Klingsor», de las sutiles redes de la evocación wagneriana. A los diecisiete años fue presentada a Siegfried en el anhelado Bayreuth de sus sueños como la señorita Senta Klindworth. Se casaron el 22 de septiembre de 1915. El matrimonio duró quince años. Los hijos nacieron casi sin solución de continuidad. Muchas alegrías. La reapertura. Los primeros llenos. De improviso, de nuevo la soledad y el silencio.

No encontró Winifred las incomprensiones que hubo de vencer inicialmente Cosima. Si Toscanini ya no volvió en 1932, Tietjen, Pretorius y Furtwängler prestaron todo su apoyo al Festival. La nómina de grandes artistas es impresionante: además de Furtwängler, Karl Elmendorff, Richard Strauss, Franz von Hoesslin, Víctor de Sabata, Kirsten Flagstad, María Müller, Frida Leider, Martha Fuchs, Max Lorenz, Jaro Prohaska, Rudolf Bockelmann, Franz Völker... Todas las escenografías fueron replanteadas en búsqueda de cierta estilización que pronto hubo de orientarse inevitablemente en una dirección pangermánica. El Canciller del Reich, Adolf Hitler, un ferviente mozartiano que detestaba **Parsifal** y nunca pasó de un wagnerismo

primario e infantil, distinguía a Winifred con su amistad y a Bayreuth con su presencia. ¿No estaba alcanzando Winifred una de las metas tanto tiempo perseguidas por Cosima y Siegfried? Wagner y su obra, protegidos por el Estado alemán. Al fin, la «definitiva» integración. Pero si los intereses y quizás las convicciones personales de Winifred la llevaron a compromisos con el nacionalsocialismo plenamente aceptados, de los que nunca ha hecho propósito de la enmienda, su instinto y la experiencia familiar heredada la mantuvieron alerta para no extraviarse en el embriagador triunfalismo de la «Gran Alemania». El Festival de Guerra fue ordenado personalmente por Hitler contra la voluntad de Winifred. **Parsifal** desapareció de todos los escenarios, incluido el de Bayreuth. **Los Maestros Cantores**, en memorable versión de Furtwängler y con Wieland Wagner en funciones de decorador primerizo fiel a la «gran tradición del arte alemán», congregaron a miles de soldados ante el penúltimo espejismo de una victoria imposible: Wagner como arena. Después, las bombas sobre Bayreuth. Quedó arrasado un tercio de la ciudad. Media Wahnfried se vino abajo. Por treinta metros se salvó la tumba de Richard y de Cosima. La derrota. La ocupación. El Festspielhaus, incólume—«Piedra, mantente firme y en pie»—, es abierto ahora a otros soldados que beben Coca-Cola y corean las canciones de una «girl» que les tira besos desde el escenario de «Isolda». Un **Fidelio**, un **Tiefland**, una **Butterfly**, algunos conciertos... Grietas, yerbajos, polvo, hedor a muerte.

Winifred, fornida, severa, matronil, de blancos cabellos, dificultado su andar por algún posible problema artrósico, ha aceptado su responsabilidad personal y ha asumido la de todos. Mientras sus hijos se lanzaban a la necesaria aventura «liberalizadora», Winifred ha actuado como pararrayos en las tormentas propias y en las ajenas. Vigilada inmisericordemente por la Prensa sensacionalista, el hogar de su amor con Siegfried, levantado a la sombra de Wahnfried, pasa a ser la «casa parda» o la «cueva de la envidia», como si en él habitase el inmundo «Fafner». Cualquier gesto, cualquier palabra suyos han sido inmediatamente desmesurados o tergiversados. Una suerte de wagnerismo irresponsable y ultrarreaccionario enarbola su nombre como arma arrojada. Se nos dice que Wolfgang Wagner ha prohibido a su madre poner los pies en el Festspielhaus a raíz del filme que sobre ella ha realizado Hans Jürgen Syberberg y de algunas declaraciones de la anciana. Quien tal cosa afirma desconoce que las facultades de Wolfgang como director del Festival y miembro de la Fundación que desde 1973 se ha hecho cargo de la herencia wagneriana, a la que también pertenece su madre, no le autorizan a ejercer de gobernador civil enfurecido. ¿Discrepancias? Las hay, sin duda. ¿Discusiones? Posibles, también. Mas siempre un gran corazón que late por la causa común. Cuando cumplió setenta años, la ciudad quiso rendirle homenaje. Winifred contestó: «Les ruego que no hagan nada. La idea de aceptar este homenaje, cuando sé que Wieland no está ya entre los vivos, me es insoportable». Tuve ocasión de conversar con ella, en su casa, en 1966, antes de que la trágica muerte de Wieland amargase aún más su existencia. Recuerdo perfectamente el entusiasmo sin reservas que expresó hacia el **Tristán** de la víspera: Böhm, Wieland, B. Nilsson y Windgassen. Winifred mantiene hoy su independencia como en 1933. Nadie tiene derecho a manipular en uno u otro sentido su conciencia. Ensálcese o rechácese su actuación. Pero con argumentos y con un respeto. Porque Bayreuth deberá siempre a Winifred estas tres cosas: primero, la continuidad del Festival; después, la prudente retirada «expiatoria» que facilitó la reapertura de 1951 y la eclosión genial de Wieland; por último, el traspaso de la herencia wagneriana a una Fundación que quizá permita a otras generaciones celebrar un día en paz el bicentenario de la obra y de su santuario.

WIELAND WAGNER, ¿UN ANTIWAGNERIANO AL FRENTE DEL FESTIVAL?

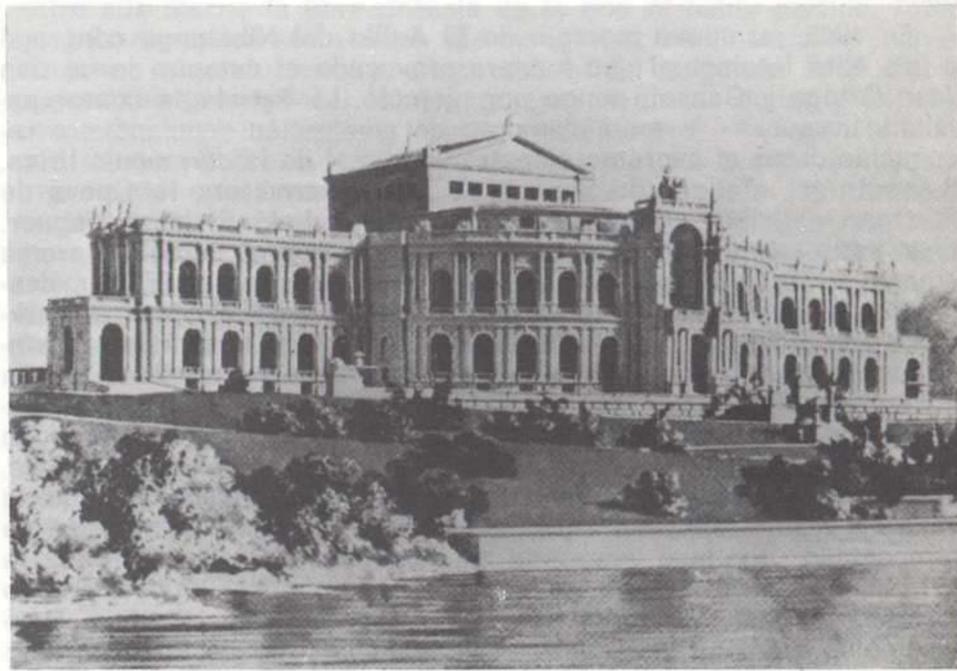
Tan pronto como el público abandonó el Festspielhaus, el 30 de julio de 1951, en medio del impresionante silencio que hasta hace muy pocos años sellaba la solemne conclusión de **Parsifal**, la tormenta estalló en los cafés y en los restaurantes de Bayreuth. Al día siguiente arreciaba en la Prensa. Debilitada con el paso de los años y desaparecido en su granada madurez el hombre que la provocó sin una vacilación para jamás rendirse ante su furia, todavía hoy ruge y amenaza en lontananza. He aquí una pequeña parte de su repertorio de rayos y centellas: «Oratorio», «Ballet», «Revue», «Music-Hall», «Show», «Cabaret», «Misterio», «Esquizofrenia», «Recital», «Producto made in USA», «Anti-Wagner», «Traición», «Cosa de bolcheviques»... Los partidarios acuñaron también dos expresiones, que han hecho mejor fortuna: «Taller» y «Nuevo Bayreuth».

Wieland Wagner tenía treinta y cuatro años cuando la fervorosa corriente del wagnerismo mundial, encauzada y alimentada por todos sus antecesores, hizo posible la reapertura de 1951. El primogénito de Siegfried no había hecho la guerra. Su familia pertenecía al Olimpo ario. Los primogénitos de este Olimpo debían ser preservados para asegurar la conservación de la pureza racial y la transmisión de las sagradas tradiciones alemanas. ¡Qué ironía teje con frecuencia los nudos que ata el destino! Wieland aprovechó los años de su paz particular para encontrarse a sí mismo. Escéptico, muy inteligente, comprendió que la catástrofe de Alemania era la catástrofe del viejo Bayreuth. Su instinto le advirtió el cambio que

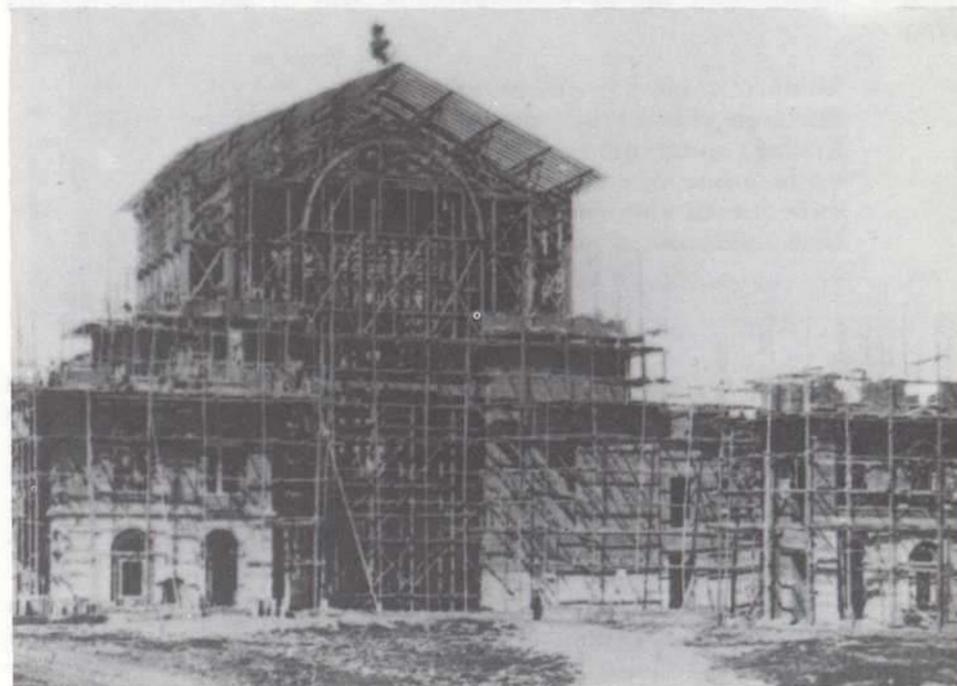
se iba a producir en el signo de los tiempos. Gran parte de las fuerzas que se aprestaban a reanudar el Festival eran en esencia las mismas que consintieron o lo empujaron a aquella ruina. Fuerzas culturalmente caducas y moralmente desacreditadas. Al llegar a este punto, advierto que no voy a acusar aquí a Wieland, sutil «Loge» de la familia Wagner, de oportunismo. Entre otras razones porque el artista, y Wieland lo fue en grado excelso, no nace nunca del cálculo, y porque habrá ocasión de volver con más detalle sobre el tema dentro de esta serie de trabajos en torno a «Cien años del Festival de Bayreuth». Sí quiero afirmar ahora que Wieland previó el cambio social y económico del «milagro» y que trató de rescatar a Wagner y a Bayreuth para los nuevos tiempos con incuestionable éxito.

Si en 1951 la situación económica general era aún deficiente, pronto el «boom» europeo proporcionó a Bayreuth unas posibilidades de financiación casi ni soñadas con anterioridad a 1944. Aportaciones anuales de la Asociación de Amigos de Bayreuth. Subvenciones de la ciudad, del Estado de Baviera, de la República Federal. Ayudas de las Cámaras alemanas de Comercio y de Industria. Afluencia masiva de visitantes que agotan con gran antelación el taquillaje y hasta el presente han resistido la fuerte elevación paulatina del precio de las localidades. Insertado el Festival, en cuanto organización, en la estructura económica capitalista, la boyante coyuntura ha posibilitado la total renovación técnica del Festspielhaus, sin alterar en lo esencial su fisonomía ni las características excepcionales que producen su legendaria acústica y su buena visibilidad. Mas, sobre todo, ha permitido a los hermanos Wagner renovar las escenografías al ritmo insólito de tres o cuatro años de programación para cada obra. En la actualidad, la totalidad de la **Tetralogía** se renueva quinquenalmente. De esta suerte, la atención de los espectadores, o al menos de buen número de ellos, se ha ido desplazando desde la cita anual con un Wagner cristalizado, por el placer pasivo, aunque grande, de oírlo, hasta la confrontación personal activa con la «obra de arte total» en constante reelaboración. La comunicación entre obra y público es en Bayreuth uno de los asombros de cualquier frío espectador ocasional. Naturalmente, al hablar de público me estoy refiriendo al habitual, muy especializado, que aún hoy puede fijarse en un mínimo del cincuenta por ciento de la masa de espectadores.

Sólidamente respaldado en la nueva infraestructura, Wieland buscó también, como Cosima, el Estilo. Pero no lo buscó en los res-



Maqueta-proyecto del teatro por Semper.



Festspielhaus en obras hacia 1873.

coldos del teatro burgués ni tampoco en el distanciamiento brechtiano, sino en el choque entre las ilusiones románticas de su abuelo y las inquietudes del hombre sin Arte de la postguerra. Sometió para ello a la obra de Richard a un «test» cotidiano brutal, demolidor. Muchos wagnerianos no resistieron la prueba; pero la obra sí, y con qué vigor incomparable. Al igual que llevados de bíblico enojo retiramos pelladas de cal y derribamos paredes de ladrillo para sacar de nuevo a la luz capiteles románicos ocultados por la esclerosis cultural, así Wieland procedió a rascar las capas de mala pintura para redescubrir la idea poética subyacente en el principio. Los elementos de la «obra de arte total» fueron remodelados en el crisol de su genuina inspiración arquetípica: la escena, el vestuario, el gesto, la expresión, la dinámica interna de las acciones. El estilo del «Nuevo Bayreuth», que es el de Wieland, y probablemente el único que ha llegado a visualizar en toda su cósmica dimensión las ilusiones de Richard Wagner, se extendió o al menos influyó en todos los escenarios líricos del mundo. Antes, Bayreuth iba detrás del público y mendigaba un lugar entre las diversiones de la mesocracia. Ahora, Bayreuth exige al público, lo crea, lo conforma, lo inquieta, y devuelve al Arte su majestuosa primogenitura. Por las puertas abiertas de par en par entraron con los brazos abiertos los otros «hermanos separados», los dolientes críticos desgarrados de un amor para ellos malsano y condenable: Hans Mayer, Ernst Bloch, también Theodor W. Adorno. ¿Wieland Wagner, pues, un antiwagneriano? No. Nadie ha tenido más fe que él en el valor humano de la obra de Richard cuando parecía más periclitada. Nadie ha luchado como él por devolverla en toda su espontaneidad al patrimonio del sentimiento universal. Es tanto lo que debemos a Wieland, que los excesos, los errores, también su egocentrismo, han de serle perdonados. Dibujó mágicamente con los focos de luz geniales abstracciones donde su guardia de cantantes-actores recreó con pasión hasta entonces inaudita los sueños de «Sigfrido», de «Tristán», de «Wotan», de «Sachs», de «Brunilda», de «Isolda», de «Tannhäuser», de «Amfortas»... Marta Mödl, Astrid Varnay, Leonye Rysanek, Elisabeth Grümmer, Anja Silja, Birgit Nilsson, Hans Hotter, Joseph Greindl, Hermann Uhde, Gustav Neidlinger, Paul Kuën, Theo Adam, Wolfgang Windgassen... No pudo imponer al foso orquestal su personalidad con la misma eficacia; pero de sus chirriantes confrontaciones con Hans Knappertsbusch brotaron noventa y dos representaciones de inalcanzada e irrepetible belleza. Después buscó en Karl Böhm y en Pierre Boulez directores más en línea con su idea: «Menos pedal, menos patetismo, más transparencia, más objetividad».

En 1965, su nuevo montaje de **El Anillo del Nibelungo** congregó a una élite intelectual que hubiera provocado el estupor de un don José Ortega y Gasset, pongo por ejemplo. La **Tetralogía** como «parábola burguesa» levantó clamores de admiración. Wieland era reconocido como el supremo maestro universal de la ceremonia lírica. Bayreuth, el «Taller» de verano—el de invierno era la Opera de Stuttgart—, había alcanzado la cima que anheló Richard Wagner. Que este asombroso nivel emanaba de Wieland como el aroma emana de la rosa, pronto íbamos a comprobarlo todos, por desgracia. Su corazón no pudo resistir al fin la batalla contra un sarcoide de «Boekch» que le invadió los pulmones. Los primeros síntomas se presentaron en junio de 1966. Moría en octubre de ese mismo año. Su **Tristán** se montó hasta 1970, para la histórica despedida de Birgit Nilsson y Wolfgang Windgassen. Aquel **Anillo** que parecía llamado a transformar la futura concepción de la obra, perdió su potencialidad al faltar el genio creador. Se dio por última vez en 1969. **Parsifal**, en su montaje de 1951, nunca esencialmente remodelado, continuó como un monumento a su memoria hasta 1973. En algunos teatros aún se reponen montajes suyos. Pronto Wieland Wagner será sólo un nombre en las enciclopedias. Dejó discípulos, pero se llevó a su silencio el secreto de su arte. Para él parecen escritos estos versos de su abuelo que recogía el programa general del Festival de 1967 junto a la fotografía de la bandera a media asta en el Festspielhaus con el anagrama de los Wagner:

**Maduro estar para la muerte,
de larga vida es el fruto que logramos.
Maduro estar para alcanzarlo
en la primavera de la vida floreciente,
ésta fue tu victoria, ésta fue tu suerte.
Mas nosotros tu suerte y tu victoria hoy lloramos.**

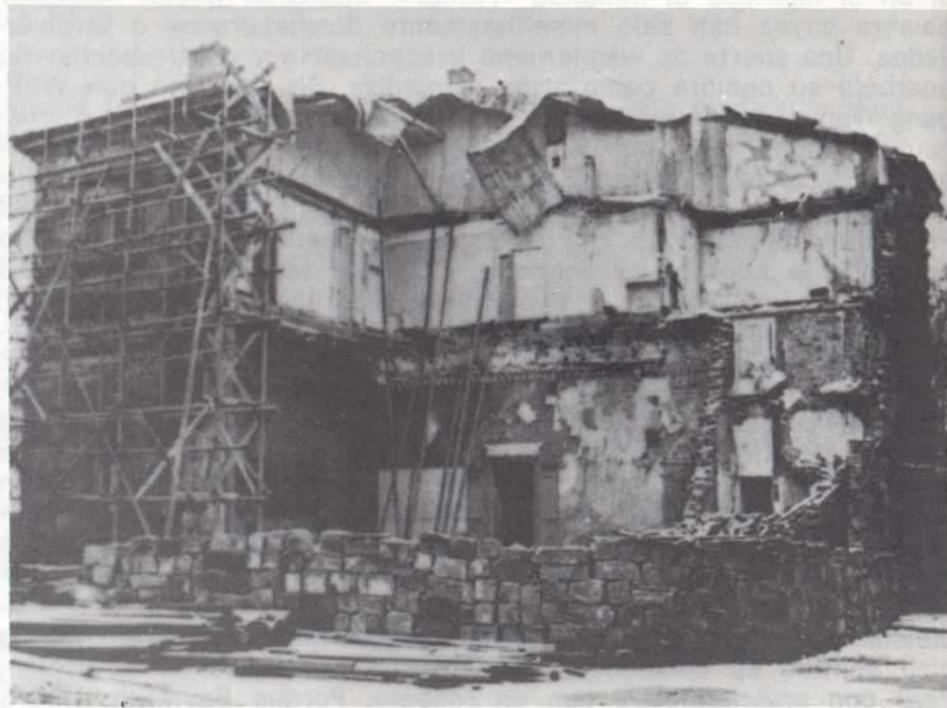
LA EFICAZ ADMINISTRACION DE WOLFGANG WAGNER

Wolfgang, dos años más joven que Wieland, no disfrutó de la protección dispensada a los primogénitos. Cayó herido en el frente del Este. Me contaron que pasó largo tiempo en un hospital de campaña sin revelar su ascendencia, hasta que alguien descubrió de quién se trataba, y lo devolvió a Alemania. El apellido Wagner es bastante frecuente. Algunos han señalado en él al miembro más «liberal» de la familia.

Su aspecto recio, algo achaparrado, y la dinámica extraversion de sus ademanes hacen pensar en Richard y Siegfried. Las buenas gentes lo miran con cierto arrobó: «¡Sí que se parece, sí!». Es simpático y chistoso. Habla mucho, con fuerte acento local. Recuerdo que durante un ensayo de **Tannhäuser**, en 1962, al atravesar Wolf-

gang el escenario con su característico andar rápido y bamboleante, dijo en voz alta refiriéndose a Victoria de los Angeles, con quien acababa de cruzarse: «Ja, ja, fandango cordobés». No voy a ser tan petulante que crea que el fugaz comentario iba dirigido en cierto modo a mí, pero bien podría ser, porque estoy seguro de que en la cabeza de este Wagner con alma de contable estábamos perfectamente clasificados las personas, las cosas, los eventos, las horas, los minutos y hasta el último «pfenig» del Festspielhaus. La chuscada, que no tenía la menor mala intención, fue muy reída por el «personal». Es notorio que los alemanes suelen tener un sentido del humor un tanto ingenuo.

El binomio Wieland-Wolfgang recuerda también un poco a Richard-Siegfried. En vida de Wieland, Wolfgang permaneció siempre un paso detrás de su hermano. Wieland era el artista, el genio. Wolfgang era el astuto y concienzudo administrador. Mas el eficaz organizador quiso también medir sus posibilidades como escenógrafo. En la década de los cincuenta montó **Holandés**, **Lohengrin** y **Tristán**. Su escena, más que estilizada, era simple, aséptica, insuficiente. Los éxitos deben cargarse a la cuenta de los directores y a los formidables elencos que utilizó. El reunió por primera vez a Birgit Nilsson y a Wolfgang Windgassen como «Isolda» y «Tristán», una pareja sin la que la obra ha sido inconcebible de 1957 a 1970. De 1960 a 1964 montó su primera versión de la **Tetralogía**, empeño muy interesante, pero inmaduro, que quizá fue una de las causas del eclipse parcial que a poco sufriría Rudolf Kempe, su director. Al público no le quedaba más remedio que comparar lo que ahora se le ofrecía con las soberanas representaciones de 1956 a 1958, y el resultado, punto por punto, no podía ser más desfavorable al nuevo ciclo: Wieland-Wolfgang; Knappertsbusch-Kempe; Neidlinger-Kraus; Uhde-Cordes; Windgassen-Hopf; Hotter-Wiener; Kuën-Klaus... Sólo el magnífico Loge de Stolze su-



Wahnfried tras el bombardeo de 1945.

peraba a los de Suthaus y Uhl, mientras Birgit Nilsson y Gottlob Frick podían parangonarse con Astrid Varnay y Joseph Greindl, aun sin alcanzar la suprema calidad interpretativa de éstos. La insistencia de Wolfgang en escenificar comenzó a provocar además tensiones y repulsa entre los «wielandianos», un partido que tanto había costado fortalecer.

La muerte de Wieland situó a Wolfgang en un primer plano, al que llegó no sin dejarse, sin duda, algunos jirones de piel en el esfuerzo. Los hermanos tenían pactado que, en caso de fallecimiento de uno de ellos, el otro asumiría toda la responsabilidad de la dirección del Festival. Llegado el momento de poner a prueba la eficacia de lo convenido, Gertrud, la viuda de Wieland, coreógrafa de su marido en la década de los cincuenta, y Friedelinde, la hermana «independiente», probablemente tuvieron algo que decir. Wieland había sido un escenógrafo muy bien pagado en numerosos teatros. También eran importantes los derechos por los montajes de Bayreuth. El oro del Nibelungo lucía cegador en las profundidades del Rin. En los programas del Festival ha campeado durante varios años, para aviso de navegantes y exacta información de despistados, esta leyenda: «Tras la muerte de Wieland Wagner su hermano Wolfgang es el único director responsable de los Festivales de Bayreuth». Una vez aprendida la lección, ya no es necesario repetirla. Además, Friedelinde y Gertrud naufragaron pronto como directoras de escena en algunos intentos fuera de Bayreuth. Wolfgang Wagner ha sido confirmado en su cargo por la Fundación que la clara inteligencia de Winifred concibió para evitar tensiones e impedir la diáspora, a su muerte, del extraordinario archivo de Wahnfried. Los herederos de Winifred y Siegfried, Gertrud y sus cuatro hijos, Wolfgang, Verena y Friedelinde, han obtenido en la operación unos sesenta y cinco millones de pesetas para cada una de las cuatro partes interesadas. Winifred aportó la «cueva de la

envidia», el hogar de su amor con Siegfried, más sus bienes, sus recuerdos, sus cuadros, a cambio de seiscientos mil marcos y el derecho a habitarlo hasta su muerte. Friedelinde se hizo representar en la firma de la escritura de constitución por su abogado. Wolfgang: «Lo que tenía que suceder, ha sucedido. No hay aquí lugar para las emociones».

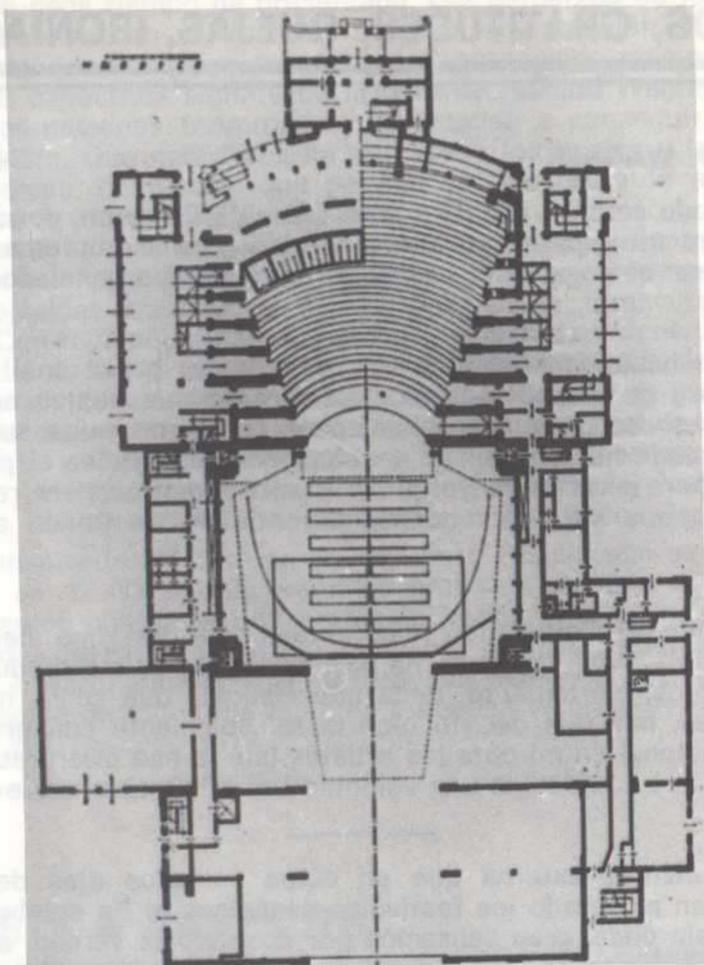
Wolfgang ha vuelto a montar **Lohengrin**, además de **Los Maestros Cantores** y **Parsifal**. Se trata de «puestas en escena» más o menos logradas, no de recreaciones en profundidad, cuyo éxito va ligado a la calidad del director de orquesta y del elenco. Por ejemplo, Böhm y Theo Adam provocaron un triunfo inenarrable de **Maestros**, en 1968, en una atmósfera fuertemente cargada de la tensión producida ante la invasión de Checoslovaquia por las divisiones acorazadas del Pacto de Varsovia. Bayreuth queda a setenta kilómetros de la frontera checa y a algunos menos de la República Democrática. Varios músicos y una docena de tramoyistas no regresaron a sus puestos, porque la invasión los sorprendió en sus hogares de Bohemia un día de descanso entre representación y representación. Theo Adam, maravilloso «Sachs», procede del Este y allí tiene a su familia. La emoción se le escapaba a raudales por cada uno de sus poros. No olvidemos que el noventa y siete por ciento de los alemanes federales siente horror visceral ante el más ligero tufillo a comunismo. El Festspielhaus se venía abajo entre clamores. Al año siguiente, con Klobucar y Norman Bailey, el montaje dejó indiferente al mismo público. En realidad, Wolfgang ha obtenido la atención de la crítica que aún peregrina a Wieland sólo con su segunda versión de **El Anillo del Nibelungo**, que ha cubierto la etapa de 1970 a 1974. Aquí Wolfgang ha alcanzado con la punta de los dedos, para traspasarlos incluso en ocasiones, los tenues límites que separan a la artesanía del arte. Las dos escenas de «Erda», en **El Oro del Rin** y en **Sigfrido**, han quedado incorporadas por derecho propio a la mejor antología wagneriana. Con **Parsifal**, el «único director responsable» parece haber puesto punto final a sus sueños y ambiciones de escenógrafo. A partir de ahora mejorará aún más las instalaciones del Festspielhaus. Patrocinará nuevas ediciones de sellos o de monedas conmemorativas con reproducciones áureas o argentinas de sus gélidas puestas en escena. El decide. Hay que comprender su interesada vanidad. Pedirá a los «Amigos de Bayreuth» aumento de las subvenciones. Mantendrá al Festspielhaus apartado de divisivos ajenos y de todo compromiso político. Cederá un día a su hijo o a Wolf-Siegfried, el hijo varón de Wieland, la rectoría del Festival. Me intriga adivinar, sin embargo, qué hará cuando la crisis social y económica se deje sentir entre el público de Bayreuth. Son los Wagner gente curtida en las dificultades y él mismo, en su juventud, nada tuvo que agradecer a los hados. Quizá por aquellos sufrimientos de ayer tenga ya preparada la respuesta de mañana.

HEMOS REGRESADO AL PUNTO DE LLEGADA

Muchas voces han señalado en los últimos tiempos que Bayreuth ha caído en la mediocridad. Quizá estas voces no han advertido la extraordinaria maleabilidad del Festival, su capacidad de respuesta al espíritu de cada tiempo. Las mismas condiciones que hasta casi hoy mismo lo han llevado al cenit de su eficacia técnica y de su poder de atracción sobre un público cada vez más numeroso, son las que limitan su dimensión artística. Wolfgang Wagner es un tecnócrata, un producto del ayer más inmediato, y el Festspielhaus responde a su personalidad.

Pensemos, sin embargo, a manera de resumen de lo que me propuse al iniciar esta «crónica familiar», en las características permanentes del Festival Wagner. Se ha sostenido cien años como una empresa de familia. Su repertorio se limita a diez obras. Se ha hundido dos veces tras el marasmo de dos guerras mundiales, para renacer más vigoroso. La estructura de su marco, el foso orquestal, la acústica, el público, la comunicación entre todos los elementos que lo configuran son extraños a toda medida habitual de las cosas. A veces, todos sus medios no bastan para obtener representaciones superiores a las de los buenos teatros de la cotidianidad. No importa. Esto no va en demérito de Bayreuth, sino en mérito del gran nivel que hoy se alcanza en esos teatros. Las librerías de Bayreuth venden miles de ejemplares con el texto de las obras en la edición «Reclam» de bolsillo, que luego son leídos durante los largos entreactos. Los programas contienen verdaderas monografías wagnerianas de hondo significado cultural. El cantante, el director, la orquesta, el coro son premiados con atronadores aplausos, que han llegado a sostenerse cincuenta y ocho minutos al finalizar la **Tetralogía** de 1965. Los músicos acuden desde sus teatros, desde sus orquestas. Renuncian a sus vacaciones a cambio de una retribución modesta por el honor de tocar en el foso del Festspielhaus. Los espectadores se reencuentran allí cada año. Allí se anudan amistades que duran toda la vida. Los padres llevan a los hijos, y estos traerán un día a los suyos. No creo aventurado afirmar que el secreto que hace todavía hoy de Bayreuth el Festival «par excellence» es la inmarchitable fidelidad a la idea romántica de «Festividad» de, por y para el Arte.

Desde este punto de llegada quiero preguntarme por qué Pierre Boulez y Patrice Chéreau han aceptado la difícil carta que les ha ofrecido Wolfgang Wagner. Boulez parecía haberse apartado defini-



La actual planta del Festpielhaus.

tivamente del «mediocre» Bayreuth. No está ya allí Wieland, un hombre de su misma galaxia. Pero Boulez pasó varios veranos en Bayreuth, sumido en su incomparable atmósfera creadora. Dirigió **Parsifal**, compuso, e impartió cursos a las Juventudes Musicales Internacionales. Pienso que vuelve con la imaginación puesta en aquella lejana tarde del 22 de mayo de 1872, cuando Richard Wagner, el compositor-director más significativo de su tiempo, tomaba entre sus manos la obra-síntesis de la que él había partido. Ahora será Boulez quien tome entre sus manos la obra-síntesis de Richard Wagner, iniciando así la construcción del segundo arco de un puente tendido hacia el futuro por encima de las dudas y del desconcierto a que ha llegado la composición actual. Y pienso también que Patrice Chéreau, un joven escenógrafo del teatro de nuestra irreverente época, acude al «Taller» Bayreuth para confrontar la pasión de su generación con las intemporales ilusiones que reposan y velan en la tumba que hay en un rincón del jardín de Wahnfried. No sabemos si la obra eterna recibirá de ellos nuevo impulso. Han asumido libremente la responsabilidad de gobernar la suprema ceremonia teatral de 1976. Al agradecerles su decisión, quizá haya que recordarles el aviso que Richard Wagner fijó el 13 de agosto de 1876 en la entrada de artistas de su teatro: «Ultimo ruego a mis queridos colaboradores: ¡Claridad! Las notas largas son inteligibles por sí mismas; las notas cortas y su texto son lo más importante. No dirigirse jamás al público, sino a los otros. En los monólogos, mírese hacia arriba o hacia abajo, nunca en línea recta. Ultimo deseo: ¡Sedme fieles, mis queridos amigos!».



La sala del Festpielhaus.

RICHARD WAGNER

«De todo corazón saludo a este adorable Bayreuth, donde espero ganar para mí y para mis seres queridos, como suprema satisfacción íntima, el hogar y el descanso tanto tiempo anhelado» (1872).

«Al no haber logrado construir este teatro provisional absolutamente libre de ornamentos exteriores, creo que hemos erigido un edificio que responde lisa y llanamente a lo que exige su función. De este modo hemos llegado a solucionar con nitidez el problema: sencillo, pero exacto, se yergue hoy ante nosotros para revelarnos qué es lo que debe entenderse por edificio destinado a teatro» (1873).

«Me dijo el Emperador: "En verdad, no creí que llegáseis a conseguirlo". ¿Mas quién no ha participado de esta incredulidad? A ella debemos, ciertamente, tanta imperfección que se ha hecho patente. Pues, hay que decirlo bien claro, solamente conservaron su fe incondicional en mi obra los artistas que la han interpretado, porque estaban animados de una voluntad fiel e inquebrantable» (1876).

«La brillantez externa que en estos soleados días de verano de 1876 han alcanzado los festivales escénicos al fin celebrados, ha causado, sin duda, gran sensación por doquier. En verdad, es probable que jamás artista alguno haya sido objeto de tanta honra: pues si alguna vez un artista fue llamado junto a sí por emperadores y príncipes, nadie puede recordar, por el contrario, que jamás emperador y príncipes viniesen al hogar del artista. Este hecho bastará para hacer creer a muchos que sólo un desmedido afán de honores me ha movido en esta ocasión, ya que mis aspiraciones artísticas habrían de sentirse por fuerza satisfechas con la representación frecuente y con creciente éxito de mis obras. Ciertamente, es comprensible que parezca haberme motivado algo ajeno a la esfera propia del artista. Esta es la opinión que he podido detectar precisamente en la mayoría de mis ilustres huéspedes, los cuales me han felicitado por mi valor y por mi perseverancia en alcanzar al fin una meta que nadie—y mucho menos los más poderosos y enaltecidos!—creía estaba a mi alcance. Así ha llegado a hacerse patente que la admiración hacia la materialización de mi proyecto, antes que un verdadero interés hacia el ideal que lo había inspirado, es la causa que ha atraído sobre mí la atención de las más preclaras personalidades» (1876).

COSIMA WAGNER

«Pienso que podría llegar a lograrse un Estilo en el arte dramático-musical, tal y como sucedió en Grecia con las artes plásticas... Tendríamos que hacer desaparecer todo lo que es realista, banal y convencional, para obtener una expresión superior: el Estilo» (1886).

«Nuestros artistas toman crecientemente conciencia de que aquí nos dedicamos a algo diferente a lo que se llama «representaciones teatrales», y entonces nos separamos los unos de los otros con emoción, incluso con tristeza. "Sólo aquí nos sentimos vivir", me dicen muchos. Entonces, al comprobar cómo las más nobles creaciones del Arte se poseionan tan incomparablemente de los corazones, me conmuevo en lo más hondo de mi ser y descubro en ese instante el verdadero valor de la existencia» (1897).

«Este año he sentido con mayor intensidad que nunca cómo nuestros espectadores, procedentes de todas las clases sociales y de las más distintas profesiones, forman una comunidad que aquí busca su refugio. Y no espero ser presuntuosa cuando me atrevo a pensar que, si algún día es necesario, esta comunidad defenderá y protegerá a la "obra sagrada"» (1906).

SIEGFRIED WAGNER

«Quisiera expresar mi gratitud a los amigos extranjeros que peregrinaban a Bayreuth en un tiempo en el que el público alemán brillaba más por su ausencia que por su presencia. No se trataba, ni se trata, de «snobs», pues Bayreuth no era entonces una «moda». Eran gentes que, movidas en lo más hondo por la significación artística de Bayreuth, hacían el viaje, ciertamente nada cómodo, hasta nuestra pequeña ciudad francona por puro entusiasmo hacia la obra de mi padre» (1923).

«Desgraciadamente, no eran sólo los enemigos declarados quienes ponían piedras en nuestro camino; también lo hacían quienes

se autotitulaban amigos. Se daba entonces frecuentemente un tipo de hiperwagneriano que era aún casi más insoportable que los enemigos: gentes que se pasaban el día pronunciando citas de las obras de mi padre. Conocíamos a una señora que, cada vez que su marido se sonaba la nariz, gritaba: "¿Fue ese su cuerno?" (1). Mi madre no era suficientemente teutónica para estos "partidarios" nuestros. ¡Sabían que tenía sangre francesa por vía materna y que se había criado en París! Una vez que mi madre mantenía una discusión poco grata con la citada dama, comentó en broma al oír un trueno: "Vea usted, Zeus ruge". La dama corrigió, censurando: "¡Usted es partidaria de Zeus. Yo..., yo lo soy de Wotan!". ¡Qué auténtica era ella y cuán inauténtica era mi pobre madre!" (1923).

«No es empresa fácil reemprender la organización de los Festivales tras diez años de interrupción. Agradeceremos que se nos juzgue sólo por nuestra voluntad y esfuerzo; no pretendemos nada más. No les es dado a los hombres alcanzar la perfección, pero tratar de conseguirla es la meta de nuestros más íntimos deseos» (1924).

WINIFRED WAGNER

«A partir del fatal 4 de agosto de 1930, la responsabilidad del mantenimiento de los Festivales y de toda la tradición artística de Bayreuth recayó exclusivamente sobre mis hombros. Yo tenía treinta y tres años... El cambio político de 30 de enero de 1933 no supuso modificación alguna en las decisiones que teníamos tomadas... Conseguí salvar la absoluta independencia de Bayreuth frente a todos los intentos de influencia partidista. Los Festivales de Bayreuth nunca fueron declarados de "interés nacional" o "Festivales del Reich". Rehusé siempre, a pesar de las presiones de Goebbels, la inscripción en la Cámara Sindical de los Teatros del Estado, argumentando que quería mantener la libertad de contratación de mis colaboradores... Al estallar la guerra, mi intención fue cerrar el Festspielhaus hasta el final de las hostilidades, tal y como hubiera hecho mi marido... Pero Hitler era de otra opinión, y ordenó la realización de los llamados "Festivales de Guerra". Nos fue garantizada la plena libertad en el plano artístico, en tanto que la organización Kraft durch Freude (Fuerza por la Alegría) se hacía cargo de la selección del público... Por encima de cuestiones políticas y de las vicisitudes de los tiempos, desde la muerte de mi marido me esforcé por alcanzar siempre, a pesar de tantas dificultades y conmociones, la gran meta de mi misión: conservar artísticamente los Festivales Richard Wagner al mismo nivel de pureza y calidad en que me fueran confiados» (1947).

WIELAND WAGNER

«Todos nosotros, mis dos hermanos, mi hermano y yo, hemos crecido en la atmósfera del teatro como niños de circo... En mi juventud, Bayreuth me resultaba odioso, y no sólo por la situación política general, que, naturalmente, se reflejaba allí, sino también porque el estilo de las escenografías tenía mucho en común con esa situación» (1966).

«Usted me conoce lo suficientemente bien para saber que mi trabajo es única y exclusivamente el resultado de mis propios esfuerzos y de mi confrontación con la gigantesca obra de Richard Wagner, y que soy totalmente sincero cuando manifiesto que no me mueve ser "moderno" a cualquier precio ni perseguir a toda costa eso que llaman éxito...» (Carta a Hans Knappertsbusch, 24-9-1951.)

«Tendría yo sumo placer en extenderme sobre el problema que me habéis expuesto al sugerirme la reconstrucción del montaje original de Parsifal, en Bayreuth, en 1882... Como pienso que se trataría de volver a poner en pie sin ninguna reserva ni modificación la escenografía de mi abuelo, no podríamos limitarnos a restablecer los decorados. También tendríamos que reponer el vestuario, volver a instalar la iluminación por gas y proveer a los violines de cuerdas de tripa... En conjunto, un proyecto de cuando menos un millón de marcos. Una representación de esta naturaleza sería, sin duda alguna, muy interesante desde el punto de vista de la historia teatral o científica, pero creo que usted preferirá que nosotros tengamos siempre como el primero entre nuestros propósitos el mantenimiento de Bayreuth en forma de teatro vivo tal y como deseó Richard Wagner. A mi juicio, minimizaríamos al más grande de los genios dramáticos de todos los tiempos si le atribuyésemos

(1) «¿War das sein Horn?» Angustiada pregunta que se hace a sí misma «Gutruna» en el tercer acto de *El ocaso de los dioses*, al escuchar las lejanas llamadas del cortejo que trae el cadáver de «Sifrido».

la intención de haber querido hacer de Bayreuth un museo teatral.» (Carta a Adolf Zinnstag, 16-10-1951.)

«Desde la reapertura de los Festivales de Bayreuth, en 1951, la discusión sobre las posibilidades y las fronteras de una escenificación moderna de Wagner ha continuado con un encono que es, a mi juicio, sintomático de los problemas aún no resueltos en torno a sus obras... Las ideas que contienen son válidas intemporalmente, porque son eternamente humanas. En sustitución de unos esquemas escénicos que han devenido estériles en el espacio de cien años, puede intentarse dar nueva fisonomía, acorde con el teatro de nuestro tiempo, al arquetípico teatro musical de Wagner, dando así paso a una recreación que abra el camino que lleva de nuevo a las fuentes mismas de la obra. Desde este punto de partida, a través de sus jeroglíficos y de su lenguaje cifrado habrá de ser constantemente reinterpretada la obra que Wagner ha legado. Toda representación es así un intento de avanzar por este camino hacia una meta desconocida» (1959).

WOLFGANG WAGNER

«Una retrospectiva de Bayreuth, 1876-1976, permite constatar que la realización de sus Festivales ha dependido siempre de las posibilidades materiales del momento y de la superación de las dificultades

que cada tiempo ha presentado. Los esfuerzos de los directores del Festival, en especial de aquellos que también se afanaron en una actividad artística personal, han perseguido siempre preservar en su específico significado la obra de Richard Wagner mediante representaciones fervorosas y orientadas a conseguir el mejor nivel posible. Que esta tarea ha provocado los juicios y las críticas más diversas, demuestra que perviven el interés y la apasionada discusión en torno a esta obra.»

«Para mi hermano y para mí ha sido importante intentar el retorno al pensamiento original de mi abuelo y desprendernos del lastre de envejecidas tradiciones acumuladas en el transcurso de los años... Con toda seguridad, los grandes temas de Wagner: la puesta en guardia contra el abuso de poder, el capital significado del amor y, no lo olvidemos, la invitación a la compasión no han perdido hoy nada de su actualidad ni de su capacidad estimuladora. Mientras exista un público que halle en el Teatro el medio de tomar contacto con los grandes temas de la Humanidad y busque en él estímulo del pensamiento, continuarán los Festivales de Bayreuth.»

«La inspiración y la meta de mi futuro trabajo son estos: procurar que en el «Taller» Bayreuth se produzca siempre el encuentro «vivo» entre público e intérpretes, y servir al público el mensaje intemporal de Richard Wagner mediante representaciones a la medida de nuestro tiempo y de la más alta exigencia artística, con la colaboración de todos los talentos y buenas voluntades.» (Programa general del Festival, 1976.)

VOCES Y ECOS DE CIEN AÑOS EN TORNO A WAGNER Y A BAYREUTH

Friedrich Nietzsche

«Sin duda, también el público de Bayreuth es digno de atención. Un espíritu sagaz y observador, que pasase de un siglo a otro a fin de comparar los movimientos culturales más significativos producidos en ellos, encontraría allí tema sobre el que meditar. Sentiría como si de repente se sumergiese en aguas cálidas, al igual que el nadador que en un lago se encuentra de improviso próximo a la corriente que produce un manantial termal: "Debe venir de una mayor profundidad—se dirá él—; las aguas circundantes no pueden explicarla, porque sin duda pertenecen a una profundidad menor". Así, todos los que asisten al Festival de Bayreuth han de parecerse en cierto modo inactuales. Su patria está fuera del tiempo. En otro lugar han de tener su explicación y su justificación.»

Arnold Schönberg

«El arte de Wagner no pertenece en ningún caso a lo cotidiano, y no es seguramente fácil para el hombre actual, empeñado en la dura lucha por la existencia, disfrutar con total atención de una representación wagneriana sin cortes, en el teatro de ópera de su ciudad. Por esta razón Wagner ha traído Bayreuth a la vida, pues, como nos ha dicho, no quería entregar sus obras a esos escenarios de la cotidianidad. Para mí permanecen invariables la elevada ética y el valor eterno de sus obras.»

Gustav Mahler

«Cuando salí del Festspielhaus, incapaz de articular palabra, comprendí que me había sido mostrado lo más grande y lo más doliente, y que me acompañaría, sin perder jamás su sagrado carácter, durante toda mi vida.»

Konstantin Stanislavski

«La visión escénica de Wagner y su sueño de los Festivales en Bayreuth son lo más grandioso que ha producido el siglo XIX en el dominio del teatro.»

Thomas Mann

«En todo caso, al genio hiératico de Wagner estaba reservado hacer de un teatro, de un teatro determinado, de «su» teatro, un santuario, un templo de sagrados Misterios muy por encima de lo que entendemos por arte teatral... Una tentativa en la que incluso Goethe había fracasado.»

José Ortega y Gasset

«Ha sido preciso que la música de Wagner deje de ser nueva, que se evapore gran parte de su virtud y vernal sugestión, que sus óperas se hayan convertido, bajo la usura del tiempo, en unos tristes, pedagógicos paisajes de tratado de geología—rocas, flora gigante, saurios, grandes gigantes rubios—para que la muchedumbre vea llegada la ocasión de conmovirse con ella.»

Ramón del Valle Inclán

«Sólo dos cosas han permanecido siempre arcanas para mí: el amor de los efebos y la música de ese teutón que llaman Wagner.» (Sonata de estío).

Joachim Kaiser

«No solamente permanece el «Maestro» como el último trágico popular, sino como el artista más discutido de nuestro país. El... ¡y Brecht! nos inquietan aún hoy mucho más de lo que desearía cualquier autor alemán actual. Está claro que Brecht se habría sentido muy incómodo ante la conjunción «y». ¿Pero hubiera podido borrarla? El espíritu de este tiempo demuestra buen olfato cuando se preocupa por Wagner. ¿Quién ha tomado parte como huésped de honor, junto al crítico de *Die Zeit*, Johannes Jacobi (1), en la discusión sobre Wagner con la pasión de un amor receloso? Eran Theodor W. Adorno, Marcel Reich-Ranicki y Hans Mayer. Cuando menos, se trata de una comunidad que en nada representa el modelo de la sociedad nacionalista y burguesa del «guillermismo» tardío». No son alemanes de Bismarck, sino—dicho sea globalmente—más bien intelectuales de izquierda, dialécticos. Profesores formados en Marx, intérpretes de Hegel, hombres que tuvieron que huir y emigrar ante Hitler. Sin embargo, se toman a Wagner en serio con inhabitual seriedad. A estas filas pertenece también Ernst Bloch, quien incluso trata de salvar y de justificar la música de «Beckmesser» con profundas reflexiones» (1964).

Johannes Jacobi

«Bayreuth ha caído en poder de los antiwagnerianos, y Wieland Wagner, quien año tras año se ve en la penosa obligación de escenificar a su abuelo, es su cabecilla» (1964).

Hans Mayer

«Quien, llevado de afanes historicistas y restauradores, pretende mantener a Wagner atado a las concepciones del siglo XIX, está sellando su ruina. Pertenece de lleno a las ilusiones de la época de Wagner considerar el texto de un escritor y la partitura de un músico como creaciones objetivas, intemporales, acrónicas. No es así. Ambos pertenecen al lector y al oyente de hoy, en cuanto sujeto. La obra de ayer ha de ser vivida a la luz de cada época y sus experiencias. A ello sirve, y a la obra, un arte teatral que incorpora y escenifica abiertamente estas experiencias. Esto es lo que hoy se busca en Bayreuth, unas veces con éxito y otras sin él» (1964).

Erich Kuby

«La música de Richard Wagner, ¡santo cielo!, es una especie de mina de oro de la familia Wagner, y, aparte de esto, una pura cuestión del repertorio» (1973).

Pierre Boulez

«La generación de Strawinsky no es ya nuestra generación. Seguramente, en su enemistad hacia Wagner han jugado muchos motivos extramusicales. Esto es posible cuando se trata de dos generaciones consecutivas; pero para nosotros ya no existe ese problema.»

Theodor W. Adorno

«No quisiera decidirme por una sola obra. Naturalmente, para nosotros, músicos, es *Tristán*, ayer como hoy, el centro, lo más es-

(1) Uno de los más invariables enemigos del Bayreuth de Wieland Wagner.

pontáneo, y una pieza-origen de lo moderno. **Los Maestros Cantores** contienen, sin embargo, la indescriptible riqueza de unos caracteres de suprema plasticidad musical. Si debiera decir aún cuál es la que me es más próxima personalmente por su espontaneidad, escogería a **Sigfrido**, a causa de la inaudita curva que describe la obra en cada acto y en su conjunto. En el tercer acto puede aún en-

contrarse por última vez la unión de la deliberada madurez compositora de Wagner con la plena espontaneidad, la cual, a mi juicio, se debilita en el tercer acto de **El ocaso de los dioses**. Pero, como ya he dicho, esto no son más que ligeros comentarios de alguien que siempre se ocupó del tema, pero en modo alguno juicios definitivos» (1973, poco antes de su muerte).

FECHAS Y DATOS

FECHAS Y DATOS

- 29 de diciembre de 1864**
Luis II de Baviera encarga a Gottfried Semper el proyecto de un teatro Wagner a orillas del Isar, en Munich.
- Marzo de 1868**
Es abandonado el proyecto de construir el teatro en Munich.
- 16 a 20 de abril de 1871**
Viaje de exploración de Wagner y Cosima a Bayreuth: «El teatro barroco no me sirve; hay que construir».
- 22 de abril de 1872**
Wagner traslada su residencia a Bayreuth (Hotel Fantaisie).
- 22 de mayo de 1872**
Colocación de la primera piedra del Festspielhaus. Wagner dirige la IX Sinfonía de Beethoven en el Opernhaus.
- 1 de julio a 13 de agosto de 1875**
Ensayos de la Tetralogía.
- 3 de junio de 1876**
Comienzo de los ensayos definitivos.
- 13 a 17 de agosto de 1876**
Inauguración del Festspielhaus. Estreno de la Tetralogía. Dos ciclos más, del 20 al 23 de agosto y del 27 al 30.
- 26 de julio de 1882**
Estreno de Parsifal: 16 representaciones.
- 13 de febrero de 1883**
Muerte de Wagner en Venecia.
- 1886 - 1906**
Cosima Wagner, directora del Festival.
- 1908 - 1930**
Dirige el Festival Siegfried Wagner.
- 1 de agosto de 1914**
El estallido de la Gran Guerra interrumpe el Festival tras una representación de Sigfrido.
- 1924**
Reapertura del Festspielhaus.
- 1 de abril de 1930**
Fallece Cosima Wagner.
- 4 de agosto de 1930**
Muerte inopinada de Siegfried Wagner.
- 1931 - 1944**
Winifred Wagner dirige el Festival.
- 1951 - 1966**
Wieland y Wolfgang Wagner, directores del Festival.
- 29 de julio de 1951**
Abre de nuevo sus puertas el Festspielhaus. Furtwängler dirige la IX Sinfonía en recuerdo del 22 de mayo de 1872.
- 30 de julio de 1951**
Primera representación de la postguerra: Parsifal. Knappertsbusch.
- 1964 - 1965**
El escenario recibe su actual estructura.
- 17 de octubre de 1966**
Muere Wieland Wagner, a la edad de cuarenta y nueve años.
- 1967 - 1976**
Wolfgang Wagner, único director del Festival.
- 2 de mayo de 1973**
El conjunto wagneriano deja de ser propiedad de la Familia Wagner y se integra en una Fundación.
- Coste previsto**
300.000 taleros (900.000 marcos).
- Financiación prevista**
Un mecenazgo particular mediante la suscripción de mil bonos emitidos por un Patronato, a 300 taleros cada bono.
- Financiación real**
441.000 marcos, correspondientes a 490 bonos.
300.000 marcos concedidos a crédito por Luis II.
127.000 marcos aportados personalmente por Wagner de sus derechos de autor, honorarios por dirección de conciertos, etc.
- Déficit del Festival de 1876**
147.851 marcos.
- Constructores**
Planos originales de Gottfried Semper.
Arquitecto: Otto Brückwald (Leipzig).
Escenario y maquinaria: Karl Brandt (Darmstadt), el verdadero director técnico de la obra.
Aparejador: Carl Runkwitz (Altenburg).
- Dimensiones actuales**
Foso:
Ancho: 14 metros.
Largo: 11,5 metros.
Profundidad: desciende desde una altura inferior en 1,5 metros al escenario hasta 5 metros debajo de éste, en forma escalonada.
Otros datos: Resulta invisible para el público mediante una concha que corre a todo su ancho. Una segunda cubierta, hoy de metal, antes de madera, que cubre también a todo lo ancho parte del foso en forma de visera a los pies del escenario, impide que las luces del foso molesten a la escena y ayuda a pulir y a empastar el sonido de la orquesta, en especial de los metales.

Sala:

Ancho: 33 metros.
Largo: 26 metros.
Altura: 16 metros, desde el suelo al techo en la vertical de la primera fila de butacas.
Capacidad: 1.900 plazas.
Otros datos: El patio de butacas (Parkett) tiene 30 filas, unas 1.500 plazas, y forma de anfiteatro griego. No hay palcos. Al fondo de la sala, tres plantas: **Loge**, **Balkon** y una pequeña **Galerie**.

Escenario:

Ancho: 32 metros.
Largo: 25 metros. Puede alcanzar 40 metros utilizando el escenario posterior.
Alto: 30 metros hasta el telar.
Ancho de boca: 13 metros.
Inclinación: 2,5 centímetros por metro.

Entradas

Se solicitan en septiembre-octubre del año anterior al Festival de que se trate, a las siguientes señas:

Bayreuther Festspiele
Kartenbüro
8580 Bayreuth/Postfach 2320

Las peticiones comienzan a ser atendidas a partir del 15 de enero siguiente. Tienen preferencia las solicitudes para series completas de representaciones. La Tetralogía ha de adquirirse completa.

Precios

El teatro está dividido en varios sectores. Para 1976, los precios oscilan de 130 a 5 marcos, aunque este último valor no es significativo dado el reducidísimo número de localidades a este precio. El valor medio de una buena localidad es de 76 marcos.

Forma de pago

Al contado, a término en la fecha que se indique y en tres plazos, por transferencia o remisión de cheque a alguna de las cuentas bancarias señaladas al efecto. Totalizado el pago, las entradas son enviadas por correo, previa anotación de sus compradores.

Alojamiento

Lo proporciona la Oficina de Turismo local. Se solicita mediante una tarjeta que es remitida con la cuenta de las entradas. Numerosos particulares admiten huéspedes. Los precios oscilan de 85 a 16 marcos por persona y noche, incluidos el desayuno y los impuestos.

Sociedad de Amigos de Bayreuth

Ayuda con sus aportaciones al sostenimiento del Festival y a la mejora de las instalaciones del teatro. La componen en la actualidad unos 2.200 miembros de varias decenas de países. Se ingresa en ella mediante petición personal y el pago de una anualidad, más el importe de otra anualidad en concepto de canon de ingreso. La cuota anual está fijada en 150 marcos. La condición de socio da derecho a recibir anualmente el programa en octubre, y a que la petición sea atendida preferentemente y antes del 15 de enero. En principio, sólo pueden solicitarse dos localidades por socio y serie. Su emblema es un alfiler de oro que sostiene un pequeño anillo —**Der Ring des Nibelungen**— del mismo metal. Sus señas:

Gesellschaft der Freunde von Bayreuth
Festspielhügel, 6
8580 Bayreuth

FESTIVALES Y OBRAS REPRESENTADAS

RICARDO WAGNER

1876. R. (e. m.).
1882. P. (e. m.).
1883. P.
1884. P.

COSIMA WAGNER

1886. Tr. (e. b.), P.
1888. M. (e. b.), P.
1889. M., P., Tr.
1891. Th. (e. b.), Tr., P.
1892. M., P., Th., Tr.
1894. L. (e. b.), P., Th.
1896. R.
1897. R., P.
1899. M., R., P.
1901. H. (e. b.), R., P.
1902. H., R., P.
1904. R., P., Th.
1906. R., Tr., P.

SIEGFRIED WAGNER

1908. R., L., P.
1909. R., L., P.
1911. M. (n. e.), R., P.
1912. M., R., P.
1914. H. (n. e.), R., P.
1924. R., M., P.
1925. R., M., P.
1927. Tr. (n. e.), P., R.
1928. Tr., P., R.
1930. Th. (n. e.), Tr., P., R.

WINIFRED WAGNER

1931. Th., Tr., P., R.
1933. R. (n. e.), P.
1934. P. (n. e.), M., R.

1936. L. (n. e.), P., R.

1937. P. (n. e.), L., R.
1938. Tr. (n. e.), P., R.
1939. H. (n. e.), P., R., Tr.
1940. H., R.
1941. H., R.
1942. H., R.
1943. M. (n. e.).
1944. M.

WIELAND y WOLFGANG WAGNER

1951. P. (n. e.), M. (n. e.), R. (n. e.)
1952. Tr. (n. e.), R., P., M.
1953. L. (n. e.), R., P., Tr.
1954. Th. (n. e.), R., P., L.
1955. H. (n. e.), P., R., Th.
1956. M. (n. e.), R., P., H.
1957. Tr. (n. e.), R., P., M.
1958. L. (n. e.), M., R., P., Tr.
1959. H. (n. e.), P., Tr., M., L.
1960. R. (n. e.), M., P., H., L.
1961. Th. (n. e.), R., M., P.
1962. Tr. (n. e.), R., Th., L., P.
1963. M. (n. e.), Tr., R., P.
1964. Tr., R., P., M., Th.
1965. R. (n. e.), Th., P., H.
1966. R., Tr., P., Th.

WOLFGANG WAGNER

1967. L. (n. e.), R., P., Th.
1968. M. (n. e.), R., P., Tr., L.
1969. H. (n. e.), Tr., P., R., M.
1970. R. (n. e.), H., Tr., P., M.
1971. R., L., H., P.
1972. Th. (n. e.), R., L., P.
1973. R., Th., M., P.
1974. Tr. (n. e.), R., M., Th.
1975. P. (n. e.), R., M., Tr.
1976. R. (n. e.), P., Tr.

SIGLAS

R. El Anillo del Nibelungo.
P. Parsifal.
Tr. Tristán e Isolda.
M. Los Maestros Cantores.

H. El holandés errante.
Th. Tannhäuser.
L. Lohengrin.
(e. m.) estreno mundial.
(e. b.) estreno en Bayreuth.
(n. e.) nueva escenografía.

PRINCIPALES DIRECTORES Y ESCENOGRAFOS

1876 - 1884
Orquesta: H. Richter.
H. Levi.
Escena: R. Wagner.
Decorados: Hermanos Brückner.
P. von Joukovsky.

Escena: H. Tietjen.
Decorados: E. Pretorius.

1886 - 1906
Orquesta: H. Richter.
H. Levi.
F. Mottl.
S. Wagner.
K. Muck.
Escena: Cosima Wagner.
Decorados: Hermanos Brückner.

1951 - 1966
Orquesta: H. Knappertsbusch.
H. von Karajan.
J. Keilberth.
E. Jochum.
C. Krauss.
A. Cluytens.
W. Sawallisch.
R. Kempe.
K. Böhm.
P. Boulez.

Escena y Decorados: Wieland y Wolfgang Wagner.

1908 - 1930
Orquesta: S. Wagner.
K. Muck.
M. Balling.
K. Elmendorff.
F. von Hoesslin.
A. Toscanini.
S. Wagner.
Decorados: S. Wagner.
K. Söhnlein.

1967 - 1976
Orquesta: K. Böhm.
L. Maazel.
P. Boulez.
H. Stein.
E. Jochum.
C. Kleiber.

Escena: Wieland Wagner (1).
Wolfgang Wagner.
A. Everding.
G. Friedrich.
P. Chéreau (2).

1931 - 1944
Orquesta: A. Toscanini.
W. Furtwängler.
K. Elmendorff.
R. Strauss.
H. Tietjen.
F. von Hoesslin.
V. de Sabata.

Decorados: Wieland Wagner.
Wolfgang Wagner.
J. Svoboda.
J. Rose.
R. Peduzzi (3).

BREVE NOTICIA DE LAS GRABACIONES REALIZADAS EN EL FESTSPIELHAUS

EL HOLANDES ERRANTE

«Obertura», 1936, H. Tietjen.
Completo, 1955, J. Keilberth, Decca.
Completo, 1961, W. Sawallisch, Philips.
Completo, 1971, K. Böhm, Polydor.

TANNHAUSER

Selección, 1930, K. Elmendorff.
Completo, 1962, W. Sawallisch, Philips.

LOHENGRIN

Selección, 1936, H. Tietjen.
Completo, 1953, J. Keilberth, Decca.

EL ORO DEL RIN

«Entrada de los dioses en el Walhalla», 1927, F. von Hoesslin.
Completo, 1966, K. Böhm (E), Philips.

LA WALKYRIA

«Cabalgata», 1927, F. von Hoesslin.
Final acto I, 1936, H. Tietjen.
Acto III, 1951, H. von Karajan, EMI.
Completo, 1967, K. Böhm (E), Philips.

SIGFRIDO

«Murmillos de la selva» y fragmentos orquestales del acto III, 1927, F. von Hoesslin.
«Forja de la espada» y «Murmillos de la selva», 1936, H. Tietjen.
Completo, 1966, K. Böhm (E), Philips.

EL OCASO DE LOS DIOS

Completo, 1967, K. Böhm (E), Philips.

TRISTAN E ISOLDA

Selección, 1928, K. Elmendorff.
Completo, 1966, K. Böhm (E), Polydor.

LOS MAESTROS CANTORES

Completo, 1951, H. von Karajan, EMI.
Completo, 1974, S. Varviso, Philips.

PARSIFAL

Fragmentos, 1927, K. Muck y S. Wagner.
Completo, 1951, H. Knappertsbusch (E), Decca.
Completo, 1962, H. Knappertsbusch (E), Philips.
Completo, 1970, P. Boulez (E), Polydor.

FRAGMENTOS CORALES DE TODAS LAS OBRAS

1958 (?), W. Pitz, Polydor.

BEETHOVEN

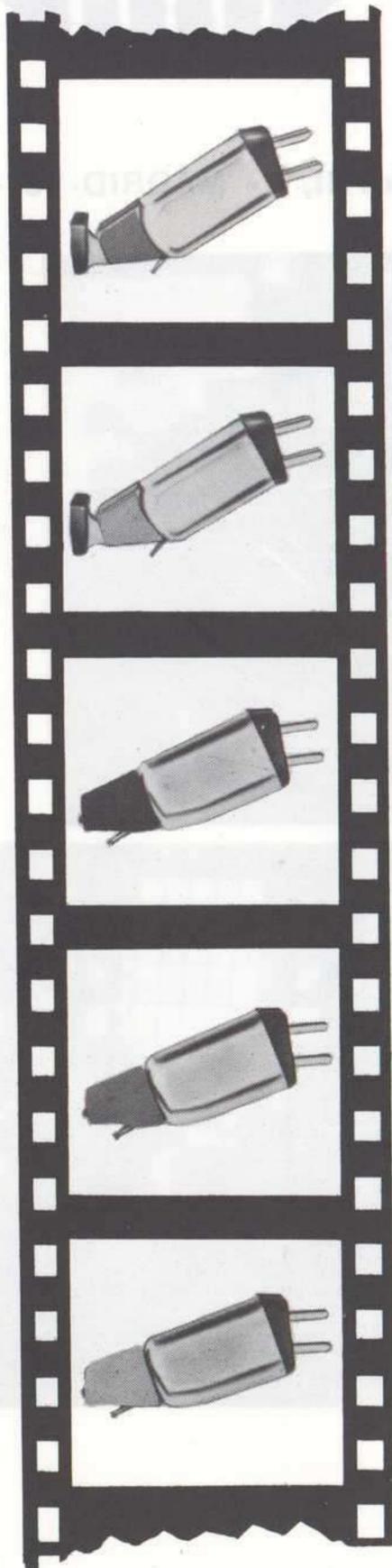
IX Sinfonía, 1951, W. Furtwängler (E), EMI.

La relación quizá sea completa, pero debo reservarme un margen para cualquier omisión. No doy las referencias ante la serie de ediciones y reediciones ya producidas. Decca grabó la **Tetralogía** completa de 1951 (Knappertsbusch) y la de 1955 (Keilberth), pero no han sido publicadas. Parece que la de 1955 va a ser editada en el año en curso. Philips grabó **Lohengrin** (Sawallisch) en 1962: no ha sido publicado. Existe una amplia colección de cintas piratas de representaciones de 1951 a 1975.

(1) Tras la muerte de Wieland Wagner dirigieron sus montajes P. Lehmann y H. Hotter.
(2) y (3) Chéreau y Peduzzi forman el equipo escénico de la **Tetralogía** que dirigirá Boulez.
(E) Esta grabación puede encontrarse actualmente en el mercado español.

IMAGEN

PERFECTA



Así será la imagen estéreo que percibirán sus oídos: clara, nítida, imponente, con esa sensación de realidad, de inigualable presencia acústica que Vd. buscaba y que le parecía imposible alcanzar.

Una imagen así sólo puede conseguirse con una cápsula de superior calidad.

EMPIRE

CAPSULAS MAGNETICAS

En sus series 2.000 y 4.000 le ofrece la imagen que Vd. deseaba oír.

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



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

BARCELONA-6
Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

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

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

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

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

UN PROBLEMA PREOCUPANTE:

LA CUERDA



Hace años que los directores de orquesta se encuentran con un gravísimo conflicto, a medida que llegan las jubilaciones de músicos a quienes por su edad les corresponde el retiro: el encontrar sustitutos les acarrea una serie de problemas verdaderamente difíciles, a tal extremo que llegan muchas veces a no poder cubrir la plantilla. Esta situación es general; si observamos las orquestas extranjeras que nos visitan, veremos cómo en las grandes formaciones europeas incluso hay componentes orientales en gran número, especialmente japoneses, país donde se han preocupado, desde finalizada la guerra mundial, de fomentar el estudio de la cuerda. En España, dicho problema de la cuerda está adquiriendo carácter grave. Hace tres años, en Valencia, Luis Antonio García Navarro se quejaba —y me explicaba— que la cuerda era el problema inmediato que afectaría a la Música. Antoni Ros Marbá, en la Orquesta Ciudad de Barcelona, también encontró dificultades, que afortunadamente ha sabido solucionar. Una prueba de ello es que en todas las críticas de los diarios de Barcelona y de Madrid, como en otros desplazamientos, los mejores elogios son para el sonido de la cuerda; pero, ¿qué pasará cuando lleguen las jubilaciones de varios componentes de sólido prestigio...? Estamos seguros de que la elección de nuevos elementos ha de proporcionar serios quebraderos de cabeza. Esto mismo ocurrirá en las orquestas de la Radiotelevisión Española y en la Orquesta Nacional; y no hablemos de las de Sevilla, Bilbao, etc.

En los Conservatorios está disminuyendo la matrícula de las asignaturas de

cuerda. Me refiero a las de violín, viola, violoncelo y contrabajo; es verdaderamente inquietante el escaso número de alumnado. Este curso, en la mayoría de Conservatorios ha descendido el número de matrículas de forma alarmante, lo que a la larga tendrá su repercusión, y más en estos momentos en que la Música está tomando un incremento esperanzador... Por el contrario, el alumnado para los instrumentos de viento ha visto incrementadas las matrículas.

El Comisariado de la Música realizó hace años una campaña en favor del piano, adquiriendo por cuenta del Estado una cantidad importante de pianos, que repartió por centros y Conservatorios gratuitamente, y que, naturalmente, fue motivo de crítica; pero que posteriormente se ha reconocido el beneficio que han hecho y la ayuda que han prestado. Ante el problema de la cuerda y el descenso de alumnado, se ha hablado de cómo y de qué manera se podía fomentar su estudio, qué ayuda se podría prestar al sacrificado alumno de Música. He escuchado la opinión de varios profesores vinculados a la pedagogía musical, y la mayoría coinciden en que a aquellos alumnos que se encuentren debidamente preparados para el inicio de los estudios de violín, viola, contrabajo y violoncelo que verdaderamente tienen vocación por la Música y realizan los estudios musicales como carrera profesional, no por simple afición de complemento de su cultura, se les pueda donar gratuitamente un instrumento de los citados anteriormente, lo mismo que algunas entidades les facilitan una bolsa de estudios o bolsa económica. Esto podría realizarse por los directores de Conserva-

torios a propuesta de los profesores de los mismos.

Esta ayuda debería hacerse de una forma escalonada: en los primeros cursos, donándoles el instrumento más sencillo; pero a aquellos que por su constancia, por su trabajo llegaran a los cursos superiores, ¿qué mejor ayuda que facilitarles el instrumento que quizá económicamente no pueden llegar a adquirir, por lo que incluso tendrán que abandonar la carrera?

Pero dada la situación económica de los Conservatorios, que no deja de ser crítica, sobre todo para los que dependen de los Ayuntamientos, debía ser la Comisaría de la Música quien facilitara esta ayuda, de la que por el momento sólo se ha hablado en los corrillos de profesores de los Conservatorios y de la que deben tener noticia, a los efectos oportunos y de su viabilidad, las más altas autoridades musicales. Me he referido a profesores de Conservatorios que opinan que la mejor ayuda a la «cuerda» sería el obsequiar con instrumentos a cierto número de alumnos. También con que las máximas autoridades musicales dentro de la enseñanza musical —el Ministerio, las Bellas Artes, la Comisaría de la Música, los Conservatorios, ¿por qué no las Orquestas Sinfónicas?— expusiesen sus problemas y aportasen ideas para promocionar el estudio de la cuerda, facilitándole una ayuda, podría surgir el motivo por el que la afición a su estudio se viera aumentada en próximos cursos, y a no largo plazo solucionar tan grave problema como el que se nos avecina, porque la cuerda se acaba...

CRUELLS



EL DRAMA PSICOMUSICAL

La psicomúsica no se propone reemplazar a la música profesional, pero se atiende a una nueva función y a un nuevo e interesante objetivo.

Los instrumentos primeros del hombre fueron su propio cuerpo, sus propias cuerdas vocales —como productores de ritmos musicales— y su propio aparato de audición como receptor. El descubrimiento de materiales de la Naturaleza, como el metal y las cuerdas, abrieron un camino para el desarrollo de todo el legado músico-técnico que hemos recibido. Junto a la evolución de la concepción del instrumento musical fue pasando «de mano en mano» la evolución de la notación musical, lenguaje abstracto altamente especializado. Así, la situación primaria del psicomúsico fue siendo reemplazada por la situación secundaria del músico-técnico, dependiendo de formas de expresión mediatas y diferidas. ¿Dónde quedaba esa espontaneidad musical que reside en el propio organismo del sujeto?

El experimento de la psicomúsica orgánica elimina los instrumentos, transformándose el organismo, aislado o en grupo, en el único agente músico-gramático.

COMO EL PUBLICO PASA DE UNA DEMOCRACIA A UNA CREOCRACIA

De modo similar a lo que ocurre con el procedimiento psicodramático, el drama psicomusical se ciñe alrededor de cuatro problemas: a) **idea de participación** (el cómo lograr que se ponga en marcha el grupo, de modo que éste pueda **participar** activa y pasivamente, contribuyendo a definir un tema social y a cristalizar un drama musical; b) **la idea de espontaneidad**: el cómo crear la atmósfera de espontaneidad, cómo fomentarla —de forma que quienes compongan el auditorio tiendan a abandonar todos los clisés y todas las cristalizaciones culturales de su vida cotidiana y se dispongan a convertirse en pequeños creadores, transformando una democracia en una creocracia; c) **la idea de individualidad**, libertad de experiencia, según la cual un individuo se suma a lo colectivo sin perder sus características individuales, aunque sin resistir a lo colectivo y separarse de él hasta el aislamiento. Tanto la resistencia pasiva al grupo como la pérdida de toda resistencia pueden resultar igualmente estériles y destructivas; y d) **la idea del liderazgo** espontáneo, que surge del seno mismo del grupo.

La idea de participación se conoce operacionalmente como el proceso de atemperación (J. L. Moreno). Toda sesión psicomusical comienza, pues, con la atemperación del público. Las técnicas para conseguirlo varían según las características particulares de ese público. El director de esta sesión debe sentir y actuar de acuerdo con las olas de aceptación y resistencia que se produzcan en el grupo, según los vaivenes de espontaneidad que en él se manifiesten (si no lo hace así, puede perder el control de la sesión desde el principio).

En una sesión psicomusical de este proceso de atemperar al público (darle calor al auditorio) existen varios métodos.

Los psicólogos echan mano de la llamada «forma orgánica», pues dicen que viene siendo uno de los más eficaces. Según este método, el público no puede utilizar ni recaer en ningún procedimiento instrumental, ni en ningún clisé en la medida en que se entiende

que la producción de la música debe surgir exclusivamente **de su propio organismo**.

El director psicomusical produce ante el auditorio breves cantos musicales que no deben durar más que unos pocos segundos, acompañados siempre por movimientos rítmicos, dramáticos y estéticos del rostro, los brazos, las manos, la cabeza y las piernas, que se reafirman con la expresión vocal. Resultará, pues, una combinación de psicomúsica con un psicodrama mudo. Esta atemperación del público será improvisada totalmente por el director, de modo que rara vez será consciente de la significación intelectual o simbólica de estas acciones. La finalidad es deshinibir al público psicológicamente, revivir su espontaneidad, para poder dar comienzo a la sesión misma.

COMIENZA LA SESION

La sesión propiamente dicha comienza cuando un sujeto del público, después de interrumpir al director y de intercambiar impresiones, sube al escenario y representa situaciones reales o imaginadas. El contenido semántico de estas exclamaciones puede ser una combinación, sin sentido, de vocales y consonantes, exclamación de vocablos sin sentido (mí, ya, él, eh). Una frase. Y deberán luego repetirse en secuencias rítmicas, elevando y bajando los sonidos que se cantan. Todo el público repite, como un coro, cada una de las exclamaciones emitidas por el sujeto que se encuentra en el escenario. A menudo el público repite también sus gestos. A medida que un público aumenta su percepción psicomusical el participante individual puede preservar su individualidad de dos maneras. Por una parte, dejando de participar en el coro si lo que éste expresa no puede contar con su respuesta espontánea. Resulta, por lo tanto, perfectamente acorde con el principio de la espontaneidad que ciertos individuos se abstengan a veces de participar, aunque lo hagan en cuanto de nuevo se encuentren en condiciones de hacerlo. Por otra parte, puede también preservarse la individualidad, permitiendo que un yo individual dé su propia versión dentro de un mismo tono, si con esto hace más interesante el canto, sin romper la configuración armónica.

Otro método consiste en permitir gradualmente que cada individuo vaya asumiendo espontáneamente la conducción y dirija la melodía. Así, el grupo total se irá viendo cada vez más activamente incorporado a una creación común producida por todos.

El objetivo del trabajo psicomusical es la catarsis psicomusical. Que ésta se logre depende del grado de participación y de espontaneidad que surge individual y colectivamente.

Una de las partes más significativas de este método consiste en llevar al máximo la participación del público y las espontaneidades individuales. Para lograrlo deberá seleccionarse, entre el propio auditorio, aparte del líder psicomusical que está en el escenario, un cierto número de líderes psicomusicales, que permanecen durante la sesión entre el grupo. Así, la conducción psicomusical podrá pasar de unos a otros líderes, hasta que se logre la total participación. Conviene llegar a este tipo de catarsis hoy, cuando todo es tan poco espontáneo y hemos perdido de vista las raíces ¡hasta de la música!—**DOLORES VEGA**.

PUNTUALIZACIONES A UNAS DECLARACIONES POSTUMAS DE RICHARD TUCKER

Supongo que será insólito el replicar a unas manifestaciones realizadas por una persona ya fallecida, y publicadas después de su óbito, con la carga siempre emotiva de su carácter póstumo. No quiero que se interprete esta contestación mía como una falta de respeto o desconsideración hacia el cantante desaparecido —lo que lamento profundamente, por cuanto apreciaba a Richard Tucker en su justa valía artística, y la gran pérdida que ha significado para el teatro lírico—; sólo quiero hacer unas puntualizaciones a unas declaraciones suyas publicadas en el número enero-febrero del corriente año, puntualizaciones que estimo muy convenientes —y que habría deseado exponer en su vida, sin que esta dolorosa circunstancia de su muerte (¿es la muerte una circunstancia?) le imposibilite definitivamente para conocerlas y hasta replicarlas— para clarificar algunos aspectos de sus respuestas que podrían producir confusión o desorientación a la audiencia de esta Revista, que es precisa y eminentemente informativa y formativa en el arte musical. Es esta, y no otra, la razón de esta réplica atemporal: el deseo de hacer justicia a otro tenor que en la particular consideración de Richard Tucker no quedó precisamente favorecido, a pesar de que dijera con anterioridad: **Yo sólo puedo hablar de las virtudes, porque estaría mal por mi parte decir los defectos**, cuando el entrevistador dirigió el diálogo hacia sus «colegas» y quiso conocer su opinión sobre algunos de ellos. Me estoy refiriendo a Carlo Bergonzi, del que Tucker, no obstante aquella loable intención, manifiesta: «Bergonzi canta con inteligencia, pero sin mucho corazón. Canta y se va con el dinero en el bolsillo y sin una sola gota de sudor». Esto —y que se me perdone si se capta algún acento de irrespetuosidad ajeno a mi voluntad— ni es justo ni es exacto. Una vez más se reitera en el confusionismo del «temperamento», del «corazón» que se entrega generosamente en cualquiera de las múltiples humanas manifestaciones, sean estas artísticas, científicas o deportivas, y lo que es más lamentable es que sea un profesional— al que por su calidad de tal habría que suponerle unos conocimientos más profundos y sólidos del tema— el que caiga en el tópico y arrastre al error al profano que lo acepta por el avar de la autoridad, del nombre prestigioso del que dictamina. La lectura de cualquier manual de psicología o psiquiatría —aparte las decisivas aportaciones a la materia del gran maestro Freud y sus continuadores, eminentes investigadores todos ellos (y que se me dispense de citar sus nombres por cuanto ello excedería los límites de este trabajo— pone palmariamente de manifiesto este gran equívoco. La actuación de cada persona —en este caso concreto, un cantante u otro intérprete musical— queda condicionada o viene determinada por su **temperamento**, que no todos poseen en el mismo grado e intensidad. Se habla con peligrosa frecuencia de «frialdad interpretativa», queriendo significar con ello la carencia en un intérprete de esa capacidad de comunicabilidad que sintonice con nuestra emotividad. Ciertamente el hecho existe, pero la ausencia de esa fuerza o pasión, de ese calor, hay que aceptarla así, sin responsabilizar al artista de no poseerla, puesto que no se la concedió la naturaleza; no hay que olvidar que el «temperamento» es **congénito, heredado, insisto**, no adquirido. Y la insuficiencia

de ese «nervio» interpretativo no es obstáculo insalvable para el reconocimiento de las genuinas virtudes canoras. Quiero respaldar lo expuesto en dos textos de indudable interés para todo aficionado al arte lírico. El primero de ellos procede de la autoridad indiscutible y definitiva de Giacomo Lauri-Volpi, que en su libro **Voci parallele**, paralelo Kraus-Bergonzi (1), se expresa en estos términos de Bergonzi: «... Su voz, cálida y compacta en los pasajes románticos, resulta conforme con las intenciones del autor. No así en los momentos de arranque dramático y de agudo «heroico», ya que esta voz, por el **temperamento comedido y metódico** del artista, carece de vibraciones y del ímpetu rebelde de los personajes verdianos. Sin embargo, su canto va siempre conducido con cautela y sobriedad singulares. **Más vale un ejecutante avisado y seguro de sí mismo que un cantante, aunque esté dotado de excepcionales medios naturales, propenso a desequilibrios y vacilaciones, tal vez catastróficos por excesiva y desacostumbrada dispersión sonora**». En esta misma línea, el competente ensayista e investigador lírico Giorgio Gualerzi, en un documentado y exhaustivo trabajo, titulado «Veinticinco años después de la Callas», y publicado en la prestigiosa revista **Discoteca alta fedeltà**, manifiesta con respecto a Bergonzi: «... En cambio, análogamente a cuanto acaeció con Pertierra, ha sido sólo cuestión de tiempo, porque a lo largo de los años 60 la inteligencia del cantante, la valentía del estilista y la seriedad del profesional han terminado por prevalecer y, combinadas justamente, nos han dado al que, **aun con cualquier inevitable límite de acento y temperamento**, debe ser considerado como el mayor tenor verdiano de la postguerra» (2). Creo que ahora sí han quedado las valoraciones en su justo lugar, pues no hay duda que afirmar que «canta y se va con el dinero en el bolsillo y sin una sola gota de sudor» empece abiertamente la honestidad profesional de Carlo Bergonzi.

Y pasemos al terreno de las «ausencias» u «olvidos». Resulta sorprendente observar que en esta entrevista no se mencione en absoluto el nombre de Victoria de los Angeles entre las sopranos que en ella se relacionan, aunque, sin embargo —¡cómo no!—, se cita encomiásticamente

(1) Ver la edición italiana o cualquier otra extranjera, pues en la española este paralelo ha sido sustituido por el de «Kraus-Domingo».

(2) Los subrayados son míos. Y por si resulta pertinente, hago la aclaración de que tanto Lauri-Volpi como Gualerzi se refieren al Verdi dramático o heroico de **El Trovador, Aida, Forza del Destino**, etcétera, y no al lírico de **Rigoletto, Traviata**..., como los lectores ya habrán colegido.

te a Montserrat Caballé. No quiero menospreciar los méritos de Caballé, la hermosura de su timbre, el dominio de los «filados», pianos y pianísimos —muchas veces con el recurso del falsete—, hasta extremos abusivos, pero también es conveniente y saludable reconocer que no alcanza el refinamiento interpretativo, la nobleza y dignidad estilística de Victoria de los Angeles, que aún —a pesar de la merma de sus facultades vocales— sigue acreditando su insuperable magisterio en la canción de concierto —y no aludo a Te-reza Berganza por cuanto el tema se ha delimitado a las sopranos— la fidelidad a la partitura, en contraposición a la heterodoxia interpretativa de Montserrat Caballé; la expresividad y claridad del fraseo, que en Montserrat es casi ininteligible.

¡Y para qué hablar de la flagrante omisión de Alfredo Kraus! Se comentan varios tenores —muchos—, algunos anteriores y otros de su época y posteriores, pero Kraus no tiene ni la más mínima referencia. Claro que también se ensalza a otro de los mitificados actuales: Domingo; y de Pavarotti dice Tucker que le gusta cuando interpreta papeles ligeros —me pregunto si con este calificativo de ligeros querrá expresar la poca consistencia o peso específico— de la partitura de Bellini y Donizetti, de lo que discrepo total y radicalmente, por cuando Pavarotti dista mucho de ser un «tenor noble», un estilista o «belcantista», que es lo que precisamente requieren los citados compositores. Y ambos —Domingo y Pavarotti—, a los que no niego sus notables facultades y su bello timbre se encuentran muy alejados de la depuradísima línea canora, prodigiosa técnica, excepcional musicalidad y nobleza interpretativa del tenor granca-nario (3).

No quiero seguir deteniéndome en exposiciones de juicios elogiosos sobre los dos cantantes hispanos omitidos —¿deliberadamente?— en esta entrevista y emitidos por las personalidades más prestigiosas y autorizadas del arte lírico, y que son sobradamente conocidos de los líricomanos. No quiero tampoco buscar culpables a estos «olvidos», ni imputárselos gratuitamente a cualquiera de los protagonistas de la misma —interrogador y entrevistado—; sólo quiero señalar la inconsecuencia de esa humana veleidad de mitificar y desorbitar a unos —Montserrat Caballé y Plácido Domingo—, ponerlos «de moda» y olvidar a dos máximos exponentes españoles en la lírica universal: Victoria de los Angeles y Alfredo Kraus.

Y pongo punto final a estas puntualizaciones —que no me han resultado nada cómodas por su carácter peculiar, ya referido al principio del artículo— con las que he pretendido elucidar y precisar conceptos y destruir algunas falacias. Y afirmaciones delicuescentes que circulan con peligrosa profusión desorientadora acerca de la interpretación lírica, porque, en definitiva, nuestra labor ha de ser **precisamente** la de formar e informar y no la de confundir. En la medida en que lo haya conseguido me sentiré satisfecho de que mi intento no resulte estéril.

CARMELO DAVILA NIETO

(3) Véanse el libro ya citado de Lauri-Volpi, **Voces paralelas**, paralelo Kraus-Domingo (edición castellana); el mencionado artículo de Giorgio Gualerzi, «Veinte años después de la Callas», en la revista **Discoteca alta fedeltà**; y mi artículo «Alfredo Kraus», publicado en esta Revista en el número 432, julio de 1973.



el poder
musical de un
sólo dedo

PARTNER 15

E FARFISA

¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo

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

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

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

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

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

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

Teléf. 2271216 - MADRID-5

LA INTERPRETACION VOCAL EN MOZART (I)

EL TENOR



I. ACERCAMIENTO A UN UNIVERSO

«Ni la elevada inteligencia, ni la imaginación, ni las dos juntas hacen al genio. ¡Amor! ¡Amor! ¡Amor! ¡He aquí el alma del genio!» (W. A. Mozart.)

La efusión amorosa.—El párrafo que encabeza estas líneas nos ilustra acerca de la actitud mozartiana no ya ante el arte, sino, y sobre todo, ante la propia existencia, constituyendo la base de toda una filosofía vital. El amor en un sentido más amplio, el Amor con mayúscula si se quiere, es el sentimiento, la idea que domina, consciente o inconscientemente, la mente del compositor, la que fundamenta gran parte de su producción y le otorga uno de sus sellos característicos, la que motiva y potencia muchas de sus obras y se nos da en cada frase, en cada compás. La transparencia del alma de Mozart se nos revela en todo momento por la tersura y perfección clásica de sus creaciones, por la sabiduría e inteligencia naturales en las diversas combinaciones sonoras por el apabullante dominio de la forma; pero también, y quizá en primer lugar, por la ternura, la gracia y la efusión lírica, servidas en todo caso por aquéllas. La fusión, la simbiosis de los elementos formales con los espirituales es absoluta; lo expresivo es alcanzado con tal naturalidad que parece que el vehículo no podía haber sido otro que el utilizado. A lo largo de su vida, el músico sufrió gran número de penalidades (económicas, sociales, sentimentales, físicas...), y algunas se reflejaron con notable profundidad en su música; pero ésta nunca perdió sus prístinos valores, su pureza inmarchitable que, todavía hoy, nos captan por encima de todo y nos ilustran en muchos momentos sobre el idealismo de su autor, incólume ante la adversidad y confiado hasta la muerte, si se quiere un poco infantilmente, en la bondad del género humano, en el hermanamiento universal, en la comunión espiritual de todos los hombres. Hoy sabemos que lo pretendido por Mozart (como especial síntesis de las doctrinas masónicas a las que era tan proclive) era utópico y que el Amor predicado por él en su *Flauta mágica* nunca será posible. Pero, aun así, y quizá por ello, ¡qué benéfico nos resulta siempre su «mensaje»!, ¡qué emoción al escucharlo! Y esto, siem-

pre independientemente del prodigio constructivo que cada obra supone desde el punto de vista técnico-estético.

Los vehículos de expresión.—A lo largo de su obra, Mozart, como todo artista verdadero, nos va mostrando su personalidad, revelándonos sus ideas y sentimientos, dándonoslos en clave de belleza y sirviéndose, a partir de su capacidad técnica, de los elementos sonoros más adecuados. La limpidez de su poética puede hallarse lo mismo en un concierto para piano que en un cuarteto, en una contradanza que en una misa, en una sinfonía que en una obra lírica. Es lógico, no obstante, que al ser la música instrumental más abstracta y, por ende, menos «dramática» (aunque respecto a esto podría matizarse en la línea en que lo hace Mauricio Kagel) que la vocal, sea ésta la que, al ilustrar un texto y nacer, por tanto, de un punto concreto e «inteligible» «a priori», posea una mayor capacidad de captación y de definición de valores. En este camino, la unión texto-música-escena provocará, finalmente, la comprensión más directa. Por ello, y aunque la combinación de estos tres factores puede ofrecer en ocasiones dificultades insalvables (la «clarificación» y concreción son máximas, por lo que la ambigüedad expresiva debe desaparecer), es, sin embargo, la que sirve a Mozart para transmitirnos sus ideas acerca del hombre, de la vida y del amor, en una confesión que en muchas ocasiones resulta autobiográfica al identificarse en gran medida con sus criaturas y dotarlas de una humanidad, de una «entidad» (en cuanto seres auténticos) indiscutibles. La facilidad del compositor para describirnos, profunda y poéticamente, no a sus criaturas, sino más bien los sentimientos y estados de ánimo de ellas, nos proporciona una imagen, en muchas ocasiones arquetípica, que se eleva por encima de lo que concretamente se refleja en el libreto. Cuando, por ejemplo, escuchamos el «Porgi amore» de la «Condesa» en *Las bodas de Fígaro*, no estamos exactamente, y únicamente, ante el patético lamento del personaje allí expuesto, con ser esto importante, sino ante la amarga queja de la *Mujer* herida en su amor propio; cuando oímos a «Doña Ana» en *Don Giovanni* su grito de venganza («Or sai chi l'onore»), asistimos en realidad a la consignación del eterno deseo femenino de vengar una afrenta contra su

honor (y, en segundo lugar, la muerte de su padre); o cuando «Tamino» en *La flauta mágica* expresa su amor a «Pamina», impresionado por su retrato («Dies Bildnis...»), lo que estamos escuchando es el más sublime canto de amor universal jamás compuesto. Es decir, que nos encontramos con que lo individual trasciende a general, y así, **Cosí fan tutte**, que parte de un asunto banal e increíble, adobado en el libreto con toda suerte de situaciones grotescas, pasa a convertirse, en virtud de la magia mozartiana, en una profunda reflexión sobre la infidelidad y falta de constancia femeninas.

UNA INTIMA PREDILECCION: EL TENOR COMO «ALTER EGO» DE W. A. MOZART

Si Mozart dedicó a la mujer páginas de un patetismo y amargura infinitos (recordemos sus grandes personajes femeninos en los que el dolor aparece, no obstante, mitigado por la esperanza), reservó para los caracteres masculinos sus más íntimas efusiones, reflejando propias vivencias y encontrando en la voz de tenor el más adecuado vehículo de expresión. No hay duda de que el músico estaba retratándose en cierto modo a través de «Tamino», el «héroe» de *La flauta mágica*, personaje de notable altura moral, que acepta una enorme responsabilidad al enfrentarse, tras diversas pruebas, a las fuerzas del mal, vencíendolas, con la protección que sabe le otorgan las contrarias, y ganando el amor de «Pamina». Al final resplandecen la luz y la bondad y queda muy claro el mensaje de este «cuento masónico»: la unión entre los hombres se logra a través del amor. «Tamino» actúa así como símbolo de toda una ideología y como encarnación de la razón y la cultura, dándonos la imagen del enamorado dispuesto al sacrificio y al altruismo. Pensemos ahora en la entrega maravillosa a su amor de «Don Ottavio» en *Don Giovanni*, sin importarnos su endeblez dramática, o en la ternura de «Ferrando» (*Cosí*), o en el apasionamiento de «Bel-

yendo en lo enfático o lo amanerado. Es muy estrecho el sendero que ha de transitarse por la extremadamente rica y rara entidad de los obras; su verdadera naturaleza es a veces muy difícil de calibrar, por lo que encontrar el punto justo (uno de los puntos justos) es labor ardua.

II. LAS VOCES DEL SIGLO. SU EVOLUCION

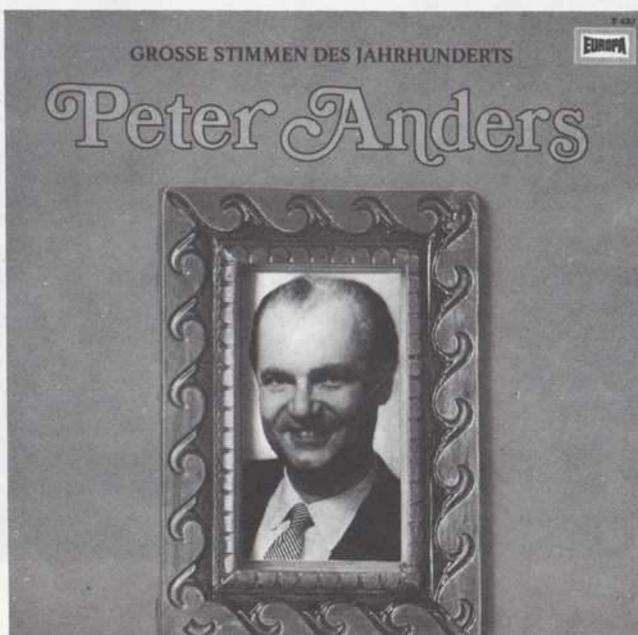
Los grandes tenores de la anteguerra.—Al ser el grueso de las óperas mozartianas una de las bases del repertorio habitual, es lógico que a lo largo del tiempo hayan sido muchos los tenores que las han cantado. Algunos, sobre todo los que adquirieron una mayor especialización, han quedado inscritos en la historia de la interpretación musical, contribuyendo a dignificar el género y a colocarlo a su verdadera altura, lejos de enfoques superficiales, blandos, amanerados o «bonitos». Ha sido, sin duda, en este siglo en donde han surgido los «grandes divos» de la interpretación mozartiana, aunque hoy estemos padeciendo una evidente crisis (común, por otra parte, al resto de voces y géneros).

De una manera esquemática, y para el caso que nos ocupa, se puede dividir la centuria en dos mitades: antes y después de la guerra mundial de 1939-1945. En la primera abundaba el tenor poseedor de grandes medios vocales que cultivaba el repertorio mozartiano al mismo tiempo que el de otros autores, sin adquirir una real especialización. Así, era frecuente que voces en principio no típicamente mozartianas se plegaran a las exigencias estilísticas y expresivas del salzburgués (con mayor o menor fortuna), afrontando, por otro lado, el repertorio decididamente romántico o verista, abordando asimismo el wagneriano. Son los tiempos del «tenor total», generalmente de origen septentrional o centroeuropeo.

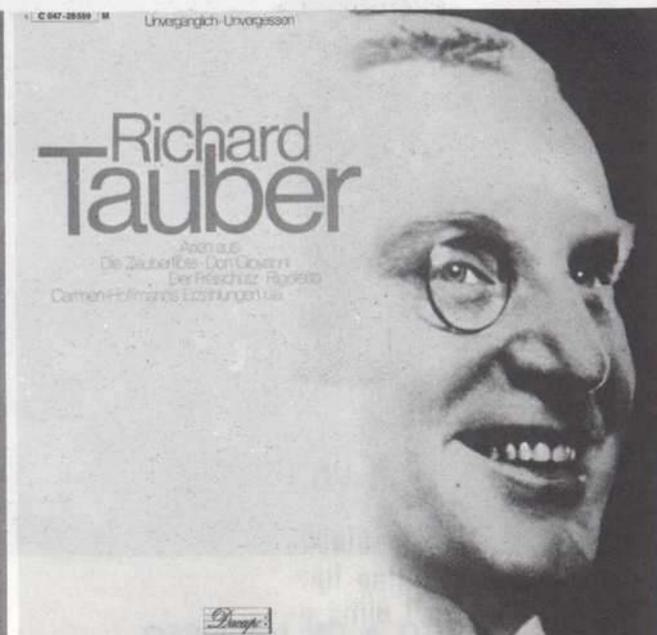
A este tipo pertenece el legendario Leo Slezak, uno de los mayores tenores de todos los tiempos por su poderosa voz, extensa



Leo Slezak



Peter Anders



Richard Tauber

monte» (*Rapto*). El amor, paternal en este caso, mueve también, hasta el mismo sacrificio, la actuación de «Idomeneo». Todo ello nos demuestra que la nobleza, la integridad moral y la profundidad del sentimiento son los rasgos que definen más fuertemente la idiosincrasia de estos personajes. Para ellos escribió el compositor páginas inolvidables, que ponen a prueba el arte y la técnica de cualquier tenor. Las dificultades que nacen de la propia escritura se unen a las que impone el estilo, que sólo si es de gran depuración puede conectar con la línea expresiva exigida. La verdadera «densidad» de cada frase requiere una matización especial y cuidada al máximo, únicamente posible de servir por voces muy cualificadas.

El tenor ideal.—Con estos antecedentes pueden concretarse las cualidades generales que ha de reunir un tenor para interpretar con propiedad esta música y considerarse así «mozartiano». Desde el punto de vista vocal, un color de lírico-ligero (mejor que ligero puro, pues este puede quedar demasiado liviano y falto de «carne»), un timbre cálido y una extensión que permita alcanzar sin problemas y con soltura el si bemol agudo (lo que supone normalmente tener, al menos, el do); esto permitirá una mayor naturalidad y facilidad en la emisión y, por tanto, una correcta afinación, lo que es absolutamente fundamental. Técnicamente, y partiendo de estas condiciones naturales, es preciso trabajar las agilidades, dominar el «filado», los reguladores, buscando una emisión siempre fluida e igual. Alcanzadas estas cotas ha de profundizarse severamente en la interpretación, que por muy elaborada que pueda ser nunca deberá dar impresión de frialdad. La efusión lírica, la ternura, dentro de una rigurosa línea de canto, pero flexible y elegante, han de estar siempre presentes.

Es peligroso, muy peligroso, interpretar Mozart aun poseyendo las condiciones vocales y técnicas mencionadas, ya que es facilísimo, teniendo en cuenta lo delicado de la música, o no llegar por falta de impulso, quedándose así en la superficie, o pasarse, ca-

y cálida, su depurada técnica y su gran escuela. No obstante la amplitud de su voz (fue uno de los pocos auténticos «Otelos» que han existido), este gigantesco moravo, nacido en 1873, era un maestro del «filado» y del «legato», lo que le permitía conseguir efectos sorprendentes en el fraseo, bien vivo y colorista, bien delicado y elegante. Dominó también los grandes «rôles» wagnerianos (a excepción de «Parsifal» y «Tristán».)

Robusta—tanto como para interpretar brillantemente papeles de «heldentenor»—fue asimismo la voz del holandés Jacques Urlus (1867), famoso, sin embargo, por su excelente «Tamino», al que prestaba flexibilidad y exquisita gracia, apoyado en una magnífica técnica de emisión. También, y a pesar de su voz oscura, sensual y un poco velada, que le convirtió en un wagneriano de primer orden, es destacable como intérprete de Mozart el letón Hermann Jadlowker (1877), de refinada técnica y extremada facilidad para las vocalizaciones, si bien era algo corto arriba. Su «Idomeneo» fue justamente celebrado.

El austriaco Richard Tauber (1891) coincidía con este último en el color, lo que en principio no lo convertía en un cantante especialmente indicado para esta música. Pero Tauber ha sido, pese a ello y a su tampoco demasiada extensión, probablemente el mejor mozartiano de la anteguerra, pues sus virtudes para encajar como tal eran muchas: timbre cálido y mórbido, voz ancha en graves y centro, ligera y aérea en la zona aguda. Su facilidad para el «pianissimo», su aterciopelada media voz, su distinción en el fraseo quedaban siempre patentes, incluso en su última época, nacionalizado ya inglés, en la que los medios habían sufrido grave quebranto, parejamente al de su salud. La especial densidad de su primera octava le sirvió de base para, ayudado por su clara inteligencia, alcanzar notable altura en la interpretación del repertorio lírico italiano y francés, tocando asimismo el lírico-«spinto» (*Carmen*). Consumado «liederista», se convirtió, a partir de 1925, en el más fa-



Anton Dermota



Leopold Simoneau



Nicolai Gedda



Fritz Wunderlich



Luigi Alva

moso tenor de opereta. En el recuerdo permanecen, con todo, sus sensibles y estilizadas visiones de «Tamino», «Belmonte» y «Don Ottavio».

Muy diferente fue el irlandés John McCormack (1884), aunque cultivó gran parte del mismo repertorio. La voz, clara, flexible y dulce, era más extensa y fácil, destacando la fabulosa técnica basada en un insuperable control de la respiración, lo que le permitía realizar prodigios de agilidad, exactitud y afinación poco menos que increíbles. Estas características le convirtieron en el principal especialista no italiano del repertorio «di grazzia», pero al mismo tiempo le facultaban para dar una magnífica prestación en las obras mozartianas, en las que brillaban también su cuadratura y musicalidad. Envarado, generalmente, como actor, brindaba siempre lo máximo en la pura y simple interpretación vocal, y así, ofrecía un prodigio de ligereza y precisión en «Il mio tesoro», de **Don Giovanni**. Fue por todo ello un perfecto servidor y traductor del oratorio, en particular Händel. A pesar de que su materia era muy lírica llegó a interpretar, sobre todo al comienzo de su carrera, obras veristas (**Cavalleria**).

Un italiano, Tito Schipa (1888), se sitúa a la cabeza de los tenores lírico-ligeros italianos de entreguerras. No era lo que se dice un especialista en Mozart, sino, sobre todo, un consumado artífice de la ópera romántica «belcantista», el máximo exponente del «tenore di grazzia». Como suele suceder a los tenores meridionales, no cantaba en alemán, lo que le impedía interpretar gran parte de la producción mozartiana; y ello era lástima teniendo en cuenta el nivel alcanzado en las obras italianas del salzburgués, particularmente **Don Giovanni**, en la que podía dar muestra de sus extraordinarias y personalísimas virtudes: voz aterciopelada, acariciadora, sugerente; fraseo exquisito y sutilísimo, de increíble matización; expresión abandonada y estática; emisión perfecta y controlada; ligereza y gravedad a un tiempo...

Más asiduo mozartiano fue el vienés Julius Patzak (1898), notable e inteligente artista, estupendo actor, que logró superar el «handicap» de una voz de no excesiva calidad, áspera y nasal. Su línea de canto, no siempre impecable, quedaba disimulada, junto con aquellos defectos, por sus dotes histriónicas, su categoría como actor y la patética humanidad que otorgaba a sus personajes, entre los que descollaba, dentro de Mozart, «Tamino». Sus mayores logros pertenecían, lógicamente, a otra dimensión estilística: «Florestán» (**Fidelio**), «Herodes» (**Salomé**) o «Mime» (**Sigfrido**), superando en muchos casos evidentes limitaciones vocales.

Muy ligado asimismo a Viena estuvo el danés Helge Roswaenge (1897), uno de los cantantes más versátiles que han existido dentro de la ópera, pues lo mismo interpretaba un «Ricardo» (**Baile de máscaras**) o un «Radamés» (**Aida**) que un «Parsifal», abarcando también obras románticas de prueba, como el **Postillón de Longjumeau**, de Adam; veristas, como **Andrea Chenier**, o nacionalistas, como **Una vida por el Zar**, de Glinka. Dotado de una voz fácil, extensísima, lírica con ribetes «spintos», aunque un tanto metálica y nasal, tocó también ampliamente el repertorio mozartiano con gran fortuna, basado, ya que no en su calidad vocal, sólo relativa, en su sólida técnica, en su fraseo, claro y preciso, y en su perfección estilística, alcanzando éxitos inolvidables en el festival de Salzburgo, como el de **La flauta mágica** de 1932. Conseguía efectos sorprendentes con su media voz, que él sabía adelgazar inverosímilmente, marcando expresivos contrastes con la plenitud de su recio centro. No obstante, su no grande calidad tímbrica le impedía en ocasiones dar una traducción «transparente» de las obras. Observamos así una evidente falta de encanto en un fragmento tan delicado como «Un aura amorosa».

La posguerra: el tenor de los cincuenta.—Después de la guerra encontramos a toda una generación de cantantes que han contribuido a convertir la década 1950-60 en la época de oro de la interpretación mozartiana (y no sólo en el campo tenoril), tanto por la floración extraordinaria de voces como por el estudio de las obras y la profundización en sus problemas técnicos y expresivos, «actualizando» su enfoque interpretativo. Frente al gran tenor del pasado, centrado en su amplio repertorio, surge el verdadero «especialista», servidor, en base a una mayor disposición natural, de la obra de Mozart (lo que no impide, por supuesto, su dedicación a otros campos). Desaparecen así, por lo que respecta a este repertorio, las voces heroicas o las «spintas» para dar paso a las líricas y, más concretamente, a las lírico-ligeras y ligeras, que son las que, en

definitiva, y salvo algunas excepciones comentadas, pueden dar la más auténtica dimensión de estas partituras.

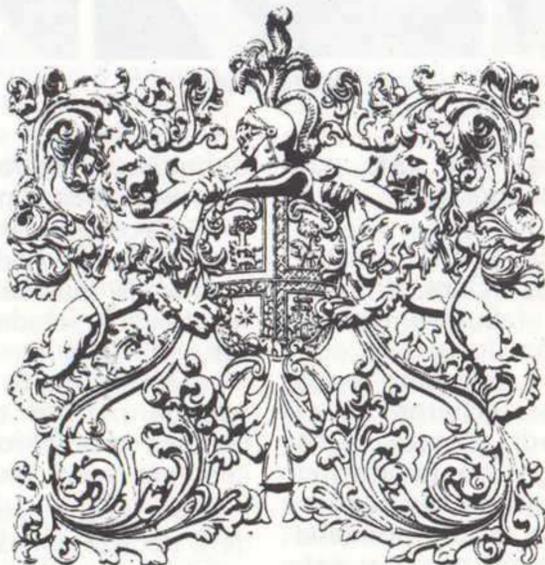
En posesión de una preciosa y timbrada voz de tenor lírico, el alemán Peter Anders (1908) dio, en su no muy larga carrera, lecciones de musicalidad y corrección en el estilo, si bien no estaba igualmente dotado del sentido de la matización última. Son excelentes, en cualquier caso, sus interpretaciones discográficas de fragmentos del **Rapto** y de la **Flauta**. En los años finales de su carrera, cortada por un trágico accidente automovilístico, pasó a cantar papeles más heroicos (Verdi y Wagner) en virtud de un robustecimiento vocal muy acusado.

Con Anton Dermota (Yugoslavia, 1919) entramos en la verdadera década dorada. Su voz, de lírico-ligero, era inconfundible: dulce y pastosa, cálida e igual, extensa (algo débil en los graves), un punto nasal, dominada por una muy trabajada técnica de emisión a la «maschera» y capaz de lograr sonoridades de sorprendente belleza (de auténtico «flautino»). Al poseer un centro amplio, unos agudos firmes y timbrados y una media voz de diamantina pureza, Dermota podía otorgar nuevas dimensiones, de mayor intensidad dramática, a personajes que, como «Ferrando», «Don Ottavio» o, sobre todo, «Tamino», habían sido «vistos» otras veces superficialmente, desde el ángulo puramente vocal, o enfocados desde un prisma correcto, pero falto de gracia y de elegancia en el fraseo. El estilo de este cantante aparece hoy como el exponente de una prodigiosa perfección en el acento y en el matiz, descubridor de escondidas bellezas y revelándonos el real patetismo de las criaturas mozartianas. ¿Cómo no extasiarnos ante su soñadora versión de «Un aura amorosa», o ante la elegancia clásica y elegiaca de su «Dalla sua pace»? Y, por encima de todo, ¿cómo no vibrar en lo más hondo con la cima de su «Bildnisarie» o «aria del retrato», en donde la máxima efusión amorosa se funde con el más profundo anhelo? La morosidad con que está expresado este fragmento, la deliberada lentitud que le imprime el cantante (secundado magníficamente por von Karajan en la grabación EMI de la **Flauta**), «saboreando» cada sílaba, cada palabra, cada frase, contribuyen a crear una suerte de clima extático que trasladan este monólogo a algún lugar fuera de este mundo; probablemente, aquel en el que Mozart debió de pensar se encontrarían los sentimientos más puros y donde el **Amor** habría de estar siempre presente. «Tamino» así, y, en definitiva, toda la obra, adquieren su verdadera y trascendida dimensión, revelándonos con ello la directa y transparente filosofía de aquella. Prácticamente retirado de la escena (recordemos su «Belmonte» en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid), este maestro brinda, todavía hoy, su arte en la interpretación del «lied» romántico (su antigua versión, en Telefunken, de **Amor de poeta**, de Schumann, es un clásico del género).

Para muchos ha sido, sin embargo, el canadiense Leopold Simoneau (1923) el mejor tenor mozartiano de la posguerra, y desde luego con indudable razón, porque aunque su voz no poseía la anchura lírica de la de aquél y sus interpretaciones no alcanzaban probablemente la dimensión «extraterrena», estaba dotado de cualidades fuera de lo común, que lo convertían, en conjunto, en el tenor ideal. Su instrumento era de una pureza, redondez e igualdad extraordinarias. La menor anchura la compensaba con el terciopelo de su timbre, que otorgaba a la voz brillo y tersura en cualquier registro. El control de la emisión, algo más franca que la de Dermota, era asombroso, lo que le permitía un fraseo límpido, una nitidez en la articulación y un «legato» sin iguales. Sus «pianissimi» y su dominio de los reguladores hacían que sus interpretaciones se nos mostraran como auténticos trabajos de orfebre. A diferencia del yugoslavo, Simoneau estaba dotado de una singular elegancia y prestancia escénicas, que contribuían aún más a convertirle en el más idóneo mozartiano. Centrado muy estrictamente en su repertorio, no interpretó, aparte los de Mozart o Gluck, otros papeles que no fueran los de «grazzia» (**Barbero**, **Don Pasquale**, etc.), si bien hay que hacer excepción de sus celebradas versiones de Stravinsky (**Edipo**, **La carrera de un libertino**).

El tercer gran tenor de esta década es, sin duda, el sueco de ascendencia ruso-alemana Nicolai Gedda (1925), todavía hoy en plena actividad. Muy diferente a los dos anteriores en diversos aspectos. En primer lugar, la voz, bella, extensa, de timbre claro y de notable coherencia, no posee, sin embargo, el calor y la efusión de la del primero ni el brillo aterciopelado de la del segundo. Es una voz algo corta en la emoción, al ser estrecha en la gama del

III
CONCURSO INTERNACIONAL
DE PIANO
PALOMA O'SHEA



PATROCINADO POR EL
MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
*
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENENDEZ PELAYO
DE SANTANDER
*
EN COLABORACION CON EL
FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER

Agosto 1976

PREAMBULO

1. El Concurso Internacional para pianistas, tendrá lugar en Santander (España) durante los diez primeros días de Agosto de 1976.
2. El Concurso está abierto a los pianistas de todos los países.
3. El Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea será convocado con carácter anual.

I CONDICIONES GENERALES

1. Los candidatos deberán tener 15 años como mínimo y 32 como máximo en la fecha fijada como límite para la inscripción. (15 de Junio de 1976).

II PETICIONES DE INSCRIPCION

2. Las peticiones de inscripción pueden ser enviadas por el candidato mismo o por las autoridades gubernamentales o académicas de su país. Deberán ser recibidas antes del 15 de Junio de 1976, por carta certificada, al Secretariado General del Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea, calle Hernán Cortés, 3 Entlo. Santander. España.
3. Deben acompañar a la petición los siguientes documentos, que no serán devueltos en ningún caso.
 - 1 Partida de Nacimiento
 - 2 Certificado de nacionalidad
 - 3 Dos fotografías recientes (formato pasaporte)
 - 4 Certificado de la Institución donde el candidato hizo sus estudios de música.
 - 5 Historial de sus estudios con indicación del nombre o nombres de sus profesores y todas las indicaciones útiles a este respecto, pudiendo detallar en su petición los Diplomas o premios obtenidos.
4. Los candidatos extranjeros residentes en España podrán sustituir los documentos citados en el párrafo 3, núms. 1 y 2, por un certificado extendido por su Embajada o Consulado en España.
5. No se requieren los documentos indicados en los números 2, 4 y 5 del párrafo 3º cuando la petición de inscripción del candidato sea enviada por el Gobierno de su país de origen.

III RECEPCION DE LAS PETICIONES DE INSCRIPCION

6. El Comité de la Dirección del Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea, examinará las peticiones de inscripción formuladas conforme a las indicaciones anteriores y resolverá inapelablemente sobre la admisión de las mismas.
7. Dicha Dirección informará al interesado de la aceptación de su petición de inscripción, una vez recibidos los derechos correspondientes. En caso de desistimiento del candidato, no se reembolsará el derecho de inscripción.

PRUEBAS DEL CONCURSO

I DISPOSICIONES GENERALES RELATIVAS A LAS PRUEBAS DEL CONCURSO

1. Las pruebas del Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea constan de:
 - Una Prueba de Admisión
 - Una Segunda Prueba
 - Una Prueba Final
2. En las pruebas se presentarán los candidatos conforme a un orden fijado por sorteo.
3. En cada prueba se tocarán de memoria todas las obras.
4. Las obras deberán ejecutarse sin repeticiones, excepto en el caso de que el Jurado las considere necesarias.
5. Todas las pruebas serán públicas.

II SORTEO DE CONCURSANTES

6. Se procederá el sorteo el día y hora fijados por el Comité de Dirección del Concurso.
7. Los concursantes están obligados a asistir al sorteo, al menos que se lo impida un motivo legítimo. En tal caso, sorteará la Dirección del Concurso.
8. El orden fijado por el sorteo no podrá modificarse sino en caso de fuerza mayor que el concursante habrá de justificar.
9. El concursante que llegue con retraso al sorteo, queda eliminado.
10. Con posterioridad al momento de la inscripción no tendrán posibilidad los participantes de modificar el programa de actuación que hayan elegido.
11. La decisión del Jurado determinará de forma inapelable la concesión de premios.
12. El concursante debe recoger personalmente, en el acto de entrega de premios, la recompensa que le sea otorgada, o bien delegar expresamente y por escrito en otra persona. En ningún caso se mandarán los premios en metálico ni otras recompensas a aquellos concursantes que no los hayan recogido reglamentariamente.
13. El Comité Director será quien designe a los laureados que deberán participar en el Concierto de Clausura, los cuales están obligados a tomar parte en el mismo sin pretender el cobro de una retribución. Toda abstención no justificada dará lugar automáticamente a la anulación del Premio. Las obras podrán ser escogidas entre las presentadas en el concurso.
14. La inscripción al Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea, implica la aceptación íntegra de sus bases.

III ORDEN DE LAS PRUEBAS

15. Las pruebas consistirán en dos grados.

PRUEBAS DEL GRADO DE ADMISION

16. En el primer grado de admisión los concursantes ejecutarán las obras siguientes:
 - 1) Un Preludio y Fuga del Clave bien Temperado, de J.S. BACH.
 - 2) Dos Estudios de virtuosismo, de F. CHOPIN.
 - 3) Un Estudio de virtuosismo, de F. LISZT.
 - 4) Un Estudio a elegir entre los de DEBUSSY, PROKOFIEV, RACHMANINOV, SCRIABIN o STRAWINSKY.
 - 5) Una obra de autor español a partir de J. ALBENIZ, inclusive, a nuestros días.

Los aspirantes al Premio especial de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (al mejor intérprete de música española), deberán sustituir el 5.º punto con la interpretación de 2 obras, a escoger, entre Albéniz, Granados, Turina y Falla y una obra de autor contemporáneo.

PRUEBAS DEL SEGUNDO GRADO

- 1) Dos Sonatas del P. SOLER.
- 2) Una Sonata importante de HAYDN, MOZART, BEETHOVEN o SCHUBERT.
- 3) Una obra importante a elección del candidato, de CHOPIN, LISZT, SCHUMANN, BRAHMS o CESAR FRACK.
- 4) Una obra importante a elección del candidato, de RAVEL, DEBUSSY, MUSSORGSKY, PROKOFIEV, BARTOK o STRAWINSKY.

PRUEBA FINAL

- 1) Un recital a elección del candidato de 45 a 50 minutos de duración.
- 2) No podrán ser incluidas obras presentadas en las pruebas anteriores.

PREMIOS

Gran Premio Internacional
Paloma O'Shea
Medalla de Oro
150.000 pesetas
(Seis recitales en España)

Un recital en el Festival Internacional de Santander 1977

SEGUNDO PREMIO

Premio de la Familia Santos
Medalla de Plata
75.000 pesetas

QUINTO PREMIO

Premio de Ana Gª de los Ríos de Botín
Medalla de Bronce
35.000 pesetas

TERCER PREMIO

Premio de la Familia Pereda-Pérez
Medalla de Plata
50.000 pesetas

SEXTO PREMIO

Premio del Conservatorio de Música "Jesús de Monasterio" de Santander.
15.000 pesetas

CUARTO PREMIO

Premio de Sonsoles del Val de Casanueva
Medalla de Bronce
40.000 pesetas

SEPTIMO PREMIO

Premio del Festival Internacional de Santander
10.000 pesetas

PREMIO ESPECIAL

Premio Universidad Internacional Menéndez Pelayo
(Al mejor intérprete de Música española)
Medalla de Oro
75.000 pesetas

Premio "MEMORIAL EDUARDO CASANUEVA" de 50.000 Ptas. al concursante de nacionalidad española mejor calificado entre los finalistas. En el caso de no producirse esta condición dicho premio será concedido al ganador del primer premio del Concurso.

PETICIONES DE INSCRIPCION

Las peticiones de inscripción e información relativas a la participación del Concurso deben enviarse al SECRETARIADO GENERAL DEL CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO PALOMA O'SHEA, calle Hernán Cortés, 3 Entlo. SANTANDER, ESPAÑA.

Derechos de inscripción, 1.000,—pesetas.



Peter Schreier

color, lo que impide, en principio, una variedad en la expresión, al menos a los niveles citados. En segundo lugar, y aunque la técnica y la musicalidad son absolutamente irreprochables, el excesivo cerebralismo del intérprete pone en evidencia una falta de temperatura y de vibración que en ocasiones no deja pueda producirse la ansiada y difícil asunción con el espíritu mozartiano. Hay que rendirse, en cualquier caso, ante la perfecta elegancia clásica (apolínea desde luego) del fraseo, preciso y sobrio, y ante la bellísima «mezza voce» de sus primeros tiempos. Su dominio para los idiomas, su inteligencia, su sólida preparación musical y la robustez que la voz ha ido adquiriendo gradualmente, le han convertido en uno de los cantantes de más vasto repertorio, aunque no siempre sus medios vocales o expresivos puedan coincidir con lo que exige el papel (**Carmen, Cavalleria, Puritanos**).

Considerado durante años el mejor «Evangelista» de las **Pasiones** de Bach, el suizo Ernest Häfliger (1919) alcanzó también notoriedad como especialista mozartiano, grabando casi todas sus óperas importantes. Destaca por su línea de canto, entroncada en la más sólida tradición germánica, y sus firmes cuadratura y musicalidad, que administraba sabiamente, con una voz no excepcional, provista de un excesivo «vibrato» y de una emisión poco «canónica», lo que le daba una sonoridad algo nasal. Era magnífica, en todo caso, su interpretación de «Ferrando», y particularmente interesante la de «Tamino», enfocadas ambas dentro de una línea estilística de gran propiedad, aunque sin la luminosidad de un Simoneau, la profundidad de un Dermota o la gracia de un Tauber, por poner tres ejemplos preclaros. Su fraseo era bueno, pero resultaba algo plano y tenía ciertas dificultades en la dicción italiana.

«No conocía prácticamente límites; su talento había conseguido en poco tiempo algo para lo que se hubiese necesitado una larga y sólida base musical. Esto no era únicamente un don excepcional, sino una irresistible vocación de cantar. No lloraremos solamente su arte, sino que echaremos también de menos su natural sonriente, su inteligente simplicidad y su amistad siempre disponible.» Estas palabras, escritas por Fischer-Dieskau, se refieren a Fritz Wunderlich, muerto en accidente fortuito a los treinta y seis años, a finales de los 60. Nos resumen con bastante claridad algunos rasgos de la personalidad y el arte de este alemán, quien en el momento de su temprana muerte estaba ya considerado como el primer tenor lírico-ligero de Alemania, continuador de una honrosa tradición. Existen motivos para ello, pues poseía una de las voces de tenor más hermosas que hayan podido escucharse, a la vez dulce y poderosa, cálida y robusta. El timbre, claro y luminoso, tenía, no obstante, cuerpo y densidad. El color, igual en toda la gama, era, a pesar de su transparencia, viril, y la extensión, más que sobrada para cantar cualquier papel, por dificultosa que fuera su tesitura. La técnica de emisión (don, probablemente, innato) era de gran naturalidad y no parecía existir en ella ninguna fisura ni cambio, ningún «montaje» o «paso», por lo que toda la extensión era pura y cristalina, sin esa habitual modificación en su colorido que las facultades y técnicas al uso proporcionan al sobrepasar el fa o el sol agudos. Con estos mimbres no resultaba extraño que el fraseo fuera muy claro y las interpretaciones estuvieran dotadas de una sin par frescura y espontaneidad, a lo que él unía un ardor y pasión realmente juveniles, siendo por ello menos elaboradas y alquitaradas que las de los maestros anteriores. El especial «squillo» de su voz y su talante viril le permitieron montar con fortuna obras del repertorio lírico universal, y su versatilidad e inteligencia acoplarse al mundo del oratorio y del «lied». En el campo mozartiano son memorables sus versiones de «Belmonte» y «Tamino». Este, heroico, juvenil y vital, lograba expresividad por caminos quizá menos sutiles que los de otros, pero igualmente válidos.

Forzoso es mencionar, en este grupo, al italiano Cesare Valletti (1926), tenido por muchos como el sucesor de Schipa. A pesar de lo limitado de sus medios vocales, su delicado fraseo, rico y

matizado, y su mórbida sonoridad central hicieron de él, al igual que de su antecesor, un destacado «Don Ottavio».

El peruano Luigi Alva (1928), muy inquieto y en plena actividad hoy, es el auténtico exponente del tenor ligero, fácil, flexible y ágil. La voz, pequeña y no muy extensa, tiene, sin embargo, un timbre claro que la hace especialmente penetrante. La gama es algo corta, lo que no empece para que, apoyándose en su musicalidad y propiedad estilística, nos haya ofrecido buenas traducciones de obras como **Così** o **Don Giovanni**, teniendo en repertorio asimismo otras mozartianas en lengua alemana (cosa infrecuente en los de habla latina). Alva es, sobre todo, famoso por el **Barbero**, de Rossini.

De la misma generación es nuestro compatriota Alfredo Kraus (1927), que sigue actuando en magnífica forma y que constituye, por sus medios vocales y refinamiento, el típico representante, hoy, del «tenore di grazia» tradicional. Kraus es, en efecto, un perfecto «belcantista»: voz lírico-ligera (actualmente más lo segundo), fácil, igual y muy extensa; de grato color, emisión perfecta, dosificación del aire sin problemas, elegante y noble dicción. Su seguridad y cuadratura son tradicionales, lo que le hace acometer sin fallos cualquier cometido. Estas cualidades son empleadas sabiamente por el artista en sus interpretaciones de Mozart, reducidas al «Ferrando» y al «Don Ottavio», a las que sirve con prestancia y talante adecuados, pero en las que se nos revelan sus principales limitaciones: cierta dificultad (cada vez menor) en lograr una perfecta media voz; poca riqueza de color, que contribuye quizá a que su fraseo, siempre claro y nítido, sólo alcance en ocasiones una estricta corrección (acentuado por la brusca forma en finalizar los períodos, defecto menos ostensible ahora); por ello, cierta atonía expresiva, debida asimismo a un excesivamente riguroso control de la medida. Todo ello le impide una verdadera profundización en la vivencia del personaje. En su interpretación de «Un aura amorosa» podemos comprobar, por ejemplo, un distanciamiento y una falta de riqueza en los matices que determinan una asepsia evidente, que convierten un fragmento, sublime en otras voces, en algo más externo y lineal, aunque esté, por supuesto, muy bien cantado.

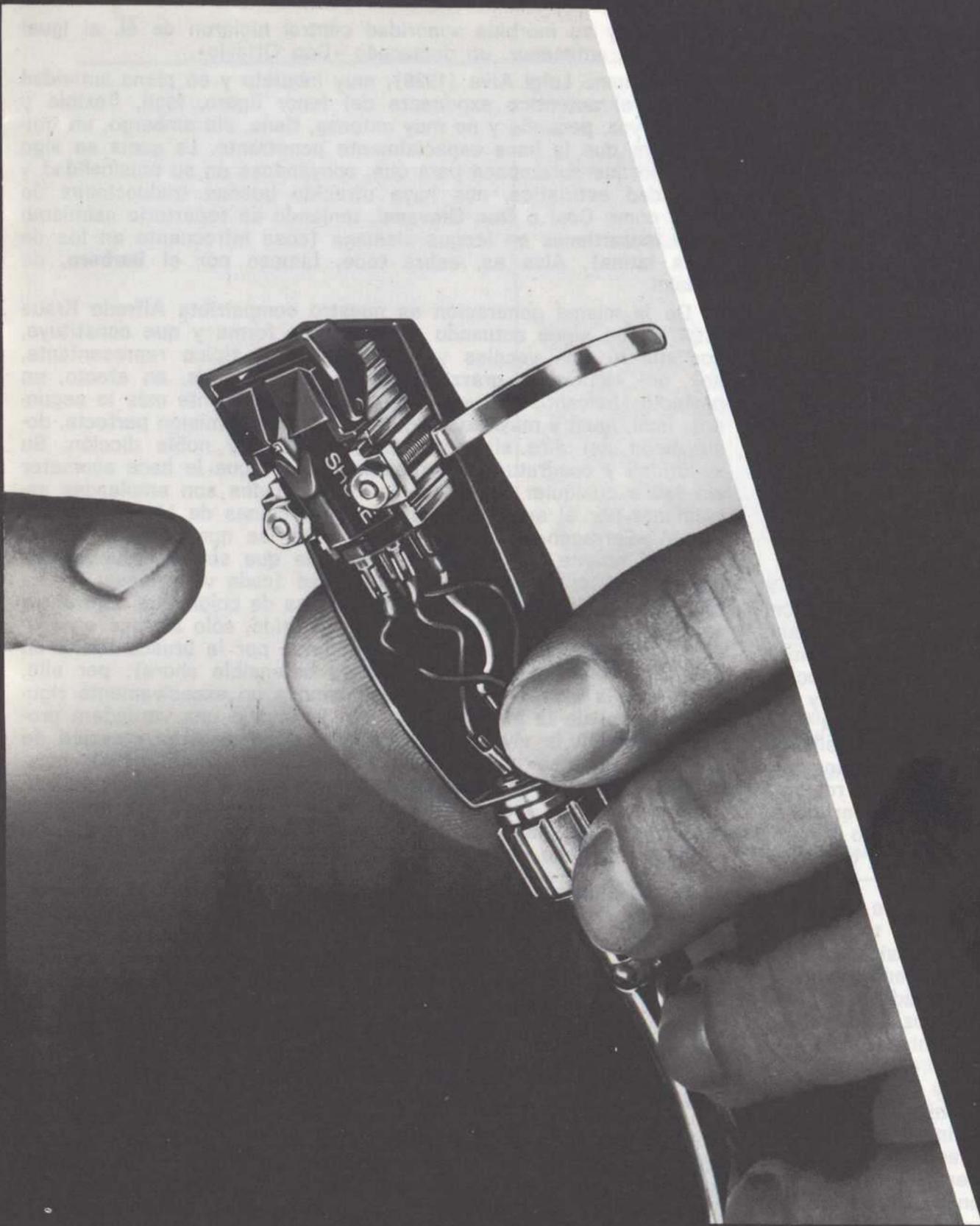
La actualidad.—En la parcela estudiada se aprecia hoy, como en tantas otras, una crisis incuestionable. Han pasado los tiempos de los grandes tenores, capaces para cualquier cometido, y también los de los máximos especialistas. Reina la mediocridad, si bien siguen manteniendo la bandera izada veteranos como Gedda, Alva o Kraus. Los más jóvenes no están, por lo general, a la altura de aquéllos, y menos a la de los más grandes. Repasando los nombres de los famosos hoy, los Werner Krenn, Wieslav Ochman, Werner Hollweg, Adolf Dallapozza, Stuart Burrows o Peter Schreier, no parece ofrecer duda la primacía del último como el más auténtico mozartiano de la actualidad (¿quizá el único?), ya que a una voz especialmente apropiada, suave, clara, igual (aunque un poco «caprina»), une un gusto exquisito en el decir, una musicalidad y un dominio del «legato» que no se conocían desde la retirada de Simoneau, a quien se asemeja en ciertos aspectos (salvando las naturales distancias). Ha grabado casi todas las óperas de Mozart, destacando sus intervenciones en **Don Giovanni, Flauta y Rapto**. Se nota, y esto es importante, que Schreier disfruta haciendo esta música, a la que presta una dedicación y efusión ejemplares, sorteando hábilmente las limitaciones vocales. Su interpretación, en Madrid, de «Un aura amorosa», con ocasión de la visita de la Opera de Berlín Este, quedará como un auténtico ejercicio de estilo.

Burrows, inglés, de mayor amplitud vocal, aunque menos dulce, destaca por sus convincentes acentos y equilibrado entendimiento de los personajes, a los que sitúa a medio camino entre la óptica contemplativa dermatiana y el vitalismo de Wunderlich. Su «Tamino», interpretado con rigor estilístico y valentía vocal, aunque con ciertas irregularidades de emisión, es francamente interesante.

Ochman, polaco, de voz desigual y discreción estilística; Krenn, austríaco, de voz muy corta y pequeña, pero delicado fraseo, quedan ya por debajo. Y más todavía Hollweg, de voz grata, pero impersonal e inseguro, y Dallapozza, muy flojo a todos los niveles. Más prometedor es el joven alemán Horst Laubenthal, cuya carrera habrá de seguirse, pues posee una bella voz y un depurado estilo. Los intentos de René Kollo, que ha interpretado ya la **Flauta**, no parece vayan a fructificar, pues su voz, de lírico ancho, no atesora los registros adecuados, siendo su temperamento excesivamente heroico. Por último, destacaré el consumado estilo e intachable línea del nórdico Claes-Hakan Abnsjö, que lucha, sin embargo, con una ingrata voz.

Habremos de contentarnos hoy, por lo tanto, y a la espera de que surja una nueva generación, con los valores actuales, recurriendo al recuerdo de las interpretaciones de los grandes de antaño que nos ofrece el disco. A través de él, no hay duda, puede seguirse la evolución (común a muchas cosas) en la interpretación de Mozart, cuyas óperas y arias aisladas brindan, en virtud de su íntima fusión entre «vocalidad» y texto, dificultades de traducción que muy pocos han sabido o podido superar completamente. Quizá solamente Tauber, Dermota, Simoneau y Wunderlich han tanteado la magia y la riqueza de un «Universo de Amor»...

ARTURO REVERTER



Aquí nace la Alta Fidelidad.

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

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

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

Brazo o tocadiscos _____

Cápsula _____

Amplificador _____

Pantallas acústicas _____

Nombre _____

Dirección _____

Población _____



EL AMPLIFICADOR, SU EVOLUCION, SUS MEDICIONES

Uno de los problemas más graves que tiene que resolver el aficionado a la Alta Fidelidad es la homogeneidad en las calidades de los diversos componentes del equipo que va a adquirir.

La primera pregunta que se hace es acerca del amplificador, de su marca, de su calidad, de su potencia, de su distorsión, etc.

La lectura de los folletos de propaganda es un arma de dos filos, pues si bien informa de algo tan fundamental como es la potencia, sin embargo, sume en una gran confusión mental al aficionado, al hablarle de características algo menos comunes, como la distorsión, ancho de banda, «damping», etc.

Se da una importancia desmesurada, por parte del aficionado, a la distorsión armónica o de intermodulación, sin tener en cuenta que son problemas resueltos gracias a la tecnología actual del «estado sólido», y que han permitido la resolución óptima del alto porcentaje de armónicos de orden impar, a los que el oído humano es tan sensible.

No hace muchos años, al aparecer los primeros amplificadores de Alta Fidelidad transistorizados, notaron los ingenieros proyectistas que debido al menor tiempo de conmutación del transistor respecto de la válvula de alto vacío, utilizada hasta entonces, aparecía una distorsión mayor a causa del gran contenido en armónicos de orden impar sobre los de orden par. Este efecto se agravaba por la ausencia de transformador de salida y por el funcionamiento en clase B, así como por una mejor respuesta en régimen transitorio.

Los esfuerzos por minimizar este problema han conseguido unas cotas tan buenas en la ausencia de distorsión armónica de los amplificadores que se puede decir que es corriente la cifra de 0,3 por 100, prácticamente inalcanzable hace pocos años. En los amplificadores de «gran talla» se consiguen cifras del orden de un 0,06 por 100 y menores aún.

La gran lucha actual de la tecnología es por conseguir un ancho de banda en potencia cada vez mayor. Ya es normal el de 20-20.000 c/s. en régimen sinusoidal, pero se sigue investigando y aparecen amplificadores que llegan ya a los 150.000 c/s. en régimen sinusoidal, aunque su precio aún es alto. Lo ideal, según se comprueba con un desarrollo en serie, es llegar linealmente, en régimen sinusoidal, hasta los 350.000 c/s., para que de esta forma se amplifiquen sin atenuación ondas complejas, como son las que emiten los instrumentos musicales naturales, de hasta 20.000 c/s.

En este punto el despiste es global, pues tanto aficionados como algunos técnicos (no muy «especializados») comentan que es una exageración inútil tales anchos de banda en potencia. Pero lo realmente cierto es que los fabricantes, que sí dominan el tema, se esfuerzan en lograr cotas superiores.

LA CALIDAD MINIMA

Pero dejando a un lado todos estos problemas, propios sólo de la fabricación de equipos muy avanzados, volvamos con la intención real de estas líneas: la de ayudar al neófito que empieza en el fabu-

loso mundo de la Alta Fidelidad, tantas veces mal comprendido y muchas injustamente explotado.

Es relativamente fácil comprar un buen amplificador de Alta Fidelidad, pues existen establecimientos especializados dotados de una sala de demostraciones de Alta Fidelidad, así como de personal adecuado que selecciona los modelos de cada marca más interesante para cada cometido, según las exigencias del cliente y el grado de absorción o modos de resonancia de la habitación donde van a ser instalados, en función de las cajas acústicas que agraden más al cliente.

La característica más importante de un amplificador es su potencia, y se ha de seleccionar en función de las cajas acústicas. (Y no al revés.)

Un punto interesante a considerar es el evitar inversiones absurdas. Dice una norma Hi-Fi: «La calidad total es la calidad del elemento de peor calidad». Hay un ejemplo físico que nos lo aclara. Una cadena se rompe por el eslabón más débil.

No importa que gastemos sumas cuantiosas en un buen amplificador, si luego adquirimos unas mediocres cajas, por ejemplo, de esas que uno mismo puede montar.

Para obtener el máximo rendimiento en la inversión, sólo pagaremos lo que vamos a utilizar, dejando para los «forofos» todo aquello que sea floritura o sofisticación superflua.

LA POTENCIA

Y lo que se paga de un amplificador son sus «vatios» de potencia, la cual ha de ser suficiente para mover con rendimiento las cajas acústicas.

No existe una norma aceptada internacionalmente para medir la potencia de un amplificador, aunque se están realizando esfuerzos para conseguirlo.

Normalmente se mide la potencia eficaz sobre la impedancia de la carga, que normalmente es de cuatro o de ocho ohmios; pero en caso de asociar varias cajas puede tener valores peligrosos para el amplificador. Por ese motivo conviene aclarar un poco este punto.

La potencia eficaz que un amplificador puede desarrollar sobre una carga se llama comúnmente potencia continua o permanente, porque es la que el amplificador produciría si es excitado con una frecuencia o conjunto de frecuencias con amplitud continua y en régimen permanente; es decir, durante algunas horas.

No debemos de perder de vista que el margen de impedancia de carga óptima para un amplificador va desde 4 a 16 ohmios (para la mayor parte), por lo que si en algún momento la impedancia de carga es menor de 4 ohmios, la corriente que circula por los transistores de salida del amplificador será peligrosa, y puede destruirlos. En algunos amplificadores existe un sistema de protección electrónica que bloquea el funcionamiento normal del amplificador en condiciones de carga peligrosas.

En el caso de que la impedancia de carga sea mayor que 16 ohmios, la potencia máxima de salida del amplificador se verá disminuida sensiblemente.

POSIBLES PROBLEMAS

Lo mejor, en el caso de querer utilizar dos o más parejas de cajas acústicas, es

consultar con una tienda especializada en Alta Fidelidad que esté capacitada para resolver problemas de este tipo, pues se pueden conectar de diversas formas según su impedancia y la distribución de potencia que deseamos. Bajo ningún concepto procederemos a conectarlas en paralelo sin estudio previo, pues los resultados pueden ser nefastos.

La adaptación correcta entre el nivel de salida de la cápsula y la sensibilidad de entrada del amplificador es muy importante para que el amplificador no entre en régimen de saturación, con la distorsión subsiguiente.

Como se aprecia fácilmente, la selección de un equipo de Alta Fidelidad puede resultar ardua y espinosa, con los consiguientes riesgos de roturas y averías. Hay casos de aficionados que estuvieron más de un año dando tumbos por tiendas y más tiendas a causa de no haber dado con el sitio oportuno, donde podría haber obtenido un adecuado asesoramiento técnico.

El problema se agrava aún más cuando se recurre a suministros de procedencia dudosa o de contrabando, pues en este caso se reduce aún más la garantía de los aparatos y se renuncia voluntariamente a un servicio de estudio y asistencia técnica, pues ésta se niega a todo equipo que no sea adquirido en el país, legalmente, por supuesto.

Es completamente imposible tener un buen equipo de Alta Fidelidad sin la colaboración de un buen especialista en Alta Fidelidad, a ser posible dotado de conocimientos superiores de Ingeniería acústica.

En casos difíciles debe de realizarse incluso una medición del comportamiento acústico del local, absorción, modos de resonancia, etc.

JOSE MARIA GONZALEZ

TERMINOLOGIA HI-FI

DISTORSION: Diferencia entre el sonido original y el que se ha amplificado. Se mide en tanto por ciento y se debe en su mayor parte al contenido de frecuencias arácnicas indeseables no presentes en el sonido original.

ANCHO DE BANDA EN POTENCIA.—Es el margen de frecuencias amplificadas a una potencia determinada y con una linealidad establecida de antemano.

«DAMPING»: Es el factor de amortiguación de un amplificador sobre la respuesta reflejada por el altavoz.

ESTADO SOLIDO: Es la rama de la física que estudia las estructuras interatómicas de la materia, y en especial desde un punto de vista energético-eléctrico.

ARMONICO: Frecuencia múltiple de una fundamental.

CONMUTACION: Paso de corte a conducción, y viceversa.

OHMIO (Ω): Unidad de medida de resistencia o de impedancia total.

DINAMICA: Distancia entre los pasajes suaves y los fuertes de una interpretación musical.

IMPEDANCIA: Es el grado de resistencia que opone la carga al paso de la corriente eléctrica.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

Especialistas en Alta Fidelidad ☆ Carrera de San Jerónimo, 26 - MADRID

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 10 DE ENERO Y EL 10 DE FEBRERO DE 1976 (Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán)

ORQUESTAL

ALBINONI: **Adagio**. VIVALDI, A. MARCELLO: **Concierto para dos guitarras**. VIVALDI-BACH: **Dos conciertos para órgano, números 2 y 5**. I. Presti, A. Lagoya. P. Cochereau. Orquesta Pro Arte, de Munich. Director, K. Redel. Philips, 65 04 047. 400 ptas.

BEETHOVEN: **Concierto para piano número 5 («Emperador»)**. Ch. Eschenbach. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. DG, 25 30 466. 430 ptas.

BERLIOZ: **Sinfonía fantástica**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. DG, 25 30 597. 430 ptas.

BRITTEN: **Serenata, op. 31. Guía de orquesta para jóvenes** (variaciones y fuga sobre un tema de Purcell). P. Pears, B. Tuckwell. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, B. Britten. Decca, SXL 6110. 335 ptas.

BRUCH: **Concierto para violín número 1**. MENDELSSOHN: **Concierto para violín número 2**. I. Perlman. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. EMI, 063-02.428. 395 ptas.

DVORAK: **Danzas eslavas, op. 72. Obertura Mi Hogar**. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Director, R. Kubelik. DG, 25 30 593. 430 ptas.

HAYDN: **Concierto para trompeta**. M. HAYDN: **Concierto para trompa. Seis «minuetos». Seis «allemandes»**. A. Stringer, B. Tuckwell. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29084. 335 ptas.

MENDELSSOHN: **Los dos conciertos para piano**. M. Perahia. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner, CBS, S 73460. 425 ptas.

RACHMANINOV: **Sinfonía número 1**. Orquesta de la Suisse Romande. Director, W. Weller. Decca, SXL 6583. 335 ptas.

RAMEAU: **«Suite» en Re mayor para trompetas. Suite Les Paladins**. Orquesta de Cámara de Jean-Louis Petit. Decca, SDD 149. 225 ptas.

TCHAIKOWSKY: **El lago de los cisnes, «ballet» completo**. Orquesta Filarmónica de la Radio Holandesa, R. Ricci. Director, A. Fistoulari. Decca, PFS 30514/6, tres discos. 1.080 ptas.

TCHAIKOWSKY: **Sinfonía número 5**. Orquesta del Concertgebouw. Director, B. Haitink. Philips, 65 00 922. 400 ptas.

TCHAIKOWSKY: **Sinfonía número 6 («Patética»)**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, L. Stokowskky. RCA, ARL 1-0426. 360 ptas.

VIVALDI-BACH: **Los conciertos para órgano y orquesta**. P. Cochereau. Orquesta Pro Arte, de Munich. Director, K. Redel. Philips, 65 04 047. 400 ptas.

INSTRUMENTAL

BACH: **«Toccatá» y fuga, BWV 565. Fantasía y fuga, BWV 904. Preludios y fugas, BWV 542 y 546**. W. Krumbach. Telefunken, SAWT 9503. 335 ptas.

RACHMANINOV: **13 Preludios, op. 23 y 32**. S. Richter. Hispavox, HME 610-84. 360 ptas.

D. SCARLATTI: **Seis sonatas**. SCHUMANN: **Variaciones Abegg. Sonata en Sol menor, número 2**. C. Bruno. RCA, SRL 1-2358. 360 ptas.

TURINA: **Obras sevillanas para piano**. A. Rentería. Columbia, 8573. 225 ptas.

OPERA

BIZET: **Carmen** (selección de la grabación completa). M. Horne, J. McCracken, T. Krause, A. Maliponte. Coro y Orquesta del Metropolitan, Nueva York. Director, L. Bernstein. DG, 25 30 543. 430 ptas.

RECITALES

LA BAXA DANZA Y LA ALTA (siglos XV y XVI): volumen 22 de la Colección de Música Antigua Española. Conjunto instrumental Pro Musica Hispaniarum. R. de Zayas, vihuela. Director, R. Pla. Hispavox, HHS 21. 360 ptas.

CANCIONEROS DE SEGOVIA Y DE PALACIO. Cuarteto Renacimiento. Zafiro, ZL 171 G.

NUEVE MARCHAS CELEBRES. Orquestas dirigidas por A. Dorati, F. Fennell y P. Paray. Philips, 65 13 035. 400 ptas.

MUSICA ESPAÑOLA PARA ARPA: I. Albéniz, J. Alfonso, Chavarri, Falla, J. M. Franco, Gombau, Guridi. Marisa Robles. Decca, SXL 29098. 335 ptas.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

JORGE LABROUVE

DIFERENCIAS

Para guitarra

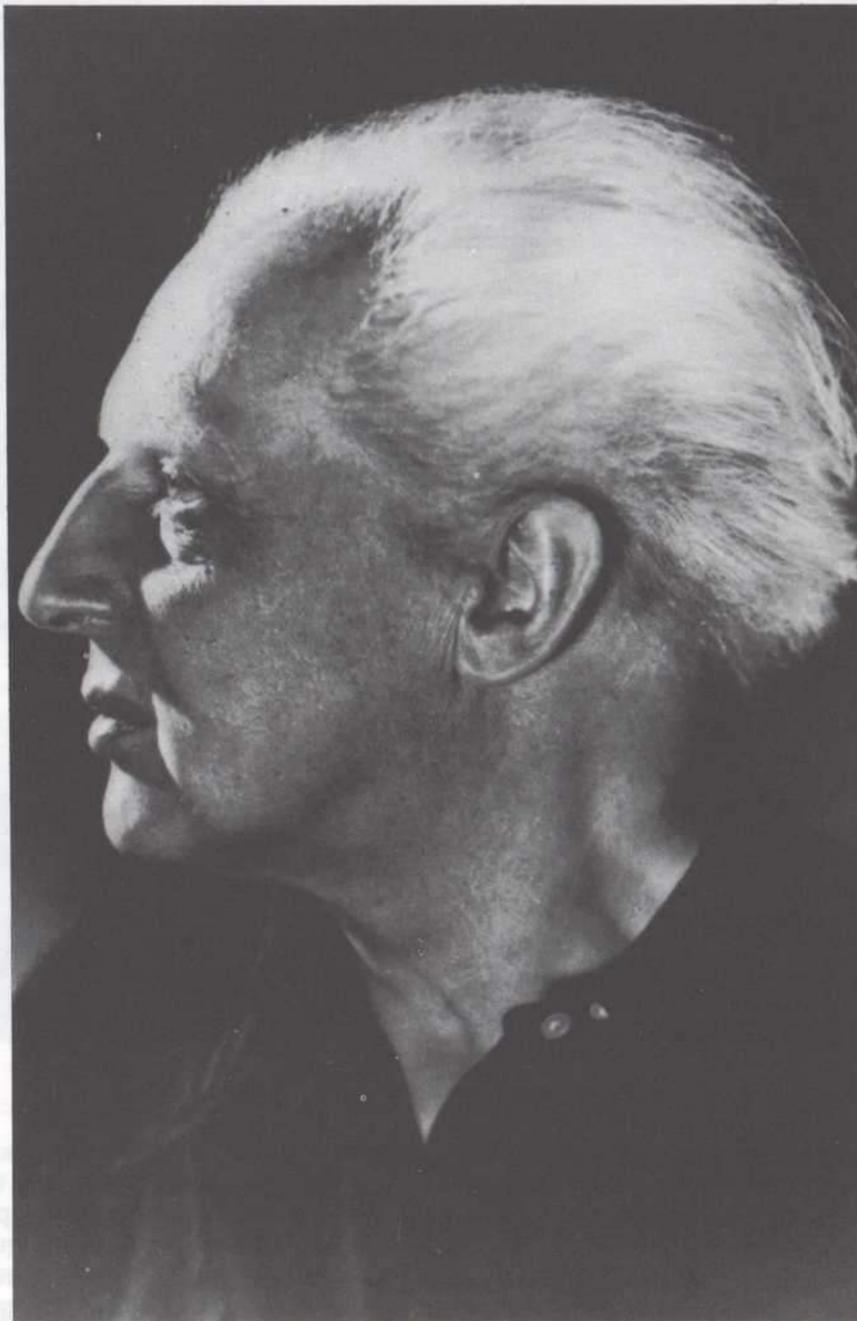
CRITICA DISCOGRAFICA

LOS ASOMBROSOS NOVENTA AÑOS DE LEOPOLD STOKOWSKY

Una publicación realmente interesante. Es conocido el atractivo que para un buen sector de aficionados tienen las grabaciones realizadas directamente en el concierto. Sin dudarlo me incluyo en este grupo: realmente, oyendo este tipo de registros se tiene la sensación de asistir más directamente al proceso de recreación musical: la obra ha sido interpretada realmente «así», como la estamos escuchando, sin ninguna de las «trampas»—dicho sin ánimo peyorativo—de las grabaciones de estudio, más perfectas, pero menos reales y a veces algo frías (sobre todo si el número de tomas diferentes realizadas y mezcladas es excesivo). No quiero, ni por lo más remoto, criticar estas últimas, que son siempre mucho más logradas técnicamente e imprescindibles para una versión correcta de las obras difíciles, sino simplemente subrayar el interés de las realizaciones «en vivo», muy a menudo complementarias de las otras. Por ejemplo, en el terreno operístico es conocido el mercado «pirata», que ofrece, aparte testimonios inolvidables no publicados comercialmente, uniones de artistas que, a causa de un contrato exclusivo con una Casa, no han logrado grabar juntos, y aunque esta política se haya modificado sensiblemente, piénsese en el caso de las parejas de los años 50 y 60, Callas-Di Stefano y Tebaldi-Del Mónaco, indisolublemente unidas.

Este álbum que comento recoge el concierto de Leopold Stokowsky, el 14 de junio de 1972, en Londres, al frente de la London Symphony en conmemoración del 60 aniversario del ofrecido (con idénticas obras) en su presentación con esta orquesta. Programa atractivo, variado y largo (cerca de hora y media de música), ampliado en ambas ocasiones con la Marcha eslava, de Tchaikowsky, «propina» realmente generosa. En el año 1912, además, podría haber sido calificado, si no de vanguardia, sí moderno: la obra más antigua interpretada fue el prelude wagneriano (1867), y las más recientes, las de Debussy (1892) y Glazunov (1905). Stokowsky ha sido siempre, efectivamente, un director inquieto y preocupado por la música de su tiempo, por el repertorio infrecuente. El fue quien estrenó en América obras capitales, como la Octava de Mahler, la Consagración stravinskiana, los Gurrelieder y Wozzeck. Durante su permanencia de más de un cuarto de siglo con la Orquesta de Filadelfia, los ensayos matinales de los miércoles se dedicaban a la lectura de nuevas partituras, muchas de las cuales eran luego interpretadas, logrando así no sólo el descubrimiento de jóvenes valores, sino una facilidad de lectura a primera vista en la que brillaron sin rival todas sus orquestas americanas. Subraya David Wooldridge en su libro *Conductor's world* que en América sólo Kussewitzky y Stock compartieron este «compulsivo apetito por la nueva música», añadiendo que el estreno realizado por Stokowsky—poco después de su 83 (!) cumpleaños—en el Carnegie Hall de Nueva York, el 26 de abril de 1965, de la Cuarta sinfonía de Charles Ives constituye «la más consistente muestra de su arte». Esta obra extraordinaria, compuesta en 1916, que se anticipa en varios años a muchos descubrimientos de Berg, Schoenberg o Varèse, permaneció incompleta, perdido parte de su final, hasta que el propio Stokowsky sacó a la luz esas páginas extraviadas, ofreciendo en tal histórica ocasión una interpretación inmaculada y espléndida de una obra extremadamente difícil, al frente de la American Symphony Orchestra, que demostró (sigo citando a Wooldridge) ser una orquesta realmente distinguida, pese a la juventud de sus integrantes. De las dificultades de ejecución de esta obra, baste señalar que hay momentos en que se superponen no menos de veinte combinaciones rítmicas. (Por cierto: ¿cuándo podremos oír esta memorable interpretación de Stokowsky en España? CBS tiene la palabra.)

De la vida de este gran director informa abundantemente el folleto incluido en el álbum, aparte de que sus actividades musicales en relación con el mundo del cine son familiares. Su discografía en España es abundante, sobre todo para la propia Decca, en la que ofrece, junto a algunos «arreglos» realmente terribles—Las cuatro estaciones, de Vivaldi (?), obras de gran interés, como la que era, hasta hace poco, única muestra de Charles Ives en el catálogo español: la Segunda «suite» orquestal, junto a la Ascensión, del también «habitual» Messiaen, en versiones espléndidas. Recientemente, para RCA y Philips ha comenzado una larga serie de grabaciones de obras de Beethoven, Brahms, Tchaikowsky... Todo esto, en un hombre de cerca de noventa y cuatro años, es un claro testimonio de vitalidad musical increíble. Vitalidad que se manifiesta de forma rotunda en la frenética y brillantísima interpretación de la Marcha eslava, que corona un programa en el que podemos gustar una notable versión de la Obertura de «Maestros cantores»; una excelente colaboración orquestal en el grato Concierto de Glazunov, con una admirable Silvia Marcovici; una muy buena Primera sinfonía de Brahms, en la que sólo echo en falta la repetición habi-



Stokowsky, 94 años, el último protagonista de la «edad de oro» de la dirección

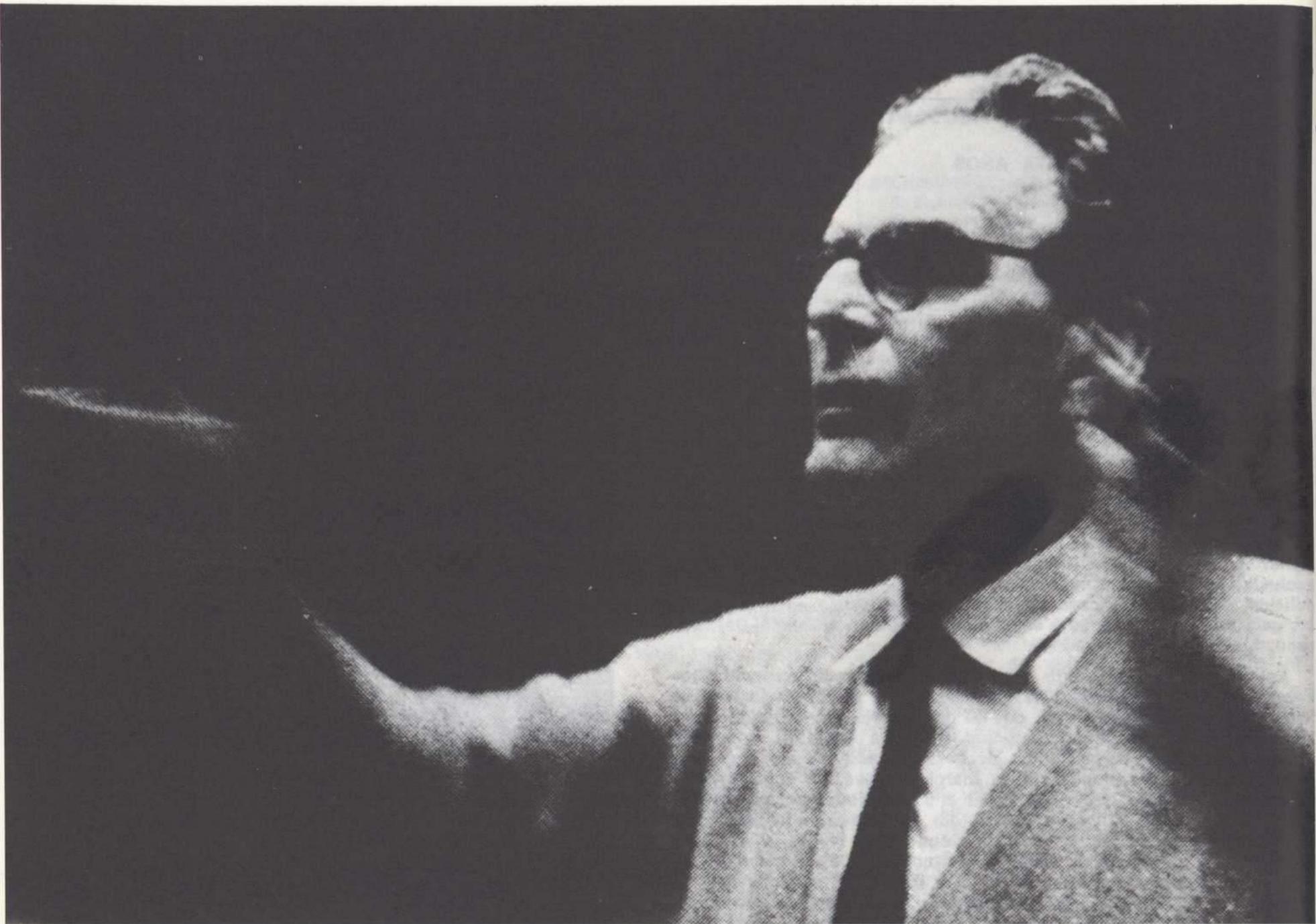
tual del «Trío», lo que acorta el ya de suyo breve tercer movimiento; y, finalmente, una versión antológica del Preludio a la «Siesta de un Fauno», en la que el dominio sutil del color orquestal, la maravillosa gama de intensidades sonoras, la claridad de planos y la perfecta penetración en el espíritu debussysta logradas por Stokowsky al frente de la Sinfónica de Londres en memorable actuación (madera y cuerda grave especialmente), reafirman una vez más las grandes cualidades rectoras del director nacido en Londres, haciéndonos más que olvidar sus excentricidades de otras ocasiones, inexistentes en este concierto. No quiero concluir sin recomendar la lectura de su libro *Música para todos nosotros*, editado por Espasa-Calpe en su colección Austral.

El único reparo se refiere a la grabación, poco favorable para las cuerdas agudas y de dinámica no muy amplia: los climax son confusos, poco brillantes y algo «cortos» de volumen. Se aprecia sobre todo en Wagner y Tchaikowsky. Además, el timbre del violín solista, en Glazunov, no está bien captado. Debussy, en cambio, suena muy bien. Con todo, creo que el interés musical compensa estas deficiencias técnicas. Prensado y presentación excelentes, con estupendas fotos de Stokowsky y otros músicos.

CONCLUSION: Un álbum de gran interés.

LEOPOLD STOKOWSKY: 60 aniversario.

WAGNER: Preludio de «Los maestros cantores». **DEBUSSY:** Preludio a la «Siesta de un Fauno». **GLAZUNOV:** Concierto para violín y orquesta, opus 82. **BRAHMS:** Sinfonía número 1. **TCHAIKOWSKY:** Marcha eslava. Silvia Marcovici, violín. Orquesta Sinfónica de Londres. Leopold Stokowsky, director. **DECCA** «4 fases», PFS, 30509/10 (Album de dos discos). P. V. P.: 720 ptas.



EL PRIMER (¿Y UNICO?) BRUCKNER DE KLEMPERER

Klemperer nos ha dejado grabaciones de las seis últimas sinfonías de Bruckner, registradas en el siguiente orden: 7.ª, 4.ª, 6.ª, 5.ª, 9.ª y 8.ª, habiendo sido ésta la última grabación efectuada por el maestro, poco antes de su desaparición. Diremos de paso que, incomprensiblemente, hasta ahora no se había publicado en nuestro país ningún Bruckner-Klemperer; pero ahora confiamos en que a esta 9.ª le sigan al menos la 5.ª, 6.ª y 8.ª, sobre todo la primera de estas.

En 1962 y 1973 (años en que llevó al disco la 7.ª y la 8.ª, respectivamente), la evolución del enfoque que Klemperer daba a Bruckner es ostensible. El gran director, de uno u otro modo, y aunque pueda en ocasiones a primera vista no parecerlo, siempre ha sido un «objetivista», lo que se manifiesta en su exhaustivo análisis «gramatical» de las partituras, en su severa atención a hacer todas las voces perceptibles, en su «clasicismo» por su evitación de todo exceso (salvo en muy raros momentos de climax cuidadosamente escogidos). Pero desde su 7.ª, en que ese objetivismo se traduce en cierta sequedad y restringe la expresividad, evoluciona hacia una monumentalidad, grandiosidad «épica» en las sinfonías 4.ª, 5.ª y 6.ª, en las que aún sus «adagios»—excepto en el caso de la 6.ª—son conducidos con cierta excesiva severidad. Sus dos últimas recreaciones de Bruckner—y en particular esta Novena que nos ocupa—suponen, en fin, un acercamiento mucho más «anímico» o «afectivo» al compositor, sin renunciar en modo alguno a un minucioso análisis y respeto (a pesar de lo cual se permite, «bajo su propia responsabilidad», acortar el «Finale» de la 8.ª). Estos últimos años de la ancianidad de Klemperer—por algunos los peor comprendidos de su carrera (quizá debido, en primer lugar, a la sorprendente amplitud de sus «tempi»), pero para mí, como para muchos otros, los más lúcidos y geniales—se han caracterizado por un acercamiento emocionado y emocionante a las partituras, alcanzando «una madurez que es ya luz» (en frase de Sopena): una madurez que rebosa la suprema serenidad y la nobleza que es privativa de los más grandes músicos en su cercanía a la muerte.

Así, la amplia respiración de sus «tempi», los más dilatados (veintiséis minutos treinta y nueve segundos, once minutos veintidós segundos y veintisiete minutos doce segundos), nunca ha sido rebasada (las duraciones medias suelen oscilar alrededor de los veintitrés minutos a veinticuatro minutos, diez minutos y veinticuatro minutos a veinticinco minutos, en las restantes grandes interpretaciones: Bernstein, Walter Furtwangler, Haitink, Karajan, Jochum, Van Beinum...).

Klemperer, además, pone de relieve la modernidad de esta obra evidenciando su parentesco con el último Mahler, y asimismo acentúa como ningún otro director la tan bruckneriana indicación «Mit Andacht» («con devoción»), pero agudizando el contraste con los momentos más angustiados del «Adagio» final (en mi opinión, el episodio más hondo de todo Bruckner y uno de los más bellos de la historia de la Música), en que la constante confianza y abandono de Bruckner en su «Dios amado» (a quien, como es sabido, está dedicada la obra) parece nublarse oscura, pero pasajera, por su certeza de la cercanía ante la muerte. Esta inefable proximidad al «más allá» nunca se ha expresado en música de forma tan desnuda y estremecidamente lúcida como por medio de estos geniales compositor y director, tan cercanos entonces justamente a ese «más allá».

El disco es técnicamente muy meritorio, por el registro de la orquesta, tan fiel a la sonoridad redonda y transparente a la vez que Klemperer sabía obtener como nadie de su magnífico conjunto, y está libre además de distorsión, a pesar de la enorme duración, la cual se deja sentir sólo en una pequeña merma del volumen en la primera cara (que sobrepasa los treinta y cuatro minutos).

Conclusión: El mayor logro en Bruckner de un bruckneriano genial. Interpretación reveladora, la más «misteriosa», meditativa, profunda y conmovedora.—ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN.

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

II SALON INTERNACIONAL DE LA PARTITURA Y EL LIBRO MUSICAL

que se celebra anualmente, durante el mes de junio, coincidiendo con la Feria Nacional del Libro.

Organiza:

REAL MUSICAL, S. A. Carlos III, 1. Teléfonos 248 09 24 - 247 63 65. MADRID-13

ORQUESTAL

JOHANN CHRISTIAN BACH: Tres Sinfonías Londinenses: en Re mayor, op. 18, número 4; en Re mayor, op. 18, número 6; en Sol menor, op. 6, número 6. Collegium Aureum. (BASF, Harmonia Mundi, «estéreo», 37 53 068 [20309-3]. PVP: 375 ptas.)

He de reconocer mi debilidad por el empleo de instrumentos originales (debilidad no compartida por mi compañero Angel Carrascosa) en la interpretación de obras de la época barroca o prebarroca, e incluso preclásica, siempre, naturalmente, que ello no sirva para que se nos brinde una reproducción de interés meramente historicista o arqueológico. La peculiar sonoridad de estos instrumentos, menos potentes y redondos que los actuales; sus posibilidades tímbricas sorprendentes, la claridad de texturas que nos ofrece su combinación, el equilibrio de planos que permiten, creo sirven mejor a obras de aquellos períodos cuando se consigue encontrar músicos auténticos y no simples mecánicos, cuando se logra penetrar, a través de lo escrito, en el verdadero espíritu del compositor con —y esto es lo importante— visión de futuro (exigencia que debe presidir, en cualquier caso, toda interpretación de obras pretéritas). Es decir, que el darnos hoy, en el último cuarto del siglo XX, una interpretación de aquellas composiciones tal y como se ofrecieron en su momento, en una cuidada reconstrucción, aun con ser importante, no lo es todo. Lo necesario es que esa visión se realice con los ojos de hoy, por artistas de hoy, con espíritu de ahora mismo. Sólo así el mensaje del autor podrá llegarnos en su verdadera dimensión, a través de esta transposición histórico-temporal.

Estas exigencias las encontramos perfectamente cumplidas en la ocasión que se comenta, a pesar de que estas **Sinfonías** de Johann Christian Bach, sobre todo la en **Sol menor**, tiene momentos de indiscutible fuerza expresiva para los que podría pedirse, quizá, el empleo de instrumentos más modernos. Pero la verdad es que todo es muy convincente y se tiene la sensación de que la traducción de estos pentagramas no podía haber sido de otra manera. El encanto, incisividad y claridad de los instrumentos utilizados, la perfecta adecuación de las voces elegidas, de que hace gala el Collegium Aureum, son otras tantas virtudes que colocan la interpretación de su planificación, la vitalidad de este conjunto a nivel muy alto y nos ilustran acerca de la maestría del compositor.

Berlín, Milán, París, y sobre todo Londres, fueron los escenarios que vieron triunfar a Johann Christian, nómada impenitente. Sus viajes y su talento para aprender lo que interesaba a su arte proporcionan a su obra solidez en la arquitectura, claridad y fluidez en los desarrollos y elegancia formal, por citar algunos de sus rasgos característicos. El encuentro con Mozart en París habría de dejar también honda huella en su estilo.

Las tres **Sinfonías** que se nos brindan son ya, prácticamente, clásicas y se aprecian en ellas algunos de los factores que intervendrán con posterioridad para dar al género su esplendor, tanto desde el pun-



to de vista formal como expresivo: «crescendo», «diminuendo», contrastes rítmicos, personalidad temática, individualidad instrumental... Las dos obras en **Re mayor** son breves, juguetonas y alegres, con muy ligeras nubes en el suave «Allegretto» de la segunda; las armonías frescas y directo melodismo captan muy fácilmente. Más ambiciosa la en **Sol menor** (la misma clave que, posteriormente, utilizaría Mozart en su **40...**), cuyo equilibrio clásico está dominado por la sombría perfección de su «Andante piu tosto adagio», página sorprendente en donde podemos hallar hasta una premonición del segundo movimiento del **Concierto número 4** de Beethoven, y cuya serenidad, elegancia y contenido dramatismo emparenta asimismo con el puro clasicismo de Gluck (ascensiones de la cuerda sobre un «ostinato» de los bajos). El «Allegro molto» final, con sus notas mantenidas de la madera sobre diseños de la cuerda, nos trae a la memoria el «Allegro con spirito» de la **29** de Mozart.

Conclusión: Magnífico disco, en el que, «rara avis», se reúnen las condiciones ideales: obras excelentes (una de ellas maestra), poco conocidas y grabadas, en interpretación perfecta y toma de sonido de notable calidad.—**A. R.**

BARTOK, B.: Concierto para violín y orquesta. Itzhak Perlman, violín. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. (EMI, 065-02518. PVP: 395 pesetas.)

El **Concierto para violín y orquesta** (el número 2, se entiende), de Béla Bartók, es una de las más hermosas obras del repertorio, y desde luego también es una de las más trascendentes, en este género, de las producidas en nuestro siglo. Aquí se nos ofrece otra espléndida versión, fruto de la colaboración entre dos grandes músicos no ingleses, pero afincados en Londres; el trabajo de Perlman y Previn tiene la virtud de la cohesión y también la de la originalidad, lo que otorga a su interpretación del **Concierto** bartokiano una dimensión distinta, que sin duda atraerá a los amantes de esta obra en particular o de Bartók en general. Frente a la garra dramática de Menuhin-Furtwängler, y frente a la rigurosa objetividad (no reñida con la hondura) de Szeryng-Haitink, el par Perlman-Previn aporta una **efusividad** muy especial, que no dudaría en atribuir al gozo con que ambos se entregan a la interpretación; gozo que logran transmitir al oyente con ese poder de convic-

ción que caracteriza a los grandes artistas. Precizando más, diríamos que el solista juega la baza del melodismo cálido, de la expresividad derivada del romanticismo que sentó las bases del género; y este concepto, abiertamente seguido por la batuta, es el que confiere personalidad especial a la versión, lo que hará que unos la elijan y otros la rechacen. Quizá pueda hacerme entender diciendo que Perlman, con su visión de la obra, parece querer acercarla a la sensibilidad de quienes no encuentran especial placer en la música de nuestro siglo. En realidad, lo que hace es acercarla a su sensibilidad de intérprete, muy apegado al romanticismo, como lo están otros músicos de la misma generación, con quienes Perlman hace excelentes migas artísticas: Zunkerman, Du Pré, Barenboim... De ahí, seguramente, que el movimiento lento sea lo más indiscutible de la presente interpretación, y que en el formidable «Allegro» inicial uno pueda preferir el enfoque de Szeryng y Haitink, enfoque menos atento a la tradición del **Concierto para violín y orquesta** y más en la línea del Bartók de la **Música para cuerdas, percusión y celesta** o de la **Sonata para dos pianos y percusión**.

Tras varias críticas negativas a la presentación sonora de discos con esta marca discográfica, me es grato comentar las excelencias técnicas de la presente grabación, brillante y clarísima en todo momento.

Conclusión: Si usted sólo tiene dos **Conciertos** para violín y orquesta de Beethoven, Brahms, Tchaikowsky y Mendelssohn, amplíe su repertorio hacia el siglo XX y hágalo con este disco. Merece la pena.—**J. L. G. B.**

**PROXIMAMENTE
en discos**



LOHENGRIN

★

La deslumbrante versión de
KARAJAN
en el Festival de PASCUA
SALZBURGO, 1976

BRAHMS: Concierto para piano y orquesta número 2, en Si bemol mayor, opus 83. Alfred Brendel, piano. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, Bernard Haitink. (Philips, 6500767 «estéreo». PVP: 400 ptas.)

Una nueva interpretación de esta obra maestra, que goza ya de amplísima discografía en nuestro país: una docena de versiones en catálogo, casi todas ellas de gran



Ultimas publicaciones

LA BAXA DANZA Y LA ALTA (S. XV - XVI)

Conjunto instrumental Pro Música
Hispaniarum.

Director: ROBERTO PLA.

Colección de Música Antigua Española,
Volumen 22.

HISPAVOX, HHS 21 (LP)

CONCIERTOS PARA TROMPETA

Tartini - Albinoni - Purcell
Telemann - Haendel.

MAURICE ANDRE, trompeta.

Academy of Saint Martin-in-the-Fields.

Director: NEVILLE MARRINER.

ERATO, HES 60-170 (LP).

RACHMANINOFF

Trece preludios, op. 23 y 22.

SVYATOSLAV RICHTER, pianó.

MELODIA, HMES 610-84 (LP).

MENDELSSOHN - DVORAK

Conciertos para violín, en mi menor,

op. 64, y en la menor, op. 53.

DAVID OISTRAKH, violín.

Orquesta Filarmónico-Sinfónica de
Moscú.

Director: KIRILL KONDRASHIN.

MELODIA, HMES 610-85 (LP).

PAGANINI

Concierto número 1, para violín,
en re mayor, op. 6.

VIKTOR TRETYAKOV, violín.

Orquesta Filarmónico-Sinfónica de
Moscú.

Director: N. YARVI.

MELODIA, HMES 610-89 (LP).

LA ESTEREOFONIA EN EL SIGLO XVI EN SAN MARCOS DE VENEZIA

Obras de Giovanni Gabrieli.
Conjunto Harmonie de Chambre
de París.

Director: FLORIAN HOLLARD.

ARION, HARS 740-04 (LP).

CUATRO CONCIERTOS PARA INSTRUMENTOS RAROS

Haendel (arpa diatónica) - Hasse (man-
dolina) - Corrette (zanfoña)
Schroeter (forte-piano).

Orquesta de Cámara.

Director: ROGER COTTE.

ARION, HARS 740-05 (LP).

MUSICA DE TROVADORES Y TROVEROS (I)

Les Musiciens de Provence.

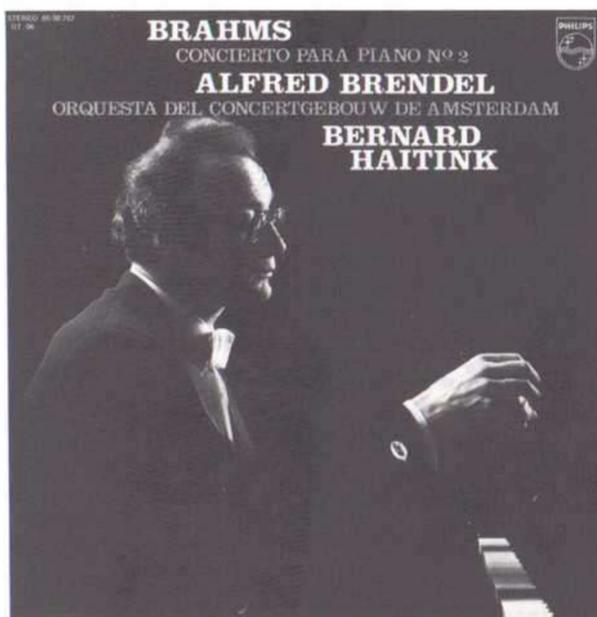
(instrumentos antiguos).

ARION, HARS 740-06 (LP).

interés por unos u otros motivos. A excepción de la aquí comentada y la debida a Gilels con Jochum y la Filarmónica de Berlín (DG), todas fueron revisadas globalmente por Pérez de Arteaga en abril de 1974 (RITMO, número 440), al reeditar DECCA la tocada por Ashkenazy (con Mehta y la London Symphony). Coincidí entonces con su criterio, pareciéndome ésta la versión más satisfactoria del mercado español, y creo que el juicio puede ser válido aún, después de la publicación de estos registros recientes.

Brendel y Haitink ofrecen, como es de esperar, una lectura excelente, pero creo que no extraordinaria, como lo fue la de los **Conciertos** de Liszt, por ejemplo. La dirección es de gran calidad, según ya nos ha acostumbrado el director nacido en Amsterdam, en su ciclo Brahms: claridad, equilibrio de planos orquestales, cuerda grave siempre audible, dinámica muy estudiada en la relación con el solista, cuidadosa articulación. Magníficos ejemplos son la transición en pianísimo a la «Recapitulación», en el primer movimiento; el brillo y empuje logrados en el «Final». Pero en el «Scherzo» falta la pasión que exige la partitura: compárese esta lectura con la de Jochum o Zubin Mehta, por no citar Barbirolli (con Barenboim; EMI, desgraciadamente, no en España), quienes confieren a este movimiento un carácter exaltado, frenético en su final, logrando una auténtica «danza macabra», como subraya Casper Höweler en su **Enciclopedia de la Música** (Noguer). Ya en los compases iniciales parece algo tímida la acentuación conferida a la frase de la cuerda grave, y la sección central (en Re mayor, «Largamente») me parece lograda por Jochum con mayor amplitud.

El «Andante», aunque muy bellamente expresado, resulta algo rápido (poco más de doce minutos frente a casi catorce de Jochum o Bernstein), sin lograr la altísima expresividad de estas otras versiones.



Brendel toca con su extraordinaria musicalidad habitual, siendo su visión global de la obra irreprochable y muy honda, pero sin lograr los extraordinarios poderío sonoro y variedad de matices de Gilels, cuya técnica me parece superior aún a la de Brendel, quien subraya, en los espléndidos comentarios de carpeta, que «la parte solista exige un virtuosismo fuera de lo común»: dobles trinos, escalas cromáticas terceras para la mano derecha, poderoso juego de octavas; y al tiempo, una capacidad de «legato», de pianísimo y una constante atención a las múltiples indi-

caciones del fraseo y articulación. Por otra parte, el sonido resulta a veces algo más duro o metálico que el conocido a través de sus maravillosas interpretaciones de Schubert, Mozart o Liszt, y sospecho que por causa de la grabación. No quiero, con todo, dejar de citar algunos momentos realmente «mágicos»: aparte el ya citado comienzo de la «Recapitulación» en el primer tiempo, la casi totalidad del final, cuyo espíritu vienés es —naturalmente— plasmado de forma deliciosa. Muy bella también la sección central del movimiento lento.

La calidad técnica del disco es, salvo el posible reparo a la grabación del piano, muy alta, según acostumbra Philips últimamente, siendo la toma de sonido superior a la realizada por DG para Gilels y Jochum, a quienes prefiero, sin embargo, en el plano interpretativo, en virtud, sobre todo, de un «Andante» inolvidable, seguramente el mejor que haya escuchado. Constituyen, junto con la versión Ashkenazy-Mehta, mis opciones favoritas, dentro del generoso y espléndido panorama de grabaciones del **Segundo Concierto** brahmiano.

Una pregunta a Brendel (o más bien, al anónimo traductor de sus comentarios): ¿qué instrumentos **exóticos** emplea Beethoven en su **Séptima sinfonía**, no utilizados luego por Brahms? Al margen de este gracioso error, insto al lector a que «paladee» los comentarios de carpeta.

Conclusión: Un excelente registro; pero sigo prefiriendo Ashkenazy-Mehta o Gilels-Jochum. Dolorosas ausencias: Barenboim-Barbirolli (EMI), Arrau-Giulini (EMI, súper económico en Inglaterra). Y esperemos graben el **Concierto** Pollini y Karajan.—R. A. M.

DEBUSSY, C.: **Imágenes para orquesta** (Gigas, Iberia, Rondas) y **El Martirio de San Sebastián** (fragmentos sinfónicos). Orquesta Sinfónica de Londres, Director, Pierre Monteux. (PHILIPS 6500 973. PVP: 400 ptas.)

Pierre Monteux, director fallecido en 1964, grabó poco antes el contenido de este disco. Aunque sería exagerado decir que esta antigüedad no se nota, lo primero que llama la atención al oyente es precisamente la calidad sonora del disco, la claridad con que se escucha todo. De esta manera las versiones de Monteux «cuentan» a la hora de elegir versión de las **Imágenes** y, por supuesto, si se pretende adquirir los poco frecuentados fragmentos sinfónicos de **El Martirio**, obra espléndida, pero cuyos caracteres limitan su atractivo a los muy devotos de Claude Debussy o a los muy vinculados al espíritu francés de este período poético-musical.

Las interpretaciones de Monteux son de gran solvencia. El maestro parisiense fue un gran director de la música que brotaba en París en las primeras décadas de nuestro siglo, y ahora nos admira cómo los avances de la técnica directorial y de la discografía no han dejado atrás, ni mucho menos, este estupendo trabajo, que alcanza su más alta cota en **Iberia**, la más popular (y no sólo entre nosotros) de las páginas interpretadas.

Conclusión: Reparación feliz de un gran disco del inmediato ayer que conserva hoy su competitividad.—J. L. G. B.

HAYDN: Sinfonía concertante en Si bemol mayor. Concierto para violín, número 1, en Do mayor. F. J. Maier, violín; H. Huc-ke, oboe; P. Mauruschat, fagot; R. Mandalka, violoncelo. Collegium Aureum. (BASF, 37 53 419; 375 ptas.)

Se trata de la tercera grabación aparecida en España de la **Sinfonía concertante**, pero por vez primera acoplada con este **Concierto de violín en Do**, que no está actualmente editada en nuestro país. La primera es una de las obras orquestales más atrayentes de todo Haydn. No tanto puede decirse de la segunda, pues es composición temprana y aun no muy original; no es este el concierto violinístico más conocido —y al parecer el más importante— de Haydn, el en Sol mayor (cuya grabación de Grumiaux y Leppard, en Philips, seguimos esperando), pero aun así, es obra cuyo conocimiento interesa y cuya publicación es de agradecer.

El Collegium Aureum me parece, de los conjuntos formados por instrumentos «originales», el de sonido más agradable (o menos desagradable), y ciertamente está constituido a base de instrumentistas muy destacados, como los solistas de estas obras: en particular, el concertino Maier, que obtiene de su Guarnerius una bella —si no grande, lo que no interesaría aquí— sonoridad, y toca con un estilo enteramente a propósito. Los restantes son también notables, en menor medida el fagot, cuyo discurso es poco nítido (dudo si ello será debido al instrumento, contemporáneo de Haydn). Lamento la excesiva extensión de las cadencias. Para nada se habla en el disco de director, a pesar de lo cual alguien ha debido imponer el criterio en las presentes interpretaciones. Sea quien sea, ambas piezas están realizadas con toda vitalidad y perfección, superior al nivel medio de este conjunto. Del **Concierto** es la única grabación que conozco, pero de la **Sinfonía concertante** prefiero las versiones de Barenboim (EMI) y Böhm (DG).

A juzgar por este y otros recientes discos de BASF, esta firma está progresando bastante en nuestro país en lo tocante a calidad de sonido, que en este caso es estupenda, sobre todo en la segunda cara.

Conclusión: Espléndidas interpretaciones y grabaciones. Hoy es único en España el **Concierto de violín en Do mayor**.—**A. C. A.**

SEIS SINFONIAS DE HAYDN: Sinfonías números 21 y 27. (Zafiro, ZOR-5109.) **Sinfonías números 48 («María Teresa») y 49 («La Passione»).** (ZOR-5108.) **Sinfonía números 99 y 102.** (ZOR-5107.) A 200 pesetas disco. Orquesta de Cámara de Salzburgo. Director, A. von Pitamic.

Tres discos que dan muestra de tres épocas diversas de la producción haydniana: las primeras dos sinfonías —21 y 27— compuestas poco después de sus



Franz Joseph Haydn, un incontenible «boom» del disco.

(a pesar de poco conocidas) composiciones de la madurez de Haydn.

Pitamic las dirige todas ellas con indudable, firme y seria musicalidad, aunque quizá suele ser reservado en la velocidad de los movimientos rápidos, sin justificación aparente. Sólo es de criticarle su cierto aburrimiento en el prodigioso primer movimiento de la **Sinfonía 102**. La Orquesta de Cámara de Salzburgo suena bajo él con toda dignidad, a pesar de no tener sus instrumentos de metal la notable calidad de los de cuerda.

Sin alcanzar la altura de los grandes intérpretes haydnianos, como Klemperer (**Sinfonía 102**), Krips (99) o Leppard (48), las versiones son realmente efectivas. El sonido, en general, es bueno, pero con tendencia a la distorsión en los finales de cara. Lamentablemente, la **Sinfonía «María Teresa»** está impresa en mi ejemplar con tal excentricidad que impide escucharla: defecto éste que espero no sea extensivo a toda la edición.



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO

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

Discos de frecuencia para ajuste de fonocápsulas y amplificadores. Servicio especial para fabricantes de tocadiscos. Monoaurales y Estereofónicos. Siete discos sueltos o álbum completo.

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

Pida la marca FOX a su proveedor habitual.

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

treinta años de edad: obras breves, un tanto primitivas, pero ya bastante características de su autor y con destacables aciertos, como el «Finale» de la primera de ellas o el «Andante siciliano» de la segunda. Las dos del segundo disco —48 y 49— pertenecen al comienzo de la quinta década de su vida, y son de las más interesantes de este período, ambas muy contrastadas entre sí. Finalmente, el tercer disco agrupa las números 99 y 102, dos de las más importantes y acabadas

Conclusión: Seis sinfonías de tres distintos períodos de Haydn, bien interpretadas, y a precio módico. Tres de ellas —21, 27 y 49— son novedad en España.—**A. C. A.**

TCHAIKOWSKY: Sinfonía número 6 («Patética»). Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Leopold Stokowsky. RCA ARL, 1-0426. 360 ptas.)

En el pasado mes comenté en estas páginas la **Patética** de Tchaikowsky en la

II SALON INTERNACIONAL DE LA PARTITURA Y EL LIBRO MUSICAL

Visite esta gran Exposición en la que participan las más prestigiosas Editoriales musicales del mundo.

Organiza:

REAL MUSICAL, S. A. Carlos III, 1. Teléfonos 248 09 24 - 247 63 65. MADRID-13

« Un disco que
recomiendo
a todos
los padres
que deseen
iniciar
a sus hijos
en la música
clásica »



ESTEREO 4 FASES



DECCA



ESTEREO 4 FASES



DECCA



ESTEREO 4 FASES



DECCA

Pedro y el lobo

(PROKOFIEV)

Guía de orquesta para jóvenes (BRITTEN)

NARRADOR

FERNANDO REY

(LP. PFS 4104 cassette PFC 4104)

Para información complementaria dirigirse
a discos columbia, libertad, 22 madrid.4
en discos y cintas. distribución columbia

bueno, pero algo impersonal, interpretación de Ozawa, y haciendo breve referencia al panorama discográfico español en esta obra. Una nueva versión se añade a nuestro catálogo, en este caso... no precisamente «impersonal»: Stokowsky, sin duda alguna un enorme director—por su dominio orquestal y la fuerza de su personalidad—, es desconcertante con frecuencia por sus excentricidades y exageraciones, que unas veces desequilibran una versión que podría ser excelente, mientras otras veces, aun siendo discutible, puede resultar muy convincente. En el caso de esta **Patética** es difícil pronunciarse: es obvio que ama intensamente esta música, que ha debido dirigir multitud de veces. Su entrega total impresiona en muchos momentos (a veces, en el primer movimiento, y en especial a lo largo de todo el final), pero también en otros momentos nos deja estupefactos con sus exagerados «rubatos» o cambios de «tempo», que rara vez—ésta es mi opinión, al menos—logran convencer, al hallarlos injustificados y difícilmente admisibles en la mayoría de los casos. Admiramos, por lo demás, la claridad de la lectura de Stokowsky y el gran partido que sabe obtener, a pesar de su mucha edad, de la espléndida London Symphony. La toma de sonido es transparente y brillante, sin distorsión alguna.

Conclusión: Una gran interpretación, muy «sui generis», que entusiasmará a los stokowskianos.—A. C. A.

CAMARA

SCHUMANN, R.: **Tres Romanzas para oboe y piano, op. 94.** FROELICH, F. T.: **Divertimento para oboe y piano.** YVON, C.: **Sonata en Fa menor para corno inglés y piano.** DONIZETTI, G.: **Sonata en Fa mayor para oboe y piano.** Georg Meerwein (oboe, corno) y Karl Bergemann (piano). (BASF, MPS 3753737. PVP: 375 ptas.).

La obra de Schumann (muy «menor» dentro de su catálogo) es la única música de inspiración no vulgar contenida en este disco. La interpretación no presenta ningún relieve especial: correcta, pero alejada de lo excepcional. Por lo demás, la utilización de instrumentos de teclado antiguos supone una norma de las posibilidades expresivas (en Schumann), que en modo alguno puede compensarse con la curiosidad que produce al principio esta sonoridad arcaica.

Conclusión: La calidad técnica de la grabación, así como la rareza del repertorio, son pocos alicientes. Hay un enorme repertorio raro entre nosotros y, a la vez, de gran altura musical.—J. L. G. B.

INSTRUMENTAL

CHOPIN, F.: **Cuatro Baladas y Tres Impromptus.** Claudio Arrau, piano. (MCA Records, S-32753. PVP: 360 ptas.)

En generoso acoplamiento (casi una hora de música) se publica el volumen primero de una colección que saludamos con entusiasmo y esperamos sea lo más completa posible: Chopin por Arrau. Es una pena que tan hermosa edición discográfica no vaya acompañada por una calidad técnica de grabación y prensado a la altura del contenido: es constante el ruido de fondo, y la «presencia» del instrumento no peca de excesiva precisamente.

La extraordinaria musicalidad de Arrau logra una inapelable versión de tres de los **Impromptus** chopinianos y, cómo no, resulta muy bella su recreación de las **Baladas**; pero esta versión de las cuatro geniales partituras de Chopin no me parece «redonda». En mi opinión, la interpretación de la **Cuarta**, y sobre todo de la **Primera**, peca de un punto de languidez, matiz que puede explicarse—que no justificarse—en base a la enorme lentitud con que se abordan. En el número 456, Angel Carrascosa recomienda a Arrau en primer término, tanto en los **Impromptus** como en las **Baladas**, a propósito del comentario sobre una interpretación casi integral del piano de Chopin. Creo un deber para con el lector—tras celebrar la publicación en España de las versiones de Arrau—mostrar mi desacuerdo con la elección, ya que la lectura de Rubinstein (también recomendada por Carrascosa) me parece más homogénea en calidad, tan honda y tan bella como la del pianista chileno. Y si bien se trata de una interpretación aislada, considero la que ofrece Arturo Benedetti-Michelangeli de la **Balada en Sol menor** como la más genial aproximación a las **Baladas** de Chopin que ha dado el disco. Los **Impromptus** tienen en Kempf un importante competidor, pero—y ahí mi acuerdo con A. C. es total—Claudio Arrau no cede en este caso la primacía.

Conclusión: Primera piedra de una publicación que puede ser importantísima, aun con la pega de la no perfecta sonoridad.—J. L. G. B.

SCHUMANN: **Album para la Juventud, opus 68.** Alexis Weissenberg, piano. (EMI, 1-J 065-12578 Q, «estéreo-cuadrifónico», sistema SQ. PVP: 415 ptas.)

Esta deliciosa colección de 43 piezas, publicadas en 1848, fue compuesta por Schumann pensando en la educación musical de sus hijos, preocupado porque los estudios pianísticos no uniesen a la técnica el «atractivo de la fantasía». No cabe duda, tras la escucha de este disco, que el propósito se vio plenamente logrado: a los problemas de índole técnica (fraseo ade-



cuado, independencia de manos), propuestos de forma progresiva y sin alcanzar nunca un elevado nivel de dificultad (la obra fue escrita pensando en su hija mayor, Marie, de siete años), se une, de forma admirable, la inspiradísima fantasía de Schumann, dando como resultado un álbum lleno de música realmente encantadora: por ejemplo, las dos **Invernales** (números 38 y 39); la **Scheherazade** (32), tan profundamente personal; las sencillas piezas iniciales, que ofrecen sutil contraste, dentro de su relación temática; la deliciosa **Canción de Primavera** («molto espressivo»), que hace uso en su sección central de pedal izquierdo para lograr el «pianísimo», siendo la pieza escrita en la tonalidad más difícil, Mi mayor (cuatro alteraciones). La relación sería interminable; cito, para concluir, la titulada **Fanfarría** (23), que más propiamente se llama en algunas ediciones **Caballeresca** o **El Jinete**, cuyo progresivo alejamiento en la distancia se logra de forma inolvidable.

Obra, pues, sin grandes requerimientos técnicos... para una interpretación correcta. Sin embargo, se precisa no sólo una perfecta captación de todas las sutilezas rítmicas, dinámicas y de fraseo que encierran estas páginas, sino, además, amarlas profundamente, restituyéndoles la ternura y el cariño con que fueron compuestas: pese a ser escritas en sólo dieciséis días (facilidad que supone un entusiasmo confirmador de lo antedicho), el álbum de notas de Schumann revela considerables revisiones, cambios de título e incluso algunas supresiones. Pues bien, Alexis Weissenberg demuestra amar profundamente esta música, dándonos una de las más bellas muestras de su arte: las páginas están paladeadas, sentidas muy desde dentro. Realmente, el gran pianista toca aquí pensando en sus hijos (quizá también en su niñez), y el resultado no puede ser más hermoso; por ello sería prolijo destacar momentos aislados, pues todo el álbum es una permanente comunión intérprete-obra en el más alto grado. En suma, versión de referencia.

En el aspecto técnico el disco es satisfactorio: las leves deficiencias (algún

Las más prestigiosas Editoriales Musicales del mundo reunidas en el

II SALON INTERNACIONAL DE LA PARTITURA Y EL LIBRO MUSICAL

En Madrid, durante el mes de junio de 1976, coincidiendo con la Feria Nacional del Libro.

Organiza:

REAL MUSICAL, S. A. Carlos III, 1. Teléfonos 248 09 24 - 247 63 65. MADRID-13



Colecciones de:	●●●●	●●●●
Precio normal:	1.330	1.745 Ptas.
Precio Oferta:	1.045	1.365 Ptas.

Oferta Primavera 1976

PROXIMAMENTE
en discos



LOHENGRIN

★

La deslumbrante versión de
KARAJAN
en el Festival de PASCUA
SALZBURGO, 1976

pre-eco y cierto ruido al comienzo de la cara 1 de mi ejemplar) deben ser achacadas a la enorme duración, cercana a los setenta minutos. Por lo demás, el piano suena muy bien, con gran riqueza tímbrica y claridad. La presentación es satisfactoria, aunque hubiera preferido comentarios sobre la obra —que es total novedad en el catálogo español— al pequeño cuento incluido en la carpeta. De esta forma queda sin aclarar el sentido de la **pieza 28**, que es una preciosa **Canción sin palabras** en recuerdo de Mendelssohn, que falleciera el 4 de noviembre de 1847. La **Canción Nórdica** (41) es un recuerdo a Niels Gade, tras su partida de Leipzig: el tema está formado por las cuatro notas Sol-La-Re-Mi (en la notación alemana, G-A-D-E).

Conclusión: Un hermosísimo disco publicado oportunamente por EMI. Imprescindible.—R. A. M.

TURINA: Obras sevillanas para piano: «Sevilla». «Rincones sevillanos». «Por las calles de Sevilla». «La andaluza sentimental» (de **Mujeres españolas**). Angeles Rentería. (Columbia, CS 8574. 225 pesetas.)

El tema Sevilla, su ciudad natal, es constante en la producción de Turina, el más importante compositor español de la primera mitad de nuestro siglo, exceptuando a Falla. Este disco es el número 1 de la «Colección de música sevillana», promovida por la Caja de Ahorros San Fernando, de dicha provincia, y conmemora el XXV aniversario de la muerte del compositor español que más gloria ha dado a la ciudad, tan querida a la música (desde **Don Giovanni** y **Las bodas de Fígaro** al **Barbero**, pasando por **Fidelio**).

Las piezas de Turina seleccionadas son de notable o gran valor: desde el «pinto-

resquismo» de la primeriza «suite» **Sevilla** hasta la mayor esencialidad folklórica «descriptiva» de **Por las calles de Sevilla**. Angeles Rentería, pianista sensible e inteligente, posee además la garantía de su cariño y familiaridad con la música de su conciudadano Turina, que se traduce en un conocimiento a fondo y produce unos resultados ideales. La calidad técnica del disco es impecable. Otros importantes recitales pianísticos Turina, no limitados a «Sevilla», son los de Larrocha (Clave) y Lavilla (Columbia).

Conclusión: Piano español del siglo XX, de gran interés, y no sólo para sevillanos.—A. C. A.

RECITAL

ALBINONI: «Adagio» en Sol menor. **VIVALDI: Concierto para dos guitarras en Do mayor.** **VIVALDI-BACH: Conciertos para órgano número 2, en La menor** (BWV 593), y **número 5, en Re menor** (BWV 596). **A. MARCELLO: Concierto para dos guitarras en Re menor.** Ida Presti y Alexandre Lagoya, guitarras. Pierre Cochereau, órgano. Orquesta Pro Arte, de Munich. Director, Kurt Redel. (Philips, 65 04 126. 400 ptas.)

Otro pastiche barroco de Philips, a base esta vez de transcripciones. El sublime **Adagio** de Albinoni aparece arreglado: el violín solista de la versión habitual ha sido sustituido por flauta y oboe, con lo que pierde no poco de su indefinible misterio, y tampoco Redel contribuye con su dirección algo seca a lograr esa inefable y conmovedora expresividad de esta pieza, que ha bastado para dar fama al compositor. Al lado, dos de los **Conciertos de órgano**, de Bach, a partir de Vivaldi —cuya grabación completa en un disco acaba de lanzar Philips en la misma interpretación—, basados en los números 8 y 11 de «L'estro armonico», respectivamente. Curiosamente, en esta grabación se han conservado las partes orquestales vivaldianas, a pesar de que en sus transcripciones Bach encomendó al órgano los papeles de los solos y la orquesta. La interpretación de Cochereau es muy a propósito. Completan el mosaico dos **Conciertos** arreglados por Lagoya para dos guitarras: el de Vivaldi procede del de mandolina **P 134**, y el de A. Marcello, de su conocido **Concierto para oboe**. La labor de los solistas, el dúo Presti y Lagoya, no me parece tan nítida e impecable como fuese de esperar (tal vez la algo confusa toma de sonido contribuya a emborronar el resultado sonoro). La dirección de Kurt Redel a lo largo del disco, siendo correcta y musical, tal vez sea más «germánica» que «italiana», un tanto mermada en agilidad y luminosidad. La toma de sonido es, como decía, algo pastosa de más, sobrecargada de graves y un poco falta de transparencia.

Conclusión: Transcripciones barrocas diversas; de interés relativo por varias razones.—A. C. A.

CORELLI: Concerto grosso número 8, en Sol menor, op. 6; Concierto de Navidad; J. S. **BACH: «Sinfonía»** (de **El oratorio de Navidad**); **PACHELBEL: Canon** (arr. Münchinger). **RICCIOTTI: Concertino número 2, en Sol mayor;** **GLUCK: Chacona.** Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, Karl Münchinger. (DECCA, SDD-411, «stereo»; 225 ptas.)

Grabación oportuna en nuestra discografía, con una atractiva antología que comprende aproximadamente sesenta minutos de música. Münchinger y su Orquesta de Stuttgart dan lo mejor de sí mismos en Corelli, Pachelbel y Gluck, pareciéndome en Ricciotti y Bach afectados en demasía. La magnífica Orquesta de Stuttgart alcanza un grado interpretativo de excepción, que en muchos momentos me ha recordado a la gloriosa agrupación de Neville Marriner. A pesar de encontrarme con puntos discutibles en el presente registro, como pueden ser el rápido «vibrato» de los violines en el **Concierto** de Corelli, o la ya apuntada afectación en Ricciotti y Bach (cuya «Sinfonía» del **Oratorio de Navidad** la parece dirigir Herbert von Karajan), el balance global es altamente positivo, añadiendo una grabación francamente loable, con una brillantez de sonido característica de las mejores grabaciones de Decca, y no olvidando, sobre todo, que por sólo 225 pesetas y sesenta minutos de música grabada se puede adquirir un disco que en nada desmerece con los registros de precios claramente superiores, que oscilan entre las 400 y 450 pesetas, y que además tienen una duración sensiblemente más corta. Felicitaciones, pues, para Decca.

Conclusión: Interpretaciones y grabación excelentes. Los seguidores de Münchinger y la Orquesta de Stuttgart están de enhorabuena.—E. P. A.

DVORAK: Humoresque, opus 101, número 7. **ADDINSELL: Concierto de Varsovia.** **KREISLER: Tristeza de Amor, Gozo de Amor, Hermosa Rosemary, Capricho vienés.** **ANTON RUBINSTEIN: Melodía en Fa.** **ROSSINI: La Danza.** **FIBICH: Poema.** **RACHMANINOFF: Preludio, opus 3, número 2.** **BRAHMS: Danzas húngaras 20 y 21.** S. Stöckigt, piano; E. Morbitzer, violín; R. Orofino, tenor. Orquestas Filarmónica de Dresde, Sinfónica de Londres, Sinfónica de la RTV de Leipzig, Gran Orquesta de la Deutschlandsender. Directores: Kegel, Masur, Mackerras y Hanell. (Philips, «Stéreo», 9500010. PVP: 400 ptas.)

Como puede verse por la escueta enumeración, un «ambicioso» programa de «clásicos populares» que yuxtapone Brahms a Kreisler y Dvorak a Rossini, en un verdadero amasijo de solistas, orquestas y directores. Por supuesto, estoy en contra de este tipo de batiburrillos: el

REAL MUSICAL, S. A., de Madrid, organiza el

II SALON INTERNACIONAL DE LA PARTITURA Y EL LIBRO MUSICAL

MES DE JUNIO



disco es —o debe ser— «hecho cultural», y estos programas «variados» no tienen más interés que el de una supuesta comercialidad. Deseo sinceramente que Philips, que cuenta con un excelente catálogo por publicar aún, no insista en exceso en esta línea, en la que inscribe otro disco bajo el sugestivo epígrafe de «Marchas».

La obra base que da título al disco es el **Concierto de Varsovia**, página agradable, con un bello tema principal y reminiscencias de algunos conocidos conciertos (Grieg). La interpretación es buena, como, en general, ocurre a lo largo del disco, destacando el tratamiento noble que recibe la **Melodía** de Rubinstein y la contribución de Mackerras y la London Symphony en dos **Danzas húngaras** de Brahms. En el plano negativo, el feísimo «arreglo» del bello **Preludio** de Rachmaninoff y la empalagosa presencia del **Capricho vienés**, atiborrado de espeluznantes «portamentos» sobre dobles cuerdas. Curioso resulta encontrar a Fibich, contemporáneo de Dvorak, autor de varias óperas sobre libretos de Byron, Schiller y Shakespeare. El **Poema**, obra grata, no permite saber si su postergación es o no justa.

La calidad técnica es buena. El precio me parece exagerado: creo que «vale» incomparablemente más el **Concierto** de Brahms con Brendel y Haitink que este «popurrí», ideal para una serie económica.

Conclusión: ...—R. A. M.

Marcha nupcial (MENDELSSOHN). **Marcha húngara y Marcha de los Troyanos** (BERLIOZ). **Marcha del Profeta** (MEYERBEER). **Marcha fúnebre de una marioneta** (GOUNOD). **Marcha alegre** (CHABRIER). **Marcha turca** (BEETHOVEN). **Marcha egipcia** (JOHAN STRAUSS). **Marcha eslava** (TCHAIKOWSKY). Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, Paul Paray. Orquesta Sinfónica de Minneapolis. Director, Antal Dorati. Orquesta Eatsman Rochester. Director, Frederick Fennell. Philips, 65 13 035, «stereo». 400 ptas.

En la industria fonográfica ocurren a veces «acontecimientos» en el sentido más peyorativo de la palabra. Tal es el caso

ocurrido con el registro que ahora nos ocupa. El Departamento de Marketing de Philips en España ha dado pruebas de su enorme entusiasmo para que nuestro no excesivamente vitalista historia discográfica fuera poco a poco pareciéndole algo al catálogo europeo (publicaciones como el ciclo sinfónico de Mahler por Bernard Haitink, el **Anillo del Nibelungo** de Karl Böhm o la progresiva aparición de las **Sonatas para piano**, de Beethoven, por Alfred Brendel, merecen un caluroso elogio a la Empresa discográfica). Sin embargo, a mi modesto juicio personal, considero bajo todos los aspectos un error mayúsculo editar un disco con marchas (que, además, están bastante mal interpretadas) cuando en estas latitudes no hay visos de que se hagan realidad las antológicas grabaciones del **Moisés y Aarón**, de Schönber, por Michael Gielen (que, como todos saben, fue Premio Mundial del Disco del pasado 1975), o las **Sinfonías** de Bruckner por Haitink, o el revelador **Cosí fan tutte** de Colin Davis...

Conclusión: Disco totalmente innecesario. Ningún interés.—E. P. A.

PROXIMAMENTE
en discos



LOHENGRIN

★

La deslumbrante versión de
KARAJAN
en el Festival de PASCUA
SALZBURGO, 1976

RECITAL DE ORGANO.—J. F. DANDRIEU: **Cinco villancicos**; D. BUXTEHUDE: «**Tocata**» y **Fuga en Fa**; G. B. PESCEtti: **Sonata en Do menor**; JOAO DE SOUSA CARVALHO: **Allegro**; ANTONIO DE CABEZON: **Diferencias sobre el canto llano del Caballero**; HENRY HERON: **Cornet voluntary**; CHRISTIAN RITTER: **Sonatina en Re menor**; JAN PIETERSZON SWEENLINCK: **Variaciones sobre «more palatino»**; J. S. BACH: **Concierto en Mi bemol**. Peter Hurford interpreta al órgano holandés del Eton College. (DECCA, SXL-29100, «Stereo». 335 ptas.)

Reúne el presente registro una serie de obras creadas entre 1550 y 1750, las

cuales no poseen especial relevancia dentro del transcurso de la historia de la Música, pero que, sin embargo, no dejan de tener vigencia en tanto que aportan un conocimiento, si bien breve, de la evolución experimentada por el órgano antes de J. S. Bach. De entre las numerosas creaciones del presente disco destacaría, bajo mi criterio personal, los **Cinco villancicos** del compositor francés Jean François Dandrieu, verdaderamente deliciosos, y la «**Tocata**» y **Fuga**, de Buxtehude, en la que se consigue imponer la unidad mediante sutiles variaciones del material temático, aunque éste adolezca del ensamblaje arquitectónico que, por ejemplo, caracteriza a las mismas composiciones de Juan Sebastián Bach. Las composiciones restantes merece la pena conocerlas por la soberbia interpretación del organista inglés Peter Hurford.

La presentación del disco es buena. Grabación y prensado, excelentes. Notables comentarios en la carpeta, a cargo de Félix Aprahamian.

Conclusión: Publicación digna de conocerse.—E. P. A.

VIVALDI: **Concierto para flautín, en La menor, P 83. Concierto para dos trompetas, en Do mayor, P 75.** CAPUZZI: **Concierto para contrabajo, en Re mayor.** PAISIELLO: **Concierto para clave, en Do mayor.** S. Gazzelloni, flautín; H. Adelbrecht, J. P. Mathez, trompetas; L. Buccarella, contrabajo; M. T. Garatti, clave. I Musici. (Philips, 65 00 969. 400 ptas.)

La programación de Philips es, en casos como este, irritante: tres de estos cuatro conciertos ya se hallaban publicados en España en **las mismas interpretaciones**: los dos de Vivaldi en el voluminoso álbum dedicado a este autor, apareciendo también el primero de ambos en «El triunfo del barroco», antología en la que, a su vez, se incluye el de Capuzzi (allí los comenté brevemente, en noviembre de 1975). Sólo el **Concierto de clave**, de Paisiello, es novedad. ¿Qué interés puede, por tanto, tener este disco? El posible comprador, con gran probabilidad, poseerá uno de esos álbumes, cuando no los dos, como tampoco mucho para los que no los posean, al tratarse de una extraña mezcla de obras y autores muy diversos. La obra de Paisiello es algo antigua para su tiempo (1781), lo que no impide que resulte graciosa, ligera y muy espontánea. Las interpretaciones ofrecen la constante garantía de I Musici. Los solistas del **Concierto** de dos trompetas son muy notables, y absolutamente convincente, por virtuosismo y vitalidad, la clavecinista Garatti, en el de Paisiello. Las grabaciones son estupendas.

Conclusión: Nuevo acoplamiento, en plan revoltijo, de cuatro conciertos de los que ya figuran tres en otros discos. Eso sí, admirables interpretaciones. Insisto: ¡hay muchas cosas más importantes en espera de publicación!—A. C. A.

II SALON INTERNACIONAL DE LA PARTITURA Y EL LIBRO MUSICAL

Aproveche esta gran oportunidad para seleccionar, entre las más avanzadas pedagogías, sus métodos para el próximo curso.

« JAZZ »

GUIA DE DISCOS «JAZZ»

JEAN-LUC PONTY EXPERIENCE: **Open strings**. MPS 3553187, BASF.

JEAN-LUC PONTY: **Upon the wings of music**. Atlantic, HATS 421-169, HISPAVOX.

GEORGE DUKE: **Feel**. MPS 355 847, BASF.

DON CHERRY: **Eternal Rhythm**. MPS 3553161, BASF.

VARIOS: **California Concert**. CTI 500 125/126, HISPAVOX.

THE DIZZY GILLESPIE REUNION BIG BAND: **20 & 30 Anniversary**. MPS 3553178, BASF.

D. GORDON & S. HAMPTON: **A day in Copenhagen**. MPS 355316, BASF.

RED GARLAND: **The quota**. MPS 3553465, BASF.

MILT BUCKNER: **More chords**. MPS 3553168, BASF.

STEPHANE GRAPPELLI: **Afternoon in Paris**. MPS 3553344, BASF.

JOE PASS: **Intercontinental**. MPS 3553089, BASF.

ANITA O'DAY: **In Berlin**. MPS 3553720, BASF.

El tener dos discos de Jean-Luc Ponty puede ser un placer inigualable. Pero también puede servir para comparar lo que el violinista francés hacía en 1971 y lo que hace ahora mismo. Y de la comparación se deduce que el Ponty ha cambiado cantidad. **Cuerdas al aire** es «free-jazz», todo él acústico, y con un tema principal llamado **Flipping**, dividido en tres partes, que es canela en rama, pues junto a los solos de Ponty se suman los de un pianista inigualable: Joachim Kühn.

Sobre las alas de la música es un álbum electrificado, nada «free», y que acepta con todas sus consecuencias los postulados «rock»: volumen, tratamiento instrumental, ritmo reiterativo. Son ocho temas que rondan los cuatro y cinco minutos. Todos ellos parecidos, salvo **Ecos del futuro**, regrabado por Ponty solo, en el que el violinista hace curiosos experimentos espaciales. La gente que le acompaña es conocida: R. Armstrong, bajo; con él, McLaughlin, Ndugu, batería con «weather Report», y Santana, Patrice Rushen, una excelente pianista de estudio que graba con Prestige, y un «guita» que no conozco: Ray Parker Junior, sin demasiado trabajo.

Comparando, me quedo con el Ponty primero, y sobre todo con el Ponty de la Mahavishnu y de las Mothers; pero ese es otro problema.

* * *

George Duke es un teclista que, como Ponty, también tocó con las Madres de Zappa. Su **Feel** se circunscribe dentro del «jazz-rock», con tremenda influencia «fun-

ky», aunque más de una vez deriva hacia partes sofisticadas y lentas, y entonces me recuerda a Sergio Mendes. Pero no te preocupes, esto pasa pocas veces. Aquí también Ndugu le da a las baquetas, y además aparece el Airtó, la Flora Purim y un «guita» que se exhibe poco, pero que me gusta cantidad: Obdewl'l X. El bajo, cuando lo hay, lo toca John Heard. El disco es de Duke, sin ningún tipo de dudas: él compone, él graba la base, regraba a su gusto, canta cuando quiere... **Feel** es una sorpresa, puesto junto a temas que parecen van a ser sosos, y luego se endiablan, hay temas realmente sofisticados. De cualquier forma, lo bueno siempre es bueno.

* * *

Increíble que el **Ritmo eterno**, del corneta (?) Don Cherry, haya llegado a Spain. Por si alguien no lo sabe, Cherry fue, junto a Arnette Coleman, el iniciador del «free jazz» allá por los años 59-60. El disco este está grabado en el Festival de «Jazz» de Berlín, de 1968, en pleno apogeo de barricadas y mítines. Don se unió a gente de gran calidad, entre los que destaco a Kühn al piano y S. Sharrock a la «guita», y con ellos, nueve en total, hizo una obra maestra del «free». Son cuarenta minutos de increíble viaje al mundo que tú quieras ir, dividido en once partes continuadas a modo de «suite», y en los que la danza africana se mezcla con el «blues», con el «vacile free» y con elementos turcos y árabes. ¡Oh Mahoma! Don Cherry toca nueve instrumentos, llegando a veces a utilizar dos a la vez. Aparte de su corneta, emplea flauta bengalí, flauta de bambú, campanas del Norte, «gamelan», etcétera.

De todos los discos que voy a comentar, este es el que para mí tiene más valor, y aunque entiendo que es muy arduo de entender para el no iniciado, lo recomiendo por encima de todos, y a muchos años luz de los demás.

* * *

No sé quién se habrá inventado la «trola» esa de que el «jazz» está muriéndose. El caso es que ése fue el pretexto para organizar el **Concierto de California** y decir que no había muerto. G. Benson a la «guita», F. Hubbard a la trompeta, H. Laws a la flauta, S. Turrentine al tenor, H. Crawford al piano, J. Hammond al órgano, R. Carter bajo, B. Cobham a la batería y Airtó a la percusión fueron los intérpretes. O sea, la flor y nata de la CTI Records. Hay cinco temas: **Fire and rain**, con exhibición del H. Laws; **Red Clay**, con el Benson y el Carter; **Sugar**, con un Turrentine magnífico; **Blues West**, espléndido «blues», con solos de todo el mundo, y el **Leaving West**, con el Turrentine otra

vez, magnífico. No es una maravilla, pero sí es bueno. Y aunque los nombres te deslumbren, hay muy buen «jazz» además.

* * *

El aturdido Gillespies sigue igual, no cambia. Su música no revoluciona ya el ambiente, como lo hacía en los años 40, en que junto a Parker y varios más iniciaron el «bop» o «jazz» moderno; pero, de todas formas, su «jazz» sigue siendo bueno. Aquí está en gran banda conmemorando el XX aniversario de su salida al mundo profesional. El disco está grabado en directo en el Festival de Berlín del 68.

* * *

Y Anita O'Day grabó el suyo en el del 1970. Anita es una de las grandes cantantes de «jazz», junto a Ella, Bessie, Billie, Carmen McRae, Sarah, y tantas otras. Su disco es soberbio. Con «swing», «skat», baladas y todo impregnado por una calidad especial.

* * *

El tenor Dexter Gordon y el trombón Slide Hampton, con otro trompeta y trío de ritmo. Seis temas, con un «blues» inicial soberbio, y luego cosas curiosas, como un calidísimo y calentísimo **La sombra de tu sonrisa**, con un Gordon al «saxo» muy tierno y susurrante. Lo demás es más rápido.

* * *

Siento, en verdad, no poder extenderme con los discos que tengo entre las manos, porque son de veras geniales, en general. Gracias a Basf, tenemos «jazz» buenísimo, como este **The quota**, del genial pianista Red Garland, al que si me diesen espacio dedicarí a toda una página. El disco es muy bueno, de los mejores de la relación, con un Jimmy Heath al tenor y soprano en plena forma, secundado por Peck Morrison al bajo y Lenny McBrowne a la batería. Seis temas, todos muy buenos. Destaco el que da título al disco, original de Heath, y el **Días de vino y rosas**, del Mancini, con una buena versión; pero además está ese **Amor a la venta**, con el Heath al soprano, increíble. ¡Oyelo!

* * *

Más acordes, de Milt Buckner en trío. Ocho temas desenfadados, alegres, trascendentes y que rozan el cachondeo cuando el tema se titula **Bach vuelve a Indiana**. ¡Oh Milt!, ¿por qué eres tan bueno?

* * *

Y el violinista francés... (¡oh, no es Ponty!) Stephane Grappelli, con mucho

(Continúa en la pág. 55.)



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

El 19, 20 y 21 de noviembre de 1976 Auditorium Nippon Budokan de Tokio.

Patrocinado por la Fundación Musical Yamaha
Bajo los auspicios del Ministerio de
Asuntos Exteriores del Japón y el
Gobierno Municipal de Tokio.

INFORMACION, REGLAMENTOS Y REGULACIONES

1. Normas de Inscripción.

A. Cada canción deberá ser una composición original en su totalidad, que no haya sido publicada comercialmente ni representada con anterioridad al Festival.

B. Cada inscripción deberá incluir los siguientes detalles. La omisión de cualquiera de estos detalles invalidaría la inscripción.

(1) Una copia del formulario oficial de inscripción totalmente rellena en la que figurarán todas las firmas y fotografías del (de los) compositor (-es) y del (de los, de las) cantante (-s). El (los) cantante (-s) deberá (-n) escogerse en el momento de presentar la inscripción. Cualquier cambio posterior en la persona del cantante (-s) invalidaría la inscripción.

(2) Una copia de la canción grabada sobre una cinta abierta de 4-5 pulgadas a 7-1/2 ips (19 cm./seg.) de velocidad, grabado en estéreo y con preferencia sobre dos pistas.

(3) Una copia de la traducción aproximada de la letra en inglés.

(4) Una copia de la partitura y letra en la lengua original.

C. Dirigir todas las inscripciones al:
Festival Committee '76
Yamaha Music Foundation
1-1-1 Ebisu-Minami, Shibuya-ku
Tokio, Japón

Todas las inscripciones deberán ser recibidas antes del 30 de junio de 1976. Ninguna razón podrá motivar la retirada de una inscripción.

2. Selección de Inscripciones.

Todas las inscripciones al Festival serán seleccionadas por un Comité especial que será formado por los patrocinadores. La selección se basa enteramente en el valor musical. De esta manera es posible que entren en la selección.

3. Premios.

Para las composiciones habrá dos Grandes Premios de los que uno será para la mejor composición extranjera y otro para la mejor composición japonesa. Además, habrá otros premios para la Composición Destacada.

En las interpretaciones, habrá un primer premio para la Interpretación más Destacada y otros premios para la Interpretación Destacada.

Detalle de los Premios.

1) Gran Premio US\$5.000, Medalla, Certificado de Honor.

2) Premio a la Composición Destacada: US\$1.000, Medalla, Certificado de Honor.

3) Premio para la Interpretación más Destacada: US\$2.000, Medalla, Certificado de Honor.

4) Premio a la Interpretación Destacada: US\$500, Medalla, Certificado de Honor.

4. Gastos.

La administración se encargará de los gastos siguientes para un compositor y un cantante: billete de avión de ida y vuelta, gastos de alojamiento y comidas del 14 al 22 de noviembre de 1976.

Aviso: Si se trata de un grupo que canta, se discutirán con la administración y con antelación al concurso, los particulares sobre dicho grupo.

5. Derechos de los Patrocinadores

Todos los derechos concernientes a las canciones inscritas, serán destinadas a los patrocinadores (Yamaha Music Foundation) con las condiciones y efectos que la Ley de Copyright en Japón provee a los patrocinadores.

Los patrocinadores reservan para todo el mundo los derechos siguientes.

A. El derecho exclusivo de emisión o de permiso a otras partes de emitir el Festival.

B. El derecho exclusivo de producir y distribuir películas documentales o videotape del Festival.

C. El derecho de grabación en directo de discos conmemorativos de las interpretaciones del Festival.

D. El derecho de utilizar o de permitir

a otras partes el utilizar las materias sometidas, incluso los nombres, las fotografías, los curriculum vitae y las voces de los entrantes.

E. Para grabar discos en Japón con las canciones inscritas en el Festival, hay que tener el anterior consentimiento de los patrocinadores; los patrocinadores podrán reclamar el derecho para la grabación en Japón de las canciones inscritas al Festival, a través de negociaciones con las partes interesadas.

Otros Reglamentos

Todos los entrantes deberán seguir el horario fijado por los patrocinadores para los conciertos, ensayos, y las posibles entrevistas de TV, Radio o Prensa etc.

Si los patrocinadores lo solicitaran, los entrantes prolongarán su estancia en Japón después de haberse terminado el Festival, para conciertos, emisiones y entrevistas de Prensa etc.

Ninguna otra remuneración que los gastos ofrecidos por la administración y fijados en la Sección 4 "Gastos", será pagada a los entrantes.

La correspondencia concerniente al Festival será exclusivamente en Inglés o en Japonés.

Los patrocinadores se reservan el derecho de cambiar las regulaciones y el reglamento. Cualquier cambio a este respecto será dado a conocer en su momento a los entrantes.

**World
Popular Song
Festival
in Tokyo
'76**



«ROCK» & «POP»

GUIA «POP & ROCK»

ROD STEWART: **Atlantic crossing.** Warner Bros, HW 321 95, Hispavox.

COMANDER CODY: **And his lost planet airmen.** Warner Bros, HW 321 91, Hispavox.

BLACK OAK ARKANSAS: **Ain't life grand.** Atlantic, HATS 421 168, Hispavox.

JACKIE WILSON: **It's all a part of love.** Brunswick, ZLB 2015, Zafiro.

JOSE LUIS PERALES: **Para vosotros canto.** Hispavox, HHS 11 291.

CARLOS LUENGO: **A la sombra del cielo.** Hispavox, HHS 11 297.

R. E. O. SPEEDWAGON: **This time we mean it.** Epic, 80771, CBS.

VICTOR MANUEL: **Cómicos.** Fonogram, 63 28 185.

AMANDIO y JORGE: **Canciones de oro de Sudamérica.** Fonogram, 64 29 847.

MIKE OLFIELD: **Ommadawn.** Virgin, 89552 I, Ariola.

JOHN PRINE: **Common sense.** Atlantic, HATS 421 166, Hispavox.

ELVIN BISHOP: **Juke joiny jump.** Capricorn, 721 07, Hispavox.

MARIA OSTIZ: **Pinceladas.** Hispavox, HHS 11 286.

ANA BELEN: **Calle del Oso.** Philips, 63 28 186.

Banda sonora original de la película **L'histoire de O.**

ALBERTO CORTEZ: **Para mis amigos.** Hispavox.

ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA: **Face the music.**

TOQUINHO y VINICIUS: **Sao demais os perigos desta vida.** Zafiro, ZL 167.

PAU RIBA: **Electroccid accid alquimistic xoc.** Movieplay, Gong.

DAVE MASON: **Split coconut.**

DZYAN: **Time machine.** C. F. E., YD 99005.

PALOMA SAN BASILIO: **Sombras.** Hispavox, HHS 11-293.

LOS SABANDEÑOS: **Sentencias del Tata Viejo.** Columbia, TXS 3029.

THE WHO: **By numbers.** Polydor, 248039.

Viene de la pág. 53

«swing», diez temas, y en cuarteto, con el Kenny Clare a la batería. Cosas clásicas, como ese **Chicago**, o el inefable tema del Reinhardt, **Daphne**.

* * *

Y para acabar —dichoso espacio—, Joe Pass, con el Clare a la batería y el Eberhard Weber al bajo. Diez temas, con un «swing» increíble. El guitarra, ágil, va del tema clásico de «swing», como **Stompin'at the savoy**, al «pop» más reciente de **Oda a Billy Joe**, pasando por el **Blues de Joe**.

En resumen, doce LPs magistrales, y uno de ellos doble. Te aconsejo todos, porque además hay para casi todos los gustos; pero yo me quedo con el de Don Cherry, y luego el de Red Garland y el **Open String**, de Jean-Luc Ponty. Hago constar que diez de esos doce discos son de Basf, una de las pocas Casas que hacen lanzamientos masivos de «jazz», pues todos los discos han salido este mes. Gracias te dicen los amantes de «jazz».—**J. M. L.**

La evolución de Víctor Manuel ha sido un poco al revés de la de la generalidad de los cantautores. Se ha ido abriendo de los paisajes al testimonio, la crítica o la sátira. Su última obra se llama **Cómicos**, y la portada ya anuncia algo sobre el disco. Un payaso «submarinoamarillesco» adornado con claveles rojos y haciendo el símbolo de la victoria. Ha prescindido de los arreglos «arropadores», y con sólo cuatro músicos canta canciones serias y absurdas (que no por ello son menos serias), con evidentes incursiones al «kitsch», como en **Cómo ponerse un guante** o **Cómo torturar un gato**. La cara B aparece demasiado corta, como por obra de la censura, que quizá sea la causante de que el disco, grabado en octubre, haya salido en enero. Desde luego, el disco está lleno de intención y mala uva. Y para disfrutarlo no hace falta ser un «buen entendedor» de los que dice el refrán.—**S. H. V.**

* * *

Otra obra muy esperada: **Electroccid accid alquimistic xoc**, de Pau Riba. Un disco muy bueno, lleno de sátira, de paranoia. Pero, ¿quién no está un poco (o un mucho) paranoico en estos días? No me siento capaz de trasladar a este papel ni una parte de lo que el plástico me ha comunicado. Hay que oírlo. Después te gustará o no; a lo mejor te hace sentir una cierta angustia, un desasosiego; a lo peor no te dice nada. No te fijes en que la grabación está saturada de agudos, o en que la traducción de las letras no es del todo afortunada. La música es buena, y, en fin..., corre, María, vete a comprar un helado y un plato excelente para comer el domingo (día del señor que se lo come).—**S. H. V.**

* * *

Vuelve María Ostiz. Realmente, ella dice que nunca se había ido. Su último LP se llama **Pincelada** y continúa la línea de esta cantante navarra que encuentra sus fuentes en su experiencia, en las personas que ella conoce, en la inagotable cantera de los «snobs»..., cantando cosas sencillas con sencillez, con su voz ciertamente agradable. Todo ello debe ser producto de esa felicidad que María dice haber encontrado en su vida privada. En fin, siempre es bueno que alguien esté en esto de la música por afición y sin estar pendiente de discos, listas o contratos.—**S. H. V.**

* * *

Amandio y Jorge han grabado unas **Canciones de oro de Sudamérica**. Doce clásicos muy conocidos y «versionados». Nuevas versiones, con arreglos correctos y bien hechos, pero nada más. El disco puede estar bien para ciertos momentos no demasiado «musicales», pero para hacer una grabación creo que hay que ofrecer algo más de lo que puede cantarse en una sala todas las noches.—**S. H. V.**

* * *

Tres discos con características similares. Música sencilla, fresca, bien arreglada y con incidencias de ese «nuevo country» sureño. El primero, totalmente dentro de

estas coordenadas, es el **Common sense**, de John Prine. Agradable, con una buena producción y detallitos variados en la instrumentación. Una voz que a veces me recuerda a Johnny Cash, pero sin intentar comparaciones. Lo mejor, una versión a un conocido tema de Chuck Berry: **You never can tell**; sí, ese que le sirve de paradigma del «rock & roll» a Nick Cohn.

Con más sonido a grupo y algunos momentos interesantes de la guitarra está el **Juke Joint Jump**, de Elvin Bishop. Música fácil, «evolución» del «R & B» que está presente en los dos mejores temas del álbum: **Rolling Home**, del propio Bishop, y **Crawling King Snake**, del viejo maestro John Lee Hooker. Y cuando lo mejor de un disco es una versión...

En este LP colabora Stephen Stills. Y también en el **Split Coconut** del ex Traffic Dave Mason. Portada tropical, ritmos calientes en ocasiones, pero, afortunadamente, sin «reggae». Tiempos medios con alguna canción llena de fuerza, como la que da nombre al álbum. Buen gusto, pero eso es casi una obligación para Dave Mason. Se nota su «ascendencia» en algunos cortos desarrollos, especialmente a la guitarra, que suelen estar ausentes de este tipo de música que, según nos dicen, hoy se «lleva» en el mundo. Aunque yo no me lo creo.—**S. H. V.**

* * *

En la hoja de promoción del **This Time We Mean It**, de R. E. O. Speedwagon, se los compara a los «reyes» del Heavy metal, los Blue Oyster Cult. Y creo que no les favorece demasiado la comparación. Sin ser nada del otro mundo, tienen un poco más de imaginación, quizá por su larga experiencia. Hacen un «rock» duro, que no es tan bronca como el de los «reyes», pero resulta más agradable. Claro que a la hora de gastarse los billetes en un disco uno pide algo más que esto. Pienso que la fuerza de un disco no está en grabar la batería seca y fuerte y el bajo redondo y machacante. Y recuerdo, no sin cierta nostalgia, a los auténticos reyes de la «especialidad»: Deep Purple, Ten Years After, Johnny Winter... ¿Me estará haciendo viejo?—**S. H. V.**

* * *

El mitificado Mike Oldfield volverá a ser objeto de controversia con su **Ommadawn**. Y en esta ocasión no me coloco decididamente en contra, como en las precedentes. Sigue habiendo momentos carentes de todo cuanto caracteriza al «rock» y llenos de pretenciosidad. Pero en este disco hay otros momentos agradables, con fuerza y con significado, sin necesidad de ponerlo a 45, como en el **Tubular Bells**. En una parte, Oldfield nos demuestra que puede decir algo con una sola guitarra, sin necesidad de superponer 62 (que, digan lo que digan las críticas británicas, no «suena como el órgano de Pink Floyd»). Es interesante, aunque corto y poco desarrollado, el «solo» de percusionistas africanos. ¡Ah!, recomendaría a Ariola que encargue sus traducciones de críticas y hojas de promoción a alguien que sepa que un «recorder» no es un magnetófono, sino una flauta dulce.—**S. H. V.**

De vez en cuando aparece un disco como el de Commander Cody and His Lost Planet Airmen, para el que habría que emplear calificativos aduladores, que no nos permiten utilizar en una publicación tan seria y formal como es RITMO, esta vez en el buen sentido, porque este disco intitulado tiene el salero suficiente como para que uno se ponga a pegar brinquetes por el pasillo, bailar con la escoba y realizar otras hazañas heroicas de menor importancia. Es una especie de «r & r» suelto de los principios, marcado por el pedal «steel» y la guitarra de «jazz» que emplea. Suena como música de dibujos animados, te recita alguna historietita y podría acompañar perfectamente las evoluciones de cualquier «comic». Además del disco obtienes fantasmagórica portada de lo difícil que lo pasan Cody, su chica y chicos por los espacios siderales; lista de personal que interviene y la dirección de un club de «fans», por si te quieres apuntar. ¡A ver si cunde el ejemplo de buen humor entre tanto músico sentimental como hay!
R. G. S. O.

* * *

Jackie Wilson, que tantos años lleva produciendo de lo suyo y por aquí sólo se habían enterado unos pocos, de repente encuentra el favor de su distribuidora e invade el mercado, primeramente, con disco de sus éxitos de oro, que ya comentamos números ha, y ahora con este romántico y arrebatador **Todo es una parte de amor**, en el que hace la competencia a F. Sinatra, para que se vea que también un negro puede modular en tal límite de cualidades. Utiliza para ello toda una serie de canciones, que ya han probado su prestigio en otras voces, dando —las versiones que J. Wilson hace— el todo de lo que la música americana de los años cuarenta inventó, ahora con alguna canción que se le escapó a tal década, como **People**, y otras de las que ni se recuerda su fecha de inscripción en el registro, como **All my love**, **This guy's in love with you** y alguna más que no por más «oldie» vayan a ser peores. Y para acabar, recoge el **Concierto número 1 para piano**, de Tchaikowsky, que ya «versioneara» Ray Conniff en sus tiempos, lo llama **Alone at last**, y le queda tan bien. Así hasta la próxima.—**R. G. S. O.**

* * *

Carlos Luengo y José Luis Perales nos presentan dos nuevos Lps con los que pretenden romper la moldura del anonimato, al que han estado condenados hasta ahora. Son dos discos de corte semejante, quizás el del primero con un aire más modernista y un tratamiento más original, intentando incorporar ciertas innovaciones sonoras, pero siempre dentro de un contexto poético, más cercano al verso que a la partitura. Es una grabación intimista,

recopilación de canciones que hablan de «tu pelo negro y liso», «tu cuerpo al bailar», «la gente que no lo entiende», «el Dios que no vimos», «lo bonita que vas» o tantas otras cosas que son y pueden constituir la alegría e inquietud cotidiana, tratadas con un cierto desaliento, una pequeña frustración. No hay aire tradicional ni aparentemente regionalista; es un disco sencillo: unas canciones, un intérprete, un autor y una música mezclando demasiada instrumentación para el campo en el que se mueve.—**R. G. S. O.**

* * *

La diferencia de José Luis Perales con el anterior es que, si cabe, es más tradicional en el tratamiento de los temas. Una base orquestal con voz segura y aseverante, marcando dulcemente el ritmo, utilizando los instrumentos como meros acompañantes y seguidores. Una modulación correcta, una tonalidad adecuada, una música simple y, al fin o al cabo, un disco que no nos convence, con algunas influencias de la música popular castellana, pero sin que sus partituras alcancen en ningún momento una pretensión regionalista, o dar pie a una nueva música popular, tratan de captar ámbitos nacionales, hablando de situaciones comunes, sueños o realidades de la vida de todos los días, con un verso ágil y enternecedor, sentido y poético, que llega a calar; pero musicalmente existe un tremendo parecido a lo que se ha hecho siempre. Y tenemos ganas de renovación y de renovadores, de que se empiecen a abandonar los viejos moldes, se investigue y se nos deje de tanto cantor de verso claro y música endeble. Así, me encuentro en la desagradable situación de tener que despreciar el trabajo de una persona que seguramente habrá luchado mucho para poder concretar este disco y llegar a este resultado. Sirva esta crítica para poder enaltecer, sin ánimos triunfalistas, el espíritu de lucha de todos aquellos que están tratando el cambio y la investigación buscando nuevos horizontes, nuevos modos, gracias a los cuales «la música española está subiendo algunos puntos», según dice un verso de J. L. Perales, y se están dando continuamente contra el muro impenetrable de un público acostumbrado a tanta vaguedad.—**R. S. G. O.**

* * *

Electric Light Orchestra vuelven dando la cara a la música. Sin el rostro vuelto han grabado un Lp en el que regresa el tono ascendente que tuvo su **In the third day**, ya olvidados algunos pasajes de menor hálito, como fuera el álbum titulado **El Dorado**. Es francamente difícil oír cómo ELO logra fundir los distintos instrumentos integrantes de su formación y lograr un todo único y cerrado, coherente en los altos tonos de su primer plano musical. No

es fácil destacar tal o cual canción en lo que pretende ser una obra completa. **Face the music** es un poco ilusión y acercamiento, sueños o cosas extrañamente mágicas, quizás el vibrar de una cascada de cuerdas sobre un cristal. Buen, buen camino de luz y orquesta.—**R. S. G. O.**

* * *

Agárrate a la silla y trata de apuntalar la mesa y todo cuanto pueda mecerse, porque cuando caiga la aguja sobre el disco de Black oak Arkansas te va a ser difícil mantener el equilibrio. Es como el caballo desbocado corriendo en una nube de polvo sobre la pradera, así ronca el «rock'n'roll» negro de esta gente, que se nos muestran en la portada cual pastel de fresa. No nos lo imaginamos igual al acabar de confeccionar el disco. **Ain't life grand** es como un diccionario de todos los sucios trucos de tocar la guitarra, sacando de sus entrañas el hondo quejido del «r & r» y el fluido de la nueva generación; no le falta teatro ni ruido, pero tampoco le sobra mucho.—**R. S. G. O.**

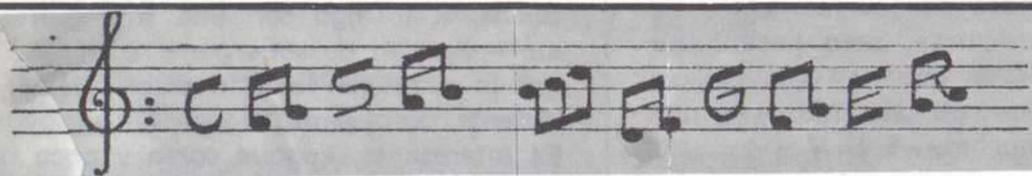
* * *

Rod Stewart es algo más que un simple cantante, es todo un estilo musical, una forma de concebir el «rock & roll»; y esto no es una afirmación gratuita. La prueba de ello es **Atlantic Crossing**.

Dándolo todo por el «rock & roll» podría haber sido el segundo apellido del álbum, y una idea fija que destella en el centro de la cara rápida, como recordatorio a los huesos de tu cuerpo que aún quedan vivos, algunos de los inquietos por esta música. De cuerpo presente, Rod se mete en el medio de los músicos y no los deja en paz; los atosiga, los acosa, regatea, provoca y destroza, hasta que no queda títere con cabeza. Su voz no forma plano aparte; deja ir, andar y correr... «Saxo», percusión, guitarras, ¡hummm!, y esto comienza a cobrar cuerpo de historia, primero, con J. Beck, Faces, Small Faces y ahora una banda americana.

Cabe hacer un análisis exhaustivo, investigar cómo integra la sonoridad americana, el «slade», las mezclas; ver su aportación, crujiente en sonidos agudos, con un primer plano tremendamente instrumental, fortísima percusión... Pon a tope el volumen justo antes de la saturación, deja que salte el «woofer», son sólo unos momentos de liberación.

Luego la cara lenta, la orquesta, muy fuerte el bajo; unas mandolinas o unos arpeggios; su voz ronca y silbante forzando la articulación, donde deja a otras manos las composiciones, y cerrando, **sailing**, navegando, con el suave movimiento de las olas en la desembocadura del Huston, en donde llegan los barcos a Nueva York. Cruza tú también el Atlántico y baila con América.—**R. S. G. O.**



Gran Avenida, 36-Teléf. 38 28 76
ELDA (Alicante)

DISPONEMOS DE UN GRAN SURTIDO EN GUITARRAS DE ARTESANIA DE TODOS LOS PRECIOS Y CALIDADES, PIANOS DE TODAS LAS MARCAS E INSTRUMENTOS Y LIBROS PARA LOS COLEGIOS.

Enviamos contra reembolso de su importe, sin gastos de envío, todos los discos que nos soliciten.

La historia de O es, según la hoja de promoción, la hermana gemela de **Emmanuelle**. El mismo director y la misma imposibilidad—de momento—de ser vistas en nuestras pantallas comerciales. Se nos presenta ahora su banda sonora. La música gira en torno al tema central, como suele suceder en la mayoría de las películas. Lánguida, sensual, «romántica» hasta la cursilería a veces, refinada y con un «tema» que nos muestra cómo puede manipularse hasta la música de Pink Floyd. Escuchando este disco me creo lo de «gemelas».—**S. H. V.**

Alberto Cortez es un cantante, autor y compositor con un público bien definido. A ese público va dedicado su último LP, titulado **A mis amigos**, que es un paso más en su línea. Letras aparentemente ingenuas, pero llenas de poesía, diciendo sin dogmatizar, sin «panfletizar»; a ellas se une una música que quizá parece de monótona, y que en este disco encuentra demasiado orquestada, lo que a veces hace que la intimidad de algunas canciones quede sustituida por una instrumentación algo grandilocuente. A destacar las célebres **Nanas de la cebolla**, de Hernández, y una composición propia dedicada a los tres «Pablos nuestros que estáis en los cielos». Si cito estos temas es porque son los únicos que se separan algo de la homogeneidad del disco y de la obra total de este artista.

DZYAN: **Time Machine**. Bacilus, YD 990005 CFE.

Dyzan es un trío alemán cuyos postulados musicales parten del más puro eclecticismo: «free jazz», «rock» duro, cosas orientales y exotismos varios, y en relación con esto, puntos de contacto claros con la Mahavishnu Orchestra. Su álbum **Máquina del tiempo** tiene tres temas en la cara A y uno largo en la B. El primer tema de la cara A muestra la vertiente

exótica, mientras que los otros dos caminan por la senda ecléctica. El tema de la cara B, que además es el que da título al álbum, es el que refleja claramente las influencias «jazzísticas», que no son solamente «free», ya que, por ejemplo, admiten el «riff» como unidad del tema, al que acuden repetidamente en un intento como de llamar al orden cuando las improvisaciones tipo «free» van demasiado lejos. Por otro lado, se nota que Eddy Marron, guitarrista del grupo, es un gran admirador de Mahavishnu John McLaughlin, al que trata de copiar en su técnica y más que nada en su rapidez.—**J. M. L.**

Hay una medicina contra la depresión y el desánimo; se llama The Who. Eleva el sonido de tu receptor, deja que «tonwhend» se te meta por las venas, verás que no existe la arteriosclerosis; pero los Who ya no rompen guitarras ni destruyen los amplificadores (¿Desde cuándo ha cambiado el talante del grupo?); acaso se han vuelto suaves y sofisticados. ¿Es que está cambiando el «rock and roll»? Tommy ya no fue un disco brutal, ni Quadrafonía tampoco desde se puede confirmar de la civilización de este grupo. Ya hemos comentado que el disco de Daltrey en solitario podía diferir del de una estrella de Hollywood en un cierto desenfado. ¿Tiene esto influencia? ¿En cuál de los miembros está la furia de los Who? Ya son doce años encima: podrían ser padres y camino de abuelos; doce años que «Moon» golpea el bombo con el mismo nombre en el parche. Y es que los Who son como el testigo del «rock and roll», vamos a someterlo a ensayo... Hemos obtenido una gráfica después de pasarlos por un ecualizador, desamplificarlos, desmitificarlos, homogeneizarlos y filtrar; es la sinusoide de una cuerda de guitarra rota.

Los Who por números, por letras o notas no van a poder dejar de ser «rock and roll».—**R. S. G. O.**

MIA SAMBA

Comercial y tal, pero muy interesante este **Sao demais os perigos desta vida**, del dúo Toquinho y Vinicius. Música suave, relajante, sin la calidad de ciertas cosas de Jobim o J. Gilberto, pero agradable.—**J. M. L.**

CALLE DEL OSO

La esposa de Víctor Manuel, y según los entendidos del cine excelente actriz, ha grabado su disco, como está de moda entre toda «figura» que se precie. Este disco tiene los defectos de quien no es cantante, y las virtudes de contar con unas letras de Víctor Manuel y unos arreglos interesantes, que sacan de la monotonía al redondo.—**J. M. L.**

SOMBRAS SAN BASILIO

La Palomita tiene estilo, no hay duda; pero este disco es un rato cursi. Tiene versiones, más o menos malas, de temas como **El largo y tortuoso camino**, **Feelings**, **Tal como éramos**, **Never can say goodbye** o **El coloso en llamas**. En los temas no versiones hay cosas buenas, como **Concierto para un adiós**; pero, en general, se ve a la Paloma muy en plan «standard» y a la vez muy en plan niña, sin malicia, cosa imprescindible para imitar a una Barbara Streisand, por lo menos.—**J. M. L.**

DEL MENCEY LOCO AL TATA VIEJO

Muy buenos Los Sabanderos. Su último disco, **Sentencias del Tata Viejo**, sobre cinco poemas de Buenaventura Luna, me «mola» cantidad. El conjunto canario dejó Las Canarias del palmero, que trató en su genial **Cantata del Mencey Loco**, y tras los guanches volvieron a cantar a su Sudamérica hermana y querida. Cosa buena; con letras interesantes y con la cara A dedicada al Tata viejo, y la B, a cinco temas sueltos argentinos.—**J. M. L.**

CRITICA DE LIBROS

BIBLIOGRAFIA SOBRE MUSICA DEL SIGLO XX

1. Con carácter general, hay tres obras que tratan el tema:

La música del siglo XX, del crítico alemán H. H. Stuckenschmidt, en la Editorial Guadarrama. Madrid, 1970; 250 páginas. 250 pesetas.

La música del siglo XX, de F. Herzfeld, en Editorial Labor. Madrid, 1964. 420 páginas; 430 pesetas.

Panorama de la música contemporánea. C. Samuel. Editorial Guadarrama. 600 pesetas.

La obra de Stuckenschmidt es la más atractiva. Comienza con un análisis de Strauss y Mahler y las diversas posturas post-Wagner. Luego, de forma periodística, amena y muy dinámica, presenta sin carácter científico

las diversas tendencias de la música del siglo XX, pero no desde un punto de vista historicista, sino saltando de aquí allá: emancipación normas clásicas (microintervalos: Haba, Busseti, Carrillo...), rubio y timbre (la melodía de timbres de Schoenberg, las «sirenas» de Varese...), simultaneidad (o politonalidad: Milhaud; poliritmia: Stravinsky), nuevas formas de organización (dodecafonismo), revisiones y reversiones (Hindemith, el otro Strauss), la música política (al ser Webern socialista, ¿influye su postura ideológica en su música?), música folklórica, música exótica (Bartok, Falla), la música concreta (Schaeffer), la música y las matemáticas (Xenakis), tras el serialismo, y consolidación.

Todo ello con abundante material gráfico y a un nivel ele-

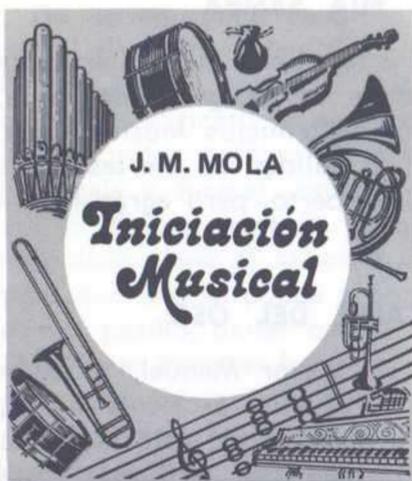
mental, para que todo el mundo pueda entenderlo.

Herzfeld, por el contrario, no da un panorama totalizante como base, sino que tras un capítulo introductorio, donde analiza las posturas post-Tristansoldescas, se fija concretamente en cuatro autores, a los que simplifica en demasía y los hace más o menos responsables de las cuatro líneas importantes de evolución de la música en el siglo XX: Arnold Schönberg (ruptura con el mundo clásico), Hindemith (continuador de tal mundo), Stravinsky (evolución rítmica y de paso contacto con el «jazz») y Bela Bartok (o la influencia de lo popular en la música). Luego dedica un breve estudio al panorama de lo que él llama generaciones, y que cubre por nacionalidades todos los compositores importantes hasta

los años 60. Las alusiones a España y Sudamérica están aumentadas por José Subirá. Este estudio de las generaciones no es tan extenso y tan detallado como el de los cuatro compositores base, sino un breve esquema de sus obras y de su situación histórica. El libro termina con un capítulo dedicado a las músicas electrónica, concreta, cósmica, de computadores, etc. También hay abundante material gráfico; el lenguaje es asequible y los estudios son más «cotillas», pero a la vez más profundos.

El libro de Samuel no he tenido oportunidad de conseguirlo, y por tanto no lo he leído.

2. Con carácter general, pero especificando más su contenido, hay los siguientes textos: **Problemas de la música moderna**, de Boris de Schloezer y



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

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

Programación y dirección musical: Jaime-Manuel Mola, ofm

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

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

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

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

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

RESUMEN DEL MATERIAL SONORO:

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

Marina Scriabine. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1960; 212 páginas; 80 pesetas.

El contrapunto del siglo XX, de Humphrey Searle. Ed. Vergara. Barcelona, 1957; 198 páginas; 50 pesetas.

El lenguaje de la música moderna, de Donald Mitchel. Ed. Lumen. Barcelona, 1972; 169 páginas; 90 pesetas.

La música contemporánea. Colección GT, de Salvat, número 22. (Texto de Montserrat Albert.) Barcelona, 1974; 173 páginas; 100 pesetas.

Guía de la música contemporánea, de Manfred Gräter. Ed. Taurus. Madrid, 1966; 288 páginas, 75 pesetas.

El texto de la hija de Scriabin y del crítico Scloezer está dividido en dos partes: análisis de los problemas desde el punto de vista del compositor como músico, y una segunda, en que los problemas se ven desde un ángulo más o menos sociológico, pero entendiendo como tal no lo estrictamente sociológico, sino la relación obra-estética, obra-pública, obra-libertad, obra-método, obra-crítica. Lo cierto es que a mí el libro me pareció un «rollo», ya que es muy poco ameno, y los problemas los abordan, pero luego se van, vuelven a él, le dan mil vueltas, etc.; o sea, que un asunto sencillo lo miran desde mil sitios; cuando en dos líneas se puede plantear, éstos precisan veinte páginas.

El profesor Searle, introductor del dodecafonismo en Inglaterra, parte de la idea de que el siglo XX ha sido campo fácil para abonar las teorías contrapuntísticas más que las armónicas. Y por eso estudia el contrapunto en diversos autores, pero relacionándolo siempre con la propia identidad del compositor: Stravinsky y el diatonismo ampliado; Milhaud y el politonalismo; Bartok, uso libre de la disonancia; Hindemith y su cromatismo diatonizado; Schoenberg y la composición dodecafónica. Previamente hace un estudio del desarrollo del contrapunto cromático, no partiendo de Wagner, sino del mismo Bach. El libro concluye con una reseña de algunos independientes, como Busoni, Janacek o Varese, entre otros. El lenguaje es técnico, y los ejemplos musicales son abundantes.

Donald Mitchell hace un libro muy americano: aquí, allá, en ninguna parte. Estilo divulgatorio, pensando en la fácil asimilación. Trata exclusivamente de dos autores: Schoenberg y Stravinsky, e incluye dos ensayos sobre la relación del dodecafonismo con el cubismo y con el expresionismo. No es nada técnico

ni científico, pero sí divulgatorio.

La **Guía** de Gräter tiene una introducción muy interesante, donde simplifica el proceso evolutivo de la música del XX, y luego una reseña de sesenta y ocho compositores, que van desde Barber a Zimmerman, por orden cronológico, pasando por los más importantes del siglo e incluyendo también autores españoles, adaptados por Ramón Barce. Cada autor cuenta con un breve «currículum vitae», una relación de sus obras más importantes, un juicio crítico global del propio Gräter, y luego un estudio de sus obras más representativas. Es muy útil, de muy fácil lectura, básico para consultar algún dato o alguna opinión de un autor determinado, y sobre todo muy orientativo.

Las colecciones de divulgación popular de gran tirada también han dedicado un ejemplar a la música contemporánea. Y en este caso el libro es tan bueno como la colección en sí, cosa rara en este tipo de lanzamientos masivos. El caso es que el número 22 de la **GT**, trae una entrevista con Stockhausen, y luego un recorrido por los diversos movimientos musicales del siglo XX, de forma exhaustiva, no técnica, sino divulgatoria, pero a un nivel muy elevado de calidad, con abundante material gráfico. Es un libro que a un no iniciado le agradecería sobremanera, pues es sencillamente precioso. (Aunque suene cursi, es el adjetivo que mejor le califica.)

3. Con referencia a España, hay varios libros:

Música española de vanguardia, de Tomás Marco, en Guadarrama. Barcelona, 1970.

Historia de la música española contemporánea, de Federico Sopeña, en Rialp. Madrid, 1958.

La música española después de Manuel de Falla, de Manuel Valls, en **Revista de Occidente**. Madrid, 1962.

La música española contemporánea, de Horacio Vaggione, en Ed. de la Universidad de Córdoba, Argentina, 1965.

La música de la España contemporánea, de Tomás Marco, en «Temas españoles» núm. 508, de la Editora Nacional. Madrid, 1970.

La música española en el siglo XX, de Antonio Fernández-Cid, en la Fundación Juan March. Madrid.

En general, hay dos vertientes: la de reseña de autores, colocándolos por generaciones (libros de Marco), y la historicista tradicional: bien renumeran-

do autores (Sopeña), bien relacionándolos con todo el entramado musical (Fernández-Cid). Todos los libros son asequibles al público general, pues no son técnicos, sino divulgatorios.

4. Autores:

Arnold Schoenberg: **El estilo y la idea**. Ed. Taurus. Madrid, 1963. 285 páginas; 65 pesetas.

Arnold Schoenberg: **Tratado de Armonía**. Real Musical Editores. Madrid, 1974; 502 páginas; 975 pesetas.

Paul Hindemith: **Tratado de Armonía** (desconozco detalles). Igor Stravinsky: Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

Luis de Pablo: **Aproximación a una estética de la música contemporánea**. Ed. Ciencia Nueva; 157 páginas; 150 pesetas. Madrid, 1968.

Junto a los dos **Tratados de Armonía**, clásicos del siglo XX, el de Schoenberg y el de Hindemith, nos encontramos con las teorías de Luis de Pablo, que no es sino una forma de analizar su propia obra y de descifrarlos ciertos problemas de su invención compositiva.

Luego hay dos textos de artículos y opinión: **El estilo y la idea**, y el de Stravinsky. Es interesante saber la opinión directa de los propios compositores.

5. Monografías.

La colección de artistas españoles contemporáneos tiene varias referentes a autores españoles:

Joaquín Rodrigo (número 1).
 Ataulfo Argenta (número 4).
 Luis de Pablo (número 6).
 Oscar Esplá (número 56).
 Andrés Segovia (número 65).
 Tomás Marco (número 74).
 Cristóbal Halffter (núm. 34).
 Montsalvatge (número 102).

Los libros rondan las cien páginas, traen fotos y están escritos por autores reconocidos: Tomás Marco monografía a C. Halffter; Gómez Amat, a Tomás Marco; Antonio Iglesias, a Oscar Esplá, etc. El precio del volumen es de 100 pesetas.

6. Temas específicos:

Introducción a la música electroacústica. José Berenguer. Fernando Torres, editor. Valencia, 1974; 116 páginas.

¿Qué es la música dodecafónica? Herbert Eimer. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1973. 89 páginas; 115 pesetas.

¿Qué es la música electrónica? Herbert Eimert y otros. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1973; 123 páginas; 175 pesetas.

Tres textos básicos. Eimert explica su propia teoría dodecafónica, ampliadora de los textos de Schoenberg. Aquí está su teoría de los ocho modos de la serie, ampliadores de los cuatro propuestos por el autor judío, y que se pueden encontrar en **El estilo y la idea**. (Ver apartado 4.)

El libro sobre música electrónica es una traducción del número que la revista **Die Reihe** («La serie») dedicó en plan monográfico al citado tema. En el libro hay artículos de Eimert, Goeyvaerts, Stuckenschmidt, Klebe, Meyer-Eppler, Koenig, Krennek, Gredinger, Pousseur, Boulez y Stockhausen, quien analiza su **Estudio II**. Como se ve, un plantel inigualable de figuras, aportando cada una de ellas una visión distinta y complementaria sobre el mismo fenómeno.

Berenguer nos hace una auténtica introducción a la música electrónica (ver crítica en RITMO, 454), con análisis de los aparatos precisos, forma de notación, naturaleza del sonido electrónico, etc.

Los tres libros son técnicos, científicos y profundos. Hay numerosos ejemplos musicales.

7. Varios:

Entrevista a Cage, de Richard Kostelanetz. **Cuadernos Anagrama**, número 60. Barcelona, 1973; 77 páginas; 50 pesetas.

Extracto del libro que el autor tiene sobre Cage, pero que como era demasiado (cerca de 700 páginas), está sólo la entrevista.

«Dossier», Música y política. Cuadernos Anagrama, número 58. Barcelona, 1974. 61 páginas; 40 pesetas.

Traducción del número que sobre ese tema publicó la revista francesa **Musique en jeu**. Lo más interesante de todo es el artículo de Luigi Nono, realmente aclaratorio e ideológicamente clarísimo.

«Dossier» Música «Pop». Cuadernos Anagrama, número 57. Barcelona, 1973; 126 páginas; 80 pesetas.

Interesa por dos artículos: uno de Berio, titulado «Comentarios de «Rock»», donde lo compara con las realizaciones de la música electrónica contemporánea, y otro de Denys Lemery, titulado «Música contemporánea, música «pop» y «free-jazz»: convergencias y divergencias».

La estética musical del siglo XVIII a nuestros días, de Enrico Fubini, en Barrall. Barcelona, 1971; 310 páginas; 120 pesetas.

Interesan las ochenta últimas páginas, donde analiza el dodecafonismo y el serialismo integral desde el punto de vista estético. Así como la frase de Boulez: «Schoenberg ha muerto», y su significado estético-musical

La música de hoy. Revista **Facetas**, volumen 5, 1972, número 1. Publicado por la Embajada USA.

Con un artículo de Daryl D. Dayton sobre la vanguardia norteamericana, otro de Bernstein sobre la relación entre el compositor y el público, y otro de Aureliano de la Vega sobre la situación de la nueva música en la América Latina.

Temas de Estética y de Historia de la Música, de J. Zamacois. Ed. Labor; 230 páginas; 340 pesetas. Interesan de las páginas 172 a la 210, en que roza los problemas de la música contemporánea desde un punto de vista estético.

T. W. Adorno tiene varios li-

bro publicados en España: **Reacción y progreso** (ver crítica en RITMO número 456); **Disonancias**, en Rialp, y **Filosofía de la Nueva Música**, en Editorial Sur, de Buenos Aires, todos ellos bastante arduos y difíciles de comprender, dado el lenguaje utilizado por el autor alemán.

Rudolf Retti tiene, en Rialp, un **Tonalidad, atonalidad, pantonalidad**, técnico e introductorio a los temas del título.

Asimismo Editorial Rialp tiene una biografía de Schoenberg, por Stuckenschmidt, y otros libros más que se anunciaron, pero que no sé a ciencia cierta si llegaron a publicarse, como el relativo a Messiaen.

Y esto es todo lo que yo conozco, seguro de que algún libro se me ha escapado. Si eres tan amable, te pediría que me lo dijese, para bien mío y de todos los lectores restantes. ¡A ver si entre todos hacemos una relación exhaustiva de la bibliografía sobre el siglo XX, que, como se deduce, no es tan escasa! El primer paso está dado; el otro lo tienes que dar tú, lector. JOSE MIGUEL LOPEZ.

CRONICAS NACIONALES

VALENCIA

Crónica de nuestro corresponsal
LUIS MARTINEZ RICHART



El director Martínez Palomo con Kristine Szostek-Radkova y Antonio de Marcos correspondiendo a los aplausos del público.

Dos interesantes conciertos de nuestra Orquesta Municipal nos place reseñar en el momento de cerrar esta información. El primero de ellos, el que nos ofreció bajo la dirección de su titular, Lorenzo Martínez Palomo, con la **Sinfonía Italiana**, de Mendelssohn, en una versión tersa, juvenil, sensible y brillante, tal como la compusiera su autor. Vino luego una obra contemporánea de grandes calidades y de grandes dificultades: **La canción de la Tierra**, de Mahler. Hay que admirar en Martínez Palomo el que rehuya posturas cómodas o fáciles en su programación, trayéndonos obras como la que nos ocupa, que

el melómano agradece escuchar «en vivo». **La canción de la Tierra** es, sin duda, la mejor obra de Mahler. En ella nos da la medida—casi descomunal—de su capacidad creadora y de su talento como compositor. Enfrentarse con la interpretación de esta obra presupone también capacidad y talento ineludibles. La Orquesta nos brindó una interpretación altamente satisfactoria, dada la complejidad, entre versátil e íntima, de esta obra tan vasta, que presenta todo un mosaico multiforme, ora de suave alegría, ora de honda melancolía, pero siempre exigiendo a los intérpretes la identificación de un mundo entre ro-

mántico y onírico, expresado por el autor. La Orquesta supo arropar adecuadamente la actuación magistral de la contralto Kristine Szostek-Radkova (que sustituyó a la indisputada Norma Lerer), que nos dio una inolvidable lección de canto, de hondura, de sentimiento, de delicadeza expresiva; en suma, de gran cantante. El tenor Antonio de Marcos cumplió muy bien con su papel, aportando su voz potente y bien modulada. Y digamos, finalmente, que Martínez Palomo supo conducir a músicos y cantantes con la serena objetividad, pericia y gran sentido musical a que nos tiene acostumbrados, y que se hacen más de

apreciar en obras como **La canción de la Tierra**, difícil piedra de toque para cualquier director. El público aplaudió muy complacido a los cantantes citados, Orquesta y director por esta espléndida versión de una obra muy importante y muy difícil, por lo que hace más meritorio el éxito alcanzado.

Ahora nos referimos al concierto que dirigió el subdirector titular de nuestra Orquesta Municipal, José María Cervera Collado, con el siguiente e interesante programa: «Obertura» de **La flauta mágica**, de Mozart, pieza comprometida pese a su brevedad, y que Orquesta y director lograron domeñar eficazmente. Siguió otra obra mozartiana: la seductora **Sinfonía concertante**, donde la Orquesta rayó a mayor altura, con mención especial para los magníficos solistas Vicente Martí (oboe), Lucas Conejero (clarinete), José Rosell (trompa) y Liberto Benet (fagot), que se lucieron en sus respectivos cometidos. Cervera Collado se mostró buen conductor, ágil, atento, y fue muy aplaudido, junto con los profesores. En la segunda parte escuchamos el estreno del poema sinfónico **El Redentor**, del compositor valenciano José María Cervera Lloret, con la que obtuvo el Premio «Ciudad de Barcelona» 1969. Esta obra, para coro mixto y orquesta, causó muy buena impresión. Revela indudable acierto de su autor al conseguir efectivos hallazgos orquestales para crear el clima dramático exigido a los diversos trances bíblicos del Redentor, y tanto la Orquesta como los eficaces coros, encomendados a la Coral Polifónica Valentina, lograron una versión cuidada, sentida y convincente, que Cervera Collado dominó, llevándola a feliz término. El público premió con insistentes aplausos la obra y sus intérpretes, obligando al autor, señor Cervera Lloret, a salir al proscenio para corresponder a los aplausos. Cerró el

programa el surrealista **Pájaro de fuego**, de Strawinsky, que valió nuevas ovaciones para la Orquesta y su Director.

OTROS CONCIERTOS

Orquesta de Cámara.—Otro exquisito concierto el que nos brindó esta Orquesta, que con tanto cariño y competencia dirige su fundador, Daniel Albir Gordillo. Esta vez escuchamos el encantador **Concierto en Sol mayor**, de Pergolesi, al que siguió el precioso **Concierto en Re menor**, para guitarra y orquesta, de Vivaldi, siendo solista el joven y destacado guitarrista valenciano José Pechuan, que demostró una vez más sus extraordinarias cualidades de excelente guitarrista. Se completó el programa con la interesante «suite» **Invierno**, de Almoines; Palau, Oscar Esplá y una elegiaca obra de Luis Albert, dedicada a Pablo Casals, y de la que fue magnífico intérprete el violoncelista M. Guisarro. Muchos aplausos para músicos, director y solistas por este delicioso concierto.

Instituto Alemán.—Bajo el lema «La música alemana de los años 20», el destacado crítico valenciano Eduardo López-Chavarri Andújar ofreció una interesante conferencia sobre el tema mencionado, donde con palabra fácil, amena y documentada hizo un viaje evocador y anecdótico por aquella década —artísticamente tan lejana—, citando y comentando autores y obras importantes que surgieron entonces, que marcaron un hito en la historia de la Música en sus diversos campos: Hindemith, Strauss, Orff, Webern, Malher, etc., y los directores Klemperer, Furtwängler, Bruno Walter, el pianista Wilhelm Backhaus, etc. Su interesante charla se complementó con escogidos fragmentos musicales, que el orador comentó adecuada-

mente, finalizando con la audición de un breve trozo de la ópera de los **Tres peniques**, de Kurt Weill, obra donde el «jazz» sinfónico adquiere prismas muy seductores. En suma, una amena velada, que valió al señor López-Chavarri muchos aplausos y felicitaciones.

Sociedad Filarmónica.—Otro concierto de calidad el que nos brindó la English Sinfonía, que dirige Neville Dilkes, con la excelente pianista Cristina Ortiz, interpretando obras de Grieg, Shostakovich y Dvorak, que fueron muy aplaudidas por la brillante versión ofrecida.—**LUIS M. RICHART.**

FALLO DEL IV CONCURSO DE CANTO «MARIA ROS DE LAURI-VOLPI»

Belén Genicio, ganadora del primer premio

Con gran brillantez se han desarrollado en el salón de actos de nuestro Conservatorio las diferentes sesiones eliminatorias de este IV Concurso Internacional de Canto «María Ros de Lauri-Volpi», en cuya sesión final se otorgaron los siguientes premios: Primer premio (dotado con pesetas 100.000), a Belén Genicio Álvarez. Segundo premio (voces masculinas), dotado con 50.000 pesetas, a Gregorio Oreja Armendaiz. Segundo premio (voces femeninas), dotado con 50.000 pesetas, a María Alzola Albertos. Asimismo el Jurado acordó conceder dos menciones honoríficas y propuesta de recitales y actuaciones a Fernando Carmona Ruiz y Francisco Matilla Criado.

Razones de apremio nos impiden esperar para dar informe de la actuación final y entrega de premios por el propio prestigioso Lauri Volpi, que haremos en el próximo número.—**LUIS M. RICHART.**

Bilbao

SOCIEDAD FILARMONICA

Extraordinario recital de canto por la «mezzosoprano» norteamericana Jessye Norman, con la colaboración extraordinaria también del pianista Irwin Gage.

En la primera parte, Schumann y Strauss valorizaron el sentido dramático, lírico y apasionado de la cantante, dando al «lied» alemán una enorme potencia expresiva y al mismo tiempo una gran ternura; de voz muy bella, con un fraseo impecable, sensibilidad exquisita, graves tersos y agudos cristalinos de afinación perfecta. Aquí ya se observa la colaboración del pianista y de la compenetración de ambos artistas.

En la segunda parte, la canción francesa en la inspiración de F. Poulenc en tres melodías deliciosas, culminando con una canción, *Les chemins de l'amour*, del mismo autor que las anteriores, y que fue interpretada con una gracia y estilo más propio, arrancando hasta «bravos», porque, ciertamente, una canción así hay que «decirla» como lo hizo esta genial cantante.

Terminó el recital con un grupo de «Negro espirituales», donde nuevamente alcanzó una interpretación de auténtico relieve. El pianista gustó extraordinariamente; firme, seguro y dando a cada canción su perfil y matices.

Un gran recital que recordaremos por mucho tiempo.

• El quinteto vocal inglés The Scholars ha tenido una destacada actuación, escuchando madrigales de Byrd, Morley y música de la corte de Enrique VIII.

Todas estas páginas breves, rutilantes, son como pequeñas joyas que cuando salen a la luz en el arte de este grupo resplandecen espléndidamente; luego canciones populares inglesas y cantigas nuestras armonizadas por Salzedo; graciosa la *De los álamos vengo, madre*; el lirismo íntimo de *Triste estaba el Rey David*; en fin, que nos dejaron un sabor exquisito, terminando el concierto con varios espirituales negros, cantados también con alegría y estilo.

• Un gran éxito el conseguido de nuevo por el guitarrista venezolano Alirio Díaz en su cuarta visita a esta Sociedad. Artista de una técnica clarísima y espíritu sensible, ofreció obras de Mudarra, Cobetta, Visée y Bach, y en lo popular una serie de canciones y danzas centro y sudamericanas, todas con arreglos guitarrísticos de la máxima seriedad musical. Ambas obras, tanto las de tipo clásico como popular, tuvieron un intérprete ideal por su virtuosismo y temperamento. Finalmente, las páginas populares (mejicanas, portorriqueñas, brasileñas, ecuatorianas, etc.) tuvieron un relieve de

verdadera autenticidad; en suma, Alirio Díaz se alzó con un nuevo éxito, que el público premió con grandes ovaciones.

CONCIERTOS ARRIAGA

Un gran recital de la soprano Carmen Borja en la Sociedad Conciertos Arriaga.

Dicha soprano bilbaína, y dentro del VI Ciclo de Intérpretes Españoles en España, organizado por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia (Comisaría Nacional de la Música), nos ofreció un recital de canto con obras de autores españoles y tuvo la extraordinaria colaboración de la pianista, también bilbaína, María del Carmen Sopena, muy conocida y estimada en los medios musicales de la villa y que actualmente reside en Madrid, donde es pianista titular de la Compañía Lírica Nacional que dirige José Tamayo y Directora Musical del Pequeño Teatro de la Opera de Cámara, de Madrid.

Carmen Borja tuvo una destacada actuación; es una soprano de gran estilo, muy lírico, con temperamento, de agudos firmes y brillantes, rico fraseo y sensibilidad y tonalidades de voz matizadas en los registros centrales.

En el programa, amplio, resaltaron, entre otras, las páginas líricas de Toldrá, Rodrigo, García Leoz, Barbieri y Ruiz Jalón.

Todo el recital fue jalonado

con continuos aplausos, lo cual obligó a Carmen Borja a prolongarlo con nuevas canciones, como *Clavelitos* y la «Habanera» de *Carmen*, de Bizet, siendo al final muy aplaudida y felicitada, aplausos que compartió con su excelente colaboradora la pianista María del Carmen Sopena. Para ambas vaya nuestra enhorabuena.—**JOSE DE URQUIJO.**

Cádiz

La pianista Maite Berrueta ha dado un concierto en acto organizado por las Juventudes Musicales, dentro del «VI Ciclo de Intérpretes Españoles en España», de la Comisaría Nacional de la Música.

El acto tuvo lugar en el Salón de Actos del Conservatorio Oficial de Música «Manuel de Falla» y constituyó todo un éxito. La fina sensibilidad de la artista uruguaya fue captada por el numeroso público asistente, quien le hizo demostraciones de entusiasmo.

Tocó en la primera parte *Pre-ludio y Fuga en Si bemol menor*, de Juan Sebastián Bach, para concluir con la *Sonata, op. 3, en Re mayor*, de Ludwig van Beethoven.

En la segunda parte interpretó *Almería*, de Albéniz, para, finalmente, interpretar la *Sonata*,

op. 58, número 3, en *Si menor*, de Chopin.

Repetimos que el concierto agradó mucho, hasta el punto de que la artista, para corresponder a las aclamaciones del público, interpretó una obrita fuera de programa.

Javier Alfonso y María Teresa de los Angeles han dado un recital a dos pianos en acto organizado por las Juventudes Musicales y dentro del "VI Ciclo de Intérpretes Españoles en España", que patrocina la Comisaría Nacional de la Música.

Javier Alfonso, catedrático de Piano del Real Conservatorio Superior de Música, de Madrid, y María Teresa de los Angeles, profesora también del referido Centro, dieron todo un curso de cómo se debe tocar en esta modalidad musical.

En la primera mitad nos deleitaron con *Sonata en Sol mayor*, de Johan Chr. Bach, y *Sonata, opus 34 b*, de Brahms.

En la segunda mitad, igualmente bella, dieron *Piezas infantiles*, de Joaquín Rodrigo; *Tres danzas andaluzas*, de Manuel Infante, y *Variaciones sobre un tema de Paganini*, de Lutoslawski.

Este dúo pianístico dejó en Cádiz un grato recuerdo, y una vez más se le aplaudió con el calor que ellos se merecían.—**DIEGO NAVARRO MOTA.**

Málaga

Tosca, de Puccini, en el Teatro Cervantes, de Málaga. Concierto de ópera, con el tenor Pedro Lavirgen, solistas de los Amigos de la Ópera, Coro y Orquesta Sinfónica.

Dos acontecimientos musicales de gran importancia y repercusión han tenido lugar en Málaga, dentro de los Festejos de Invierno.

La Asociación de Amigos de la Ópera, con el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento, ha puesto en escena la ópera *Tosca*, de Giacomo Puccini, en el teatro Cervantes.

Málaga ha tenido buenos profesores de Canto que han dejado magníficos discípulos que la continúan, y tiene el privilegio poco corriente, de poseer una Orquesta Sinfónica de gran valía, formada y dirigida por excelentes directores. Una coral, que ya es famosa—Santa María de la Victoria—, es un elemento "clave" para esta clase de representaciones. Y una auténtica vocación y afición operística, que ha llegado a demostrar lo que se puede cuando se trabaja en una línea recta de superación.

La soprano local Cristina Nölting fue, como en otras ocasiones, la figura bellísima y delicada, con voz de extraordinaria belleza, con elegante y musical fraseo, dominio de matices y de escena, que tuvo que "bisar" el "Vissi d'arte". La acompañaron en tal difícil obra el barítono Juan Aguilar, que bordó el personaje dramático de "Scarpia"; el tenor Juan Domenech, con elegancia musical y fraseo; el gran bajo Carlos Chausson y otros muy notables, procedentes de la Escuela Superior de Canto de Madrid.

La escena se movió muy bien, con innovaciones escenográficas.

Todo un conjunto, bien dirigido artísticamente por el profesor Horacio Aragón, siendo director de la Orquesta el maestro Salvador de Alva, que en todo momento demostró seguridad y dominio en la difícil partitura de Puccini.

Días después tuvo lugar, en el mismo teatro, un concierto de ópera.

De clamoroso éxito hay que catalogar este sensacional concierto.

Patrocinado por la Comisión de Cultura y Promoción de Turismo del Excmo. Ayuntamiento, este concierto conmocionó al selecto público que llenaba totalmente el teatro y fue una demostración de todo lo que se puede hacer para que la afición a la ópera no decaiga.

Con este concierto Málaga se ha comprometido y debe procurar que esta Asociación pueda representar cada año no una, sino varias representaciones operísticas.

El gran tenor Pedro Lavirgen, con las sopranos locales María José González, Cristina Nölting y María Victoria Durán; el barítono Juan Aguilar, la Coral Santa María de la Victoria y la Orquesta Sinfónica, dirigida por el maestro Manuel del Campo, interpretaron arias, dúos, coros, concertantes, fragmentos sinfónicos procedentes de un repertorio de gran envergadura y dificultades de todo género: *Carmen*, de Bizet; *Fedora*, de Giordano; *Cavalleria rusticana*, de Mascagni; *Aida* y el *Trovador*, de Verdi. Pedro Lavirgen derrochó sus facultades, entregando sin reservas su arte y su potencia de voz y estilo. La soprano María José González cantó, con indiscutible maestría, esa romanza que fue siempre piedra de toque para muchas sopranos: la romanza de "Micaela", de *Carmen*. De gran relieve fue la actuación de la Coral, bajo la dirección de su maestro, el P. Gámez, notable compositor y director de coros polifónicos, cuyo triunfo hace resaltar la gran disposición que tiene para interpretar coros de ópera, y que culminó en la Escena de la Consagración, de *Aida*. Particular mención hay que dedicar al maestro Manuel del Campo, compositor y director, que domina rotundamente esta clase de representaciones. El público, puesto en pie, tributó a los actúantes el cálido homenaje que todos merecieron.—**BETTES.**

MARBELLA (Málaga).—Organizado por la Sociedad de Amigos de la Música marbellí se ha celebrado un concierto en el "auditorium" del Club Mediterráneo "Don Miguel", con la participación de The Schorases y Coro Choral Ensemble. En la primera parte interpretaron madrigales y canciones de la Corte de Enrique VIII e Isabel I. Y en la segunda, canciones populares españolas e inglesas y negros espirituales. Directores y actúantes fueron muy aplaudidos por el selecto público asistente.

Nos permitimos recordar que aún perdura en el recuerdo de todos los que asistieron y abarrotaban el templo parroquial el magnífico concierto dado en el Gran Organó en Sol mayor de dicho templo por el organista y compositor Michael Reckling. Nuestra felicitación en nombre de esta ciudad para los organizadores de los citados conciertos. **JOSE MARIA CANO.**

Orense

El pasado día 13 de febrero se celebró, a las ocho de la tarde, en los locales del Liceo Recreo Orensano, un bellissimo concierto a cargo del Quinteto de Música de Cámara de Praga, compuesto por flauta, oboe, violín, viola y violoncello, el cual interpretó el siguiente programa: *Quinteto en FA mayor*, op. 107, de Antón Reicha, que es uno de los 24 escritos por el citado compositor; *Quinteto en DO menor*, número 3, de Mylirecek, que es otro compositor bohemio autor de 30 óperas, cuatro oratorios, sinfonías, etc. (cantatas), el cual murió en Roma en 1781; *Quinteto de J. Ceremuga*, de construcción muy interesante y de indudable belleza; *Cuarteto en RE mayor*, K-285, de Mozart. En el "Adagio", la flauta cantó maravillosamente, arropada por la cuerda en "pizzicatti", con una gran elocuencia y expresividad.

El concierto resultó interesantísimo, tanto por la gran calidad de los artistas como de las obras que han ejecutado, las que tuvieron una expresividad y matización magistrales, haciendo gala los componentes del Quinteto de que dominan y conocen profundamente la música de cámara, formando un conjunto muy homogéneo y de singular belleza.

El público, que llenó completamente el auditorio, aplaudió entusiastamente y salió plenamente satisfecho por haber presenciado uno de los conciertos más excepcionales que suelen celebrarse en esta ciudad.—**EVEN-CIO BAÑOS RODRIGUEZ.**

San Sebastián

En la Basílica de Santa María, la Orquesta de Cámara de San Sebastián y la Coral de Cámara, que dirige María Angeles Uzo, ofrecieron un concierto de música barroca bajo la dirección de José Luis de Salbide. Se llenó el templo de un público atraído por estas agrupaciones y por el programa con música de Haendel, Bach y Vivaldi, y por el aliciente de escuchar al contratenor Keith Davis, al tenor Carlos Fagoaga, al bajo Ricardo Muniain y a los guitarristas argentinos Jorge Cardoso y Rodolfo Fernández Brac. Todo el concierto demostró la buena y firme dirección del maestro José Luis de Salbide, y todos escucharon insistentes aplausos por su labor llena de aciertos. Llamó la atención el contratenor Keith Davis por la uniformidad de su característico timbre. Colaboraron al éxito los solistas, la Coral de Cámara y la Orquesta.

En el salón de actos del Colegio Mayor Ayete tuvo lugar un recital de música española a cargo de la soprano María Malibrán, acompañada a la guitarra por Venancio García Velasco. En el programa se incluían obras de Granados, Falla, Guridi y Rodrigo. María Malibrán posee una voz verdaderamente completa. Venancio G. Velasco es autor de numerosas obras originales y transcripciones para guitarra. Forman ambos artistas un conjunto perfecto, solicitado en varios países, como Estados Unidos, Africa, Extremo Oriente, Europa, etc. Fueron muy aplaudidos.

El Ateneo Guipuzcoano re-

anudó sus actividades con un recital del guitarrista argentino Rodolfo Fernández Brac. Fue muy aplaudido al terminar su recital.

El domingo 1 de febrero, a las once de la mañana, en la Basílica de Santa María del Coro, el Coro Parroquial de Zarauz, dirigido por Juan Lasquibar Echeve, interpretó la *Misa para voces mixtas y órgano*, del maestro Francisco Escudero. Estuvo al órgano Antonio Gándara Fernández, que interpretó obras de Alejandro Jon y Th. Dubois. Un concierto interesante, muy del agrado del numeroso auditorio.

Los conciertos de órgano y coros se prodigan. Así, en la Basílica de Nuestra Señora del Coro, patrocinado por la Caja de Ahorros Provincial, que patrocina una serie de conciertos en distintos lugares de la provincia, prosiguiendo así su labor de cultura. Este mismo concierto se repetirá en las parroquias de San Miguel de Oñate y San Fermín de Pasajes Ancho, con los mismos intérpretes. El organista J. M. Azcue, el Coro Donosti-Ereski, que dirige F. Garitano, y la colaboración como director del conjunto de Javier Bello Portu. Un programa muy completo e interesante, muy bien interpretado y muy del agrado del numeroso público.

La Asociación de Cultura Musical inició su serie de conciertos con la actuación del Cuarteto Búlgaro Dimov, con piano. Estos artistas, todos ellos extraordinarios, ofrecieron un programa con dos *Cuartetos* de Schumann y Mozart y el *Quinteto en Fa menor*, op. 34, de Brahms. El pianista belga Vanden Eynden es un pianista extraordinario, a juzgar por su intervención en la obra de Brahms. El Cuarteto Dimov es un conjunto de calidades exquisitas. Dan la sensación de que sus instrumentos forman uno solo, con la facultad de producir polifonía. Muy buena asistencia en el Teatro Victoria Eugenia. Ante los insistentes aplausos del público interpretaron dos páginas de Mozart y Bach con la corrección y gusto que presidió todo el concierto.

Siguiendo y cultivando la calidad de sus conciertos, escuchamos a la Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Zagreb. Su maestro director, que además es un gran violinista, demostró su arte en la interpretación del *Concierto* de Tartini. Fue ideal su intervención en este precioso *Concierto*, obra que obliga a desplegar todo lo que el intérprete puede sentir y decir. El *Concierto para dos trompas y cuerda*, de Rosetti, por enfermedad de uno de los solistas fue sustituido por una obra de vanguardia del compositor Stanko-Howart, *Perpetuo mobile*. Obra de difícil ejecución, pero de poquísimos fondos. Concierto completo y de gran altura, en el que nos dieron a conocer una obra de uno de sus autores, Sorkocevic, sencilla *Sinfonía en Re mayor*. Ante las insistentes ovaciones del público nos obsequiaron con dos "bises": Mozart, con su "Allegro" de un *Divertimento*, y una delicadísima *Aria* de Juan Sebastián Bach.

Patrocinado por la Caja de Ahorros Municipal, dio un recital de órgano María Claire Alain, que ocupa un lugar importante en el mundo musical, tanto como concertista, pedagoga de órgano y con una actividad de conciertos por todo el mundo con éxitos indiscutibles. Había interés por

escuchar a esta concertista con un programa importante, que se iniciaba con obras de J. S. Bach, César Franck, dos obras de su hermano Johan Alain, que tuvieron unas brillantes versiones, finalizando el recital con el *Preludio y fuga sobre el nombre Alain*, de Maurice Duruflé. Marie Claire Alain mostró a lo largo de su recital su sensibilidad y musicalidad, y con facultad de adaptación a cada una de las obras. Bastante público en la Basílica de Santa María, que dedicó a la organista calurosos aplausos tras la interpretación de cada una de las obras programadas. — GLORIA VIGNAU.

Santander

Los Amigos del Festival Internacional de Santander nos convocaron a una nueva audición de Paul Tortelier y su hija María de la Pau. Siempre, en el feliz recuerdo de la anterior audición, sabíamos que íbamos a ver superadas las excepcionales y grandes calidades artísticas y el éxito de hace dos años. Paul se mantiene en su envidiable y admirable línea artística. El tiempo, como a los buenos vinos y al Arte arte, le hace mejor. También este mismo factor ha obrado en el mismo sentido a su hija María de la Pau. Sus interpretaciones van de la cabeza a los pies, con una entrega totalmente sentida y felizmente realizada. Estos dos años le han hecho mujer y heredera de las virtudes de su padre, nos dan la artista de la dimensión ya citada.

Un programa interesantísimo: En la primera parte: "Siete variaciones", de la *Flauta mágica*, de W. A. Mozart, hechas por L. V. Beethoven, y la *Suite número 3*, para violoncello a solo, de J. S. Bach, completa. En la segunda parte, la *Sonata número 1, opus 38*, de Johannes Brahms; *Esquise*, de Karjinsky; dos obras de Paul Tortelier y una de David Popper (1843-1914). Las dos obras de Tortelier difíciles, de alto virtuosismo y dominio de la técnica de composición, que evidencia bien a las claras su envidiable formación. Por algo Tortelier es Tortelier... "¡Bravo!", una vez más.

El Coro Universitario de Santander, fundado en enero de 1974, y que yo conocí en sus primeras actuaciones en la Universidad, le dirige con acierto, sensibilidad, musicalidad y firmeza Lynne Kurzenabe, que me sorprendió por todo lo conseguido en sus primeras audiciones, animándole a perseverar y superar la falta de apoyo y colaboración. Por estas fechas, con un temporal como el que estamos padeciendo en estos días, donde el único calor era el entusiasmo, los "bravos" y los aplausos del numerosísimo público... Hoy, cuando esto escribo y estoy convaleciente de un fuerte ataque gripal que me tiene apartado de toda actividad profesional, me llega la noticia de la actuación en la Escuela de Ingenieros Técnicos Industriales de este magnífico conjunto, que siento haberme perdido.

Por el mismo motivo no puedo escuchar a Isabel Penagos y a Francisco Alonso. Dos muy buenos amigos y artistas montañeses de ámbito internacional. ¡Oh, "rabia ser malato per la Dona Grippe..." Y con un re-

cuerdo para el dúo Zaragoza-Solinis, por su entusiasmo y colaboración en el Ateneo de Santander, termino esta colaboración con la Revista RITMO.—E. VELEZ CAMARERO.

Santiago

Canción texto

Organizado por "Comisiós Culturales de Meicía" y costeadado por la Universidad, se celebró un incidentado Festival da Canción Galega. No voy a entrar en la polémica típica de la supeditación de la música al texto. El Festival fue eminentemente político, con intentos de boicot incluidos. Musicalmente sólo tuvieron interés las actuaciones de la desconocida Pilocho, en una línea eminentemente "folk", y de Quintas Canella, grupo interesado en la música gallega medieval, que incluye en su "instrumentarium" un rabel y un laúd, y que fue el grupo boicoteado por una mano misteriosa, que cortó el suministro eléctrico. Los demás cantantes: Manoel Hermida, Xurxo Mares; Antón Casal, Armando (voz extraordinaria), Bibiano y Camilo Bandín (horroroso, con pitos y protestas del público), de la línea típica del cantautor y sin merecer especiales comentarios.

Música de cámara.—La Universidad, en el día de su Patrono, ofreció un gran concierto de la Orquesta de Cámara Renana, dirigida por el concertino Albert Kocsis. El programa estaba compuesto por el *Octeto* de Mendelssohn, en una versión irregular, con un oscuro sonido y con unos "chelos" que resbalaban en el suelo, por lo que hubo que interrumpir el concierto para poner una alfombra. El *Scherzo*, con unos pianos que no se oían apenas, a pesar de estar el comentarista en primera fila. Versiones perfecta de Hindemith (*Cinco piezas para cuerda, op. 44*), destacando el "crescendo", prolongadísimo, de la cuarta pieza: Schubert (*Adagio y rondó en La mayor* para violín y orquesta de cuerda) arrebató al público, que ovacionó al extraordinario solista. Mozart (*Divertimento 136*) acabó de entusiasmar al público, en una intervención que recordaba en todo a W. Boskovsky. El público pidió y obtuvo tres "regalos": Vivaldi (segundo y tercer movimientos del *Verano*) y dos danzas en perfecta interpretación.

Solistas.—Organizado por la Universidad, un precioso concierto de Joaquín Soriano. Chopin (*24 preludios*), Debussy (*Seis preludios del primer libro*), Liszt (*Rapsodias húngaras números 11 y 12*), y como "regalos", Liszt (*Campanella*) y Falla (*Danza del fuego*). La dificultad del programa es tan evidente como perfecta fue la interpretación. Cabe destacar el interesante estudio de la forma prelude, que el padre López-Calo incluyó en el programa.

Cuando se anuncia que una joven pianista va a tocar un programa con Bach (*Preludio y Fuga en Fa menor (libro segundo) y en Re menor (libro primero)*) y la *Partita segunda en Do menor*; Montsalvatge (*tres divertimentos*), Fauré (*Norturno número 6, op. 63*) y Beethoven (*Sonata número 28*), no es extraño que seamos escépticos. Tal fue

el programa con que se presentó la catalana Alba Olaya Tubau. Después de oírla, tenemos la seguridad de estar ante una pianista de la que comenzará a hablarse en un futuro muy próximo. El único defecto general es una lógica inseguridad, que le hace en ocasiones un poco fría y otras demasiado impetuosa. Inseguridad, quizá debida a que no ha tenido aún tiempo de adueñarse totalmente de las obras, hasta "hacerlas suyas". Los momentos cumbres fueron las interpretaciones de Montsalvatge y Fauré y los más flojos en el segundo movimiento de la *Sonata*, que apareció un poco desvaída. Interpretación general de gran calidad, que hizo que el público pidiera un "regalo", que obtuvo en forma de un *Capriccio* de Brahms en arrebatadora interpretación. Un nombre, pues, a tener en cuenta entre los solistas de la joven generación.—JUAN M. CARREIRA.

Vigo

SOCIEDAD FILARMONICA

Ya dentro de la nueva temporada 1975-1976, que se inició con la proyección cinematográfica de la ópera *Carmen*, de Bizet, del Festival de Salzburgo, y, por lo tanto, versión Herbert von Karajan, ofreció esta Sociedad tres conciertos casi consecutivos, y todos ellos de gran calidad.

El primero de ellos corrió a cargo de la Orquesta de Cámara de Paul Kuentz, con obras de J. S. Bach, Boccherini y Telemann. Dirigió el titular del conjunto, obteniendo unas brillantísimas versiones, en las que solistas y orquesta revelaron su perfecto dominio de la técnica dentro de una línea interpretativa de gran finura expresiva.

Otro concierto muy celebrado fue el ofrecido por el New York Harp Ensemble, que componen la joven checa Dagmar Platilova y las polacas Eva Jaslar, Brbara Pniewska y Mónica Jarecka, preparadas por el experimentado maestro, director, compositor e intérprete Aristid von Wurtzler.

En el programa, piezas para cuatro arpas, de Saint-Saëns, G. Bertouille y G. Frid; transcripciones de D. Scarlatti, Albinoni, Vivaldi, J. S. Bach, Bartok y Falla, y una obra para cinco arpas, en cuya interpretación incluyó la suya el propio compositor, A. von Wurtzler.

El generoso aplauso del público premió la extraordinaria actuación de este grupo de arpistas, forzando una nueva intervención.

También la Orquesta de Cámara de Londres obtuvo un señalado éxito con motivo de su presentación en esta plaza. La espléndida sonoridad, musicalidad y precisión fueron factores predominantes en las composiciones de Bonporti, Walton, Bartok y Tchaikowsky, que componían el programa. El extraordinario conjunto, muy bien dirigido por Adrian Sunshine, fue ampliamente ovacionado, cosa que agradeció ejecutando un *Scherzo* de Dvorak.

Estimulado nuestro apetito musical con tan estupendas sesiones, esperamos impacientes los próximos conciertos, que, según lo previsto, corresponderán, respectivamente, al Cuarteto Madrugalista de Madrid y a la Orquesta de Cámara Femenina de Bratislava.

AUDITORIO DE LA CAJA DE AHORROS

De los actos musicales que frecuentemente se celebran en esta sala, voy a omitir—a pesar de su indudable importancia—los dedicados a audiciones de música grabada y proyecciones cinematográficas de carácter musical, concretando mi información a los conciertos directos, en los que al interés puramente musical se une el que proporciona la presencia viva del artista, aunque en ocasiones el resultado no sea del todo convincente.

Tal es el caso del recital ofrecido por el barítono alemán Christoph von Sicherer, en donde la carencia del necesario recurso vocal impidió el pleno disfrute de las bellas piezas programadas—una quincena en total—, que incluyeron canciones italianas de Bononcini, Caldara, Scarlatti, Durante y Haendel, y algunos "lieder" de Brahms.

Destacó, sin embargo, en este concierto la impecable labor acompañante del pianista Juan Albiñana, quien, además, durante el intermedio hizo las delicias de los asistentes interpretando música de Chopin, en la que puso claridad expositiva, musicalidad y sentimiento.

Figuras de éxito garantizado son siempre las de Pedro Corostola y Luis Rego. Ellos estuvieron de nuevo por aquí para ofrecer su concierto de violoncello y piano con obras de Couperin, Schumann, Castillo y Brahms. El seguro dominio y el apasionamiento expresivo de Corostola cobró especial relevancia sobre el piano, sin merma del refinado acompañamiento de que hizo gala Luis Rego.

Miguel de Santiago y Alicia Pazos, otro dúo instrumental, esta vez de flauta y piano, nos brindó la ocasión de escuchar obras del barroco, de Telemann y Haendel, de vacilante calidad, para seguir en línea ascendente con Fauré, Guridi y Arámbari, y culminar de manera espectacular con obras de virtuosismo para flauta, de Demersemman, Dopler y Paganini.

Muy comentado fue el éxito obtenido por el Quinteto de Viento de Avignon, que hacía su presentación en nuestra ciudad. Personalmente, no puedo emitir juicio alguno, puesto que ineludibles obligaciones imposibilitaron mi asistencia al acto. Por lo tanto, me limitaré a dar noticia de los informes recibidos, que se resumen en una sola palabra: "¡Formidable!".

Más conciertos en este auditorio fueron los organizados por las Juventudes Musicales viguesas. El primero, ofrecido por la joven pianista Ludovica Mosca, no merece aquí mayor comentario. Si acaso, destacaré su versión de la *Sonatina*, de Ravel, única en todo el programa cuya ejecución justificó en parte la asistencia.

Mejor fortuna obtuvo el clavicembalista José Luis González Uriol, que vino patrocinado por la Comisaría Nacional de la Música, actuando dentro del VI Ciclo de Intérpretes Españoles en España. Bull, Rameau, D. Scarlatti, Haendel y J. S. Bach fueron los autores seleccionados, con los cuales González Uriol consiguió unas muy estimables versiones, que le valieron un prolongado aplauso y dos repeticiones fuera de programa.—El Corresponsal, JUAN PEREZ COMESAÑA.

PIONEER®

la conclusion inevitable



Pioneer sigue en vanguardia. Nuevos productos y diseños que superan todo lo conseguido anteriormente. Y, siempre, con la calidad de la primera firma mundial en alta fidelidad.

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



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

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

BARCELONA-6
Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

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

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

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

ATAIO Ingenieros, S. A. no garantiza los productos Pioneer adquiridos en las Islas Canarias.

BECHSTEIN

Erard

PLEYEL

GAYEAU

SCHIMMEL®

KAWAI

zender

Arránquele mil notas a este anuncio.

Haga hablar a estos pianos.
Arránqueles una briosa entrada
de Beethoven.

Una tonada valiente de Schumann.
Una polca endemoniada de Chopin.

Un ondulante vals de Strauss.

Una marcha mendelssohniana.

El último pentagrama de Stravinsky.

O cualquier ritmo de hoy.

O cualquier ritmo de mañana.
Son todos pianos con alma de
solista.

Como sus marcas.

Marcas que sólo **RODAMILANS**
puede ofrecérselas reunidas.

Siéntese delante de este anuncio.

Y pulse la tecla acertada
para comprarse un buen piano.

RODAMILANS IMPORT - EXPORT

La tecla que hay que pulsar para comprarse un piano.

Marqués del Puerto, 9 Telfs. 423 61 96 - 97
BILBAO-8



Distribuidores en:

Albacete Alicante Almendralejo (Badajoz) Andorra Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón Ciudad Real Córdoba
El Ferrol del Caudillo Gijón Granada Huelva La Coruña León Lérida Linares Logroño Madrid Málaga Manacor (Mallorca)
Manresa (Barcelona) Miranda de Ebro Oviedo Pamplona Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona
Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria Zaragoza