

RITMO



UNA ESCENA DE «EL ORO DEL RHIN»

FONOGRAM, S. A., presenta:

«EL ANILLO DEL NIBELUNGO»

GRABACION ORIGINAL DEL FESTIVAL DE BAYREUTH, DIRIGIDA POR KARL BÖHM

AÑO XLIII ★ NUM. 435 ★ OCTUBRE 1973 ★ PRECIO: 30 PTAS.



**INSTRUMENTOS
DE
MUSICA**

LETURIAGA

CORREDERA BAJA. 23. MADRID-13 tfnos: 222-45-08 232-73-55

Nueva sección de órganos y pianos
Gran variedad de modelos y marcas

Precios para todos los gustos • Facilidades de pago • Enseñanza gratuita

solamente lo
encontrará en

LETURIAGA

**unión
musical
española**

P. ANTONIO SOLER

« SONATAS »

Para instrumentos de tecla

Rvdo. P. Samuel Rubio

Cuaderno	I: De la	1 a la	20.
Id.	II: De la	21 a la	40.
Id.	III: De la	41 a la	60.
Id.	IV: De la	61 a la	68.
Id.	V: De la	69 a la	90.
Id.	VI: De la	91 a la	99.
Id.	VII: De la	100 a la	120.

Carrera de San Jerónimo, 26
MADRID-14

PABLO CASALS

La muerte del universal músico, acaecida en San Juan de Puerto Rico el 22 de octubre—cerrado este número y ya en máquina algunos de sus pliegos—, nos hace traer su nombre a este editorial para—al expresar todo nuestro amargo dolor ante su desaparición—rendir homenaje a este hombre genial por cuanto ha representado su existencia para la Humanidad a través de su polifacética actividad musical, con la cual ha contribuido a su mayor perfección y grandeza espiritual.

Desde el 29 de diciembre de 1876, en que nació en Vendrell (Tarragona), hasta la fecha de su fallecimiento, casi un siglo—Pablo Casals iba a cumplir los noventa y siete años de edad—, esa dilatada existencia da motivo a una extensísima biografía del célebre maestro, como la de todos los grandes hombres llena de gloriosas etapas que, cronológicamente, van agigantando su figura. Desde las referentes a su niñez, en la que recibió formación musical de su propio padre y contó con la fe de su madre—natural de Puerto Rico, y la primera en adivinar en su hijo su verdadera vocación musical—, pasando por aquellas otras que le permitieron contar con la admiración del maravilloso Albéniz y de Fernández Arbós, quienes le consiguieron del Conde de Morphi cartas para la Reina Doña María Cristina, que fue para Casals como una madre, hasta fechas más o menos recientes, como aquellas en las que fundara, con Alfred Cortot y Jacques Thibaud, el famoso Trío, que dio la vuelta al mundo; las de sus conciertos en las más fastuosas Cortes de Europa y, más recientemente, en la Casa Blanca; las de la fundación de sus Festivales de Prades y de Puerto Rico, y últimamente las de su participación, en las Naciones Unidas, en acontecimientos artísticos de verdadera magnitud universal.

A Pablo Casals podemos, debemos considerarle como el prototipo de la más estética y bella formación artística. Su arte integérrimo como intérprete, como creador—auténticas bellas muestras: su maravilloso oratorio El Pessebre, su Cant des ocells, su Himno a la Paz—, como educador, ha merecido de las más grandes figuras contemporáneas no sólo colegas suyos, sino también de otros campos, en las Artes y en las Ciencias, la admiración más unánime.

Su influencia en el campo humanístico fue también fruto de su grandeza humana, que en el apogeo de su arte le llevó a idealizar su entrega a la Humanidad, primero simbolizada en aquellas dos fundaciones barcelonesas que creara: su Orquesta Pau Casals y la Associació Obrera de Concerts, y después, a niveles de universalidad, en sus permanentes mensajes artísticos en pro de la Paz, en sus llamamientos constantes para conseguirla, el más significativo lanzado precisamente desde la gran sala de la Asamblea de las Naciones Unidas, en el curso de uno de sus primeros conciertos en aquel organismo internacional, como sembrador universal de Paz.

Pablo Casals constituirá por eso realmente un símbolo no sólo para el mundo de la Música, sino para toda la Humanidad.

El sitio que en el mundo de la Música ocupara Pablo Casals, este otro español universal—«España no puede permitirse el lujo de desperdiciar una sola gota de universalidad...», como bien dice José María Pemán—ha quedado vacío...



REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Fundada en 1926-Al servicio de toda la música

AÑO XLIII • NUM. 435
OCTUBRE 1973

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

Dirección y Redacción: Francisco Silvela, 15 MADRID-6 (España). Teléf. 4010740

Dirección telegráfica: RITMO.- Madrid

Delegación y Redacción para Cataluña:

Vía Layetana, 40. BARCELONA-3. Teléf. 3102964

Director: F. RODRIGUEZ DEL RIO

Redactor-Jefe: Antonio Rodríguez Moreno

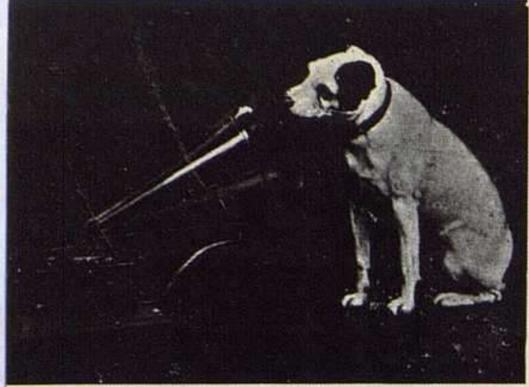
Precio de suscripción.-ESPAÑA: Año, 300 ptas. Número suelto, 30 ptas.;
atrasados, 35 ptas. EXTRANJERO: según países

Depósito legal: TO. 2-1958

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15. Madrid.

Impreso en España por GREFOL.- Avda. Pedro Díez, 16 Madrid-19

Editorial



El perro más famoso del mundo

Mark Henry Barraud nació en 1847, en Camberwell, como hijo de un pintor entonces bastante conocido, Henry Barraud, y después de recibir formación en el Haymarket londinense, recibió el cargo de escenógrafo en el Prince's Theater, en Bristol, donde permaneció hasta su temprana muerte, a la edad de treinta y nueve años. Había comprado para sus hijos el perro «Nipper»; pero todo el cariño del animal se concentró en el padre, Mark. Acompañaba a su amo cada día al teatro, y mientras Mark Barraud trabajaba en el altillo, por encima del tablado, «Nipper» se recostaba en un rincón y descansaba cómodamente sobre un viejo abrigo. Si alguna vez llamaban también al escenógrafo para saludar al público, «Nipper» le acompañaba al tablado, pues seguía a su amo a cada paso.

La temprana muerte de Mark Barraud puso a su viuda con sus cinco hijos, todos ellos de menos de trece años, ante la grave decisión de tener que separar a la familia. Unos buenos amigos colocaron a los niños en diferentes escuelas, y «Nipper» llegó a parar a la casa de Francis, hermano de Mark. Durante el primer tiempo el perro se sentaba a veces durante horas enteras junto a la puerta de la casa de Francis, como si estuviese esperando que entrara su antiguo amo. Pero no es verdad lo que se ha dicho muchas veces, de que llegó a escuchar un disco con la voz de su amo, pues Mark Barraud nunca hizo grabación alguna.

Algún tiempo después, **Francis Barraud pintó al perro «Nipper»** en su postura preferida, y añadió al cuadro un fonógrafo (o sea que no era un aparato tocados, sino todavía de cilindros), en la esperanza de que la sociedad que fabricaba estos aparatos pudiese interesarse por el cuadro. Pero la Edison-Bell Consolidated Phonograph Company Limited, en Londres, no mostraba interés alguno, y Francis colocó el cuadro en un rincón de su estudio. Un día un amigo encontró el cuadro. Francis le explicó las intenciones que le habían guiado al pintarlo, y el amigo dijo que el cuadro quedaría mucho mejor con alguno de los embudos de gramófono, de aspecto tan divertido, que fabricaba una nueva Empresa en Maiden Lane. Convenció a Francis de que pidiera uno de estos aparatos de embudo como modelo. La firma se mostró muy

amable, y una vez hubo explicado Francis su intención, aquellos señores se interesaron por ver el cuadro acabado. Así, que Francis Barraud pintó en el mismo cuadro de «Nipper», por encima del antiguo fonógrafo, un aparato completo de **The Gramophone Company**, y a la firma le gustó tanto el cuadro que lo compró por 100 libras, un precio con el cual Barraud se mostró muy satisfecho.

Algunos años después Francis coincidió casualmente en una cena con un miembro de la dirección de The Gramophone Company. Cuando la conversación llegó al tema de la marca registrada, que había adquirido rápidamente gran fama, Francis Barraud declaró que era obra suya. La firma The Gramophone Company decidió pagar al pintor una renta por el resto de su vida y le proporcionó un pequeño estudio en Hayes, donde se dedicó a pintar reproducciones de **His master's voice** para algunas de las sucursales europeas y de ultramar de la Empresa. El original podemos verlo hasta hoy en la sala de juntas de la EMI, distinguiéndose claramente el lugar en que Francis Barraud (que murió en 1924, a la edad de sesenta y ocho años) repintó el cuadro, para sustituir el «fonógrafo» de cilindros por el «gramófono» de discos.

«Nipper» era un gran cazador. Esta pasión le llegaría a costar un día incluso un ojo, pues al perseguir una rata se metió en un zarzal. «Nipper» alcanzó una edad de once años, y murió en Kingston-upon-Thames. Cincuenta y cinco años después de la muerte de «Nipper», cuando la Empresa de discos se enteró por casualidad del lugar donde habían enterrado a «Nipper» (en un diminuto jardín detrás del estudio fotográfico de Francis Barraud), se hizo el intento de una exhumación, pero sin resultado.

Aunque «Nipper» no tenga placa conmemorativa, sigue vivo en los millones de casos en que se ha reproducido el cuadro, en manos de innumerables amigos de los discos en todo el mundo, y es seguramente el perro más famoso del mundo, el de la marca registrada «La Voz de su Amo».

(Este artículo está basado en un informe de miss E. M. Barraud, sobrina del pintor, redactado para **The Hillandale News**, órgano de la Phonograph and Gramophone Society, Londres.)

HACE CIEN



Nació en Nápoles, el 28 de febrero de 1873. En 1894 debutaba en el teatro lírico cantando **Faust**, de Gounod, en el Teatro Bellini, de Nápoles, después de un corto período de estudio con el maestro Vèrgine. Gradualmente fue aumentando su prestigio y sus éxitos en Italia, hasta que en 1899 se presentó, en Milán, en el «Loris» de la **Fedora**, de Giordano; en **Adriana Lecouvreur**, de Cilea; **Germania**, de Franchetti, y en otras óperas de éxito.

En 1902 afrontaba **La Bohème**, de Puccini, en Montecarlo, al lado de la célebre soprano Nellie Melba. En el mismo año debutaba en el Covent Garden, de Londres, en el papel del «Duque de Mantua», en **Rigoletto**, de Verdi. Su permanencia en Londres duró una temporada entera y fue interrumpida, en 1903, por su primer contrato americano; un contrato que, salvo esporádicas apariciones en la escena londinense, le retuvo en adelante, por muchos años, casi exclusivamente en el Metropolitan de Nueva York, donde cantó casi todo el repertorio melodramático, obteniendo éxitos clamorosos, hasta rayar en el fanatismo. En España cantó, en el Liceo de Barcelona, los días 20 y 23 de abril de 1904, donde se presentó en **Rigoletto**, con escasa fortuna de público y crítica. Hacia fines de la temporada 1908-1909 Caruso sufrió una temporal decadencia en la voz y hubo de cancelar sus compromisos. Después de un período de reposo, su voz volvió a ser la de antes, si bien durante una de sus triunfales turnés en Inglaterra se le notó que sus medios vocales, todavía espléndidos, denotaban un precoz cansancio; observación que no dejaron de hacer también los críticos neoyorquinos durante las sucesivas actuaciones del tenor italiano en el escenario del Metropolitan. En 1920 volvió a su Nápoles natal para un período de reposo, donde falleció de pleuresía, el 2 de agosto de 1921.

¿Los dos má

Una Agencia de Prensa, la **Reuter**, en uno de sus despachos de días pasados, comunicaba: «Se celebra este mes en Nueva York el centenario del nacimiento de dos grandes cantantes: **Enrico Caruso** y **Feodor Chaliapin**. La **Opera News** ha editado un número especial dedicado a los que, con error o con razón, son considerados el más grande tenor y el más grande bajo en la historia de la música lírica».

¡Extraña cosa! Ni el uno era un auténtico tenor, ni el otro un auténtico bajo. Y no sólo esto, sino que la voz de Caruso, tenor, era más oscura y grave que la de Chaliapin, bajo. Del magnífico cantante napolitano exalté en diversas ocasiones sus dotes vocales desde las columnas de los periódicos, y pude contribuir eficazmente al propósito de convencer al Ayuntamiento de su ciudad natal, olvidadizo, a rendirle el debido honor con la dedicación de una calle a su nombre y la colocación de una lápida conmemorativa en la fachada de la humilde casa que lo vio nacer. No cabe ninguna duda que, en el repertorio «verista», Caruso pudo sobresalir gracias a su voz cordial, voluptuosa y de una densidad específica, propia de otra cuerda, sobre todos los cantantes de estilo clásico y de repertorio romántico en los primeros cincuenta años de este siglo.

Las nuevas generaciones saben muy poco de la fama y del perfil artístico del bajo ruso Chaliapin, sobre el que me detuve ampliamente en el examen de las voces melodramáticas, analizadas en mi obra *Voces paralelas*, recientemente traducida en la patria de Chaliapin, quizá por el atento estudio dedicado al mismo.

Tuve la fortuna de cantar con Chaliapin el **Mefistófeles**, de Boito, y **Fausto**, de Gounod, en el antiguo Metropolitan de Nueva York, hoy demolido. Pude darme cuenta de su genial persona-

A bordo del trasatlántico «Bremen», en viaje hacia el Metropolitan, de Nueva York; de izquierda a derecha: Lauri-Volpi, la soprano Lotte Lehman, el bajo Chaliapin y la «mezzosoprano» Branzel.

AÑOS QUE NACIERON

¿más famosos o los dos más grandes?

LAS RELEVANTES DOTES DEL TENOR ITALIANO Y EL PAROXISMO VOCAL DEL BAJO RUSO EN EL ANALISIS CRITICO DE

GIACOMO LAURI-VOLPI

lidad comparando la interpretación de aquella parte, en las dos diversas óperas, con la de Nazzareno De Angelis, voz insurreccional, potente, grave, y al mismo tiempo aguda; la de un Ezio Pinza, con la voz un tanto baritonal por color y elegancia de estilo; de un José Mardones, de voz rica de armónicos, solemne como una caña de órgano: tres voces magníficas y grandilocuentes, que se apoyaban casi exclusivamente en el resultado inmediato de las vibraciones sonoras.

Por el contrario, Chaliapin parecía no preocuparse mucho de la vocalidad, que en él era solamente un medio de expresión, como el semblante del rostro y el gesto armonioso de las manos. Gigantesco cual era, con las manos parecía abrazar el escenario, como, por ejemplo: en la escena del encantamiento, ante la morada de "Margarita", en la fragante noche de primavera. El acento, las intenciones, los matices del pensamiento, en la palabra cantada, bastaban para arrancar el aplauso del público, justamente allí donde sus colegas pasaban inadvertidos. En definitiva, Chaliapin era un genio de la interpretación. El "eco" de la voz era su mágico secreto; evidente, de manera especial, en el Boris Godounov.

Interesante me parece el episodio que me contó Gunsburg, empresario de la Opera de Montecarlo, al objeto de demostrar qué clase de sugestión ejercía sobre el público el gran actor-cantante ruso, y por qué ha pasado a la historia del teatro lírico como el bajo más grande de todos los tiempos, justamente él, con una voz poliédrica, que no era grave, ni densa, ni oscura.

El astuto empresario de Montecarlo, no disponiendo de fondos necesarios para satisfacer las exigencias crematísticas de Chaliapin, tuvo la ocurrencia de llamar de París a otro bajo ruso, no menos gigantesco. Le enseñó el gesticular, el actuar y las astucias y mañas escénicas del gran ausente; y lo anunció al público de Montecarlo como el sucesor de Chaliapin. La... copia pareció a todos perfecta por la figura y las naturales afinidades en la lengua materna. Viéndolo desde fuera, no había nada que objetar: la misma escena, el mismo andar, el mismo realismo en la pesadilla de la visión, la misma majestad en la escena triunfal... Pero ninguno se llamó a engaño. Era demasiado evidente el facsímil, la artificiosa imitación, de la que no brotaba una corriente de pensamiento que penetrara en lo íntimo del espectador. Del infeliz bajo nunca más se supo, después de aquella desgraciada experiencia.

La pequeña humanidad no cree en la excepción. Piensa que basta con la suerte, el embrollo, la astucia, para fabricar los grandes nombres. ¿Cuántos imitadores no tuvo Caruso? Todos los epígonos que del cantante partenopeo copiaron los defectos. La imitación ha arruinado innumerables voces que, al principio, prometían mucho. Pero duraron muy poco. Los plagarios no experimentan la "coincidencia con el personaje": la estupenda identificación en que consistía la inimitabilidad de Feodor Chaliapin "Mefistófeles", de Chaliapin "Don Quijote", de Chaliapin "Boris", de Chaliapin "Felipe II", de Chaliapin "Don Basilio"...

Chaliapin no era el bajo "pro-

fundo", el bajo "tronante", pero tenía el sentido de la medida y lograba dar la sensación de una enorme resonancia por contraste del "eco" vocal, del cual, como se ha dicho, poseía el preciosísimo secreto, dando a los sonidos lejanía y respuesta, en suma, de efectos infalibles y de incuestionable utilidad para una sabia economía del capital vocal. Basta oír su voz en la "Canción del Volga".

A la fama de Caruso y de Chaliapin contribuyó no poco la publicidad altisonante y machacona, propia del mundo norteamericano. Así que me parece sería más exacto proclamar a los dos artistas no ya "los más grandes", sino "los más famosos", aunque la crítica competente no ahorró, ni para el italiano ni para el ruso, sus dardos demoleedores. Tanto es así, que Giulio Gatti-Casazza, en toda representación primera de cualquier ópera, recibía ordinariamente la renuncia de Caruso como protesta contra los ataques de censores sin escrúpulos. Chaliapin, a causa de sus arbitrios interpretativos, había contrariado a los directores de orquesta más autorizados, quienes rehusaban acompañarlo en sus improvisaciones. A la enorme celebridad de Caruso contribuyó no poco una ópera "verista" que parece hecha a medida para su túrgida voz y su temperamento: Pagliacci. Se unió a ello la aparición del fonógrafo, inventado por Edison, que difundió por todos los rincones del orbe la voz más fonográfica que jamás haya sido grabada en disco.

Dicho esto, es fácil intuir tal vez la intención del comunicado de la agencia de Prensa respecto a "los que, con error o con razón, son considerados el más grande tenor y el más grande bajo".

"Amicus Plato..." y lo que sigue.

(Traducción: M. Torregrosa Valero.)

Chaliapin

Llegó al teatro enrolándose por vocación en una compañía que representaba óperas en las ciudades rusas de provincias. En 1892 —tenía diecinueve años, pues había nacido en Kazán el 11 de febrero de 1873—, después de una turné por las regiones del Caspio y del Cáucaso, enfermó en Tiflis, donde estudió por un año con el maestro Ussatov. Dos años después cantaba en San Petersburgo, pero su fama se consolidó definitivamente en 1896, con las representaciones en la Opera de Moscú, en el curso de las cuales cantó sucesivamente el **Boris Godounov**, de Mussorgski; la **Pskovitana**, de Rimski Korsakov, y **Russalka**, de Dargomiski. Apareció también, frecuentemente, en óperas italianas y francesas, sin desdenar por ello el «recital» de cámara y el de poesías.

Su fama traspasó rápidamente los confines de Rusia. En 1901, y después en 1904, cantó en Milán el **Mefistófeles**, de Boito. En 1908 y 1909 actuó en París, en el curso de una temporada de ópera rusa puesta en escena por el célebre Diaghilev, temporada que repitió en Londres, en 1913. Inmediatamente después de la primera guerra mundial marchó a América, donde obtuvo éxitos sin precedentes tanto en el Metropolitan de Nueva York como en la Opera de Chicago. Pero su fama fue siempre en aumento, máxime cuando, en los años 30, otros teatros lo reclamaron para ofrecer a su público el conocimiento de tan gran intérprete. Murió en París, el 12 de abril de 1938.

Las excepcionales cualidades de Chaliapin como actor han sido testimoniadas también por un filme —**Don Quijote**—, rodado en los años 30; y sus experiencias artísticas fueron expuestas por Chaliapin en dos libros autobiográficos: **Páginas de mi vida** y **El hombre y la máscara**.



La XV Asamblea del Consejo Internacional de la Música en su XXV aniversario



Actualmente, el Presidente del CIM es el gran violinista Y. Menuhin.

En Suiza, Lausanne y Ginebra, acaban de celebrarse, del 9 al 15 de septiembre, la XV Asamblea y el XXV aniversario del Consejo Internacional de la Música (CIM). Dada la importancia de esta reunión, creemos oportuno, antes de dar cuenta de sus trabajos, recordar al lector las características de este organismo.

El CIM fue creado por la UNESCO en 1949, con el fin de servir la Música, en el plano internacional, en sus diversos aspectos: la creación, la ejecución, la edición y la reproducción en todo el mundo. Sus rasgos fundamentales son, pues, su carácter cultural, universal y apolítico. Constituye un enlace entre los compositores, los intérpretes, los órganos culturales, la televisión, la radio, la industria del disco, etc.

El CIM lleva a cabo su labor gracias a los Comités nacionales de los diferentes países miembros (actualmente, 52, entre ellos, naturalmente, España) y las organizaciones internacionales miembros, que abarcan prácticamente todos los aspectos de la vida musical. Citemos entre ellas: la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, la Federación Internacional de Juventudes Musicales, la Sociedad Internacional de Musicología, el Consejo Internacional de la Música Popular, la Federación Internacional de Músicos, la Federación de los Concursos Internacionales de Música, etc. Asimismo pertenecen a título individual

diversas personalidades elegidas por su autoridad internacional en los diversos campos musicales; por ejemplo, D. Shostakovich, M. Rostropovich, L. Dallapiccola, Olivier Daniel, etc.

Actualmente, el Presidente del CIM es el gran violinista Y. Menuhin.

Los Comités nacionales, en principio, son órganos autónomos, cuyo carácter y estructura difieren de un país a otro, según las necesidades musicales nacionales y la estructura administrativa del país. Su función es participar y fomentar, cuando no realizar directamente, las diversas actividades musicales en el plano nacional, coordinarlas con las actividades en el plano internacional, teniendo, pues, un papel de órgano de enlace y de representación de la vida musical del país con la vida musical internacional. Según los estatutos del CIM, «los Comités nacionales representan en la medida de lo posible todas las actividades musicales de sus respectivos países. Por otra parte, esta representación es doble, pues si representan a su país en el CIM, representan a éste en el plano nacional correspondiente. Señalamos que el Comité Directivo del Comité Nacional Español está constituido por Oscar Esplá (Presidente), Joaquín Rodrigo (Vicepresidente), Enrique Franco, Cristóbal Halffter, Antonio Fernández-Cid, Roberto Pla (Vocales) y A. Iglesias (Secretario general). El CIM percibe anual-

mente una subvención de la UNESCO, y el resto de sus ingresos procede de las cotizaciones de sus miembros.

Este año la Asamblea general, que se reúne cada dos años, además de examinar ciertas cuestiones estatutarias y los puntos de carácter administrativo y financiero obligados en esa clase de reuniones, pues condicionan la vida material del organismo, examinó el informe de las actividades realizadas y el programa de actividades para 1974-1975. En este programa, muy ambicioso, destacan, aparte de ciertos proyectos de carácter permanente, como la Tribuna Internacional de Compositores y la Tribuna Internacional de Jóvenes Intérpretes, la Tribuna de Música de África y la Colección de discos sobre las fuentes de la música (a cargo del Instituto de Estudios Comparados de Música y Documentación), ciertos proyectos de evidente interés en función del carácter noble y humano de esta empresa, como «la Música y el Turismo cultural»; es decir, el papel artístico de la Música en relación con los monumentos, los museos, etc.; la presentación de la Música a los niños y a los jóvenes; la campaña para que se reconozca la grabación sonora como medio cultural, igual que el libro, con todas sus consecuencias en el plano material (derechos de aduana, tasas de importación, etcétera).

El programa, que fue aprobado

por la Asamblea del CIM, se discutió y comentó ampliamente, así como su corolario financiero: el aumento de la cotización en 50 por 100, lo que no deja de plantear problemas a nuestro Comité Nacional, pues sigue sin percibir subvención alguna. Creemos que sería muy conveniente el que las instancias competentes examinaran este problema y adoptaran las medidas oportunas para que, con los medios necesarios, como en otros países, el Comité pudiera cumplir plenamente su labor y representar a nuestro país en la multitud de reuniones, coloquios, seminarios, etcétera, que constituyen esta enorme labor coordinadora internacional, de la que no se puede estar ausente.

El CIM conmemoró asimismo el XXV aniversario de su creación con una ceremonia en la que su Presidente, Yehudi Menuhin, pronunció un largo discurso, muy interesante, en el que recalcó una vez más el carácter humano peculiar de esta empresa, en la que la Música sirve de vehículo de paz y comunión espiritual.

Produjo asimismo gran impresión, reflejada en nutridos y sinceros aplausos, la alocución del representante del Director general de la UNESCO, el gran artista africano, guitarrista y escritor (premio literario de África negra 1968), Francis Bebey, quien después de recordar, por olvidarse con frecuencia, «que la Música es el arte de vivir en los sonidos y no sólo de combinarlos en forma más o menos agradable para el oído», concluyó su alocución con un bellissimo poema africano en el que la magia de las cosas, de los antepasados «que han muerto, pero no se han ido», creó un inefable impacto emocional en el auditorio. Así, la excelente interpretación del **Cuarteto**, op. 16, de Hindemith, por el Berner Streichquartet—que siguió a estas alocuciones—, cobró particular relieve.

La Asamblea estuvo acompañada de una exposición, a cargo de los distintos Comités Nacionales, de fotografías relacionadas con la enseñanza de la Música, folletos y libros de pedagogía musical, partituras, revistas musicales y discos. Presentó tal manifestación extremado interés, por el considerable y variado material ofrecido a la curiosidad del público. Entre las ediciones alemanas destacaba un precioso facsímil del manuscrito de la **Pasión según San Mateo**, de Bach. Es muy de lamentar que por diversas razones de distinta índole España no haya estado representada en esta exposición, abierta a todos los miembros del CIM.

Señalamos también como noticia complementaria la próxima creación del Consejo Internacional de la Danza (CID), auspiciado por personalidades del mundo del «ballet» y del teatro, como Balanchine, Liebermann, Béjart, etcétera, y promovido gracias a la infatigable labor de la conocida pianista uruguaya Susanna Frugone, que representó a su país en esta reunión del CIM.

LUIS DE LOS COBOS

«Dort steht's, schimmernd hell...»

«El Anillo del Nibelungo»

en

BAYREUTH

Una grabación para la historia

Karl Böhm, el extraordinario
artífice de esta nueva versión
integral del Anillo.

POR JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

«Ahí está, se alza resplandeciente...», dice Fasolt, el gigante sentimental, a Wotan, primero entre los dioses, para justificar el esfuerzo y la calidad de la obra desarrollada, el Walhala, la fortaleza celeste. La misma frase, sutil intento de autohomenaje, parece escrita por Wagner para señalar la grandeza de su propio trabajo compositivo en el mito de Sigfrido (el Prometeo del Norte) y su incardinación en la aún más ancestral leyenda de la aniquilación de los dioses escandinavos. Utilizando como tema conductor (especie de «leit motiv» literario) la idea del robo del oro del Rhin por el nibelungo Alberich, el magno edificio del «Ring» wagneriano, de proporciones góticas, se expande atómicamente desde la primitiva célula de la muerte de Sigfrido hasta la culminación final como Tetralogía en una labor de síntesis sin precedentes ni consecuentes en la historia de la música occidental. En términos muy similares a los expuestos por Lynn Snock en los convincentes ensayos de los libretos del álbum de Philips, Robin Holloway afirmaba que «Wagner poseyó el más agudo e inteligente entendimiento en torno al mito desde Virgilio y Homero». Por otra parte, el que el Anillo obtenga su basamento literario a partir de ese modernísimo «poder del oro» en sentido metafísico, con todas las implicaciones socioeconómicas que entraña la metáfora wagneriana, es un dato de alcance futurista que no pasó inadvertido a Nietzsche y que hoy parece centrar buena parte del interés cultural del resurgimiento de Wagner en las jóvenes generaciones a través del lúcido análisis de mentes tan disímiles como Adorno, Thomas Mann o Cooke.

El Anillo es, globalmente contemplado, la «summa artis» de la cultura romántica en general y de toda la música occidental a partir de Monteverdi: con el Anillo del Nibelungo alcanza la música europea su núcleo de concentración evolutiva, su «síntesis» en el tono dialéctico del término; a partir de la epopeya wagneriana se produce la recurrencia a la disgregación de ese núcleo. Desde su estreno hasta nuestros días, la Tetralogía es la gran tentación de los profesionales del arte: una llamada que no reclama sólo a cantantes, orquestas o batutas, sino que extiende su fuerza de atracción a pintores, escenógrafos, maquetistas, ingenieros, hasta coreógrafos: «Gesamtkunstwerk», obra de arte absoluta. Y este mismo hecho comporta un dato igualmente definitorio: la crasa absorbente individualidad wagneriana creadora engendra un «todo» imposible de vitalizar si no es en equipo; ninguna otra composición musical requiere para su realización física contingente humano similar en variedad y multiplicidad.

Desde los albores de la industria discográfica, la «gran tentación» del Anillo absorbió a músicos y empresas. Las viejas grabaciones de la escena de la «Inmolación de Brunhilda», de Kirsten Flagdstadt con Ormandy o Furtwängler; la «Canción de la Forja» por Franz Wölker o la legendaria «Cabalgata de las Walkyrias» de Stokowsky eran los recursos del gramófono y el disco de 78 revoluciones para tratar de acceder a una visión musical «en conserva» del drama wagneriano.

La invención del «Long-play» trae como consecuencia el primer proyecto fonográfico de un registro integral del Anillo. La reapertura de los Festivales de Bayreuth en 1951 es hecho decisivo en el desarrollo del proyecto, y en 1953 inicia en Viena la EMI británica el trabajo de grabación de la primera Walkyria en LPs bajo la rectoría de Wilhelm Furtwängler; desgraciadamente, el gran intérprete fallece al año siguiente. Es muy difícil predecir qué hubiera sido una Tetralogía íntegra en manos de Furtwängler: la histórica grabación del ciclo realizada por el músico para la RAI italiana, publicada por EMI casi veinte años después de las sesiones de trabajo en Roma, sólo nos proporciona una perspectiva estética incompleta. Dato documental de valor inapreciable, el Anillo furtwängleriano de la RAI es inoperante como interpretación en términos de valoración: toma de sonido desastrosa, orquesta hilarante, cantantes relevantes actuando por compromiso en sesiones realizadas ante público de la emisora, en fin, la mera comparación de la Walkyria de la RAI con la grabada en Viena el mismo año destruye toda aproximación analítica. Más problemático es saber si, incluso a la larga, de no haber mediado la muerte de Furtwängler, habría llegado el proyecto a su culminación, dado que desde principios de 1954 (hecho éste muy poco difundido) el genial director quedó totalmente sordo.

La primera Compañía en transportar al microsuroco la vasta integridad del Anillo fue otra firma británica, la joven Empresa Decca, nacida casi al mismo tiempo que el «Long-play» en la década de los cuarenta. Las sesiones se iniciaban en 1958, cinco años después de la muerte de Furtwängler, y era, una vez más, la Filarmónica de Viena el instrumento orquestal encargado del registro. La responsabilidad de la dirección del conjunto recaía sobre las espaldas de un fogoso director húngaro, Georg Solti, antiguo asistente de Toscanini y director, sucesivamente, de las Operas de Munich y Franckfurt. De entre los muchos puntos a destacar en este evento, hay uno especialmente significativo: la idea original de la Decca inglesa fue confiar la dirección del Anillo a Herbert von Karajan, recién nombrado entonces titular de la Filarmónica de Berlín y que empezaba a consagrarse por esas fechas como el sucesor absoluto e indiscutible de Furtwängler; finalmente, sin embargo, la designación recayó sobre el casi desconocido Solti. La relativamente cercana ruptura (tempestuosa ruptura de Karajan con Wieland Wagner y Bayreuth influyó desfavorablemente en contra del inflexible salzburgués: Karajan habría de aguardar diez años para hacer «su» Wagner.

Decca desplazó a Viena, al improvisado estudio de grabación de la Sofiensaal, a su más destacado «staff» de técnicos, dirigidos por el experimentado productor John Culshaw, una de las figuras determinantes en el advenimiento de la estereofonía, y el ingeniero Christopher Raeburn. Las sesiones de grabación de 1958-59 dieron como fruto la primera grabación integral del Prólogo de la Tetralogía, Das Rheingold. Los múltiples compromisos de un Solti en carrera ascendente (Coven Garden, London Symphony)

«El Anillo del Nibelungo», en Bayreuth:

frenaron las actividades del equipo artístico hasta el verano de 1962: en julio del mismo se marcaba otro hito, el primer registro completo de Sigfrido. Dos años más tarde, en 1964, se procedía a la grabación de El ocaso de los dioses y, finalmente, en el verano de 1965 se realizaban las últimas tomas de La Walkyria, con lo que el primer Anillo de la historia del disco quedaba terminado.

Naturalmente, habían existido esfuerzos intermedios durante el período comprendido entre 1953 (año de la grabación de la Walküre de Furtwängler) y 1965 (año de grabación de la misma obra por Solti). En 1955 la Telefunken germana había procedido a registrar íntegramente las sesiones de representación «en vivo» de la Tetralogía en Bayreuth bajo la dirección de Joseph Keilberth: las cintas se consideraron imperfectas en aquella época y el Anillo de Keilberth pasó a los archivos; sólo en la actualidad, en medio de la fiebre de las Tetralogías, parece ser la propia Decca quien está dispuesta a editar en disco este curioso registro en un futuro inmediato. En 1956 el mediocre director noruego Ojvin Fejstaldt realizaba, también para Decca (¡notable obsesión wagnerológica la de esta firma!), un Götterdämmerung encabezado por una decadente (pero aún electrizante Kirsten Flagstad. Prescindiendo de las grabaciones de actos aislados, principalmente del primero de La Walkyria, realizadas por Leitner para Deutsche Grammophon (con Windgassen, Müller y Greindl) y Knappertsbusch (con Flagstad, Svanholm y Van Mill) en otra gestión de Decca con la Filarmónica de Viena, la segunda Walkyria completa llega en 1962 de la mano de Erich Leinsdorf. Se trata de una producción de la RCA comandada por Birgit Nilsson en su debut discográfico como «Brunhilda», Jon Vickers (primer «Siegfried» igualmente del tenor canadiense) y el sensacional George London, el gran «Wotan» de los años 50 y 60, injustamente desaprovechado por la industria fonográfica.

En el mismo año 1962, Wieland Wagner, tras las medianas acogidas dispensadas por el público de Bayreuth a las representaciones de Tristán dirigidas por Sawallisch entre 1958 y 1960, decide confiar la rectoría de su nuevo montaje de la partitura al veterano «kapelmeister» austriaco Karl Böhm. Internacionalmente considerado como especialista en Mozart, Schubert y en un peculiarísimo y nítido Richard Strauss, la designación de Böhm provoca reservas en los círculos puristas del wagnerianismo. Pero Wieland Wagner no se equivoca: la interpretación del entonces septuagenario maestro es un triunfo desbordante, casi sin precedentes en la curtidada sala del Festspielhaus de Bayreuth. Böhm vuelve a ser invitado a dirigir Tristán en las temporadas de 1964, 1965 (año de la celebración del centenario del estreno en Munich) y 1966; en ese año monta también El anillo del Nibelungo, versión que volverá a realizar en 1967. Las primeras representaciones de la Tetralogía por Böhm, en el mes de julio de 1966, constituyen un acontecimiento: al concluir los últimos compases de El ocaso de los dioses estalla una ovación atronadora, que se prolonga por espacio de cincuenta y ocho minutos, obligándose, por vez primera en la historia del Festival, a subir a toda la Orquesta desde el profundo foso hasta el escenario. Testigo de excepción de las representaciones y centro de todas las miradas, espectador atentísimo y silencioso, Herbert von Karajan.

La Deutsche Grammophon desplaza a Bayreuth, para las representaciones de 1966, a un amplio conjunto de técnicos presididos por el productor Hans Hirsch, el director de grabación Wolfgang Lohse y el ingeniero Klaus Scheibe; este equipo realiza directamente, durante las funciones, las tomas de sonido que recogen íntegra la interpretación de Tristán por Böhm y parte de los ensayos. Igualmente, estos mismos técnicos proceden al registro de varias de las representaciones de la Tetralogía. Deutsche Grammophon albergaba la idea de publicar en el plazo de dos años las mejores tomas conformando un Anillo pensado como réplica «en vivo» al trabajo de estudio de Solti, concluido el año anterior. Pero surge un impedimento dentro de la propia Empresa alemana: Herbert von Karajan, preterido en 1958 por la Decca ante el húngaro Solti, impone ahora su criterio de realizar su propio Anillo al mismo ritmo de las funciones anuales de su Festival de Pascua en Salzburgo. Las circunstancias han cambiado mucho desde 1958 y Karajan es en 1966 el «Wotan» absoluto de la DGG.

En septiembre del mismo 1966 se inicia la grabación de la Walkyria en Berlín; productor, Otto Gerdes; ingeniero, Günter Hermanns; dirige Herbert von Karajan. En 1967 se graba Das Rheingold; Siegfried está terminado en el otoño del 68. En fin, el 6 de enero de 1970 Karajan dirige unas palabras a los presentes en la última sesión de registro de El ocaso de los dioses, agradeciéndoles su colaboración en la empresa. Karajan sólo ha precisado cuatro años para realizar una gesta discográfica que a Georg Solti (y a la Decca Ltd.) le costó casi nueve.

Sin embargo, paralelamente a las sesiones de trabajo sobre El oro del Rin que se producen en el Berlín, el Dr. Hirsch y sus colegas Lohse y Scheibe, acompañados de sus ayudantes y equipo técnico, vuelven a Bayreuth en el verano de 1967 y realizan una nueva serie de tomas de las funciones del Anillo comandadas por Böhm. El por qué una Compañía se arriesgó a terminar un registro en vivo de la más larga y complicada composición músico-escénica europea, mientras en unos estudios de la firma se llevaba ya a cabo otra grabación escalonada de la misma obra, entra dentro de la historia secreta del mundo del disco. De cualquier manera, la realidad es que Deutsche Grammophon procede a editar sistemáticamente el «Ring» de Karajan, y las cintas que contienen la interpretación de Böhm pasan a archivo sin más trámites.

A principios de 1971 se jubila el Dr. Hans-Werner Steinhausen, Presidente durante más de veinte años del grupo «Polydor International», que integra como empresa base a la Deutsche Grammophon. El día de su retirada de las funciones activas recibe como regalo un disco de 45 r. p. m. en el que todos los instrumentistas de la Filarmónica de Berlín, con Karajan en primer plano de sonido, le cantan a coro Es un muchacho excelente... Per-

sonalidad respetada y querida como pocas en el mundo musical, Steinhausen no se resigna a una vida sedentaria, apartada del continente discográfico. Sigue ejerciendo influencia sobre el medio artístico-fonográfico, y su consejo orienta a los directivos de su querida DGG. En una revisión de los archivos de la Empresa, Steinhausen encuentra las cintas de Bayreuth grabadas en 1966-67. Una audición prolongada le convence de la importancia histórica del acontecimiento musical recogido en las mismas. Amigo personal de Karajan y de Böhm (¡rara habilidad diplomática!), tras haber laborado ampliamente por la publicación de la Tetralogía del primero, dirige ahora sus esfuerzos a la edición en discos de la interpretación del segundo. Una de las últimas conquistas comerciales de Steinhausen antes de su jubilación había sido la consecución de un acuerdo internacional de carácter económico entre el grupo «Polydor» (Siemens alemana) y el «Phonogram» (Philips holandesa), por el que ambas cadenas constituían la firma «Polygram», con el subsiguiente intercambio artístico y económico entre ambas. Dado que DGG tiene ya un Anillo con Karajan, será Philips quien se encargue de la distribución a nivel mundial de la Tetralogía de Böhm. Resueltos todos los problemas jurídicos con las Empresas y artistas implicados en la grabación, el propio Böhm escoge las tomas que considera más adecuadas, seleccionándose íntegramente el Rheingold y el Siegfried correspondientes a las representaciones de 1966, y Walküre y Götterdämmerung provenientes de las funciones del Festival del 67.

En septiembre de 1973 Philips publica en todo el mundo (España incluida) el álbum que contiene, en 16 discos, la primera interpretación en vivo del Anillo, cuarta Tetralogía en discos para el mercado europeo (la preceden Solti, Karajan y Furtwängler-RAI italiana) y quinta para el norteamericano (las anteriores, más la ambigua versión de Hans Swarowsky editada por Westminster), interpretada por solistas, Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth, temporadas 1966-67, bajo la dirección de Karl Böhm.

* * *

¿Dónde se sitúa el Anillo de Böhm en una relación estética con las otras Tetralogías publicadas? Una advertencia: para las consideraciones siguientes, voy a prescindir en el orden comparativo de la versión de Swarowsky, no publicada en España, pero no de la de Furtwängler, dado que las últimas noticias al respecto parecen indicar una edición en nuestro país por La Voz de su Amo dentro de los próximos diez meses.

Georg Solti, primer director del Anillo para el disco, parece haber variado bastante su concepción wagneriana desde 1965 hasta nuestros días; atendiendo exclusivamente a la grabación, su Tetralogía es brutal, casi salvaje, de una violencia (no pasión) irracional. Su concepción es radicalmente griega: el «Ring» es una tragedia agónica, en el sentido en que Unamuno empleaba el término (agonía = combate), dominada drásticamente por un «tujé» o destino implacable. Es prácticamente la misma aproximación preconizada por Solti en sus interpretaciones de Mahler: un curso sonoro condicionado desde la primera nota hasta la última, un fatalismo a ultranza que tara cualquier esfuerzo individual de rebeldía. Cuando Sigfrido rompe su lanza a Wotan, abriéndose así camino hasta la roca de Brunhilda, Solti acalla todas las voces de la orquesta para dejar en primer plano el motivo del destino; la misma ascensión de Sigfrido a la montaña, inmediato pasaje orquestal tras la confrontación entre el dios y el héroe, adquiere un carácter sombrío, de marcha fúnebre, con peculiar acentuación de los bajos tímbricos: en esos momentos, Solti no se interesa por el próximo encuentro entre Sigfrido y la Walkyria, exaltado y jubiloso instante de la partitura, sino que su atención se concentra ya en la futura muerte del héroe, condenado a la misma desde el instante en que ha deshecho la lanza (símbolo del poder) de Wotan.

Karajan es la antítesis radical de Solti, tanto en planteamiento filosófico como en expresión musical. Su Anillo es transparente, lúcido, intelectual; no es un hecho físico, como lo es el de Solti, sino un proceso mental. El «fatum» soltiano se convierte en un moderno entramado de relaciones basadas en la inteligencia y la fuerza: Wotan se apodera con brío juvenil (Fischer-Dieskau: barítono lírico) del anillo forjado por Alberich, pero ante el impulso del joven Sigfrido cede, ya anciano (Thomas Stewart: barítono dramático); igualmente cabe explicar los dos diferentes momentos del personaje protagonista: el «Sigfrido»-«Lohengrin» joven, en la tercera obra del ciclo, cantado por Jess Thomas, y el «Sigfrido»-«Tristán» adulto, en El ocaso de los dioses, interpretado por Helge Brilioth; Loge no burla al Nibelungo, a los gigantes y al mismo Wotan, por determinismo sobrenatural, sino porque es más inteligente que ellos; Mime muere porque es hábil, pero no listo ni astuto; Brunhilda es engañada por Sigfrido, no porque haya sido despojada de sus dones supraterranos, sino porque se enamora del héroe perdidamente, etcétera. Por otra parte, estos personajes, humanísimos en oposición a los arquetipos de Solti, se producen a lo largo de toda la historia con un «discreto encanto burgués»; sólo en Götterdämmerung se permite Karajan quebrantar el aristocrático, elegante timbre sonoro que preside toda su realización en aras de un desencadenamiento dramático de los hechos. El Anillo de Karajan es el de la sutileza y las segundas intenciones, el de la expresión refinada y la cristalinidad de las texturas musicales. Como Ramón Ortiz apuntaba en estas páginas hace año y medio, la concepción de Karajan está lejos de la tradición personificada en un Knappertsbusch.

Furtwängler es dramático por encima de todo. Y es meritorio que sobre el espantoso trabajo de la orquesta, la mísera toma de sonido y la neutra actuación de sus solistas («pace» Martha Mödl, extraordinaria «Walkyria») puede adivinarse una concepción global de la obra. Para Furtwängler, la Tetralogía se centra en torno a una situación conflictiva que debe resolverse; podemos hablar de direccionalidad hacia un fin, pero éste no se nos presenta predeterminado por el destino, sino que el mismo problema engendra múltiples posibilidades de solución. Furtwängler no prejuzga la catástrofe; por eso sus personajes, encarnaciones de respuestas al conflicto

Una grabación histórica

(caracteres, en suma, no arquetipos ni individuos), no se debaten en un «agon» (= luchar), sino que se mueven en un «draein» (= obrar). El motivo temático del Anillo que más le preocupa a Furtwängler no es del destino, como a Solti, sino el inicial del Rhin como base del conflicto. Das Rheingold es, así, presentación; Walküre y Siegfried son nudo, y Götterdämmerung es desenlace. Sigfrido rompe la lanza de Wotan, pero podía no haber ocurrido así.

Böhm, finalmente, es luminoso. Su Anillo parece una mágica (palabra muy definitoria en toda su Tetralogía) conjunción de características: de entrada, Böhm parece estar a salvo de un proceso patente en las otras tres versiones, el de «comprensión» de la obra. No busca una concepción del Anillo, sino que integra el Anillo en sí mismo; hay momentos en los que Böhm parece estar escribiendo, creando el «Ring». Su Tetralogía es la más humana de todas: no se distancia de los personajes por mitificación, como Solti, ni por refinamiento, como Karajan, sino que se acerca hasta ellos mediante la expresividad absoluta; Wotan es, en Solti, una encarnación, y en Karajan un burócrata ocupado de materias cósmicas, mientras que en Böhm es un hombre elevado a la condición de dios. Esta postura le acerca a Furtwängler. Por otro lado, la transparencia es un dato tan patente como en Karajan, pero con algo que le falta a este último, la pasión; la violencia de muchos pasajes del Anillo de Böhm es racional, apasionada, no animal, como lo es en Solti, ni encubierta, como contraria al entendimiento, tal como aparece en Karajan. Y esto nos lleva a la última dimensión del «Ring» de Böhm: su onirismo, o aún mejor, su gusto por eso que hoy está tan de moda citar, el misterio: magia, surrealismo, da igual el nombre; de lo que se trata es de esa referencia a lo extrahumano nacido del interior de lo humano. A Böhm no le obsesiona el motivo del destino, ni el del Rhin, sino la obra entera. No está impaciente por llegar a una escena determinada (como Solti o Karajan), sino que se detiene en cada una como paso dialéctico imprescindible para la siguiente. Y siempre dentro de un juego constante razón-sentimiento-sueño que se resuelve, y esto es importante, no en catástrofe, sino en redención, idea wagneriana al mil por mil. En Solti la historia ha nacido para la desgracia; en Karajan se ha creado un modelo de comportamientos que ha terminado en desgracia; en Furtwängler se ha resuelto un problema mediante la desgracia; en Böhm se ha jugado una partida y se ha perdido, pero ha valido la pena jugarla: la «catarsis» final de la tragedia griega, elemento que, por acumulación de factores en contra, está ausente de la visión de Solti, es la última palabra (purificación, apaciguamiento) en el ciclo narrado por Böhm.

* * *

Es fácil deducir de lo dicho que el principal valor del Anillo de Böhm-Wieland Wagner viene dado por su carácter de ciclo completo, gracias a su unidad espacio-temporal, al mantenimiento de un mismo intérprete para cada papel, y, en última instancia, a la misma cohesión del planteamiento artístico. Con todo, habida cuenta de que probablemente las cuatro obras se editarán en volúmenes sueltos, conviene hacer una breva disección de cada una de ellas como realización.

Si a Solti es El oro del Rhin la pieza de la Tetralogía que menos le agrada, a Karajan es la que despierta un mayor interés. El Rheingold de Solti es malo, a secas, totalmente increíble (en cuanto carente de convicción) y lamentable desde la perspectiva vocal. Karajan consigue en esta página lo mejor de su ciclo: el entramado mágico, casi de «comedia del arte», de la partitura le fascina, y este universo de dioses, gigantes y enanos de cartón-piedra excita su imaginación y su inventiva en una pirueta virtuosista deslumbrante. A Karl Böhm, El oro del Rhin le hace gracia, por las buenas; su visión es irónica (trompeta en la presentación del Oro en la primera escena), hasta cómica, con un cierto deje de «desprecio cariñoso». Su «tempo» al principio de la obra es rápido, ligero, en contraste con la solemnidad de Furtwängler: Gustav Neidlinger, y el «Alberich» por excelencia de nuestra época («Alberich» también con Solti y Furtwängler), consigue una buena caracterización del «incubo lascivo» de la primera escena; mejor que en su trabajo con Solti, en el que resulta caricaturesco e histórico, su más alta cota en esta secuencia la obtiene con Furtwängler. Las tres «Hijas del Rhin» (Siebert, Hesse y una jovencísima Helga Dernesch) son perfectas, y el inquieto ritmo conferido por Böhm a la escena ayuda a su caracterización. La escena segunda nos introduce en el mundo de los dioses, y aquí hallamos a los mejores «Wotan» y «Fricka» de la historia del disco, Theo Adam y Annelies Burmeister. Adam empieza su parte titubeante y con un estrepitoso fallo vocal en su segunda intervención («¡Herrlicher Bau!»), pero pronto se afirma en su papel, logrando un formidable trabajo en la escena tercera; la voz le tiembla en algunos momentos de la representación, pero la inteligencia y la penetración psicológica que infunde a su personaje inclinan la balanza a su favor: Fischer-Dieskau con Karajan es su única y singular competencia. Wolfgang Windgassen había sido «Loge» para Furtwängler en 1953: su actuación en esa fecha era lamentable y absurda. El hallarle de nuevo en ese papel con Böhm es una agradable sorpresa, porque su interpretación es ahora la única respuesta posible al genial trabajo de Gerhard Stolze en el mismo papel para Karajan. El «Loge» de Windgassen es sutil y aristocrático, levemente irónico y extrañamente digno; Stolze es un «Loge» taimado, zorruno, inquieto y embustero. Aunque ambas visiones del personaje son apreciables (muy superiores a la de Seth Svahnholm, desastroso «Loge» de Solti), prefiero la de Stolze, porque Windgassen no actúa al límite de sus posibilidades en la escena de Nibelheim (aunque sí lo hace, y maravillosamente, en la escena final). Algunos momentos orquestales de Böhm son inolvidables, tales la entrada de los gigantes, hecha con humor indescriptible, y la aparición del mismo «Loge». La bajada a Nibelheim es correcta, sin más, y sí es soberbio el dúo de «Alberich» y «Mime»: aquí Böhm supera al mismo Karajan en diablura instrumental, ayudado por una labor genial de Neidlinger (aquí inatacable) y Erwin Wohl-



Birgit Nilsson, la gran soprano wagneriana, que por tercera vez en la historia del disco asume el clásico personaje de «Brunhilda».

fahrt, «Mime» también en el Anillo de Deutsche; la primera «espantada» de los Nibelungos es un portento de habilidad escénica. Por fin, en la escena final, Neidlinger realiza su «número» de la maldición con convicción impresionante, superando sus trabajos precedentes y al mismo «Alberich» de Karajan, Zoltan Kelemen. El nivel general de la «Entrada de los dioses en el Walhala» es alto, pero Karajan despliega en esta sección sus poderes al máximo y el balance final de la obra le es favorable. Böhm ocuparía, desde mi punto de vista, un confortable segundo lugar, seguido de cerca por Furtwängler y, a mucha más distancia, por Solti. Anotemos en el haber de Böhm el trabajo de una espléndida «Freia» (Anja Silja, un lujo para tan pobre personaje) y de un inquietante «Fafner» (Kurt Böhme), y en el pasivo la triste actuación de Vera Soukupova, la más paupérrima «Erda» que el disco nos ha dado.

Solti inicia la Walkyria con una lectura estremecedora del «Preludio», perfectamente lógica con su visión trágica de la obra. Böhm le sigue inmediatamente en fuerza expresiva, con su apasionamiento humanista. Toda su Walküre es un triunfo de principio a fin, y los cantantes son parte determinante del éxito. James King, que ya fuera un gran «Siegmund» para Solti, consigue aquí su más expresiva creación del personaje, perfecto técnicamente, electrizante y emotivo: si su primer acto es sencillamente magistral, con una perfecta graduación de tensiones en línea ascendente, la nobleza dominante de su diálogo con la «Walkyria» en el segundo acto es desgarradora por su serenidad; el «crescendo» que construye sobre la palabra «dort» (de «mezzoforte» a «ff») basta para justificar su selección para este papel. Leonie Rysanek, la cantante más irregular de estos años, que ya fue «Sieglinde» para Furtwängler en la Walkyria de Viena, empieza maravillosamente su cometido; en el dúo con «Siegmund» (escena tercera del acto primero) comienza a desafinar peligrosamente: una audición meramente externa la descalificaría de inmediato, y, sin embargo, Mme. Rysanek es la mejor «Sieglinde» ofrecida por el microsurgido. Su sentido de la expresión dramática oscurece la labor de sus competidores (una eficiente Regine Crespin en Solti, una absurda Gundula Janowitz en Karajan y una insegura Hilde Koneztni en Furtwängler), y algunos de sus pianísimos son sublimes («Mich dünkt, ihren Klang hört' ich als Kind», «Recuerdo haber oído tu voz cuando era niña»). Mucho más entonada en los dos últimos actos, borda su cuasiescena de la locura y sabe conferir a su voz la dignidad que requiere su escena con las «Walkyrias», paralela a la de «Siegmund» con «Brunhilda», para estallar en una plegaria tumultuosa en «Rette die Mutter». Gerd Nienstedt es un eficaz «Hunding», pero Gottlob Frick le supera en sus dos actuaciones con Solti y Furtwängler. Birgit Nilsson, la gran «Brunhilda» de los años 60, realiza con Böhm su más sugerente planteamiento del personaje: la línea de su rebeldía ante los designios de «Wotan» queda nítidamente definida en su dúo con «Siegmund», y su interpretación en el tercer acto confirma plenamente esta nueva dimensión del personaje, inexistente en la lectura de Leinsdorf y difuminada en Solti. Su meditación, en un delicado pianísimo, tras la conversación con «Wotan» del acto segundo, posee una significativa ternura, y su llamada a «Siegmund» poco después está dotada de una elegancia nobilísima. Si la labor de Böhm

«El Anillo del Nibelungo», en Bayreuth: Una grabación histórica

en los dos primeros actos no tiene fisuras (el final del acto primero ha de oírse para creerse, nunca la «música de la primavera» ha recibido un tratamiento tan elocuente y hermosamente erótico; en el acto segundo, la escala de la cuerda que precede al monólogo de «Sieglinde» revive en apenas seis segundos de música toda la intensidad emocional del acto anterior, que va a ser evocada seguidamente por los protagonistas), su realización del acto tercero es un mundo en sí misma. La «cabalgata» de las «Walkyrias» posee un extraño ímpetu, casi de locura (tensión que el fatalista Solti no sabe aunar, dato llamativo), y las ocho solistas ofrecen un trabajo individual y colectivo incomparable. Tras la escena de «Brunhilda» y «Sieglinde», comentada, se produce la aparición de «Wotan» y el largo dúo del dios y la «Walkyria»: Theo Adam, inseguro en varios momentos del Rheingold, se muestra en esta oportunidad perfecto desde el punto de vista técnico y se sitúa a la misma altura que Böhm y Nilsson para dar a su papel una hondura dramática memorable. Los tres (Böhm, Nilsson, Adam) edifican un clímax patético, dicho esto en el más laudatorio sentido del término, y Adam, en particular, logra la más bella y conmovedora despedida del dios a su hija existente en grabaciones; el hecho de la toma «en vivo» es factor no ajeno a esto. Frente a la subnormal Walkyria de Karajan (amanerada dirección orquestal, Wickers temblón y afectado, Crespín inconcebible como «Brunhilda») y a la imperfecta lectura de Solti (el enorme lunar de un Hans Hotter más que viejo cantando «Wotan» oscurece un digno conjunto), Böhm se alza como indudable primera elección.

Seguramente es Sigfrido (¿a qué viene ese «Sigfredo» de la versión castellana del texto?) la obra más difícil de montar de la Tetralogía. Solti se aferra a una concepción trágica de la partitura y se le va de las manos el amplio caudal lírico de la misma. Karajan se muestra decididamente lírico, pero su intérprete protagonista, Jess Thomas, es un sólido animal musical, pero carece totalmente de toda perspectiva inteligente del personaje. Furtwängler cuenta con un cantante inteligente, Ludwig Suthaus, pero carente de los recursos técnicos de una voz más joven. Una vez más, Karl Böhm vuelve a ganar la partida. De un especialista en la Sinfonía pastoral y en el fluido canto schubertiano cabe esperar una convincente visión del naturalismo panteísta de Sigfrido; en efecto, Böhm no nos defrauda. Su protagonista es el mismo Wolfgang Windgassen empleado por Solti; lo maravilloso es que este hombre, el «Sigfrido» indiscutible desde 1950, que sonaba cansino y apagado, pobre técnicamente, en la grabación de estudio de Solti de 1963, presente en 1966, en una representación en vivo, un timbre fresco y potente unido a un dominio de los recursos técnicos inencontrable en cualquiera otro «Sigfrido» discográfico. Aparte de esto, Windgassen, que tenía casi sesenta y cinco años en las fechas de las representaciones de Bayreuth registradas, sabe matizar inigualablemente la evolución del personaje a lo largo de la obra: su transformación, a través del miedo, al romper la coraza de «Brunhilda» es un singular curso de arte interpretativo. Erwin Wohlfahrt le sigue en méritos, superando (cosa ya difícil) al mismísimo Gerhard Stolze en sus dos históricas recreaciones de «Mime» para Solti y Karajan: su histeria (totalmente coherente) al final del acto primero, su dúo con el «Caminante» (otro trabajo formidable en la configuración de «Wotan» por Theo Adam), el sarcástico diálogo con «Alberich» (igualmente sensacional Neidlinger) y su semilocura anterior a su muerte le elevan por encima de todos sus competidores. En fin, Birgit Nilsson se autosevera una vez más en su breve, pero intensa, intervención al final de la obra. Helga Dernesch (con Karajan) consigue un La bemol agudo más pianísimo que el de Nilsson en la melodía base del futuro «Idilio de Sig-

frido», pero no posee la grandeza precisa en su «Heil, Sonne!», ni en el clímax final. El punto oscuro, otra vez, vuelve a ser la incompetente Vera Soukupova como «Erda». Si toda la labor de Böhm es colosal, hay que destacar como anecdótica su construcción «grandguñolesca» de la muerte de «Fafner». Es la primera alternativa, seguido inmediatamente por Furtwängler.

Finalmente, Götterdämmerung, culminación del ciclo. Esta es la obra amada de Solti, y el conjunto de su labor le proporciona un lógico primer puesto. Böhm sería una alternativa a altura similar, y Karajan ocuparía lugar subsiguiente, con un tercer acto superior al de los otros dos (pero sólo por el tercer acto). Böhm consigue una acción de equipo formidable, pero le falta la claridad abrumadora de la grabación de Solti (trucada, sí, pero efectísimamente), sobre todo en la convocatoria de «Hagen» a los vasallos. Orquestalmente, su trabajo sólo tiene por encima al de Karajan (en el citado acto tercero) y al del británico Reginald Goddard, protagonista de una curiosa grabación del tercer acto de la obra que posee la más soberbia lectura de las partes instrumentales, «Marcha fúnebre» incluida. Nilsson y Windgassen vuelven a realizar sensacionales recreaciones de sus partes (formidable «Inmolación»... tras más de tres horas de representación, por el lado de Birgit Nilsson, y gran narración de la vida pasada, antes del asesinato a manos de «Hagen», por parte de Windgassen) y Greindl, Stewart y Ludmila Dvorakova cumplen maravillosamente sus funciones secundarias. Böhm obtiene momentos fascinantes del coro, y su doble «Was tahtest du Hagen?» en la muerte de «Sigfrido» resulta sobrecogedor. Mención aparte merece Martha Mödl, la estupenda «Brunhilda» de Furtwängler, que desarrolla para Böhm el «rol» de «Waltraute»: su narración es admirable, y el mayor elogio que cabe a su labor es oponerla como justa competidora a la «Waltraute» de Karajan y Solti, la siempre extraordinaria Christa Ludwig. Böhm cierra su Anillo con una vívida pintura orquestal del desastre final, y sobre todo con una consoladora y apacible recreación del tema del «adiós de «Wotan»», conclusivo de la larga partitura, dibujado con suavidad y delicadeza increíbles.

En suma, volviendo al comienzo, la gran virtud de Böhm es la continuidad e ilación de su Anillo como obra absoluta y total. Lo importante, lo grande es el «todo», aunque su Walküre y su Siegfried merezcan, individualmente considerados, el tratamiento de «primus inter pares». Es la acústica particularísima de Bayreuth (excelente grabación en líneas generales), es la captación casi fílmica del hecho musical de la representación directa, es, en fin, el dato histórico del «hecho irreplicable» robado para la posteridad, lo que justifica la publicación aquí y ahora de este álbum. La conclusión está en la antigua frase de Walther Legge referida a la grabación de las Sonatas de Beethoven por Schnabel: «Hechos como éste justifican la invención del disco...» Sí, una vez más, es cierto.

WAGNER, Richard: El Anillo del Nibelungo. Wolfgang Windgassen, Birgit Nilsson, James King, Leonie Rysanek, Thomas Stewart, Joseph Greindl, Martha Mödl, Ludmila Dvorakova, Annelies Burmeister, Theo Adam, Gerd Nienstädt, Kurt Böhme, Hermin Esser, Erwin Wohlfahrt, Gustav Neidlinger, Vera Soukupova, Anja Silja, Martti Talvela, Dorothea Siebert, Ruth Hesse, Helga Dernesch, Erika Köth, Danica Mastilovic, Gertraud Hopf, Sieglinde Wagner, Liane Synek, Elisabeth Schärtel, Sona Cervena, Marga Hoeffgen. Coro del Festival de Bayreuth (Director, Wilhelm Pitz). Dirección escénica, Wieland Wagner. Orquesta del Festival de Bayreuth; director, Karl Böhm. (PHILIPS 16 LP, con cuatro libretos, textos bilingües alemán-castellano y comentarios, OEL 6747 037, «estereo».)

NOTA de la REDACCION

La mayor parte de los datos utilizados por José Luis Pérez de Arteaga acerca de la historia de la grabación y publicación de este álbum no habían sido difundidos con anterioridad y constituyen, por tanto, una primicia de carácter internacional.

HELENA COSTA EN EL CURSO DE SALZBURGO, DE LA ACADEMIA INTERNACIONAL DE VERANO DEL MOZARTEUM

Cuarenta y cinco profesores y cerca de un millar de alumnos de cuarenta y cuatro países es la estadística del Curso de Verano 1973, de esta famosa Academia Internacional de Salzburgo.

Entre los profesores estuvieron Carlo Zecchi, Jean Fournier, Karl Melles, Eric Wderba, Schilawsky, Winfried Wolff, Lotte Egger, Rita Streicher, André Gertler, Kurt Leimer y Helena Costa.

En la gráfica vemos a esta última en su Curso, con alumnos de Austria, Suecia, Portugal y Japón, que actuaron en el concierto de clausura del repetido Curso.



una entrevista con el maestro

PIERRE COLOMBO

Por Luis de los Cobos

Al final de la reunión del Consejo Internacional de la Música y antes de salir para Brno, donde dirigirá en el Festival de dicha ciudad la Orquesta de Bratislava, el maestro Pierre Colombo nos concede, con su habitual amabilidad, una entrevista para los lectores de RITMO:

—Maestro: usted ocupa varios puestos de gran responsabilidad en el Consejo Internacional de la Música, en la Radio Suiza y en otras muchas organizaciones, y al mismo tiempo despliega usted una actividad considerable como director de orquesta. ¿Cómo encuentra usted el tiempo y la energía necesarios para realizar todas esas tareas?

—Efectivamente; como usted dice, pertenezco al Comité Ejecutivo del Consejo Internacional de la Música, y desde hace quince años soy el Presidente de la Tribuna Internacional de Compositores, actividad que exige bastante tiempo. Precisamente, a este respecto debo señalar que la labor que lleva a cabo Radio Nacional de España en este campo es excelente, y así lo he hecho constar en las instancias apropiadas de la UNESCO. Por otra parte, soy el responsable de la actividad radiofónica de la Orquesta de la Suisse Romande (que, claro está, dirijo con mucha frecuencia), y esta actividad también supone mucho trabajo. Asimismo he dirigido más de ochenta orquestas de muchos países, pues viajo constantemente, y los conciertos son una de mis principales actividades; pero esta acumulación de tareas es una consecuencia de la época en que vivimos, en que el hombre lleva a cabo una actividad mayor que antes por múltiples factores, algunos técnicos, como la facilidad de las comunicaciones, etcétera; y, por lo tanto, el músico desempeña con gran frecuencia funciones administrativas, al mismo tiempo que prosigue su labor puramente musical de compositor o intérprete. No hay duda de que así, además, la actividad es más completa y, en conjunto, más positiva, aunque suponga una carga mayor

para el interesado. Incluso en mis viajes como director invitado no siempre puedo dedicarme sólo al concierto, pues debo aceptar alguna otra labor: dar una conferencia, participar como jurado en un concurso o como representante en una reunión internacional, etcétera.

Y P. Colombo añade con fina ironía:

—Es curioso cómo ciertas personas tienen una habilidad enorme para aprovecharle a uno en todas partes y en todo momento. En fin, ya ve usted que el gran «secreto» para poder hacer frente a todas estas múltiples exigencias es amar todo lo que se hace.

—Usted va a dirigir el año próximo en Madrid; ¿podría anticiparnos el programa?

—Sí, dirigiré en Madrid la Orquesta de la Radiotelevisión, que estimo mucho, a fines de febrero; concretamente, los días veintitrés y veinticuatro, y el programa estará compuesto por dos obras de Mozart (una aún no determinada y la otra el **Concierto para trompa y orquesta número tres**; solista, Luis Morato); por la **Fantasia para un gentilhombre**, para guitarra y orquesta, de J. Rodrigo (solista, E. Bitteti) y por los **Nocturnos**, de Debussy. Precisamente, tal vez pueda disponer de material corregido por E. Ansermet siguiendo las indicaciones del propio Debussy y que presenta ciertos cambios, muy interesantes, en **Sirenas**.

—Su respuesta nos lleva, maestro, a preguntarle si dirige con frecuencia música española.

—Ciertamente, he dirigido y dirijo con mucha frecuencia música española. Así, por ejemplo, la bella **Sinfonía** de Arriaga; Falla, Rodrigo y muchos otros.

—Usted, maestro, es también un músico de teatro (recuerdo, entre otros, sus éxitos en la Ópera de Sofía); ahora que tanto se habla en Madrid de la posibilidad, de la conveniencia de crear un teatro de ópera, ¿cuál es su opinión sobre el lugar que ocupa ese género lírico en la vida cultural de un país?



—La ópera no está muerta, como ciertos círculos creen o aparentan creer, sino que en todos los países con vida musical intensa, con tradición, forma parte integrante, esencial, de su vida cultural. Es evidente que en España, con su pasado y su vida musical presente, no puede dejar de existir un teatro de ópera en la capital, y más existiendo ya el célebre y glorioso Liceo de Barcelona. Es impensable que no lo haya, y no hay duda de que si la capital de España llega a contar con la ópera que puede y merece tener, acabarán creándose más tarde teatros de ópera en ciertas provincias. Yo estoy seguro de que el público, como en todos los países cuya vida musical conozco, así lo desea.

—Una última pregunta. Usted conoce bien la concepción base de la mayor parte de las obras contemporáneas; cuando se trata, como ocurre en mi país, de culturas con raíces populares muy fuertes, ¿cómo ve usted la creación de una verdadera música que no sea una ruptura total e inevitable con estas raíces y con el pueblo, ni una actividad encerrada en el folklore y el nacionalismo, en el sentido más negativo de estos términos? En otras palabras, ¿qué consejo podría usted dar a los compositores españoles para ser siempre español, universal y humano?

—Se trata de un gran problema, de un problema esencial, que usted enfoca en forma muy acertada e inteligente, y que, en su dimensión general, ha sido y es objeto de mis reflexiones, naturalmente. Precisamente el te-

ma que hemos tratado en su pregunta anterior me parece la base adecuada para una respuesta concreta. España, con Rumania, son probablemente los dos países de Europa en que el folklore es más rico y está mejor conservado en la vida del pueblo. Ello supone, como usted dice, que la cultura en general y la música culta en particular tienen profundas raíces en ese sentir nacional, y que ello hace impensable, y en definitiva hasta imposible, una ruptura cierta, y sobre todo irreversible y permanente de esa cultura con ese substrato, sean cuales fueren las contingencias de un período dado. El teatro ha servido siempre y sirve aún de enlace entre el folklore y ese hacer del artista «culto». Todos saben que ni se escribe ni puede escribirse música del mismo modo para el teatro que para un género autónomo. Así, pues, no quiero creer que el sabor especial que ha tenido siempre la música española, desde Victoria a Joaquín Rodrigo, pasando por el Padre Soler, Arriaga, Falla, etcétera, pueda perderse en la uniformidad de una pura creación mental, en cierta falsa universalidad que desconozca esos valores. Mi consejo sería que se preste especial atención a ese género de composición, para tratar de resolver los problemas en la forma que usted indica en su pregunta, lo que iría en bien de la Música en general y de la música española en particular.

—Muchas gracias, maestro, por su amabilidad, y en nombre de RITMO y en el nuestro le deseamos muchos éxitos.

Cartas al DIRECTOR

En algunas ocasiones se reciben sugerencias, opiniones o rectificaciones a juicios expresados en RITMO, bien por la propia Redacción o por nuestros colaboradores y corresponsales. Por ello abrimos esta sección para publicar en ella aquellas cartas que se estime pueden contribuir a formar el criterio estético de nuestro mundo musical y—por qué no—el sentido crítico de nuestra revista y de sus colaboradores.

Estamos seguros de que nuestros lectores agradecerán la oportunidad que les damos para expresar aquí sus juicios, siempre que estén emitidos con espíritu constructivo y fundados en acrisolada verdad.

Sr. D. F. Rodríguez del Río. Director de RITMO. MADRID.

Mi estimado amigo: Permítame que como fervoroso amante de la Música española le manifieste mi extrañeza por el inexplicable e injusto olvido en que desde hace mucho tiempo se tiene a un compositor de altas virtudes artísticas, que goza de reconocido prestigio en España y fuera de ella. Rara vez figuran obras suyas en los programas de nuestras orquestas, aunque las tiene muy notables. Me refiero al maestro Ernesto Halffter, miembro de una ilustre dinastía de músicos, discípulo de Manuel de Falla, al que éste confió la dirección de la Orquesta Bética, por él fundada, y quien completó brillantemente, tras la muerte del universal gaditano, su inacabada Atlántida.

No hace mucho ha ocupado Ernesto Halffter un sillón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y con tal motivo un grupo de prestigiosas figuras le agasajó con una cena. Hubiese parecido natural, y hasta conveniente, que las Orquestas nacionales se hubiesen sumado al homenaje ofreciéndonos algunas de sus obras, pero no ha sido así. Tampoco se ha contado con él para el reciente Festival Musical de Granada, hallándose el maestro tan ligado a la sin par ciudad, ni la Orquesta Nacional en su última visita a Portugal ha incluido en sus programas, como parecía obligado y cortés, su admirable Rapsodia portuguesa, obra compuesta en homenaje al país hermano.

A muchos aficionados que también han percibido estas ausencias les han parecido, como a mí, injustas. Cabe, pues, preguntarse: ¿a qué se debe este trato? Por desgracia, no es nuevo el hecho, y se repetirá en lo futuro. El glorioso Felipe Pedrell, padre de la Música española, a cuya labor debieron tanto Albéniz, Granados, Turina, Falla y por extensión el propio Ernesto Halffter, se dolió también en su tiempo de algo parecido con amargas frases. Y una de las luminarias de nuestra hermosa zarzuela, el catalán madrileñizado Amadeo Vives, del que he sido biógrafo, lamentándose de lo mismo, escribió en cierta ocasión: "Causa espanto ver cómo España trata a sus hombres y sus cosas".

Sería de desear que todo esto quedara prontamente remediado. No se puede dejar en el olvido a músicos eminentes propios para dar paso a otros extraños, en ocasiones de menor valía que ellos. No es justo ni es patriótico.

Disponga de su buen amigo

F. HERNANDEZ GIRBAL.

Los Premios del Concurso de Organo de Brujas

Terminado el 5 de agosto y dentro de los Festivales de Flandes y de las Jornadas Internacionales de Música, de Brujas, se han otorgado los siguientes premios:

1.º Al canadiense Rejean Poirier, organista, de veintitrés años, de Montreal.

2.º A Ann Crossley, organista americana, de treinta y un años, de Boston.

3.º A Bram Beckman,

veintitrés años, de Middelburg, Holanda.

4.º A Martín Luecker, diecinueve años, de Hannover, Alemania.

5.º A Bernhard Marx, veintitrés años, República Federal de Alemania.

El «Premio del Público» ha sido concedido al más joven concursante, Martín Luecker. La entrega de los premios ha tenido lugar en la Alcaldía de Brujas.—N. K. M.

ZAMORA

La temporada, en nuestra ciudad, comenzó con la presencia del Quinteto Clásico de RTVE para La Azba, donde se inaugura la temporada con el Dúo Pierrat («chelo» y piano).

Poco después, la presentación del Cuarteto Tarragó, de Barcelona, con música de cámara para guitarra.

Después desfilaron por Zamora el dúo Mariana Sirbú Dancilla (violín) y Victoria Stefanescu (piano) con un interesante programa de Mozart, Debussy, Saint-Saëns, Tchaikowsky y Bartok.

Luego pasó el Trío Dvorak, de Praga, con obras de Beethoven, Sostakowich y Dvorak, seguido por el pianista Esteban Sánchez Herrero, con un bello programa romántico.

Después actúa el Cuarteto Pfeifer, de Stuttgart, con un programa de obras clásicas de Schumann, Beethoven y Dvorak.

Luego, para La Azba, la Agrupación de Cámara S. E. K., en el ciclo «Intérpretes Españoles», de la Comisaría General de la Música, seguido por el conjunto Anfion, de Bélgica, con obras de Cimarosa, Haydn, Schubert y Mozart, seguido por Renata Tarragó (guitarra). También, en bella actuación y del mismo ciclo «Intérpretes Españoles».

Gran continuación fue la presencia de la Orquesta de Cámara Pro Arte, de Nueva York, dirigida por el ampuloso Rafael Adler, con programa de Thelemann, Haydn, P. Reif y Mendelssohn y bis de Bartok. Y pocos días después fue el dúo Milos Jurkovic (flauta) y Helena Gaforova (piano), con obras bellamente interpretadas.

CONCIERTOS PARA LA JUVENTUD

El tercer ciclo musical de dichos conciertos se abrió con la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por Alberto Blancafort, reforzada por la Orquesta Juvenil del Colegio San Benito, de Madrid, con escogidas obras de Mozart y Haydn; de este último, la interesante **Sinfonía del juguete**, que tuvo pendiente e interesado al pequeño auditorio, con su ejecución de sonoridad variopinta.

Después actuó la guitarrista Asunción Sánchez-Cortés, artista con título de Mejor Concertista Juvenil del año 1971. No tuvo tanta calidad, ni el auditorio prestó tanta atención como en el anterior.

MUSICA EN LA CASA DE LA CULTURA

Como iniciación a los conciertos del Aula de Música de ésta actuaron los guitarristas Jaime Catalá Peris y Melchor Rodríguez García, con un muy completo programa.

Después actuó Carlos Calamita, pianista zamorano, con un interesante programa, del que destacamos las **Variaciones sobre un tema de Paganini**, de J. Brahms.

Continuación del ciclo es el dúo de guitarra Dolores Aguado y Angel González Piñero, en in-

teresante programa, mitad tocado con la yema del dedo y la otra mitad con la uña.

Más tarde es el Trío Fischer quien actúa con obras de Dvorak, Mozart y Mendelssohn, seguido por la pianista rusa Valentina Kamenikowa. Obras de Jorge Benda, Beethoven y Chopin, de quien destacó la **Sonata en Si bemol menor**, opus 35, por su expresividad y armonía.

Más tarde pasaron por el Aula de Música el veterano guitarrista Arturo Espino Reyes, con un larguísimo programa de obras clásicas, acompañado en algunas de ellas por Natividad Llorente Barrueco, discípula aventajada del primero.

PRIMERAS JORNADAS DE VIEJAS MUSICAS

Patrocinadas por la Comisaría de la Música, de la Dirección General de Bellas Artes, y organizadas por las principales Autoridades zamoranas, se han celebrado las Primeras Jornadas de Viejas Músicas, de Zamora, para conmemorar el IX centenario del cerco de Zamora, con los siguientes actos y conciertos:

1.º Conferencia de don Miguel Querol Gavaldá, musicólogo, sobre **Zamora en la música medieval española**, maravilloso tema, con amplitud de datos, que nos deleitaron sumamente.

2.º Concierto del pianista Antonio Baciero sobre autores de los siglos XVI y XVII: Cabezón, Correa de Arauxo, Aguilera, Cabanilles, Durón, A. Soler, Galles y Bach, en interpretación maravillosa y gran dominio del instrumento.

3.º Recital de Regino Sainz de la Maza en la románica iglesia de Santa María la Nueva, con obras de Milán, Fuenllana, Narváez, Mudarra, Galilei, Gautier, Sanz, Weiss y Bach. Con exquisitas versiones.

4.º Conferencia del Padre José López Calo sobre el tema **Los Maestros de Capilla de la Catedral de Zamora y su música**, describiendo las mejores figuras de la S. I. Catedral zamorana y sus más bellas obras.

5.º En la iglesia de Santa María la Nueva, actuación del Cuarteto Renacimiento, con un bello programa en cinco partes: 1.º, Música y romances viejos sobre el cerco de Zamora; 2.º, Música en la Corte de los Reyes Católicos; 3.º, Música en la Corte de Carlos V y Felipe II; 4.º, Sonetos y madrigales amatorios, y 5.º, Obras del **Cancionero de Upsala**.

6.º En la misma iglesia, actuación de la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, dirigida por Luis Morondo y un programa bellísimo de romances y cantares pintorescos del siglo XV y madrigales del XVI, todos terminados con el bello popular vasco **Agur Jaunak**.

También con motivo del XI centenario del cerco zamorano actuó en el nuevo Pabellón Polideportivo el cantante segoviano Ismael, con gran éxito artístico. — **EL TROVADOR**.

MALAGA

El desbordamiento de la capital en música y arte se extiende por toda su Costa del Sol, formándose dos centros luminosos, a derecha e izquierda, que son Marbella - Fuengirola - Torremolinos y Nerja, por ser donde las corrientes del turismo acusan mayor preponderancia, siendo la más importante la de Marbella, por sus enormes edificaciones modernas, donde los extranjeros se estabilizan, adquiriendo carta natural de ciudadanía.

Allí, los «Amigos de la Música» han abierto la actual temporada de otoño dando un concierto en el Salón Castilla del Hotel Andalucía Plaza, con la actuación de la eximia cantante Victoria de los Angeles, acompañada al piano por Miguel Zanetti —alumno de José Cubiles—, profesor de la Escuela de Canto de Madrid. Un auditorio distinguido llenaba completamente la sala, la máxima comodidad para los extranjeros y nacionales que tienen fijada su residencia. Felicitamos, pues, a esta entidad «Amigos de la Música», de Marbella, y esperamos continúen sus éxitos.

Por otra parte, en Nerja, famosa por su maravillosa «Cueva», ha actuado la Coral Santa María de la Victoria, dirigida por su fundador, don Manuel Gámez, cuyos componentes, en número creciente, y con solistas de la talla de Cristina Nörting y María José González, están causando verdadera sensación en sus variados programas clásicos, religiosos, bajo la batuta del P. Gámez, de lo que ya dimos cuenta en el número 428 de RITMO, de enero-febrero, y prometemos seguir sus actuaciones, por ser merecedores de ello.—SALVADOR BETES.

Grandes conciertos en Marbella

En el marco maravilloso del puerto de Banús ha tenido lugar un concierto de órgano a cargo del compositor y profesor organista alemán Michael Reekling, con obras de J. S. Bach.

La concurrencia, integrada por lo más selecto de la sociedad europea que se da cita en la «Costa del Sol», tributó largos aplausos al concertista. Tomó varias secuencias del concierto la Radiodifusión-Televisión Francesa.

En la plaza de toros de «Nueva Andalucía» dio un maravilloso concierto la gran Orquesta Nacional, dirigida por Frühbeck de Burgos, interpretando la Octava y Quinta sinfonías de Beethoven, con un éxito apoteósico.

Entre la concurrencia se encontraban el gran pianista de universal renombre Artur Schnabel y el Alcalde de Marbella, señor Cantos Gallardo, acompañados de sus esposas.—El Corresponsal, J. M. CANO.



El violinista Antonio Piedra

El domingo 30 de septiembre falleció en Madrid, a los ochenta y cinco años de edad, el gran violinista Antonio Piedra, que llenó un espléndido período artístico a lo largo de la primera mitad del presente siglo. Además de actuar como solista con las más destacadas orquestas, constituyó un dúo de sonatas con su esposa, la pianista Asunción del Palacio, hija de la que fue ilustre pianista francesa María Luisa Chevalier (pianista titular, en Madrid, del famoso Cuarteto Monasterio y nieta del gran poeta Manuel del Palacio). Antonio Piedra nació en Jaén, en 1888, y pensionado por la Diputación Provincial marcha a Londres, ingresando en el Royal College of Music, donde tuvo como profesor al maestro Fernández Arbós.

Los últimos años del gran violinista los entregó a la formación de alumnos dentro de la disciplina técnica y artística que Piedra representaba.

EL TSCHAIKOWSKY MEMORIAL TOKIO BALLET,

visto en Madrid por nuestra corresponsal de Nueva York

Si es indiscutible privilegio visitar Madrid, más lo es que nuestra visita coincida con un espectáculo de «ballet» como el ofrecido en el Teatro de la Zarzuela la noche del 28 de septiembre por el Tschaikowsky Memorial Tokio Ballet.

Madrid es ciudad de encantos únicos..., de historia fascinante..., de amigos y afectos inigualables... Y si a todo esto añadimos la satisfacción de poder concurrir a la presentación de un espectáculo de «ballet» como era el caso del II Festival Internacional de Ballet que se ofrece durante el otoño en el Teatro de la Zarzuela, entonces el hechizo de Madrid para nosotras es aún mayor.

Ya conocíamos por referencia al Ballet de Tokio. El coreógrafo cubano Alberto Alonso nos habló de él, cuando fue invitado, hace algún tiempo, al Japón, para montar a ese conjunto su famoso «ballet» *Carmen*, de Bizet, el cual Alonso compuso especialmente, a petición y para Maya Plissetskaya, y que fue estrenado en Moscú por el Ballet Bolshoi, en el año 1967.

El programa que vimos incluía varias obras. La primera, *Les Sylphides*, maravilloso «ballet» del gran Michel Fokine; lo hemos visto infinidad de veces, por distintas compañías. Es el «ballet» romántico por excelencia. No tiene argumento en sí, y la unidad coreográfica es mantenida por la deliciosa música de Chopin (mazurcas, valsos y preludios). El Ballet de Tokio es un conjunto muy novel, que existe solamente desde hace nueve años...; por eso quizá la interpretación fuera bastante fría e indiferente, sin el embrujo que trae consigo la preciosa música y la delicada coreografía. Los bailarines han sido entrenados por famosos profesores rusos, ya que la Escuela de Ballet de Tokio, predecesora de la presente compañía de «ballet», está subvencionada por el Ministerio de Cultura de la U. R. S. S. El estilo de dicho grupo es totalmente ruso en cuanto a técnica; pero, sin embargo, al contrario de los rusos, en general, no son brillantes en sus ejecuciones. Quizá sea, como apuntamos anteriormente, por ser demasiado nuevos..., pero no tienen en ningún momento la brillantez de sus mentores.

La versión de *Les Sylphides* que pudimos ver por el Ballet de Tokio fue muy fría e incolora. El Corps de Ballet lucía totalmente automatizado, sin reflejar emoción ni color alguno. Técnicamente no notamos faltas mayores, pero no llegaban al espectador...; la interpretación se quedó detrás del proscenio... De las tres solistas femeninas, Yasuko Sawai, Kaoro Inoue y Yukiko Yasuda, la última fue la más efectiva. El solista masculino, Makoto Fukuyama, muy inseguro y bastante «amateur».

El segundo «ballet» del programa, «Gran Pas» de Paquita, estuvo mejor realizado por la compañía. La música es de Minkus y la coreografía de Petipa-Messerer. Los solistas, Chie Abe y Chikahis Natsuyama, certeros y precisos, con excepción de alguna que otra lucha «grecorromana» que se suscitó entre los dos intérpretes principales.

En el tercer número, el «Pas de Deux» de *La hija mal guardada*, de Jean Dauverbal y música de Herold, nuevamente Yukiko Yasuda hizo gala de su buena disciplina danzarina; secundada esta vez muy acertadamente por Mikifumi Nagata.

Para cerrar la primera parte del programa se presentó el vals de *Eugenio Onegin*, de Tschaikowsky, coreografiado por Hideteru Kitahara. La coreografía, muy rudimentaria, simple y deslucida, como un fin de curso cualquiera de la más elemental escuela.

El último número del programa fue *Concierto*, de Prokofiev (piano *Concierto número 2, en Sol menor*), usando una grabación como música acompañante. La coreografía, original de un francés, Félix Blaska, resultó novedosa y simétrica. Los solistas, Umeko Wainai e Hideteru Kitahara, rindieron una buena faena, sobre todo el segundo, que fue el artista que más se proyectó y mejor expresó de todo el programa.

A pesar de las fallas apuntadas, fue un espectáculo interesante, que nos brindó una velada muy agradable. Lo cual le dio aún mayor hechizo a las divinas noches de Madrid..., que, como dice el dicho: «De ahí al cielo, y luego un agujerito para seguir viéndolo...»

Célida Villalón

Madrid, septiembre 1973.

Premios de nuestros Conservatorios



MARIA DEL CARMEN CABALLERO DELGADO

De doce años de edad, Primer Premio de Solfeo Fin de carrera, del Conservatorio de Córdoba. Es alumna del Colegio de la Compañía de María, de Puente Genil (Córdoba).



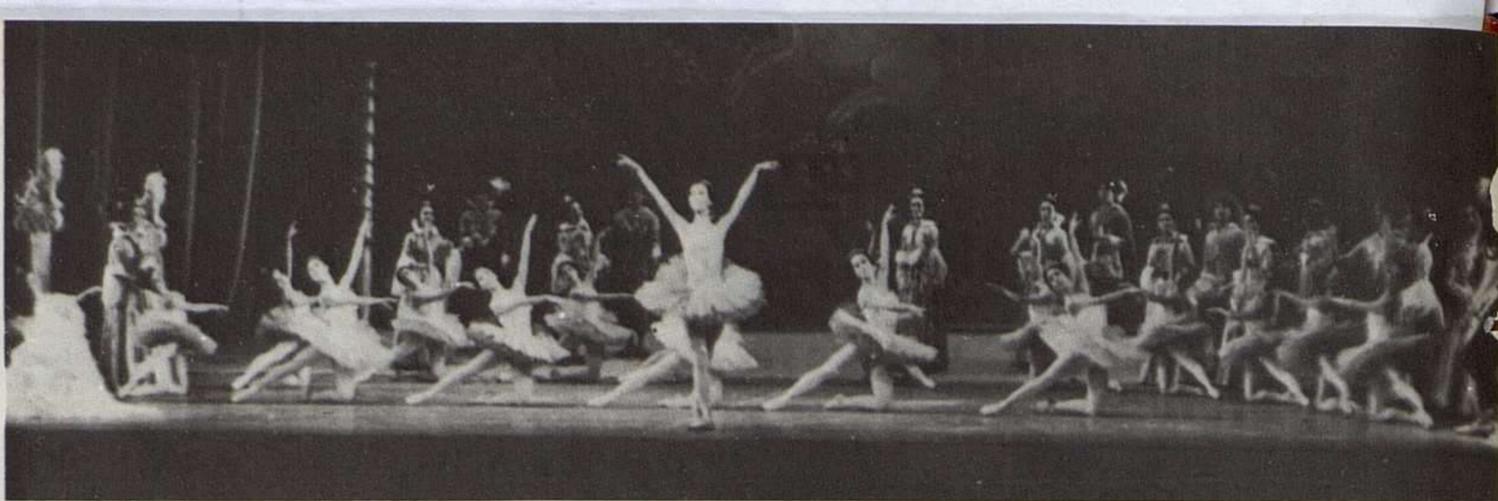
DIEGO MANUEL CAYUELAS PASTOR

Natural de Rafal y residente en Torreveja (Alicante), de catorce años de edad, que ha cursado octavo curso de Piano en el Conservatorio de Murcia con calificación de Matrícula de honor, y que desde los siete años de edad viene actuando en numerosos recitales.



MARIA MERCEDES MEDINA DOMINGO

Primer premio Fin de carrera elemental de Piano. Cursa sus estudios en el Conservatorio Municipal de Música de San Sebastián, bajo la dirección del profesor Medina Labrada, acusando en repetidas ocasiones una delicada sensibilidad y pulcro mecanismo.



EL BALLET IMPERIAL DE TOKIO.—La temporada musical se inició con una grata e inesperada sorpresa, que ha sido el admirar a esta compañía de «ballet» clásico—y eso es lo sorprendente—, que nos deparó unas sesiones realmente sugestivas, perfectas, exquisitas, insuperables, de «ballets» clásicos y modernos, a la altura—incluso por encima—de los mejores «ballets» europeos que hemos visto por aquí. Cuesta creer que los danzarines japoneses puedan «despojarse» de su mimoso orientalismo y enfrentarse valientemente—con una precisa y formidable pericia, con una sen-

VALENCIA

sibilidad portentosa y con un sincronismo admirable—con obras «europeas» de «ballet». Toda la gama de la danza, desde Tchaikowsky a Prokofief y otros autores, incluso más modernos, fue expuesta armoniosa y equilibradamente por un conjunto de bailarinas y bailarines que pueden sentirse orgullosos de su labor. Y que a nosotros nos entusiasmó.

Felicitemos, pues, a la Asociación Valenciana de Amigos de la Opera (A. V. A. O.), que se

ha apuntado otro buen tanto a su favor al traernos esta compañía «fuera de serie», y a las entidades que han colaborado para llevar a cabo la realidad de ver aquí una cosa tan excepcional (Ministerio de Información y Turismo, Caja de Ahorros de Valencia, etcétera).

Esperemos que no pase mucho tiempo para que podamos volver a aplaudir a este Ballet Imperial de Tokio, que tan grato recuerdo nos ha dejado. — **LUIS M. RICHART.**

IV Concurso de Piano Casa Viena



Se ha celebrado en Oviedo la cuarta edición de este importante Concurso, que organiza y patrocina la firma que le da nombre y que se limita a los pianistas que hayan cursado estudios en el Conservatorio ovetense.

Al certamen de este año concurren los Sres. D. Emilio Cuesta Fernández, de Colloto, y D. José Luis Fajardo, de Grado.

El Jurado calificador del Concurso, integrado por profesores del Conservatorio, a su frente el Director, D. Mario Nuevo, concedió los premios de este año; el primero, de 25.000 pesetas, a José Luis Fajardo, y el segundo, de 15.000, a Emilio Cuesta Fernández.

Sobre estas líneas el Jurado calificador, en el que también figuraban una representación de la Diputación Provincial y de la firma patrocinadora, y en primer plano el triunfador del Concurso, José Luis Fajardo.

Los triunfadores de este certamen en las ediciones precedentes del mismo fueron: en 1969, Luis Vázquez del Fresno; en 1970, Amador Fernández Iglesias, de Langreo, y en 1971, Jesús González Alonso, de Gijón. En 1972 no hubo convocatoria, ante el acuerdo del año anterior de celebrarlo bianualmente.



MARIA CRISTINA CHAVES CIORDIA

Natural de Bilbao. Inició sus estudios de Piano en el Conservatorio Vizcaíno a los nueve años, habiendo obtenido siempre brillantes calificaciones, con Matrícula de honor y Premio de honor en este curso en Música de cámara, acompañada en el concurso para el Premio de honor por la excelente violinista Aránzazu Anúcita. Es alumna de doña Pilar Iturburu y doña Rosa López. Ha actuado con mucho éxito en conciertos públicos.

TARRAGONA

El pasado día 22 de septiembre, el Excmo. Ayuntamiento de esta ciudad, en acto solemne, hizo entrega al Instituto Musical (al señor Baixauli Morales en su nombre), de la Medalla de plata de la ciudad, con motivo de cumplirse los treinta y tres años de servicios ininterrumpidos a la cultura musical y promocionando el selecto arte de la Música.

El Instituto Musical tiene tres secciones: a) **Conferencias**, habiendo escuchado la palabra de eminentes musicólogos, como el señor Moreno Bascañana, reverendo Federico Sopena, Enrique Franco, Antonio Fernández-Cid de Temes, Gerardo Diego, etcétera. b) **Conciertos**: Se han presentado más de 350 recitales, con famosas orquestas, agrupaciones corales y solistas de fama internacional. c) **Enseñanza**: En octubre de 1950 se creó la Escuela de Música, que se convirtió en Conservatorio Elemental oficial por Decreto de 28 de mayo de 1954, y estuvo funcionando, bajo un competente cuadro de profesores, hasta el año 1970, en que pasó a ser Conservatorio Profesional, ahora bajo los auspicios de la Excmo. Diputación de Tarragona.

BERLIN



El barítono Dietrich Fischer-Dieskau

LAS TRES «SONATAS» DE BRAHMS

Al día siguiente, y en la propia Sala Philharmonie, de Berlín, la violinista Christiane Edinger con Gerhard Puchelt ofrecieron un recital a base de las tres **Sonatas para piano y violín**, de J. Brahms. Christiane Edinger es una violinista joven, muy segura y expresiva, pero que aún no alcanza en sus interpretaciones el grado de virtuosismo que es necesario para enfrentarse a Brahms. Sus interpretaciones no acaban de despertar ese entusiasmo o crear esa atmósfera tan necesaria en un concierto. Tampoco el pianista tenía gran altura musical, y su colaboración fue casi siempre rutinaria. Quizá en la tercera **Sonata**, op. 108, fue donde ambos intérpretes alcanzaron las más altas cotas. El público, que llenaba la mitad de la Sala, aplaudió cortésmente a los artistas, quienes ofrecieron fuera de programa un **Allegro moderato**, de Schubert, y un **Intermezzo**, de Schumann.

«COSI FAN TUTTE»

Un día después nos esperaba en la Opera Alemana berlinesa una representación de la ópera **Così fan Tutte** («Así son todas»), ópera cómica de Mozart, que aunque no ha alcanzado la popularidad de **Las bodas de Fígaro**, **La flauta mágica**, etc., es, sin duda alguna, una de sus más finas y bien logradas páginas. El director musical fue Reinhard Peters; escenarios y trajes, a cargo de Jürgen Rose, y dirección escénica de Otto Schenk. Los papeles de las dos hermanas fueron cantados por Annabelle Bernard y Brigitte Fass-

baender. Sus pretendientes fueron Donald Grobe y Barry Macdaniel. «Despina» fue Erika Koeth, y «Don Alfonso», Ivan Sardi. La representación se desarrolló dentro del más delicioso y encantador estilo y atmósfera mozartiana, presentando unas decoraciones verdaderamente fabulosas, muy en especial la escena en la habitación de las hermanas, o en el salón de la casa. Todos los intérpretes alcanzaron un alto nivel, y señalar algunos de ellos en particular sería en detrimento del resto del elenco, ya que no debemos olvidar que en los teatros de ópera alemanes lo que más se atiende es a nivelar las interpretaciones, evitando por todos los medios el «nivismo». Cantantes y director de orquesta fueron muy aplaudidos al finalizar la representación.

UN NUEVO «DON GIOVANNI»

Don Giovanni, considerada como la «ópera de las óperas» y la obra cumbre de Mozart, continúa su carrera triunfal por los escenarios del mundo. Curiosamente, varios teatros importantes de ópera presentan este año nuevas producciones. Una de Franco Zeffirelli, en Viena; Peter Hall, en Londres; Günther Rennert, en Munich; Götz Friedrich, en Hamburgo, y la que acabamos de ver y oír en Berlín, a cargo de Rudolf Noelte. Refiriéndonos a esta nueva producción, hay algunos detalles que sobresalen en la misma y que no estamos muy de acuerdo con el «regista». Primeramente, la acción, que, como todos sabemos, ocurre en España (país del sol eterno), en la escena transcurre en una casi absoluta oscuridad, como si toda

la trama sucediera durante la noche. La figura de «Leporello», generalmente de matiz cómico, para contrastar con el de «Don Giovanni», aquí su papel es también casi dramático. Por otra parte, el vestuario corresponde muy poco a lo español, y el propio «Don Giovanni» no presenta la elegancia innata en un «conquistador». Esta vez el reparto sí fue de verdadera gala. «Don Giovanni» fue cantado por Ruggero Raimondi, voz verdiana, que le faltaba algo de gracia mozartiana, pero de voz potente, segura, llegando a alcanzar una dimensión convincente. La fabulosa Gundula Janowitz cantó el papel de «Doña Ana», alcanzando las más altas cotas de la representación y los más encendidos aplausos en sus arias. Pilar Lorengar cantó la «Doña Elvira», como siempre dueña de su bellísima y bien timbrada voz, además de ser una actriz de primerísima calidad. Para ella también hubo calurosos aplausos. Luigi Alva no convenció mucho en el papel de «Don Octavio», y su esperada aria «Il mio tesoro», cantada con demasiada lentitud, fue cortésmente recibida. El «Comendador» fue cantado por Bengt Rundgren, de excelente voz de bajo. Sólo fue lamentable que, como sucede siempre en el último acto, el «Comendador» apareciera, y al estrechar la mano de «Don Giovanni», éste muriera. En esta producción, el «Comendador» no aparece en ningún momento y sólo se escucha su voz grabada en cinta.

«Leporello» fue cantado por el belga José van Dam, quien, repetimos, dramatizó algo más de lo necesario su papel. Sin embargo, su voz convenció, y su aria del «Catálogo» fue recibida con nutridos aplausos.

El «Masetto» de Manfred Roehrl fue muy bueno, tanto escénica como vocalmente, y la «Zerlina» de Graciella Sciutti fue discreta vocalmente, aunque como actriz fue muy sobresaliente. La dirección de la orquesta corrió a cargo del extraordinario Lorin Maazel, quien recibió a su salida, en el intermedio y al final, un aplauso de gala. La nueva producción de Berlín tiene sus aciertos en muchos puntos, pero, como hemos señalado, hay otros que no convencen totalmente.

«LA BELLA DURMIENTE»

La bella durmiente, uno de los más bellos y efectivos «ballets» de Chaikowsky, ocupó la noche del viernes en la Opera alemana de Berlín. La coreografía se debe a Kenneth MacMillan, basada en la original de Marius Petipa. Actuó el «ballet» titular de la Opera berlinesa, sobresaliendo Didi Carli en el papel de la «Princesa Aurora», y Reda Sheta en el papel del «Príncipe Florimundo». También hay que destacar la actuación de Mónica Radamm y Patricio Guilof en el «Pájaro Azul» del cuarto acto, así como la de Dianne Bell y Alfonso Pi-

ñero en los «Gatos Siameses». El Cuerpo de «ballet» demostró una fabulosa disciplina, y la Orquesta, dirigida por Michael Heise, alcanzaron prolongados aplausos. Sobresaliente fue también la puesta en escena, una de las más logradas que hemos visto de este popular y gustado «ballet» de Chaikowsky, que llenó totalmente el teatro.

KARAJAN Y LA «GRAN MISA» DE BACH

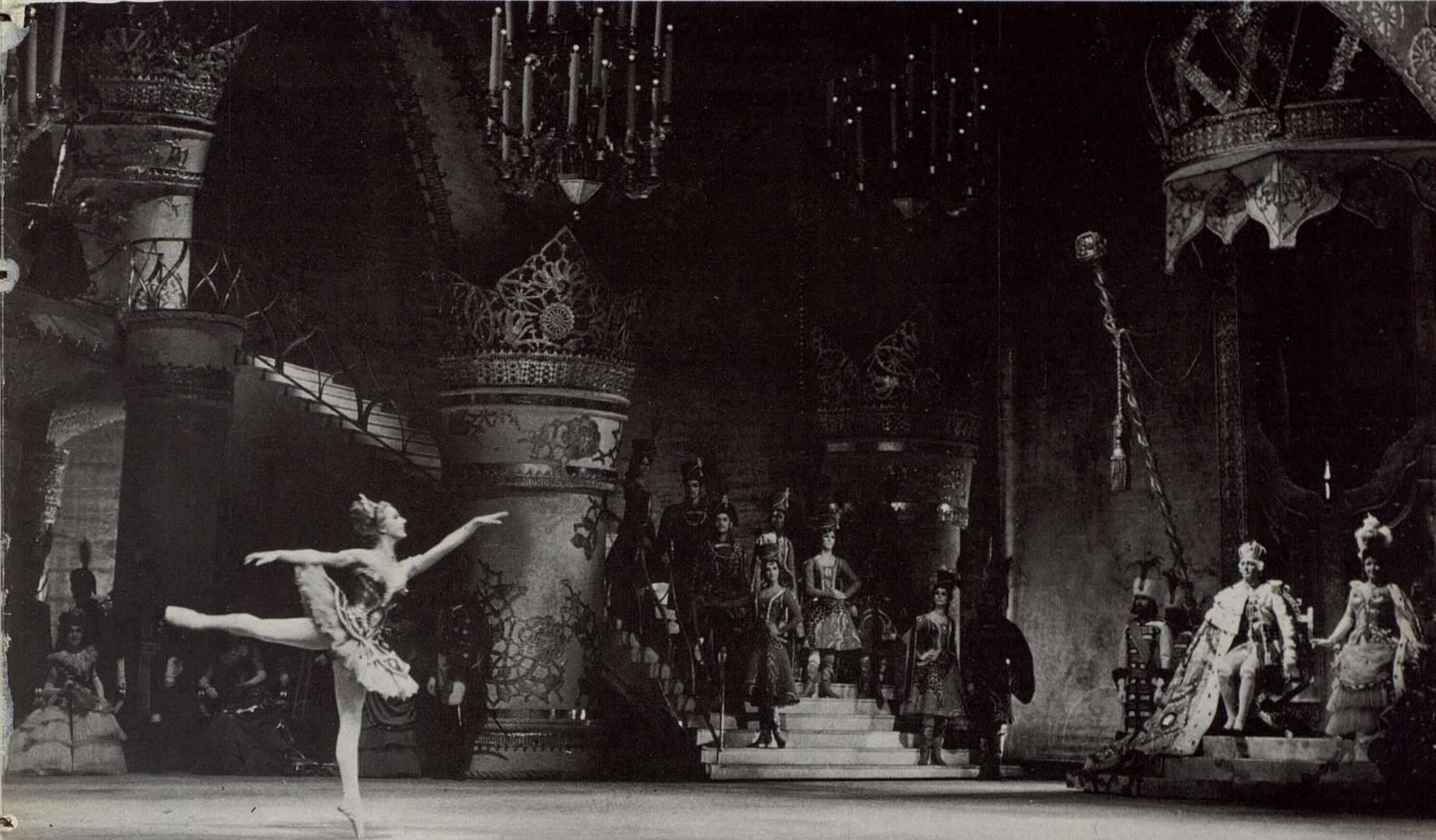
Nos marchamos del Festival berlinés luego de escuchar una gran versión de la **Gran Misa en Si menor**, BWV 232, de Bach. Sus intérpretes: la Orquesta Filarmónica de Berlín y el Coro de la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena, dirigidos por H. von Karajan. Los solistas: Gundula Janowitz, Birgi Finnila, Werner Hollweg, Robert Kerns y José van Dam, además de un nutrido grupo de solistas instrumentales. Aunque la presentación e interpretación revistió caracteres de apoteosis, hay que reconocer que von Karajan utiliza un coro muy numeroso, casi doscientas voces, y quizá una orquesta mayor de la exigida por Bach. Curiosamente, colocó cuatro flautas en los sitios que generalmente ocupan el primer violín y la primera viola, o sea a derecha e izquierda. Los solos de violín, oboe, flauta, contrabajo, etc., fueron excelentes; sólo un despiste de las trompas al iniciar el barítono su primer solo podemos anotar, aunque sin la mayor importancia. El Coro, fabuloso, y los solistas también cumplieron, aunque guardando un poco de voz, para crear la atmósfera religiosa. Al final, y al igual que el pasado año cuando escuchamos el **Requiem alemán**, de Brahms, y cuando todos se disponían a iniciar el aplauso, von Karajan lo cortó, pidiendo silencio, por tratarse de una obra de carácter religioso, y mandando retirarse a los intérpretes. Gran final para una semana de emociones y diversos contrastes musicales en uno de los festivales de Europa que cada vez atraen más filarmónicos de todo el mundo.

ESPAÑOLES EN EL FESTIVAL

Este año ha sido muy numeroso el grupo de españoles que han concurrido al XXIII Festival. Allí pudimos saludar al crítico musical de Radio Nacional y **El Correo Español**, de Bilbao, señor Rodríguez Lafuente; al Corresponsal de la REVISTA RITMO en Las Palmas de Gran Canaria, Carmelo Dávila Nieto, y a una representación de Huesca, Sevilla, Valladolid y numerosos madrileños, que el año próximo piensan darse cita nuevamente en este Festival.

Lamentamos que la falta material de espacio nos impida informar sobre lo sucedido antes y después de nuestra partida, ya que, como indicamos anteriormente, durante la celebración del Festival hay un promedio de tres conciertos y ópera diarios.

su XXIII Festival



Una escena de la presentación
berlinesa del «ballet» La be-
lla durmiente, de Chaikowsky.



Una escena de la ópera Così
fan Tutte, de Mozart. En la
Fassbaender.

LANZAMIENTO ESPECIAL CBS

CASSETTES DE MUSICA CLASICA



40-72035

PABLO CASALS

Concierto en la Casa Blanca.
Obras de Mendelssohn, Couperin y Schumann.



40-72080

GERSHWIN

Rapsodia en Blue.
Un americano en París.
Leonard Bernstein.

TAMBIEN A LA VENTA EN LPs. ESTEREO



40-72688

BRAHMS

Concierto núm. 2 para piano y orquesta.
Orquesta Filarmónica de Nueva York.
Andre Watts, *piano*.
Leonard Bernstein, *Director*.



40-72186

LEONARD BERNSTEIN

Fiesta Latinoamericana.
Orquesta Filarmónica de Nueva York.
Obras de Villa Lobos, Guarnieri, Revueltas, Fernández, Copland y Chavez.



40-73090

SCHUMANN

Concierto en La Menor para violoncelo y orquesta.
Cuatro piezas en estilo popular.
Pablo Casals, *violoncelo y Director*.



40-72786

BRAHMS/MOZART

Concierto en La Menor para violín, cello y orquesta.
Sinfonía concertante en Mi Bemol Mayor.



40-72439

RODRIGO

Concierto de Aranjuez.
John Williams, *Guitarra*.
Eugene Ormandy, *Director*.



40-72274

SCARLATTI SONATAS

W. Horowitz, *Piano*.



40-72043

MOZART

Orquesta sinfónica Columbia.
Director: Bruno Walter.



40-72857

RACHMANNINOFF

Orquesta Filarmónica de Nueva York.
Andre Watts, *Piano*.
Seiji Ozawa, *Director*.



EL DISCO CLASICO



PEDRO MACHADO DE CASTRO, Redactor-Jefe

COLABORAN EN ESTE NUMERO

Manuel Chapa Brunet, José Luis García del Busto, Manuel Montero Vallejo, Juan Ignacio de la Peña Vega, José Luis Pérez de Arteaga, José Prieto Marugán, Célida Villalón

BACH, J. S.: **Oratorio de Navidad**. Solistas: Elly Ameling, B. Fassbaender, H. R. Laubenthal y Hermann Prey. Orquesta y Coro de la Radiodifusión de Baviera. Director, Eugen Jochum. Album Philips, «Stereo», 67 03 037/03.

Está muy extendida la idea de que el **Oratorio de Navidad**, de Bach (no hay que confundirlo con el más breve **Oratorio de Pascua**), es un ciclo de seis cantatas: tres para los tres primeros días de la Navidad y otras tres para el primer día del año, para la Epifanía y para el primer domingo del año. Naturalmente, este ciclo de cantatas no tiene nada que ver con las cantatas sueltas compuestas para determinadas fechas navideñas, ya que es sabido que en la época de Bach se exigía al «Kapelmeister» tener listas para las diversas festividades religiosas obras de auténtica novedad. Así, nos encontramos en el catálogo del «Cantor de Leipzig» con varias obras para una misma fecha.

Decía que estaba extendida la idea de que este bello **Oratorio** era una especie de recopilación de cantatas. No es así realmente, como resalta acertadamente en su introducción a la obra el firmante del libreto. Si bien Bach tenía la intención de festejar las más importantes festividades navideñas con la composición de nuevas cantatas, no es menos cierto que quiso agruparlas como un todo unitario, dándole incluso el título de **Oratorio**. Por otra parte, existen en la obra varias reminiscencias temáticas, la más importante de las cuales es, sin duda, la relación entre los coros extremos de la obra, como si el autor quisiese insistir en la unidad de las seis cantatas.

Jochum, extraordinario director y estudioso, aunque irregular por razón de un carácter un tanto peculiar, siempre ha sido un excelente traductor de las obras religiosas de los grandes maestros de la Música; por supuesto, Bach entre ellos. Es obligado citar aquí sus grandes versiones de la **Pasión según San Mateo**, de Bach; **La Creación**, de Haydn; la **Missa Solemnis**, de Beethoven, y

la obra religiosa completa de Bruckner, por citar sólo lo más significativo. A hora debemos añadir este álbum que se comenta a la brillante relación de interpretaciones corales de Jochum. La magnífica impresión que me ha producido esta versión del **Oratorio de Navidad** no me ha extrañado en absoluto, como tampoco me han extrañado las magníficas críticas internacionales del álbum en las grandes revistas discográficas especializadas. Me explicaré: a través de su importante discografía, Jochum se ha ganado una magnífica reputación como director de coros, hecho que se pone de manifiesto nuevamente en este álbum, sin excepción alguna.

Realmente, Jochum se transforma cuando se encuentra enfrente de una masa coral. Se convierte en un director dinámico, increíblemente expresivo. Da la impresión, por otra parte, de que el coro se encuentra cantando a gusto, que «respira», que está tranquilo y cómodo gracias a la enorme seguridad que le insufla Jochum. Este es capaz de matizar, moldear, recrear todos y cada uno de los inspirados pentagramas de Bach. Bien vale como ejemplo el magnífico coro que abre la obra, en el cual se une al gran trabajo coral un sutilísimo, preciso y luminoso tratamiento instrumental, en el cual, si bien Jochum y la magnífica Orquesta de la Radiodifusión de Baviera se apuntan un notable éxito, no hay que olvidar que se ven muy ayudados por la extraordinaria grabación y prensado. La verdad es que esos delicados corales bachianos pocas veces se pueden encontrar tan bien cantados. Los solistas, por su parte, se encuentran a una altura muy pareja. Así, Elly Ameling, con su voz tan recogida y su timbre tan igual, es ideal para este tipo de oratorios. Lo mismo se puede decir de Brigitte Fassbaender, de voz muy sugestiva. Horst R. Laubenthal, siguiendo su línea espectacularmente ascendente, se ha convertido en uno de los tenores líricos más indicados para la música religiosa barroca, como lo

prueban sus últimas actuaciones, y su versión del «Evangelista» es absolutamente convincente. Por último, Hermann Prey se nos muestra en su línea de «barítono universal», sin que se le pueda poner un solo pero a su intervención.

En resumen, pues, una gran interpretación y ejecución de una bella obra, muy bien grabada y prensada y francamente bien presentada, con una bonita caja y un folleto donde se insertan unos comentarios sobre la obra, suficientes, y el libreto completo de la misma en alemán y español. Muy recomendable.—J. I. P.

BEETHOVEN, Ludwig van: **Nueve sinfonías, Obertura de «Las criaturas de Prometeo», «Coriolano» y «Egmont»**. Gwyneth Jones (soprano), Tatiana Troyanos (contralto), Jess Thomas (tenor), Karl Ridderbusch (bajo). Coro de la Opera de Viena (Director, Norbert Balatsch). Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. (Deutsche Grammophon, 2720 045, «estereo».)

Estamos viviendo el «año Karl Böhm». Festejado por su principal Casa grabadora, la Deutsche Grammophon, en el 75 aniversario de la fundación de la firma; condecorado por la República Federal de Alemania, honrado con el «Diplôme d'honneur» del Premio Mundial del Disco de Montreux para 1973; publicado con apabullante éxito de crítica su **Anillo del Nibelungo**, de Bayreuth, por Philips, el octogenario maestro de Graz recibe en estas fechas el homenaje internacional que premia su larga e intensa carrera musical. Es un hecho que, desaparecido el patriarcal Klemperer, Böhm queda ante la consideración mundial como el gran representante de la vieja escuela. Lo interesante en ello es que Böhm arriba a sus ochenta años con una salud de roble; no habiendo sido lacrado por las enfermedades, como sí lo fuera el férreo Klemperer, Karl Böhm puede permitirse el, a su edad, difícil lujo de estar en el apogeo creativo de su curva vital. Sus ciclos de Mozart, Schubert y el Beethoven

RCA

PRESENTA

la nueva versión discográfica

de los

"NOCTURNOS"

de

CHOPIN,

por

ARTURO

RUBINSTEIN



Album RCA, «Stereo» (dos discos), LSC 7050



Gran Premio del Disco de Francia

Premio de la Asociación de Críticos Discográficos de la República Federal de Alemania



LA INTERPRETACION MAS IMPRESIONANTE, DELICADA, SENSIBLE DE DE LOS 19 «NOCTURNOS», DE CHOPIN



¡El mejor intérprete de Chopin en una de sus más felices realizaciones!



que ahora se comenta; su «revolucionaria» recreación de **Valses de Strauss** (sí, **Valses de Strauss**, una grabación con la Filarmónica de Viena, que es el actual «hit» de ventas clásicas en Europa); su **Salomé**, de Richard Strauss, registrada en Hamburgo; su exquisito Haydn, son «hechos» de última hora en una secuencia que tiene visos de prolongarse por varios años.

El Beethoven de Böhm era un acontecimiento musical que se esperaba desde hacía tiempo. El resultado final corrobora antiguas esperanzas y le convierte, a nivel del mercado nacional, en la primera opción ante posibles compradores; la única competencia válida a nivel de hondura interpretativa, calidad de ejecución y claridad de sonido que puede oponerse a Böhm como alternativa en el momento presente es la lectura de George Szell y Cleveland, no editada en España y con escasas posibilidades de publicarse en los próximos veinte años.

Con Böhm puede decirse que no toda tradición es abandono, en paráfrasis de la conocida frase de Mahler. Ya comenté en una referencia al Mozart de Böhm con el Concertgebouw que al veterano maestro puede aplicársele el adjetivo «tradicional» en un sentido exclusivamente laudatorio. Su Beethoven es, pues, clásico en una primera aproximación, dando a ese término su mejor sentido de profundidad y sobriedad; pero esta primera calificación puede proporcionar una idea falsa de un «Beethoven a través de Mozart», y no es esto: no hay nada de mozartiano (salvo en un punto, que citaré en seguida) en el Beethoven de Böhm, y sí mucho de ese primer romanticismo Mendelssohn-Schubert-Schumann, años 1830-1848. Sí es muy clásica (atentísima lectura al pentagrama, respeto detallado de las indicaciones dinámicas, cuidadosa elisión de «rubatos» y alteraciones en el «tempo», realización de la mayor parte de las repeticiones) su ejecutoria formal, pero no el planteamiento espiritual: la **Novena** de Böhm está muy lejos de poder ser llamada clásica «sensu stricto», y lo mismo ocurre con su **Heroica**, su **Segunda** y el noventa por ciento de los movimientos lentos de todas las **Sinfonías**. La visión se encuadra en un evidente primer romanticismo, que tan especialmente querido le resulta a Böhm, y, en última instancia, casi cabe la tentación de pensar en Brahms (por cierto, ¿cuándo empieza Böhm a grabar Brahms?).

La **Primera sinfonía** es claramente schubertiana en su concepción; tal vez no tenga esa

electricidad de la lejana lectura de Schuricht, pero se compensa con una deliciosa lectura del «Andante cantabile». Se observan todas las repeticiones. La **Segunda sinfonía** depara la primera sorpresa del ciclo: Böhm la entiende, no como «petit chef-d'oeuvre» antecedente de la **Heroica**, sino como primera gran sinfonía romántica. Tremendo vigor orquestal, fuerte contextura rítmica, expresivos «crescendos», rotundos ataques, todo ello dentro de la típica claridad estructural propia de Böhm. Excepción única, el movimiento lento, «Larghetto», de interpretación totalmente mozartiana. (¡Qué singular presentación del segundo tema!) Aunque, excepcionalmente, omite aquí Böhm una repetición, la de la exposición del primer movimiento, la sinfonía ocupa las dos caras del disco y se completa con una convincente versión de la obertura de **Las criaturas de Prometeo**. Es, sin duda, la mejor versión en nuestro mercado.

Por contraste con lo anterior, la **Tercera** en Böhm es elegíaca, casi lírica. No hay (acertadamente) repeticiones en el primer movimiento, y el tono de la lectura es sereno y meditativo. Acaso falta en el «Allegro con brio» ese mismo «brío» pedido por la partitura, pero es comprensible que Böhm no quiera cargar las tintas ante su soberana lectura de la «Marcha fúnebre»: este movimiento es un hito en el ciclo y justifica plenamente la interpretación.

La **Cuarta** es, otra vez, la mejor lectura a nivel de competencia. Se incluyen todas las repeticiones de los movimientos extremos, y es de justicia señalar la excelente labor de la madera, encabezada por el sensacional fagot. La **Quinta** es otra lectura ganadora: es muy difícil superar la elegancia y la nobleza expresiva desplegada por Böhm y la Orquesta, así como esa sensación, tan presente en la versión de Bruno Walter, de estar oyendo «la **Quinta**», con mayúscula y no «una **Quinta** más». Böhm respeta las repeticiones del primer movimiento, pero no la del último, creo que, como en la **Heroica**, con acierto. La **Pastoral** es un viejo caballo de batalla de Böhm, y su interpretación discográfica, lírica, soberbia rítmicamente, con otra magistral exhibición de maderas, justifica la adquisición. Absolutamente genial el «Finale». Se incluyen todas las repeticiones.

La **Séptima** es una excelente versión, pero no alcanza las alturas de grandeza de las **Segunda**, **Cuarta**, **Quinta** o **Sexta**. Lo mejor, con muchísima distancia, el «Allegretto»: es la mejor lec-

tura que pueda escucharse hoy en disco. Lo peor, sin ser malo, pero no siendo meritorio en modo alguno, el Trío del «Presto», con una literal detención del «tempo» de imposible disculpa.

Para los aficionados ya veteranos, bastará decir con respecto a la **Octava** que tiene la misma altura que la vieja interpretación del mismo Böhm en el disco Decca que completaba la **Primera** por Schuricht. Entonces y ahora, la misma orquesta, la Filarmónica de Viena. Es una gran versión, sin ser absolutamente magistral (Toscanini era irremplazable en esta obra).

Finalmente, la **Novena**. Es una versión formidable, muy superior a la vieja lectura del mismo Böhm realizada para Philips. La concepción es totalmente religiosa, en muchos momentos dotada de una solemnidad furtwängleriana. Poderoso y amplio el primer movimiento, el segundo es relajante más que irónico (una vez más, fabuloso trabajo de la madera en el Trío) y Böhm omite, no muy defendiblemente, la segunda repetición. El «Adagio» prepara el camino, nobilísimamente, al tiempo final, con una lectura transparente y apacible. El «Coral» surge admirablemente a partir de una concentrada convocatoria de Ridderbusch, y el trabajo de los solistas es excelente, siempre dentro de una adecuada identificación con el espíritu de la interpretación de Böhm. Jess Thomas canta hermosamente la difícil parte del tenor, y el «tempo» lento de Böhm soslaya la irrelevancia del fragmento beethoveniano, a medio camino entre la charanga y la banda militar. Seguramente, sólo los trabajos del Coro de la Catedral de Sta. Eduvigis (Fric-say) y el Coro de Cleveland (Szell) igualan el cometido de las voces de Norbert Balatsch, capaces de pianísimos sorprendentes. El centro de la obra está para Böhm en la amplia parte coral, que limitan las intervenciones de los solistas, y el despliegue de fuerzas coro-orquesta realizado por el viejo maestro es emotivo y digno a la vez. Gwyneth Jones, irregular siempre, borda aquí su parte y atraviesa sin problema su terrible «flügel». El final, a rapidísimo «tempo», contrastado con el muy apacible que ha presidido todo el devenir del movimiento, proporciona una electrizante «stretta», muy a lo Furtwängler. Complementa Böhm la sinfonía con una espléndida lectura de **Coriolano** y una convincente versión de la obertura de **Egmont**, ésta quizá algo pobre desde el punto de vista dinámico.

Un gran ciclo, en suma, de un

sobresaliente artista, con especiales menciones para las **Sinfonías 2, 4, 5, 6, 9** y **Coriolano**. **J. L. P. A.**

BRAHMS, J.: Las cuatro sinfonías. Claudio Abbado dirige las Orquestas de Viena, Berlín, Dresde y Londres. Deutsche Grammophon, álbum «stereo», IS 06 040.

Un comienzo verdaderamente atractivo, con una cuerda compacta y el golpe seco del timbal, es el pórtico de la nueva versión integral de las cuatro sinfonías de Brahms que bajo la dirección de Claudio Abbado nos presenta en su oferta la D. G. Las versiones que presenta Abbado con cuatro orquestas diferentes (con Viena, la primera; con Berlín, la segunda; con Dresde, la tercera, y con Londres, la cuarta) entran a competir con los ciclos de Toscanini (RCA), Walter (CBS), Karajan (D. G.), Klemperer (EMI) y Swarosky (Zafiro), que ya circulan en nuestro mercado, y no en condiciones de inferioridad. Las versiones de Abbado suponen más de lo que se puede esperar de un joven director, de cuarenta años, aún inmaduro, pero que está acaparando la atención de los filarmónicos. El enfoque del primer movimiento de la **Primera sinfonía**, aunque muy válido y dominado por muchos aciertos, es sin duda el más personal y subjetivo y donde encontramos mayores diferencias con otros ciclos conocidos. Ya en el segundo movimiento la fascinante cuerda de Viena, con un oboe solista de encantador sonido, nos presenta uno de los movimientos mejor logrados, más líricos y balanceados, que al igual que el breve tercer movimiento alcanza un nivel muy aceptable. El cuarto movimiento es el más brillante de la obra, y aquí el director y la Orquesta alcanzan las más altas cotas y es donde el excelente sonido de la grabación obtiene sus óptimos frutos. La lectura de Abbado de este cuarto movimiento es verdaderamente majestuosa y brillante, logrando una versión admirable, en la que algunos de los solistas demuestran su calidad individual y toda la Orquesta su bien ganado prestigio.

Segunda sinfonía. Quizá con un inicio más lento que el indicado, pero con un sonido esplendoroso de la cuerda berlinesa, abre Abbado la **Segunda sinfonía**. Luego el canto de los «chechos» nos presenta el primer tema, ya dentro de las posibilidades de un tiempo más de acuerdo con nuestra idea, siguiéndole una exposición verdaderamente brillante. Abbado se esfuerza por lograr contrastes destacados, y lo consigue. Por otra parte, los



solistas de elevada categoría aumentan el placer de la audición. Notable es el trabajo de la madera, y muy especialmente de los metales, durante el dilatado desarrollo, hasta desembocar nuevamente en el caluroso tema de los «chelos» en la reexposición.

Al segundo movimiento Abbado le imparte un sentido de mensurado lirismo, y la cuerda berlina vuelve a mostrar su insólita calidad. Luego los solistas de la madera se muestran fabulosos en diversos diálogos entre ellos. Cerca del final los golpes del timbal imprimen un señalado dramatismo al movimiento.

En el tercer movimiento, el corno inglés, con el «pizzicati» de la cuerda, abre el discurso orquestal. Luego la flauta, oboe y otros instrumentos de madera mantienen un breve diálogo, matizado por el hermoso canto de la cuerda. El fragmento es breve y la lectura de Abbado resulta muy convincente.

El desbordante encanto optimista y brillante del cuarto movimiento revela una vez más el dominio y comprensión de la obra por parte de la Orquesta y del director. No hemos encontrado a lo largo del hermoso movimiento ningún punto de discrepancia con la lectura de Abbado, quien obtiene resultados notabilísimos con la Filarmónica ber-

linesa, especialmente en el brillante final.

Tercera sinfonía. El vigoroso inicio de la **Tercera** nos anuncia que estamos ante una versión nada desdeñable. La experiencia nos ha enseñado que a veces (aunque no siempre) unos pocos compases nos bastan para medir la capacidad de un director. En este caso no nos equivocamos, y señalaremos el brío caluroso de la interpretación de Abbado del primer tiempo. Quizá lo que falta, aunque de manera no muy perceptible, es la brillantez de sonido que señalábamos en la **Primera** y **Segunda** sinfonías. ¿Serían las condiciones acústicas de la sala de grabación? Abbado matiza de forma logradísima los contrastes «ff» y «pp», y destaca con claridad determinados solos instrumentales.

El «Andante» nos lució un tanto rutinario, aunque no olvidamos momentos de verdadera exaltación; pero, en líneas generales, está por debajo del primer tiempo.

El archipopular «Poco allegretto» con que se inicia el tercer tiempo luce también algo lento, pero su interpretación satisface no sólo por el bello tema tratado, sino por el lirismo con que es llevado, aunque pensemos que

no había necesidad de hacerlo tan lento.

En el «Allegro final» vuelve Abbado a convencernos sin reparos por su vigorosa, brillante y clara expresión del movimiento. Dominador absoluto de la partitura, logra de la Orquesta de Dresde momentos verdaderamente asombrosos, especialmente en los contrastes sonoros que ya hemos mencionado anteriormente. La cuerda suena llena, compacta, segura y da la impresión de que la Orquesta se deja arrastrar por el joven director. En líneas generales, es una **Tercera** de gran calidad, si pasamos por alto los intrascendentes lunares señalados.

Cuarta sinfonía. De interpretación y de sonido no podemos decir que sea la estrella del álbum, a pesar de ser quizá la más popular de las cuatro que escribió Brahms. Cuidadoso y esmerado en la traducción de sus pasajes, pierde Abbado en algunos momentos su alegre sinceridad. Resulta una versión subjetiva, y pienso que al conocido tema del comienzo se le podía haber impartido más fuerza expresiva. El «Andante», de factura tan lírica y serena, es un buen exponente del trabajo imaginativo del director, donde encontramos los planos instrumentales muy bien definidos. En

cambio, en el tercer movimiento, la Sinfónica londinense tiene más posibilidades de expresar su gran clase, que la coloca entre las primeras cinco de Europa. Aquí suena más vigorosa y con más aliento, aunque no con toda la brillantez que podíamos esperar.

El cuarto movimiento, uno de los más bellos y brillantes, recibe de Abbado un tratamiento alejado de lo espectacular, y un poco plano en general, si lo comparamos con otras versiones. Su versión de la **Cuarta** es buena, aunque consideramos que en líneas generales está por debajo de las otras tres sinfonías. Los cuatro discos están acompañados de un libreto bien editado y mejor documentado.—P. M. C.

BRUCKNER, Antón: **Nueve sinfonías.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Director, Eugen Jochum. Album D. G., «Stereo», IS 04 012.

He aquí la primera publicación integral en España de las nueve sinfonías brucknerianas, que en principio viene a rellenar una extensa laguna de nuestra discografía respecto a Antón Bruckner, autor temido, poco conocido y, lo que es peor, desprestigiado. Es elogioso, pues, el

JOYAS DE LA MUSICA CLASICA



al increíble precio de :

165 pts p.v.p

DISTRIBUIDO POR:



PROXIMOS LANZAMIENTOS

LUDWIG VAN BEETHOVEN
(1770-1827)

«SONATA KREUTZER», op. 47
«SONATA DE PRIMAVERA»,
op. 24

Violinista: Denes Zsigmondy
Pianista: Annelies Nisser

ZOR-5.014

GEORGES BIZET
(1838-1875)

SINFONIA NUMERO 1, EN
DO MAYOR

Bamberger Chamber
Orchestra
Director: Alfred Scholz

ZOR-5.016

PETER TCHAIKOWSKY
(1840-1893)

«ROMEO Y JULIETA»
Obertura
«SUITE CASCANUECES»,
op. 71

Süddeutsche Philharmonie
Orchestra y Münchner
Symphoniker Orchestra
Directores: Prof. Alexander
von Pitamic y Alfred Scholz
ZOR-5.019

JUAN SEBASTIAN BACH
(1685-1750)

«TOCATA Y FUGA EN RE
MENOR», BWV 565
TRES PRELUDIOS CORALES
«PRELUDIO Y FUGA EN RE
MAYOR»

PRELUDIO CORAL
«PRELUDIO Y FUGA EN MI
MENOR»

Organo: Eberhard Kraus
Organo: Prof. Eberhard Kraus
ZOR-5.020

MAURICE RAVEL
(1827-1875)

«BOLERO»
RIMSKY-KORSAKOV
(1844-1908)

«CAPRICHIO ESPAÑOL»
Münchner Symphoniker
Orchestra

Director: Albert Lizzio

ZOR-5.026



hecho de que una Compañía se haya lanzado a la aventura de publicar un ciclo completo de semejante autor. Faltan, desde luego, las sinfonías «0» y «00», obra ésta de juventud descubierta por la Sociedad Bruckner muy recientemente y que ha recibido la citada nomenclatura para no alterar el número conocido de las grandes sinfonías. Debo poner, por el contrario, ciertos reparos a un álbum, a pesar de todo importante para la discografía nacional por las causas antes citadas. Vamos por partes:

Los vandalismos llevados a cabo sobre las obras del músico de Ausfelden en vida del compositor y posteriormente a su muerte, movieron a un grupo de entusiastas a crear la «Sociedad Bruckner», organismo encargado de salvaguardar la pureza en las obras de Bruckner, mediante constantes revisiones, búsquedas o correcciones. Sin ánimo de explicar el funcionamiento interno de la citada organización, es preciso indicar que ésta elige a uno de sus miembros, estudioso de la materia, para hacer periódicamente nuevas ediciones de las sinfonías, obras que llevaron la peor parte en esa serie de vandalismos antes citada. Ni que decir tiene que el ciclo sinfónico de Bruckner se encuentra en permanente estado evolutivo, y son los directores encargados de montar las sinfonías los primeros que tienen que estar «al día». He aquí el primer reparo. Por razones temporales (las grabaciones están realizadas entre los años 1958 y 1965), Jochum utiliza ediciones actualmente desacreditadas. El autor de la edición es el actual Presidente de la Sociedad Bruckner, Leopold Nowak. Los auténticos patriarcas de la música bruckneriana han prescindido contumazmente de estas ediciones, y para ello basta citar a Bruno Walter, Karajan, Haitink o Klemperer, dato que no debemos olvidar por el significado que encierra. Subjetivamente, tampoco yo puedo estar de acuerdo con Leopold Nowak, ya que, partiendo de la base de que la auténtica edición de una obra es la última que se hizo en vida del compositor, acepta los cambios, alteraciones y cortes realizados sobre la idea **original** del autor, pese a que Nowak (en un artículo que aparece en el folleto explicativo del álbum) se niega a aceptar el término «original» de una manera tendenciosa, con el único fin de justificarse. Teniendo en cuenta la nula aceptación de casi todas las sinfonías de Bruckner el día del estreno, hay que pensar en el gran número de alteraciones de las partituras originales que se realizaron con el fin de acer-

car al público en la medida de lo posible la música del «buscador de Dios». Lo peor es que muchas de ellas se realizaron sin el consentimiento explícito del autor. Pero como estas correcciones se llevaron a cabo en vida del mismo, son aceptadas totalmente por Nowak. Este no acepta las posteriores, como es natural, aunque hay ediciones donde aparecen modificaciones realizadas muerto ya Bruckner. Nowak, en su artículo ya citado, intenta convencerse y convencernos de la bondad de su investigación, aunque utiliza para ello argumentos y anécdotas totalmente irrelevantes.

El mayor problema surge al comprobar que Nowak es autor de varias ediciones distintas de las sinfonías, producto de constantes investigaciones por su parte. Insisto en el problema temporal de la presente edición discográfica. Si ya de por sí resulta inaceptable el argumento de Nowak, más lo es si la edición utilizada es uno de sus primeros trabajos, por lo cual dicha edición está desacreditada no ya en el contexto general del autor, sino en las investigaciones de Nowak en particular.

Del problema temporal se desprende lógicamente el técnico. Hay en algunas sinfonías una perceptible diferencia de sonido, fruto de la época distinta en que fueron grabadas. Las más antiguas en este sentido son las realizadas con la Orquesta Filarmónica de Berlín que, a excepción de la **Primera sinfonía**, presentan peor sonido que las realizadas con la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera, grabadas a mediados de la década de los sesenta. Por el contrario, las sinfonías tocadas por la orquesta berlinesa son más perfectas de ejecución, como corresponde a la superior calidad global, ya que la época de oro de la orquesta muniquesa sobrevino a los pocos años de hacerse cargo de ella el actual titular, Rafael Kubelik. Ello, por supuesto, no quiere decir que sean mejores interpretaciones las de la Filarmónica de Berlín, sino mejores **ejecuciones**, e incluso es arriesgado generalizar de esta manera, puesto que la **Octava sinfonía** (junto con la **Novena**, lo peor del ciclo) tampoco es perfecta en este sentido, ni mucho menos, y está tocada por la Filarmónica de Berlín.

Estas son precisiones globales fundamentales, que hay que citar por encima de todo fundamentalmente por respeto al lector, al que hay que informar suficientemente. Pero hay, además, aspectos más particulares también interesantes, que paso a enunciar seguidamente: varios

eruditos de Bruckner (Haas, autor de las ediciones más puristas, entre ellos) han dividido su producción sinfónica en varios períodos diferenciados, atendiendo fundamentalmente al fondo de las diversas obras. Creo que la división más acertada en períodos puede ser ésta, siempre prescindiendo de las sinfonías «0» y «00»: una primera época poco estable, de enorme admiración a Wagner, a la que pertenecen las tres primeras sinfonías (la **Tercera** dedicada al propio Wagner). Una segunda época intermedia, donde el arte de Bruckner se va haciendo cada vez más personal y trascendente y tomando un sendero propio (**Cuarta, Quinta y Sexta sinfonías**), y, por último, el período postrero, al que pertenecen las tres últimas sinfonías y al que dan carácter sobre todo la **Octava** y la **Novena**. El arte de Bruckner se torna misterioso, sublime, metafísico: el compositor va en busca «del buen Dios», a quien va dedicada su última sinfonía. Huelga decir que es la época más interesante y más difícil de Bruckner. Curiosamente, el ciclo de Jochum presenta enormes concomitancias de planteamiento e interpretación en el seno de los períodos ya citados, y enormes discordancias entre los diferentes períodos.

Jochum se muestra magnífico de principio a fin en la primera época (tres primeras sinfonías), la menos característica de todas. Las tres están tocadas con gran alegría y vitalidad, tampoco exentas de brillantez. Al escucharlas adivinamos el convencimiento y el gusto con los cuales todos los músicos ejecutan los pentagramas. Es la mejor señal. La **Segunda**, en especial, es portentosa en todos los sentidos, y además está muy bien grabada. La **Tercera** es asimismo magnífica de planteamiento, esforzándose Jochum por acentuar los muchos elementos wagnerianos de ella. Lástima que sea una de las sinfonías más alterada por la edición Nowak (por Dios, que nadie entienda con ello que la música que aparece en esta edición no es de Bruckner: sería lamentable). La primera presenta gran brillantez y en líneas generales estoy de acuerdo con Jochum, si bien se puede mejorar ligeramente acentuando ciertos matices «meridionales» de la partitura, como hace Claudio Abbado en su impecable interpretación.

La «segunda época» bruckneriana presenta grandes contrastes: al lado de una **Sexta** maravillosa por intención, «tempo» y contrastes bien buscados, nos encontramos una **Quinta** super-

aburrida, por increíble que parezca al leer el excelente ensayo del propio Jochum sobre Bruckner, amparándose constantemente en ejemplos de esta sinfonía. Siendo la sinfonía más aburrida de Bruckner (esto no quiere decir que las demás también lo sean), es misión del director buscar todos los pequeños alicientes que para el oyente normal encierran unos pentagramas ciertamente difíciles. Jochum acelera inconsecuentemente el «tempo», quizá con el fin de hacer menos pesada la obra (la sinfonía da una innegable sensación de eternidad y ésta representa el gran fondo filosófico de la misma, como corresponde al idealismo de su autor), y lo único que consigue con ello es hacerla mucho más pesada. Aquí el defecto es de planteamiento. En el último movimiento, al final, introduce para el coral de los metales once instrumentos de metal más, pretendiendo un significado alegórico, como la presencia de los doce Apóstoles, excepto Judas. No entro ni salgo en el tema, pero esa apoteosis solemne del último movimiento no llega a dar sensación de plenitud, aun a pesar de los instrumentos añadidos. Al lado de estas sinfonías, tenemos una **Cuarta** en la que hay de todo y que, en líneas generales, podemos calificar de discreta. Por ejemplo, el «Scherzo» es absolutamente impresionante, incomparable con ninguna de las otras versiones (Karajan y Haitink incluidos). El último movimiento es, en cambio, casi ridículo. Es una de las páginas **menos** logradas de Bruckner, ya que hay incluso momentos triviales. Los grandes directores saben disimularlos muy bien recreándose en los momentos de grandeza más destacados, que también existen. Ejemplo claro: la repetición, en el desarrollo, del tema central del movimiento por parte de los metales en tonalidad mayor y la subsiguiente entrada

La EMI-HERBERT V Y LA FILARMON

EMI-Odeón, S. A., se complace en anunciar que en los próximos días quedará suscrito un convenio de prolongada duración y muy considerable interés en lo que atañe a su repertorio con Herbert von Karajan y la Orquesta Filarmónica de Berlín.

Esta circunstancia proporcionará un gran incentivo adicional a una temporada especialmente significativa para la historia de



de la cuerda en la tonalidad menor correspondiente y en «espresivo». Si Karajan logra en este caso uno de los grandes momentos de la sinfonía, Jochum se pierde en una vulgaridad que conduce a una trivialidad total. El «Andante» es satisfactorio, y es interesante comprobar a este respecto cómo, en general, Jochum acierta a plantear y conducir bien casi todos los movimientos lentos, así como los «scherzos» de las sinfonías. En su momento se hablará de las excepciones. El primer movimiento es de nuevo contradictorio, debido a una aceleración extraña en los «fortes». La alteración dinámica no tiene necesariamente que conllevar un cambio en la velocidad, en perjuicio de la serenidad del discurso bruckneriano. La **Sexta**, ya queda dicho, es uno de los grandes aciertos de todo el ciclo. Presenta una unidad total al lado de una interpretación ciertamente expresiva, subyugante y apasionada, cuya tensión no decae un sólo instante.

El último período sinfónico de Bruckner es, sin duda, el gran fracaso de Jochum. Por más que he pensado en las causas de ello, no me lo explico, máxime atendiendo a diversas circunstancias que rodean la personalidad del director. Por una parte, su celebridad como patriarca bruckneriano y autoridad máxima en la materia. Su cariño especialísimo por esta música, avalado por el hecho de haberse presentado numerosas veces con las orquestas interpretando sinfonías de Bruckner, así como el estudio que hace de ellas, cuya mejor prueba es el ensayo publicado en el mismo libreto del álbum. Por otra parte, una indiscutible comunidad personal con la figura del organista de San Florián: catolicismo ciego, al que llega por la fe y el convencimiento más que por el silogismo filosófico; misticismo; comunidad de origen. A pesar de todo ello,

Jochum no acierta en las obras representativas de este último período metafísico y teológico de Bruckner. El «Adagio» de la **Octava**, página cumbre de la producción sinfónica de éste, nos lo ofrece Jochum sin aliento, frío, sin esa humanidad que caracteriza la búsqueda de Dios por parte de un hombre sencillo, humilde, casi reverencial. Le falta algo y es imposible decir qué es, pero no nos llena por completo. Bruckner marca en esta página incomparable su quintaesencia como hombre y como artista. Su elaboradísima técnica llega a la sublimación total mediante unas modulaciones armónicas geniales. Lamentablemente, me temo que ello no llega a nosotros con la claridad que sería deseable. El «crescendo» monumental que conduce a uno de los más hermosos «clímax» de la historia de la música no está adecuadamente matizado, y el propio «clímax» tiene poca envergadura. El último movimiento de la sinfonía (número 8) está violentamente cortado en la edición utilizada (diecinueve minutos), en contraposición a la auténtica, que dura veintiocho minutos. La «coda» corona la obra a modo de una cúpula en una construcción clásica, y en un contrapunto increíble se mezclan todos los temas que figuran en la obra. Jochum no lo expone claramente, y es difícil reconocer esos temas. Es una lástima que esta sinfonía no goce de una buena interpretación, pues esta obra incomparable suele tocarse muy mal, y en España no teníamos ninguna versión destacable. Incluso la ejecución de la Filarmónica de Berlín no resulta inatacable. Una pena.

La **Novena**, la otra cumbre, peca de lo mismo que la anterior, con la diferencia de que, siendo la más antigua grabación del ciclo, el sonido es inferior al resto del álbum. Su «Adagio» viene a ser como una reedición del «Adagio» de la **Octava**. Jochum interpreta muy bien todos los movimientos lentos de las sinfonías, y cuando llega a los dos últimos, cúspide sinfónica del autor, falla por completo. No deja de ser extraño. Por el contrario, el «Scherzo» de la **Novena** es muy bueno, pero es el movimiento menos interesante de la misma. En cuanto al primer movimiento, no se me ocurre otro adjetivo que el de gris. El mismo que para enjuiciar globalmente la **Séptima sinfonía**, no tan representativa de la última época como las dos últimas, pero ya lejana del anterior estilo de escritura. Es una obra intermedia, podríamos de-

cir, entre el segundo y el tercer período. De nuevo el «Adagio» es casi el punto culminante, y de nuevo Jochum cae en los mismo errores: mucho contraste entre «forte» y «piano», pero nula matización dentro de esas dos posibilidades extremas, lo que en la música de Bruckner reviste carácter decisivo, ya que el único aliciente para el oyente medio consiste en la amplísima escala dinámica, a falta de una apoyatura rítmica evidente y una riquema temática, que existe, pero sólo desde un punto de vista del tratamiento de los temas, no de la novedad de los mismos. Los «scherzos» marcan de nuevo la excepción en cuanto al aspecto rítmico de la música bruckneriana. El de la **Séptima** está bien tocado, dando la orquesta berlinesa una buena prueba del poder de su sección de metales. El «Finale» carece de brío y de fuerza, siendo una de las páginas de Bruckner más características en este sentido.

Es, pues, éste un ciclo irregular, desde luego inferior en calidad artística y técnica al resto de los álbumes de «El mundo de la Sinfonía» de Deutsche Grammophon, pero altamente interesante para el aficionado español, carente nuestro mercado de versiones de varias sinfonías de Bruckner y de un ciclo completo del mismo. Si bien éste que se comenta puede estar en la actualidad superado, no es menos cierto que en su día fue la última palabra sobre la materia. Y en España, de momento, la única.—J. I. P.

CHAIKOWSKY: El Lago de los Cisnes, La bella durmiente y Cascanueces. Orquesta Sinfónica de Minneapolis, dirigida por Antal Dorati. Album Philips, «Stereo», 64 47 069/06. (Seis discos.)

Antal Dorati fue por varios años el director de orquesta del Original Ballet Russe del Col. W. de Basil. Por allá por los años posteriores a la guerra tuvimos oportunidad de conocerlo personalmente en Cuba, cuando visitó dicha isla en turné artística con el Original Ballet Russe.

De toda la música escrita especialmente para «ballet», estas tres obras que se ofrecen en este nuevo Album Philips son las más conocidas y gustadas. Pero en esta grabación notamos que no se ha usado en su totalidad la música de cada obra. Y aún más, notamos también que no guarda la secuencia que tiene en el «ballet» original.

Hay muchas versiones dancísticas de estos tres «ballets». **El Lago de los Cisnes** se pre-

¡SIN COMENTARIOS!

BRAHMS OBRAS COMPLETAS PARA PIANO JULIUS KATCHEN



ESTEREO SDD 261/9

~~su precio~~
9 discos: 2.790 pts.

precio actual
9 discos: 1.800 pts.

En discos

DECCA

ODEON
VON KARAJAN
CA DE BERLIN

EMI, a lo largo de sus setenta y cinco años de continua actividad en la industria fonográfica.

Las grabaciones correspondientes a este nuevo contrato han comenzado ya, y el primero de los nuevos discos contendrá la Sinfonía doméstica, de Ricardo Strauss, obra que no había sido grabada hasta ahora por Herbert von Karajan y la Orquesta Filarmónica de Berlín.



senta completo, en cuatro actos, por algunas compañías de «ballet». Otras prefieren presentar un extracto, y ofrecen solamente el segundo acto. Igual pasa con **La bella durmiente**, que se ofrece en sus cuatro actos, habiendo también una versión corta, titulada **Las bodas de Aurora**, en la cual se presenta solamente el último acto. Sobre **Cascanueces**, cada compañía ha hecho algo diferente, y casi no se usa ya su coreografía original, mientras que en **Lago** y **La bella durmiente**, aunque con diferentes arreglos, se mantiene bastante fielmente el original de Marius Petipa y Lev Ivanov.

En su generalidad, en los tres «ballets», el maestro Dora-ti le saca gran partido a la orquesta, pero los tiempos no son los mismos en que se llevaría la orquesta si ésta estuviera rindiendo el acompañamiento de un «ballet». Muchas partes se llevan muy lentas, y también, inexplicablemente, se han omitido pasajes muy importantes y harto conocidos, como el famoso «Pas de Deux» de «El Cisne Negro», del tercer acto.

En resumen, diremos que hay mucha música añadida y mucha música omitida. También notamos que en la forma en que se identifica cada pieza en el disco se usan nombres que significan poco o nada para un amante del «ballet», al cual le será difícil poder encontrar su pasaje favorito, si sigue al pie de la letra el nombre de cada pieza.

Pero, pese a lo apuntado anteriormente, estos discos no dudamos que han de ofrecer momentos de gran esparcimiento espiritual a los amantes de la buena música, y sobre todo a los amantes del divino arte de Terpsícore.

También es lamentable la forma anárquica es que se presentan los discos, preparados para tocadiscos automáticos, costumbre ya en desuso por las grandes Compañías discográficas. Hubiera sido más cómodo tener una mejor distribución, que correspondieran dos discos a cada «ballet», y no lo que sucede, extender un «ballet» a través de cuatro discos, con música de otras obras al reverso.
C. V.

LISZT, F.: Los poemas sinfónicos.

Orquesta Filarmónica de Londres, dirigida por Bernard Haitink. Album Philips, «Stereo», 6709005/05.

En la oferta que presenta Philips hasta principios de 1974 hay un álbum que contiene la versión integral, grabada por primera vez, de los **Poemas sinfónicos** de Liszt para orquesta.

Algunos de ellos son altamente populares y bien apreciados, como en el caso de **Los Preludios**, el **Vals Mephisto** y **Mazeppa**, aunque este último sea más venerado en su versión pianística. El denominador común de todas estas obras es su factura ampulosa y grandilocuente, sin llegar en el terreno de la orquestación al genio de Berlioz, ya que a Liszt le preferimos en el piano a la orquesta. Esta opulencia sonora que preside casi todos los poemas resulta de gran agrado para una inmensa mayoría del auditorio, que prefiere el retumbar de los timbales a las cadencias de Vivaldi; sin embargo, hay que reconocer que aun sin ser directamente música descriptiva, hay algunos poemas, que desconocíamos, que poseen un indiscutible valor musical, especialmente el número 4, que lleva como título **Orfeo**. Los demás son: **Tasso, lamento y triunfo; Hungría; Hamlet; Sinfonía de la Montaña, La batalla de los hunos, De la cuna a la tumba, Prometeo, Elegía fúnebre, Sonidos festivos y Los ideales**. Todo un arco iris de emociones subjetivas, dibujado con una paleta sonora de gran fuerza y vigor. La interpretación de Haitink, a quien hemos aplaudido sin reservas en otras oportunidades, no alcanza en ninguno de los poemas conocidos (ya que en los otros, que desconozco, no tengo medios de comparación) el despliegue y la grandeza esperados. No sé si consiste en las tomas sonoras, en el prensaje, pero la orquesta suena un tanto opaca y carente de brillo. Con el álbum se ofrece un libreto de 40 páginas que es una obra maestra, documentadísima y escrita con verdadera erudición, que firma nuestro amigo y colaborador J. L. Pérez de Artea. Es lo mejor del álbum.—
P. M. C.

MOZART: 46 sinfonías. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Karl Böhm. D. G. 1S 01 150 (Album «Stereo» con 15 discos).

Un álbum monumental como es éste (no olvidemos que son quince discos) se resiste al análisis concienzudo de todo lo que contiene, por la lógica reducción de espacio que supone el comentario, en este número, de toda la oferta de los sellos D. G. G. y Philips. Por tanto, seremos escuetos y referiremos nuestro comentario de forma esquemática, atendiendo a los puntos más importantes de esta singular producción.

Valor de las obras.—Es indiscutible la aportación que la obra sinfónica de Mozart representa dentro de la evolución del

género. La sinfonía, como género musical, parte de las obras leves y translúcidas de un Haydn, donde se explotan multitud de recursos dentro del clásico esquema estructural, para llegar a las exuberantes composiciones de un Brahms o un Mahler, en las cuales el sentimiento desborda todos los límites formales, y cuyo precedente se encuentra en las realizaciones beethovenianas, principalmente. La importancia de la obra sinfónica mozartiana reside en dos razones. La primera, el equilibrio; y la segunda, el carácter de resumen histórico que puede observarse en ella.

El sentido del equilibrio queda demostrado por la exacta y genial compenetración entre la forma y el sentimiento. Mozart obtiene el máximo partido explotando todas las posibilidades del binomio fondo-forma, sin romperlo. En cuanto al carácter de resumen, puede comprobarse en esta grabación, salvando las distancias lógicas de tiempo, de historia y de estética. No es difícil observar que la producción sinfónica del músico salzburgués es un auténtico esquema de la Historia de la Sinfonía. Las primeras obras corresponderían a las de Haydn; las últimas, a las de los grandes románticos y postrománticos. Quizá la comparación sea poco convincente, pero la evolución sinfónica de Mozart pasa por estos dos puntos extremos: de la levedad temática de la **Sinfonía número 1** al dramatismo de la **Sinfonía 40**; de la construcción simple y transparente de la **Sinfonía número 7** a la colosal arquitectura sinfónica de la **Sinfonía 41**.

La interpretación.—Al referirnos a este punto, debemos establecer dos apartados: el director y la orquesta.

De todos los aficionados es reconocida la personalidad musical de Karl Böhm como intérprete de Mozart. No vamos a ser nosotros quienes digamos nada en contrario, sino afirmarnos en la idea general. Karl Böhm utiliza una orquesta pequeña —casi de cámara— a la hora de tocar Mozart. Esto es, por sí mismo, un acierto, máxime cuando obtiene de esta orquesta una gradación dinámica tremendamente expresiva.

La lectura de Böhm es muy convincente. Tratamiento cristalino, puro y elegante. Sutilezas expresivas, intensidad dramática, sencillez, construcción, diferenciación de planos sonoros, equilibrio y un certero juicio interpretativo son las características más sobresalientes del director austríaco. Cualidades todas que podemos comprobar en

el álbum y que convierten a Karl Böhm en el intérprete ideal de Mozart a ojos de muchos aficionados.

En cuanto a la orquesta, poco que decir. Tratándose de la Filarmónica de Berlín, es difícil calificarla sin caer en la adjetivación tópica —aunque no injustificada— de genial, extraordinaria, etc., etc. Con decir que es una de las cuatro o cinco grandes orquestas del mundo, es suficiente. Son incontables las ocasiones en que ha demostrado su bien ganado prestigio. Sobra, pues, la repetición.

La grabación.—Tampoco hay mucho —en verdad, no hay nada— que añadir sobre el aspecto técnico de las producciones de D. G. En esta ocasión la Filarmónica berlinesa suena llena, potente y compacta cuando toca en masa; al mismo tiempo que en las partes de solista (más o menos) la claridad sonora es superior. Como ejemplo, sirva el «Minueto» de la **Sinfonía 39**. El prensaje —como las tomas de sonido— es excelente. Nada negativo que objetar.

El libreto.—Un libreto acompaña el álbum. Contiene un estudio sobre las obras y un amplio comentario biográfico sobre la orquesta y el director. Estos últimos firmados por Werner Oehlmann y Otto Strasser, respectivamente.

Pese a lo documentado del estudio de Heinz Becker sobre las obras, no nos ha convencido demasiado este libreto. No está a la altura de la calidad y significación general del álbum. Quizá se deba —y esto es una mera hipótesis— a la publicación del libro **El mundo de la sinfonía**, que será regalado a los compradores de toda la serie (doce álbumes en total). Si es así, no nos parece acertado dejar sin un buen libreto a aquel que sólo compre este álbum, por ejemplo. Creemos que lo cortés no quita lo valiente, y es tan amplio el mundo sinfónico, que hubiera sido posible hacer ambas cosas: un buen libreto para cada álbum y un gran volumen recogiendo la historia de la sinfonía.

Valor del álbum.—Si sumamos las diferentes valoraciones obtenidas hasta ahora, veremos que la recomendabilidad de la grabación es muy elevada, pero aún hemos de añadir algo más. Nos encontramos frente a la única grabación casi íntegra (tan sólo faltan una o dos sinfonías) de las sinfonías mozartianas (no queremos decir la primera, pues figura en catálogo de D. G. esta misma versión en discos sueltos) que existe en el mercado hispano; lo cual representa un verdadero hito en



la historia discográfica española.

Unas obras interesantísimas —muchas de ellas desconocidas—; dirección excelente; orquesta extraordinaria; sonido inmejorable y libreto muy aceptable, son el resumen de esta producción, que esperamos tenga una gran acogida entre nuestros discófilos y mozartianos. Por si a algún lector le interesa, los ingenieros de sonido han sido Günter Hermann, Hans-Peter Schweigmann (KV 425 y 453) y Alfred Wettler (KV 318, 385, 504, 550 y 551).—**J. P. M.**

MOZART: Integral de los conciertos para instrumentos de viento. Academy of St. Martin in the Fields. Director, Neville Marriner. PHILIPS, 67 07 020/04, «Stereo».

Dos han sido los problemas fundamentales para Philips al plantear el lanzamiento de este álbum dedicado, como reza su título de portada, a la obra para viento y orquesta de W. A. Mozart. El primero es un problema de repertorio: qué obras deben integrar el álbum. El segundo es un problema de reparto: a quiénes se debe encomendar la interpretación de las composiciones escogidas. La competencia que supone el álbum de Karajan, editado en nuestro país el año pasado, ha sido sin duda uno de los factores que la Casa grabadora ha debido de tener más en cuenta a la hora de resolver las cuestiones básicas antes mencionadas. De una parte, y en lo que a repertorio se refiere, Philips se ha decidido por resolver este punto en orden a un criterio que podríamos denominar amplio o exhaustivo. En la publicación comentada se incluyen todas las obras catalogadas para viento y orquesta. No hay, por tanto, limitación a una familia orquestal determinada (se incluyen obras tanto para madera como para metal), a una forma estricta (a pesar del título del álbum, no sólo podemos encontrar conciertos, sino también composiciones adscritas a formas paralelas o similares, como la sinfonía concertante o el doble concierto), a una intervención exclusiva de solistas de viento (el **Concierto KV 299** es para arpa y flauta), a obras que podamos considerar completas (aquí figuran algunas piezas sueltas, tales como rondós, andantes...). Conforme a estas directrices, las obras que esta publicación contiene son: cuatro **Conciertos para trompa** (KV 412, 495, 417, 447); **Rondó para trompa** (KV 317); **Concierto para clarinete** (K 622); **Concierto para oboe** (K 314); **Concierto para fagot** (K 191); **Andante para flauta** (K 315); **Concierto para flauta** (K 313);

Sinfonía concertante (K 297) (b) y el célebre **Concierto para flauta y arpa** (KV 299). Como se desprende de la lectura de esta lista, el número de obras es mayor que el de la publicación EMI-Karajan, lo que se traduce en una mayor cantidad de discos (el álbum de EMI constaba de tres, mientras que el de Philips tiene cuatro discos).

La principal diferencia entre las dos publicaciones estriba, no obstante, en el criterio seguido por una y otra marca en orden a la designación de los intérpretes. EMI optó por encomendar la labor a una figura de la talla de Herbert von Karajan, gran protagonista, junto con su Filarmónica de Berlín, cuyos primeros atriles en los respectivos instrumentos se encargaron de las partes solistas. Philips, por contra, sigue el criterio más tradicional de contratar a cada solista de los que tienen que intervenir en cada concierto, por un lado, y a la orquesta y director, por otro. Al escuchar el álbum de EMI nos daba la impresión de que todo estaba bajo control de Karajan, y que la labor de los respectivos solistas era, a fin de cuentas, fruto del dictado del gran director austríaco. En una palabra, los instrumentistas actuaban más como miembros disciplinados de una orquesta que como auténticos solistas. Este planteamiento tiene la ventaja de ofrecer un Mozart muy homogéneo, y la desventaja de hacer olvidar el verdadero sentido de lo que el concierto clásico supone. En la publicación que motiva nuestro comentario la diversidad de solistas, su no integración dentro de una misma orquesta, redundan en una mayor variedad interpretativa, a la vez que resalta la diferencia existente entre los diversos conciertos mozartianos. Neville Marriner, además, utiliza una formación de cámara típica, bien distinta de la nutridísima Filarmónica berlinesa, lo que acentúa aún más las diferencias. Con todo ello puede llegarse fácilmente a la conclusión de que este álbum, por suponer un enfoque radicalmente diferente de estos conciertos, aporta los necesarios datos de novedad como para juzgar interesante su publicación.

El balance interpretativo obtenido por el grupo de solistas es, en conjunto, muy estimable. Alan Civil, que ya grabó los conciertos para trompa y orquesta de Mozart colaborando con Otto Klemperer, es un auténtico primera fila de su instrumento. Su labor, unida a la de Marriner, lleva a resultados

excelentes. Tanto es así, que sus versiones de la obra para trompa y orquesta de Mozart pueden ser consideradas como las más completas entre las grabadas hasta la fecha, a excepción quizás de las firmadas por Barry Tuckwell en su última grabación de estas obras (es curioso: también contando con el apoyo de Marriner y la Academia), que alcanza un nivel insólito y formidable. Neil Black es también un muy buen oboe, así como Jack Brymer puede ser considerado un magnífico clarinete. Brymer, que, dato anecdótico, suprime las cadencias, acierta a expresar toda la problemática del **Concierto para clarinete en La mayor** mediante una lectura muy bien matizada, en la que priva una visión profunda y concentrada de la obra. Tanto el impulso vagamente romántico del «Adagio» central como el carácter algo vacilante y dubitativo del «Rondó» final hallan en Brymer un expositor sensible e inteligente. Claude Monteux constituye un ejemplo de buen instrumentista. Su labor es mejor en el **Concierto para arpa y flauta**, donde encuentra en Osian Ellis un eficaz colaborador como solista de arpa, que en el **Andante para flauta y orquesta en Do mayor**. Monteux aparece, pues, dentro de esa característica tradición de flautistas franceses, pero no nos hace olvidar a un Rampal, a un Maxence Larrieu o a un Michel Debost. El fagot, Michael Chapman, con indudables dotes técnicas, no consigue convencer demasiado en el **Concierto para fagot y orquesta en Si bemol mayor**. Su lectura del primer «Allegro» es blanda en exceso, se echan de menos acentos más incisivos y, en resumen, su visión nos parece bastante aburrida. Sorprendentemente, Chapman se muestra frío y anodino en el «Andante lento» central, donde, a pesar de los esfuerzos de Marriner por sacar el máximo partido posible del carácter «cantabile» del movimiento, la línea del fagot solista carece del relieve necesario. Si Chapman nos pareció aburrido antes, ahora nos parece aséptico. Al escucharle se añora aquella versión de referencia debida a Gwydion Brooke con la Royal Philharmonic Orchestra dirigida por Sir Thomas Beecham, y que aún es posible encontrar en catálogos como el francés o el británico (precisamente, en este disco, ya legendario, el **Concierto para fagot** se combina con una versión espléndida del **Concierto para clarinete**, debida a Jack Brymer, quizás aún en mejor forma que en esta nueva grabación). Tanto la **Sinfonía**



NOVEDADES

MAHLER:

SINFONIA NUMERO 3, EN RE MENOR
CHRISTINA KROOSKOS, contralto
Coro femenino de la Universidad de Utah
Coro de niños de la Escuela de Granite
Orquesta Sinfónica de Utah
Director: MAURICE ABRAVANEL
CLAVE-HISPAVOX, 18-1298 S

LUYS VENEGAS

DE HENESTROSA (siglo XVI)
«Libro de Cifra Nueva»
COLECCION DE MUSICA ANTIGUA ESPAÑOLA.
Volumen 17
Tres canciones de Crecquillon.
Tres **Romances** de Palero.
Obras de Antonio Cabezón.
Obras de diversos autores
GENOVEVA GALVEZ, clavicémbalo y clavicordio
HH 19

ARNOLD SCHOENBERG:

«PIERROT LUNAIRE», Op. 21
JAN DE GAETANI, voz
Conjunto de Cámara Contemporáneo
Director: ARTHUR WEISBERG
HKS 540-07

JOAQUIN RODRIGO:

«Con Antonio Machado»
«Cuatro madrigales amatorios»
«Cántico de la esposa»
«¡Un home, San Antonio!»
MARIA ORAN, soprano
RAFAEL GOMEZ SENOSIAIN, piano
HHS 10-422

CRISTOBAL HALFFTER:

«Partita para guitarra y orquesta»

ISAAC ALBENIZ:

«Asturias» (preludio)
«Mallorca» (barcarola)

F. MORENO TORROBA:

«Sonatina para guitarra y orquesta»
ERNESTO BITETTI, guitarra
Orquesta Sinfónica de la RTV Española
Director: ENRIQUE GARCIA ASENSIO
HHS 10-120



concertante para clarinete, oboe, fagot, trompa y orquesta en **Mi bemol mayor**, como el **Doble concierto para arpa y flauta en Do mayor**, alcanzan en la presente edición un buen nivel. Conviene destacar que el protagonista principal de toda la publicación es Neville Marriner. Su Mozart es un Mozart sutil, detallista, romántico dentro de su clasicismo. Marriner no se limita a acompañar. Incluso en los conciertos que parecen menos propicios a una labor personal del director, Marriner se las arregla para aupar a la orquesta al nivel de auténtico colaborador con el solista. Además, el director inglés, dando muestras una vez más de su característica inteligencia para poner de relieve aspectos inéditos de las obras que interpreta, tiene la virtud de mantener siempre al que escucha en un interés permanente por lo que se toca. A ello contribuye en gran medida la Academia de San Martín de los Campos, sin duda alguna la orquesta de cámara que se ha distinguido más en el campo discográfico durante este año.

El duelo competitivo Emi-Philips, al que hacía alusión al comienzo, se resuelve, a mi juicio, favorablemente a la Casa holandesa, tanto por tratarse de un álbum más completo, como, sobre todo, por constituir un magnífico ejemplo de «modus faciendi» mozartiano. Decididamente, Marriner nos parece más director de Mozart que Karajan, al menos por lo que del cotejo de ambos álbumes se desprende. La teoría, ardientemente defendida por el director salzburgués, de que Mozart, incluso el de los conciertos, debe ser interpretado con una orquesta con un considerable número de instrumentistas, queda rebatida por la interpretación de la Academia. Karajan logra con la Filarmónica de Berlín una claridad y una transparencia dignas de una orquesta mucho más reducida. Pero ello se logra a base de un control exhaustivo que, a fin de cuentas, produce una inevitable sensación de agobio. Marriner, con una formación corta en número de músicos, no tiene que preocuparse por un excesivo volumen sonoro que pudiera «tapar» al solista. En estas condiciones tiene más tiempo para dedicarse a modelar cuidadosamente «su» Mozart lleno de detalles, incisivo al tiempo que justo. La labor de Marriner, siempre notable, alcanza momentos inolvidables, como los que se producen constantemente durante la difícil **Sinfonía concertante**, al modelar el tema del segundo movimiento del **Concierto para arpa y flauta**, en el tercer

movimiento del **Concierto para clarinete**... Realmente, son tantos, que sería imposible enumerarlos.

La grabación es singularmente inteligente. La trompa solista, instrumento que suele producir a los ingenieros de sonido más de un quebradero de cabeza, se puede escuchar aquí de forma perfecta. En la **Sinfonía concertante** cada uno de los cuatro instrumentos solistas se integra en una malla sonora en la que cada línea guarda una transparencia muy de agradecer, especialmente apreciable si se sigue la obra pentagrama en mano. El balance técnico, claramente positivo, se completa gracias a un prensaje satisfactorio, que faculta una dinámica muy apreciable y una ausencia de ruido de fondo casi constante, y esto a lo largo de los cuatro discos que forman este álbum. La presentación literaria es asimismo francamente buena.

Si al buen bagaje interpretativo y técnico unimos la conveniencia que desde un punto de vista económico supone toda oferta, llegaremos a una conclusión final favorable a propósito de esta publicación: puede ser considerada como singularmente indicada para todos aquellos que se interesen por estos conciertos mozartianos y pretendan adquirirlos de una vez, con las ventajas que supone una edición unitaria de los mismos.-M. Ch. B.

SCHUMANN, R.: **Las cuatro sinfonías**. Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Herbert von Karajan. Album «Stereo», IS 03 030. (Tres discos.)

En 1841, después de haber visto la luz buen número de las obras maestras que Schumann compuso para el piano (**Papillons, Intermezzi, Carnaval, Estudios sinfónicos, Escenas infantiles, Kreisleriana, Noveletten, Sonatas**); después también de la composición de importantes ciclos de «lieder», se enfrenta Schumann con el género sinfónico, abordándolo con dedicación tan intensa como para completar, antes de terminar el citado año, la **Sinfonía en Si bemol mayor**, la **Obertura, Scherzo y Finale** y una primera versión de la **Sinfonía en Re menor**, la cual, revisada diez años después, sería publicada como la **Cuarta**. El extraordinario **Quinteto op. 44** es quizá la obra más importante de las que median hasta la aparición, en 1846, de la **Sinfonía en Do mayor (Segunda)**. Y entre ésta y la «Renana» (en **Mi bemol mayor, Tercera**), publicada en 1850, se encuentran la **Obertura de Manfredo** y las **Escenas del bosque**. Quedan así situadas

las obras objeto de estas líneas con respecto a otras producciones del propio Schumann.

A la hora de enjuiciar las cuatro **Sinfonías** de Schumann, la variedad de puntos de vista posibles es grande, entre otras cosas porque aparte del enfoque —siempre lícito— como eslabón en la historia de la sinfonía romántica, existe la posibilidad de tratarlas subrayando aquellos aspectos que las distinguen de la corriente sinfónica de su tiempo. En efecto, una imaginación muy intensa lleva a Schumann a alejarse de los moldes formales al uso, insinuando sólo la forma sonata como para embaucar al analista y llevarlo, como tantas veces ha ocurrido, a la calificación para Schumann de «sinfonista frustrado», opinión que hoy debe revisarse acudiendo más allá y más acá del inevitable parangón beethoveniano; una formación eminentemente pianística impone no pocas cosas en cuanto al fluir mismo del pensamiento musical y explica la instrumentación a veces algo pobre o tosca y, desde luego, exigiendo de los intérpretes una colaboración que no siempre recibe. (Me explico: pienso que para que una página orquestal de Ravel suene sin tacha basta [¡!] leer con rigor la partitura. En cambio, en determinados momentos de Schumann su capacidad como orquestador no ha estado a la altura de su talento musical, y se requerirá una total comprensión por parte del intérprete de esa música para que el resultado sea el óptimo); por fin, una especialísima sensibilidad artístico-literaria llena el pensamiento musical de Schumann de una expresividad que lo distingue marcadamente: música poética, no poemática; intensa, no dramática.

El artículo de Krellmann contenido en el libreto del álbum que comentamos subraya muy bien algunos aspectos del sinfonismo de Schumann, sobre todo en su vertiente de proyección hacia la sinfonía de finales de siglo, y me ha resultado bien grato encontrar especial mención de la **Sinfonía en Do mayor (Segunda)**, obra por la que siento especialísimo cariño; permítaseme la divagación: al maravilloso «Adagio» de esta sinfonía, uno de los momentos álgidos del melodismo romántico, me lo imagino esperando a que otro Visconti (o el mismo) lo instale en los adentros de tantas y tantas personas más o menos alejadas de la música, pero para quienes el tiempo lento de la **Quinta sinfonía** de Mahler es ya algo inefable.

Pero ante la imposibilidad, por tiempo y espacio, de entrar

en detalles de cada obra, señalaré dos aspectos que me parecen importantes y aluden en general al concepto de sinfonía propio de Schumann. Primeramente, ese carácter de obra concebida como unidad que con tanta frecuencia se nombra al comentarse la **Cuarta**, pero que puede verse más o menos pretendido o logrado en el resto de las sinfonías. Así, en la **Primera** podemos ver cómo la idea de la solemne «Introducción», lejos de quedarse en ese papel de prelude, es tomado por Schumann, y no «de paso», sino en el centro del movimiento, para llegar con él al punto culminante del mismo; y luego, reconozcamos que un poco forzosamente, aparece precediendo en brevísima introducción al delicioso último movimiento. En la **Segunda sinfonía**, la sencilla llamada del metal, que escuchamos al principio (tónica-dominante), sirve de nexo al aparecer superpuesta en el final de ese primer tiempo, en el «Scherzo» y en el último tiempo. Asimismo, en el movimiento que cierra la «Renana» puede advertirse la referencia al tema con que arrancó la **Sinfonía**. Por otra parte, y en último término, quería aludir a una característica del lenguaje musical de Schumann: me refiero a la forma especialísima en que introduce esa tensión propia de la forma sonata, apoyada por lo general en el simple contraste entre dos temas, pero que en nuestro autor adquiere una dimensión más sutil al consistir en una diferenciación dinámica dentro de un discurso musical en el que es difícil delimitar «temas» y en cuya diferenciación parece claro que no debe existir alteración metronómica alguna; en otras palabras, sobre un «tempo» básico inalterable se insertan pasajes cuya dinámica («tempo» psicológico) es más lenta, más reposada, más lírica; o, por expresarlo en forma más gráfica, en un contexto cuya lineación sería marcadamente quebrada (predominio de la verticalidad) se incluyen momentos de lineación suavemente ondulada (predominio de la horizontalidad), sin variación del «tempo». Creo que aquí reside parte del original estilo schumanniano y, por tanto, parte de la dificultad de interpretación.

Me apresuro a decir que von Karajan ha conseguido el casi milagro de transmitir al oyente ese latido cálidamente humano que sólo una fluidez extremadamente natural y espontánea puede llevar consigo; y digo casi milagro, porque el aficionado consciente que haya asistido a interpretaciones de estas obras en conciertos no ignorará la ne-



cesidad de una batuta muy firme, de un control exhaustivo, y es frecuente que cuando éste se logra la música adolezca de un envaramiento que en nada favorece a los pentagramas de Schumann. Pero nada de esto ocurre aquí; el gran director salzburgués, con «su» Filarmónica de Berlín, logra una interpretación que estimo muy difícilmente superable, por cuanto esa técnica rigurosa y ese aliento expresivo requieren, aparte de la calidad extraordinaria de los intérpretes, una compenetración que sólo el trabajo abundante y continuado pueden dar. Por citar algunos detalles de los «separables», recordemos los solos extraordinarios de trompa y flauta en el tiempo final de la **Primera**, o el increíble empaste oboe-violoncello en la «Romanze» de la **Cuarta**; y en cuanto al virtuosismo de batuta, reparemos en cualquiera de los «piano subito», o en el orden e intensidad con que se producen los «crescendi».

Se echa de menos, dadas las características de este lanzamiento de la D. G. englobado bajo el título de «El mundo de la sinfonía», un libreto más cuidado: he mencionado el buen trabajo de Krellmann, pero debería haberse hecho análisis de cada obra por separado. Y un último punto negro, quizá muy personal: entendida la estructura de la **Segunda sinfonía**, estimo que hubiera sido preferible otro acoplamiento en el segundo disco, a saber: la **Obertura, Scherzo y Finale**, junto con el primer tiempo de la **Sinfonía**, en la cara uno, y los otros tres movimientos en la cara dos, evitando así el forzoso corte entre los tiempos tercero y cuarto, que es, a mi entender, el momento más inoportuno. Son dos pequeñas lagunas que bien poco enturbian el altísimo nivel del álbum.—**J. L. G. B.**

VARIOS AUTORES: Música de España. Diversos intérpretes y la Orquesta y Coro de la Radio-Televisión Española, dirigidos por Igor Markevitch. Album Philips, «Stereo», 67 11 005/06. (Seis discos.)

La aparición en un álbum de la obra realizada por el gran director ruso Igor Markevitch al frente de la Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE podía más bien llamarse «la herencia de Markevitch en España», y quien lea el brillante comentario escrito por el musicólogo malagueño Ricardo Fernández de Latorre, que aparece en el libreto que acompaña los seis discos, comprenderá por qué está justificado el lanzamiento de este álbum. A lo largo de los cuatro años que llevamos al frente de esta sección «El Disco Clásico» nos hemos referido individual-

mente a varios de los discos que ahora aparecen en este álbum, y ahora sólo pretendemos resumir nuestras apreciaciones del pasado.

Podía creerse que Markevitch nunca sería un buen intérprete de la zarzuela española, sin pensar que este director también ha realizado incursiones brillantes por terrenos parecidos, como en el caso de **La Pericholi**, de Offenbach. Con la valiosa colaboración del compositor Narcis Bonet, quen se dedicó largos meses a suprimir errores, y en algunos casos a enriquecer algunas orquestaciones, sin violar su encanto original, Markevitch pudo enfrentarse a estas obras, que le habían producido un gran impacto cuando las conoció y más tarde las vio representadas en los Festivales de España, en la plaza Mayor, de Madrid. Así, con una excelente orquesta, coro y solistas de la calidad de Angeles Chamorro, Norma Lerer, Carlo del Monte, José Le Matt, Alicia de la Victoria, Julio Catania y otros, logró realizar una grabación muy apreciable de **La Tempranica, El baile de Luis Alonso, La corte de Faraón, La verbena de la Paloma, El rey que rabió, El barberillo de Lavapiés, La Revoltosa, El gato montés** y otras, que harían muy larga esta relación. El éxito de esta grabación no sólo se reflejó en nuestro mercado, sino que estos discos fueron publicados por las editoras de Philips de casi toda Europa, con gran éxito. Por vez primera esas fabulosas partituras no se escuchaban pobres y maltratadas, como suele suceder en el foso de nuestros pocos teatros líricos. Ahora el «Preludio» de **El barberillo de Lavapiés** podía competir con cualquier obertura de Rossini, al igual que otras obras dirigidas por el gran músico. Por ello, los dos discos de zarzuela que aparecen en este álbum tienen el valor de una obra de investigación y de absoluta preparación, seria, dinámica e incomparable a otras que estamos hartos de escuchar.

Pero Markevitch no sólo se preocupó de la zarzuela. Hay en este álbum, que yo personalmente recomiendo sin reservas, obras de la importancia de **Los Improperios**, de Federico Mompou, una de las obras corales españolas más importantes de este siglo; el **Salmo 129**, de Oscar Esplá, también de gran significación. El **Veni Creator**, del Padre Ramoneda; el **Canticum in PP. Juan XXIII**, de Ernesto Halffter; la **Lamentación primera**, de Jaime Ferrer, y una versión coral a ocho voces, en arreglo de Manuel de Falla, del **Ave María**, de Victoria, y de su **Vexilia Regis**. Como verán nues-

tros lectores, es un verdadero tesoro de la música religiosa española desde 1500 hasta la actualidad. También encontramos en este álbum la **Siete canciones españolas**, de Manuel de Falla, instrumentadas por Ernesto Halffter y primorosamente interpretadas por Angeles Chamorro. Y una versión poderosamente dramática de **El amor brujo**, del propio Falla, con Inés Rivadeneira como solista. Aparecen cuatro danzas de Granados y el «Intermezzo» de su ópera **Goyescas**, así como **Catalonia**, de Albéniz, y la **Fanfarria** escrita por Ernesto Halffter a la memoria de Granados. Dos obras de autores galos, pero muy amantes de la música española, completan el álbum. Son ellas la brillante interpretación de **España**, de Chabrier, y otra no menos apreciable del **Bolero**, de Maurice Ravel.

En fin, un álbum que atesora toda una época brillante de la joven, pero ya famosa Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión y de su Coro, bajo las órdenes de su fundador y primer director. Por ello finalizo, no sin antes referirme al excelente trabajo realizado por Andrés Ruiz Tarazona al comentar de forma sencilla y clara cada obra que aparece en el álbum, con las palabras que cierra el comentario de Fernández de Latorre a que hacíamos referencia al comenzar este comentario: «Markevitch, alma enamorada de España y de su música, está representado aquí por toda su producción fonográfica al frente de la Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE. Este será su mejor y más cordial tributo a España, el tributo de un cariño hacia nuestras cosas que los españoles nunca podremos pagar».—**P. M. C.**

VIVES, Amadeo: La Villana, zarzuela en tres actos. M. Caballé, soprano; Vicente Sardinero, barítono; Francisco Ortiz y Antonio Borrás. Coro Orfeón Gracienc. Orquesta Sinfónica de Barcelona. Director, Enrique G. Asensio. Columbia, «Stereo», SCE 960/1. (Album de dos discos.)

Basada en la famosa obra de Lope de Vega, **Peribáñez...**, Vives llevó a cabo, para construir

la partitura, una rigurosa selección de cantos populares castellanos.

La grabación presente nos ofrece un excelente prensaje, con casi inexistente ruido de superficie. Es loable el empeño de la Casa discográfica por presentarnos una expresión de nuestro teatro lírico como es la zarzuela tan dignamente y con tan reputados intérpretes como en este caso. Haría falta una mayor promoción a esta escala, que descubriese a los desconocedores de nuestro género lírico toda la importancia y categoría de éste.

Sin menoscabar la gran categoría del reparto, hemos de hacer, sin embargo, algunas salvedades. Hemos dicho anteriormente que la obra trata de recrear una atmósfera popular castellana del siglo XV: por ello nos parece demasiado «lírica», en ocasiones, la orquesta, que no debía ser a veces tan absorbente con respecto a los cantantes, a pesar de los pujos operísticos de ciertos instantes de la obra.

Respecto a los cantantes, hemos de manifestar asimismo que existe cierto «dramatismo» impropio del carácter de **La Villana** en ciertos momentos de la intervención de Montserrat Caballé, a quien no vamos a descubrir ahora, y a quien hemos de destacar por sus soberbios agudos y su perfecta vocalización, menester este último en el que están sobresalientes todos los cantantes, con mención especial para Sardinero.

También hemos de destacar la buena intervención y exacta entonación de los cantantes en esta versión. Podemos citar la conjunta intervención de los barítonos en el acto primero—aunque, como ya decimos, Sardinero está espléndido en toda la obra— y la celeberrima canción de «David» —...«Allá en la judería toledana»—, prueba de fuego para los intérpretes de la zarzuela, y en este caso muy bien realizada.

Es, en conjunto, esta versión la mejor de las escuchadas por mí de la obra de Vives—bastante escasas—, y recomendamos su audición por la categoría de la obra, la versión y los intérpretes.—**M. M. V.**

CURSOS DE APRECIACION MUSICAL

Los Cursos de Apreciación Musical y Grandes Momentos de la Música que desde hace varios años venía ofreciendo nuestro colaborador D. Pedro Machado de Castro en la Sala Borja, de Serrano, 104, se han trasladado al moderno y confortable «Auditorium» del Círculo Catalán de Madrid, en la plaza de España, número 6, como siempre, a las veinte horas. Las personas interesadas están aún a tiempo de incorporarse a estos Cursos, que se ofrecen cada martes y miércoles a la hora señalada. Se facilitan informes en el Círculo Catalán, de diecisiete a veintiuna horas, por el teléfono 241-60-90, o preferentemente los días de conferencias en el propio «Auditorium».

CLAPTON

«Nunca, en su vida, ha dado una nota falsa», dijo alguien en una ocasión refiriéndose a Eric Clapton. Verdaderamente, en esta frase se resume todo lo que pueda decirse acerca del mismo; pero es necesario indicar, además, que tal alegato no sólo encierra la idea de una cumbre instrumental metódicamente exacta, sino que supone también la otra parte componente de esa dualidad unísona que ha de comprender la personalidad de cualquier artista, o más concretamente de cualquier músico: la creatividad propia, la nota anímica de sentimiento musical... Clapton, efectivamente, no sólo es el virtuoso purista de un instrumento que siempre dominó—mérito éste ya de por sí apreciable, al situarle dentro de una esfera individual por encima de los demás—; no sólo es el conocedor de una técnica expresiva que él mismo ha evolucionado y perfeccionado. No; Clapton, fuera de esto, significa una institución en el desarrollo de estas consideraciones mediante la previa originalidad compositora y distinción cromática de sus propio fundamentos artísticos. Y esta aseveración nos es patente con simplemente observar la historia profesional del personaje que sirve de motivo a este artículo. Mas, creo, no se trata de hacer ahora una breve o amplia reseña de su proyección como músico a través del tiempo, cosa esta, de otro lado, por todos conocida. Pienso que, después de haberse escrito mucho sobre su vida como guitarrista; sobre sus influencias en el cauce tomado por la consumación sonora en los últimos años; sobre sus huellas en otros guitarristas, constantes imitadores de su estilo; sobre el aspecto repentino de su nueva concepción del instrumento para unos determinados fines, y, en fin, sobre su aportación fundamental en el cambio de la música «pop» en los últimos años de la década de los 60 mediante el paso del público de aceptar la sustitución de las formas—admitamos los términos—«beatlemanianas» por las «creamianas», es decir, Cream por Beatles, pienso, digo, que lo más apropiado es hacer, en lo posible, un análisis de acercamiento al propio músico como tal. El poder llegar a identificar su concepción del arte, como hombre, y sus medios, con la capacidad de asimilación y retención de aquel a quien interese su obra.

La característica más palpable de la incidencia de Clapton en las congruentes recepciones de las sensibilidades de toda masa afectada por sus consecuciones estriba en un único y sobresaliente concepto de primacía tanto de acción y de pensamiento como de logro artístico, resumiéndose esto en la palabra «supremacía», en una prioridad de apariencia musical asentada en su propio elemento autodidacta. Realmente, así es y, por consiguiente, la iniciación difusora de una corriente similar a sus impulsos ideológicos le corresponde tan sólo a él, como introductor influyente de una inconfundible manera de asequibilidad plástica de diversos aspectos del arte que espontáneamente crea. De aquí, pues, los posteriores plagios de otros músicos que, no contentos con seguir su modo—esta consideración no es reprochable, pues todo creador de una forma diferente origina una continuidad de su obra en otras personas que integran las denominadas escuelas—, adquieren para ellos idénticas, que no parecidas, posturas y expresiones en el manejo mismo del instrumento, además de recomponer la congruencia figurativa, ya perplejada anteriormente en la imaginación de aquel que les sirve de referencia inequívoca en sus quehace-

O LA PERFECCION TECNICA CUANDO SE TOCA LA GUITARRA

res. Por poner un caso concreto en el que se puede apreciar lo dicho, está el guitarrista de la agrupación alemana Atlantis, por la que a través de su única producción editada aquí podemos ratificar lo expuesto. En este ejemplo no se trata de un sencillo periplo dentro de las vertientes marcadas por Clapton, sino que es una burda copia instrumental del mismo. No es ésta una peculiaridad que ocurra tan sólo con el personaje británico aquí tratado, pues en todo plano vitalicio han acaecido síntomas similares, mas una particularización de ello es la que se da en este comentario. No quiero decir con lo mencionado que el Clapton de sus primeros tiempos, e incluso el de ahora, no se fijara a su vez en otras genialidades parejas a sus vocaciones; pero necesariamente se ha de distinguir entre el hecho de que partiendo de un punto fijo externo se engendre una nueva concepción, y el opuesto, de partir de esa misma base y no salir nunca de ella, para únicamente perpetrarla o, con visión optimista, variarla, siempre condicionado a sus intrínsecos límites de complejidad, tan sólo atribuible a su fundador.

Clapton, en efecto, amparándose en las guitarras de «blues» manejadas por gente como B. B. King o el ya histórico Lightning Hopkins, asimiló una refinada transformación sonora por medio de su instrumento, que le llevó a una situación de asentamiento comunicativo contraído por las manipulaciones que él mismo, y sólo él, se imponía cuando adivinaba la transición de su arte en relación con el desarrollo de su mentalidad y lo acoplable de ésta en la circunstancia musical presente de cada época. Por ello, por sus gustos y formación, el «blues» ha estado al lado de Clapton desde sus comienzos, y por recordar algo su pasado basta recordar sus colaboraciones con Mayall o su estancia en Cream, donde, y como ya se ha dicho, él era el complemento, con su «blues», del «jazz» de Bruce y del «rock» de Baker. Pero decía antes que no se imponía el hablar del personaje histórico e influyente, y me temo que es lo que he hecho hasta ahora. Pregunto: ¿qué podemos decir de Clapton como músico y nada más que músico, como guitarrista?

Eric Clapton se evade. Se concentra y se fija tan sólo en lo que debe hacer, en el cuándo y principalmente en el cómo. Sabe que la música es un arte, pero piensa también que puede ser una ciencia práctica donde todo está estudiado para que se verifique en un sentido ya adquirido: él es el encargado de que tal verificación se lleve a efecto. Como un Hendrix, no busca el penetrar en el público directamente, aunque luego, al actuar, como conclusión de una identificación de formas, así sea. Es, podríamos decir, asquerosamente metódico, con pretensiones analíticas de una estructuración de la música que hace, para investigarla por partes y realizarla según sus conveniencias. Es la pura técnica asimilada y propagada, aunada al factor humano puesto de manifiesto en su inteligencia constructiva, que se extiende desde el frenesí de un Blackmore hasta la sutileza de un Santana, pasando por la fluidez de un McLaughlin, la delicadeza de un García, la impresionabilidad de un Gallagher... y el virtuosismo del gran Hendrix. Clapton, aún, es más.

RAUL REY SAINZ-ROZAS

MERCEDES SOSA

Mercedes Sosa, la representante femenina más sobresaliente del folklore argentino, ha venido a España. El motivo de su visita fue la toma de contacto con el público español, un público que quizás tiene una idea algo confusa del verdadero sentir musical y humano del folklore de ese país tan querido que es Argentina.

A su llegada a Madrid, procedente de París y Roma, concedió una rueda de prensa a los medios especializados. Durante la misma nos estuvo hablando de un movimiento folklorista, del que ella es bandera, llamado Nuevo Cancionero. Este movimiento considera como elemento principal y esencial a la persona, teniendo en la música el medio para exponer pensamientos y hechos de profundo sentir humano. Mercedes Sosa hizo gran hincapié en que los folkloristas de su movimiento no intentan robar al pueblo sus canciones, sino que las recogen y emplean

en una labor musical unificadora y no regionalista.

Mercedes Sosa no es una mujer teatral; no se pone, según sopla el viento, una máscara u otra, como hacen algunos. Mercedes Sosa es una folklorista neta, que da una importancia capital a todo lo que dice en sus canciones. Nos dijo que sólo canta lo que de verdad siente, pues está totalmente identificada con el pueblo, manantial del folklore.

En su programa de toma de contacto con el público español se incluía la presentación en un teatro madrileño, en la que quedó patentizado, y esta vez con hechos y no solamente con palabras, que todo lo que nos dijo en la rueda de prensa sobre su movimiento y sus canciones son verdades aplastantes, no realizadas sobre una base económica pura, sino sobre un ideal altivo y sincero, totalmente identificado con el sentir del pueblo argentino, y del que Mercedes Sosa es bandera y figura estelar.—POLO.

noticias mundo «pop»

● Jim Croce, uno de los cantautores más famosos de los Estados Unidos, ha muerto al estrellarse su avioneta particular mientras se dirigía a realizar diversas galas. Con él perdieron la vida su guitarra, Maury Muelheisen; su «manager», Kenneth Cortese; su ayudante de giras y su piloto. La música «pop» mundial ha perdido a una de sus más importantes figuras.

● El grupo Barrabás partió hacia Sudamérica, donde visitará Venezuela, San Salvador, Guatemala, Nicaragua, Panamá, Perú, Argentina y Brasil. En este último país se encontrarán con su productor, Fernando Arbex. En esta gira, aparte de sus actuaciones en salas de fiestas y televisión, grabarán un nuevo «long play». A su regreso actuarán en teatros de Madrid, Barcelona y alguna otra capital, para presentar sus nuevas canciones.



ritmo joven

Redactor jefe, FERNANDO RODRIGUEZ POLO

MOCEDADES y su «Vendedor»... de esperanzas



Escuché este tema hace ya algunos meses, en una actuación que hicieron en Mallorca, y sentí dentro de mí una sensación de triunfo al comprobar que esos a quienes yo admiraba en aquellos momentos no se dormían en los laureles.

Eres tú significó mucho, pero aunque creo que pasó a ese «baúl de recuerdos» que poseen todos los cantantes, tenían que resurgir y hacer nuevas cosas y

mejores, pues el público, artífice de su fama, quiere más y más, y si ellos no se lo daban, el que los había subido los podía hundir. Mocedades, conscientes de que el éxito de ellos no dependía de esa canción, se pusieron a trabajar en un nuevo «hijo musical», y como resultado engendraron a ese **Vendedor**.

Ahora, y en este tiempo en que la materia se ha adueñado de nosotros, los precios suben,

los salarios se congelan, es incomprensible que un comerciante, que por regla general vela sus intereses, venda la paz de un niño durmiendo, sonrisas y esperanzas; pero así es: vende sólo amor, pues él es:

Tú eres el que ha pasado,
el que ha llegado
y el que vendrá.

Musicalmente, este disco es increíblemente sencillo, magnífico, y su caudal sónico fabuloso a todas luces; muy difícil de encuadrar en ese estilo «folk» del grupo, pero que llena con creces ese hueco dejado por **Eres tú**.

Amaya, Izaskun, Roberto, José, Javier y Carlos forman ese todo compacto llamado Mocedades. Alguien les definió como los «niños cantores», pero esos «niños» pueden y deben sonar como esos ángeles que rodean al vendedor.

Un nuevo éxito y un nuevo as para ellos, pues no son sólo **Eres tú**, son vendedores de éxitos.—**Federico Pérez de Lema.**

NOTICIAS "POP" MUNDO

● El grupo Madroñal acaba de firmar por Columbia. Lo componen tres muchachos y una señorita. Su plano de acción lo han situado en el cancionero nacional, basándose en un vigoroso retorno a las raíces, hecho con sinceridad y vocación. Falta nos hacen esta sinceridad y vocación profesional, y por ello nuestra más cordial enhorabuena.

● Paco Revuelta, el hasta ahora incomprendido en nuestra mejor música, ha firmado por EMI-Odeón, Sociedad Anónima, y ya estamos esperando impacientes su primer disco bajo este sello, pues creemos que ha de ser de estupenda calidad, porque Paco Revuelta es una de esas jóvenes figuras que dentro de muy poco van a dar cantidad de sorpresas, por su calidad y buen hacer.

● En noviembre, el grupo Santabárbara tiene una serie de compromisos en América, con las Televisión de Venezuela y Méjico. Al cabo de esta gira sudamericana regresarán a Europa, visitando Holanda y Alemania para colaborar en el lanzamiento de su **Charly** en Centroeuropa.

● The les Humphries Singers, tras un exhaustivo verano de giras por ochenta y tres ciudades europeas, llenando teatros hasta con siete mil personas en cada actuación, se preparan para su presentación en Gran Bretaña, país al que pertenecen.—**POLO.**

DISCOTECA

BASF

LPS

JOHN CAMPBELL: Rock'n blues. Once temas. Un álbum tan nuevo, que aún desconocemos su portada; pero tenemos lo importante, su contenido, su música. Quizás el estilo de Campbell haya cambiado algo; ya no es aquel «blues» tan puro que antes hacía; ahora es tal vez algo más asequible. Para nosotros es una vuelta atrás para entrar por un nuevo camino, con un empuje mucho más fuerte que antes. El álbum es fresco, es alegre, es completo, es la cara de la nueva faceta de Campbell. Su música es ahora mucho más asequible al público español, sin dejar de tener lo que antes poseía: una gran calidad. A nosotros personalmente nos gusta mucho el tema cuarto de la cara A, que lleva como título **Can't you hear the music play**, lleno de fuerza, de expresividad; así es como nosotros definimos esta nueva etapa de Campbell: llena de fuerza. Se podría decir mucho más de Campbell, pero mejor es escucharlo.—**Adelante. M. B. M.**

BELTER

LPS

STRAY: Saturday morning pictures. Seis temas. Grupo del cual en España se editó un «single»; gracias a él se dieron a conocer. Ahora nos lanzan esta obra en

grande. Su sonido recoge ese antiguo «folk», mezclado al «rock»; es lo que algunos han llamado la muerte del «folk»; para nosotros esto no supone, ni mucho menos, la muerte, sino el renacer de un «folk», aún más nuevo que antes, unido a esa música intrépida, el «rock». Es haber encontrado un nuevo camino de expresión. Stray se comunica en este camino, hace su música sobre este movimiento («folk-rock»); sus canciones, en ocasiones, tenues; en otras, agresivas, forman un conjunto pleno, lleno de la sensibilidad («folk») y la fuerza («rock») que caracteriza a estas dos corrientes. Si queréis saber cuál es el resultado de esta compleja mezcla, escuchad **Saturday morning pictures**, de STRAY; vale la pena.—**M. B. M.**

SKIN ALLEY: Two quid deal? Nueve temas. No sé si recordaréis, hace algún tiempo, un tema de este grupo que apareció en España; fue como enseñarnos la miel y no dejarnos probarla. Apareció de repente, se escuchó mucho, y ya no apareció nada más; creemos recordar, con miedo a equivocarnos, que aquel tema llevaba como título **Moviéndose en la oscuridad**. ¿Os acordáis? Pues bien; ahora la Casa Belter nos enseña de nuevo la miel y nos da tiempo a probarla; por eso ya tenemos aquí el nuevo álbum de Sin Alley. En él, como es su estilo, mezclan lo que antes no se podía hacer y que, gracias a las nuevas capacidades combinatorias, ahora da resultados óptimos: los viejos sonidos duros con esos instrumentos

dulces: flauta, etc. Predomina el sonido del «rock», con los suaves toques de la flauta, o ese susurro del órgano, o incluso ese del «wah-wah» de la guitarra. Es una combinación agradable. Ya tenéis de nuevo la miel, saboreadla.—**M. B. M.**

JOHN JAMES-PETE BERRYMAN: Sky in my pie. 15 temas. Atención los amantes de la guitarra: esta obra está considerada como una de las mejores, como uno de los mejores LP de guitarra acústica que han aparecido en el mundo musical en los últimos años. En ella se unen dos de los más famosos guitarristas; su unión trae como consecuencia este disco: cautivador, sutil, eterno, lleno de ese sonido puro producido por la guitarra cuando se interpreta sintiéndola. No se puede rotular con ningún nombre conocido, mejor es escucharlo y sacar nosotros mismos nuestras propias definiciones y calificativos.—**M. B. M.**

JOHN RENBOURN: Faro Annie. Diez temas. Renbourn es un hombre clave del movimiento «folk» británico, alcanzando gran prestigio con sus grabaciones de tipo medieval. Este es su tercer álbum, el primero editado en España. **Faro Annie**, nombre de este LP, es una maravillosa muestra del «blues-country»; se ha dicho que es la obra de un maestro, de un artista que conoce profundamente la historia y evolución de la música popular. Además esta obra ha servido para popularizar a este artista en Gran Bretaña; esperamos igualmente que en Espa-

ña le haga, al menos, conocido.—**M. B. M.**

The JOHNSTONS: If I sang my song. Ocho temas. Dos señores (señor y señora) muy diferentes en cuanto a sus gustos musicales, forman el grupo. Uno se inclina hacia el «rock-blues» y el otro hacia el «folk». Llevan ya seis álbumes editados en casi todo el mundo, y éste es el primero en España. The Johnstons tratan de revitalizar la música irlandesa, particularmente rebelde y combativa. Su música tiene una implicación humana y social muy trascendente. Sus temas tienen ironía. Este el otro tipo de «folk», el comprometido, el que resalta los verdaderos problemas de la sociedad. No son los típicos cantantes de protesta o los simples «voceros»; son músicos con una capacidad musical y literaria que se aprecia en este álbum sobradamente; a ello unen lo comprometido de sus letras (canciones dedicadas a Angela Davis, George Jack; son, en una palabra, atentos a la problemática de su tiempo). Este es el «folk» como sensibilidad social y musical.—**M. B. M.**

CBS

«SINGLES»

CAÑONES Y MANTEQUILLA («Guns and Butter»): No me tomes el pelo; Song for Butter (Canción para Mantequilla). Son un magnífico dúo, viejo amigo nuestro y de todos los lectores de RITMO JOVEN. Este es su primer disco

DISCOTECA

POLYDOR

«SINGLES»

STORIES: Brother Loui. Una canción profunda, dulce, con calidad y, a la vez, que gusta en seguida. Está llena de un ritmo fácil y plena de una bella melodía; en definitiva, un «single» que ya se escucha y se escuchará mucho más, porque se lo merece. Puntuación: 9.

SLADE: Skweeze me please me. Kill em at the hot club tonite. Su sonido de siempre, duro, agresivo; un disco para bailar, para animarse; esto es lo que nos dice la música de Slade, que creíamos se estaba acabando, pues no siempre se puede andar gritando salvajemente. En su cara B nos muestra lo que puede ser su próximo giro musical, una vuelta hacia una música más pausada, aunque, eso sí, siempre irónica. Puntuación: 7.

DOVA: Hay un mañana; Mírame, mírate. Puntuación: 6.

LPS

ROGER DALTRY: Daltrey. Diez temas. Album casi perfecto. Y digo casi por la ausencia de originalidad en algunas —pocas— composiciones. Pero veamos: la voz de Daltrey es una de las mejores en el ámbito actual, con una rigurosa concienciación estilística y formativa, muy acentuada, pero no por ello carente de espontaneidad e impulsos vocales, repletos de logrado sentimiento; de otro lado, la parte musical en sí redonda la buena sensación producida por el vocalista mediante su afinidad lírica constante, la cual se mantiene a través del cambiante juego de pianos, violín y el sutil melotrón, siempre respaldados por una adecuada unidad rítmica. De la unión de los dos argumentos citados emana este disco con una cadencia sonora sorprendente para el aficionado, por dos razones: la primera reside en esa falta de obras auténticas como ésta en los tiempos presentes, estableciéndose la segunda en lo imprevisible de tal notoriedad en un cantante como Daltrey, principalmente cuando se está acostumbrado a oírle con Who, su grupo.—R. R. S. R.

RCA

«SINGLES»

MAC & KATIE KISSOON: Beautiful world out there; True love forgives. POPLANDIA. Puntuación: 6.
JUNIOR: Excuse me: The snake. Puntuación: 6.
THE HANDLEY FAMILY: Waim baim; Rum, dum and baccy. Puntuación: 5.
VALEN: Alegre mamá; Un rincón para vivir. Puntuación: 4.
ELLOS Y ELLAS: Papagallos; Papagallos (versión instrumental). Puntuación: 4.

Este mes, los discos son comentados:

Los LP, por RAUL REY SAINZ ROZAS, MIGUEL BLANCO MEDRANO, MARIA DOLORES VEGA y FEDERICO PEREZ DE LEMA.

Los «singles», por FERNANDO RODRIGUEZ POLO y J. J. GARAYALDE.

editado en España; contiene dos canciones de un corte muy personal, con arreglos de Pepe Nieto. En la cara A tenemos un tema muyailable y apropiado para darse a conocer entre el gran sector juvenil. En la cara B, un tema de su propia cosecha, en el que se respira paz y buena música, y en él se aprecian fácilmente las posibilidades futuras de este dúo, capaz de hacer canciones de calidad francamente aceptable. Puntuación: 8.

CECILIA: Canción de amor; Un millón de sueños. Puntuación: 8.

DONOVAN: María Magenta; The intergalactic laxative. EPIC. Puntuación: 8.

TREMELOES: Ride on; Hands off. EPIC. Puntuación: 8.

ROBERTO CARLOS: Por amor; Ahora yo sé. Puntuación: 8.

MARCELLA: Yo, mañana; ¿A dónde vas? Puntuación: 7.

ISMAEL: Déjame; Alzo la voz. Puntuación: 7.

O'JAYS: Time to get down; Desamparada, oscura y celosa clase de gente. EPIC. Puntuación: 7.

ALBERT HAMMOND: La libre banda eléctrica; Tú me enseñaste cómo cantar el «blues». EPIC. Puntuación: 7.

LUCIANA WOLF: Río, río; Un viejo amor. Puntuación: 7.

VICENTE FERNANDEZ: Volver, volver; El jalisciense. Puntuación: 6.

LOS LOBOS: Tristes guerras; Si mi voz muriera en tierra. Puntuación: 6.

LPS

ISMAEL: Alzo la voz. Diez temas. «Alzo la voz para gritar himnos de amor, pan de amistad». Un canto de paz y amor, lleno de sensibilidad y pureza, se eleva con esa voz que de una manera sorprendente modula este genial cantante, para darnos una muestra de esa poesía a que nos tiene acostumbrados. Comienza el LP con el tema que da nombre a éste, **Alzo la voz**, una marcha joven que encierra una serie de ideas muy bien puestas en orden. Continúa con un tema titulado **Corazón acorazado**, canción de amor, donde Ismael derrocha una sencillez aplastante. Una continuidad de temas en una línea nueva para los que ya conocen la anterior discografía de este poeta. Nuevo disco, nueva Compañía discográfica y un nuevo Ismael, que aún puede y debe alzar la voz, pues tiene dentro de él una maravillosa visión de la belleza y composición de lo estético; es, sin lugar a dudas, un artista ante todo, y hoy por hoy es muy difícil encontrarlos en este mundillo musical. Calificamos a este disco como uno de los que darán que hablar en el triste y frío invierno. «Déjame; tus juegos diabólicos. Déjame; tus sueños melancólicos.» Ismael, como las llamas, se crece cuando más viento hay; es admirado, criticado, censurado, pero él, en contra de todo y de todos, nos impone una voz, la única y verdadera.—F. P. L.

SLY & THE FAMILY STONE: **Fresh.**

Sly siempre se ha caracterizado por su excitante sonoridad; ya a partir de 1966, con su **Dance to the music**, se hicieron populares, y desde entonces se les reconoció como un grupo con una técnica inigualable. Ellos, sus siete componentes, se iniciaron en el «gospel» negro; más tarde fueron avanzando en sus caminos musicales, hasta llegar a esta obra, que podíamos definir como el retorno de Sly & The Family Stone. En el presente LP mezclan, como antaño, sus voces, sin una línea a seguir más que la propia base de la canción. Son siete y siete solistas; cada uno canta a su forma, gritan y se animan unos a otros. Una buena muestra del «rith man blues» «fresh», fresco. Así es el retorno de este grupo, fresco. **M. B. M.**

CACTUS

LPS

VARIOS INTERPRETES: Todo está muy negro. Diez temas. Bajo el nombre genérico de **Todo está muy negro** se lanza esta obra irónica y con mucho fondo; en el álbum cantan: «Las Madres del Cordero», Quintín Cabrera, Luis Pastor, Gabriel Salinas, y, por fin, «Els Sapastres». Este disco, como dicen «Las Madres del Cordero», nos podrá producir risa, en palabras textuales suyas: «Mucho nos hemos reído, y estuvo muy bien la risa; pero si se queda en risa, ¡Ay, qué risa, tía Felisa!» No podemos decir nada más, sólo que lo escuchéis. Al menos, os hará reír... (Y luego lo demás, se verá.)—**M. B. M.**

COLUMBIA

«SINGLES»

TOM JONES: Today I started loving you again; I still love you enough. DECCA. Puntuación: 9.

YACO LARA: Cara mía; Se deja de querer. Puntuación: 7.

UNION EXPRESS: Do you love me?; Alligator fix. DECCA. Puntuación: 7.

EDELWEISS: Ven; Emigrante. Puntuación: 6.

NYDIA CARO: Vete ya; Solitaria voy. Puntuación: 6.

EMI-ODEON

«SINGLES»

DAVID COPPERFIELD: Summer days; Me and my Leslie. Puntuación: 6.

ISABEL PATON: Adiós, te esperaré; Simón, ¿Por qué llorar? Puntuación: 6.

ENCARNITA POLO: Joanna; Canción de otoño. Puntuación: 6.

AMORES: Make love; Ana. Puntuación: 5.

LES BANDITS: C'est drôle; Mary Ann. Puntuación: 5.

THE FRIENDS BAND Co: Change it all; Without words. Puntuación: 5.

LPS

ROSA LEON: De alguna manera. Rosa León cantaba en Colegios Mayores, con «Madres del Cordero», y ahora es la última producción de Aute y de su Casa de discos, EMI. La voz de Rosa León es una voz bastante pura, cuidada, pero sin ser sobresaliente. Sin embargo —creemos— puede tener un amplio camino en el mundillo musical, cuando otras voces femeninas parecen apagarse. El disco LP tiene una mezcla muy agradable de humor, crítica y amor. Es un cóctel de Aute. Un viejo-nuevo Aute, que dice así:

«Macroventas, «baby, hit parade», [¡vaya serial

Las canciones se cotizan por lo co- [mercial;

cada lista es diferente, qué casua- [lidad.

Si quieres ser rico, hazte «disc-joc- [key», y lo serás.

Las Casas de discos venden churros [sin parar.

¡Qué ensalada, «baby», si te paras a [pensar!

Chupan unos y otros, pero todo esto [es legal.

¡Viva el «beat», el «rock», el «soul», [el «pop» y el capital...!]

Acompañamiento musical perfecto, a ritmo de «blues» y «chotis», nos presenta el primer LP de Rosa León, agresivo, crítico y bien terminado, que puede ser el primero de una larga cadena de éxitos.—**M. D. V.**

GMA

«SINGLES»

NEOCANTES: A solas soy alguien; No hay carretera sin barro. Puntuación: 6.

HISPAVOX

«SINGLES»

ALICE COOPER: Basta ya, señor simpático; Raped and freezin. WB. Puntuación: 9.

TRIPLE FASE: La niña de la estación; Natalia. Puntuación: 6.

LOS MITOS: La vida es una canción; Canta, cariño, canta. Puntuación: 6.

PHILIPS

«SINGLES»

PROCOL HARUM: A souvenir of London; Toujours l'amour. CRYSLIS. Puntuación: 9.

JORGE BEN: Jazz potatoes; Hino do flamenco. Puntuación: 7.

VICTOR MANUEL: Soledá; No hay carretera sin barro. Puntuación: 6.

NUEVAS AMISTADES: El que no llora...; Junto al río al amanecer. Puntuación: 5.

PETERS & LEE: Welcome home; Can't keep my mind on the game. Puntuación: 5.



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

La casa más bulliciosa en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES. 65 - SEVILLA



suena como una gran orquesta

(y se toca desde el primer día)

En su hogar, usted puede "dirigir" desde ahora, una gran orquesta. Gracias al órgano electrónico FARFISA Serie Partner: el instrumento con mayor capacidad musical y más fácil de tocar.

FARFISA lleva un "cassette" incorporado que reproduce el acompañamiento orquestal. Y dispositivos automáticos especiales que emiten el sonido de una batería y otros acordes rítmicos.

FARFISA tiene todos los sonidos de una auténtica orquesta. Y su timbre sonoro es el más puro. Su ejecución es muy sencilla. Hasta un principiante puede lograr los más sorprendentes efectos.

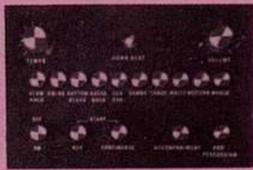
Solicite una demostración en los principales establecimientos musicales y... ¡a disfrutar en familia con la orquesta FARFISA!



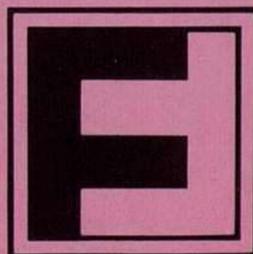
«PARTNER» CASSETTE



El «BAJO AUTOMÁTICO»



«PARTNER»
ACOMPANAMIENTO RÍTMICO



ORGANOS ELECTRONICOS
FARFISA
Serie Partner

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

VELLIDO

PLAZA F. MOYUA, 4
TELEFONO 21 42 49
BILBAO-9

LES GRANDES
MARQUES RÉUNIES

GAVEAU · 1847

ERARD · 1780

PLEYEL · 1807

SCHIMMEL · 1885

MARQUE DÉPOSÉE À PARIS

GARRIDO

DESENGAÑO, 2
VALVERDE, 3
TELEFONO 222 72 02
MADRID-13