

RITMO

Doris Rothmund

Pianista alemana que en la presente temporada de conciertos volverá a actuar en España.



**INSTRUMENTOS
DE
MUSICA**

LETURIAGA

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

**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**

GRACIANO TARRAGO

**«Canciones
populares
españolas»**

**Para canto y guitarra
En tres cuadernos**

Carrera de San Jerónimo, 26
MADRID-14

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: Fernández. Oudrid, 11. Madrid.

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

Editorial

compositores en acción

Cuando estamos casi a punto de hacer el balance musical del año que se acaba, se ha producido un hecho que debe tener indiscutible trascendencia en el panorama nacional, y al que por ello RITMO se cree obligado a dedicarle su atención desde este editorial, ya que ese suceso ha de contribuir a que, en el campo de la creación musical y de su difusión, pueda cerrarse el curso natural con un «superávit» de verdadero interés.

El hecho se ha producido en Barcelona al crearse, por iniciativa de las Juventudes Musicales de la ciudad condal, la Asociación de Autores Catalanes de Música, cuyo principal propósito será el de la promoción de sus obras dentro y fuera de España. La sesión de constitución contó con la asistencia de compositores tan prestigiosos como Mompou, Montsalvatge, Guinjoan, Cervelló, Benguerel, Homs, Casanovas, Valls y Soler, adhiriéndose al acto otros dos más, entre ellos los maestros Mestres-Quadrey y Sardá, reunión en la que ya quedaron nombrados presidentes —honorario y efectivo— y secretario, nombramientos que recayeron en los señores don Federico Mompou, don Joaquín Homs y don José Soler, respectivamente.

RITMO, batalladora constante en pro de la asociación de los músicos, promotora de varias asambleas musicales con este fin, ve con la más esperanzadora simpatía ese movimiento catalán de compositores patrios, y desde estas páginas les felicita por su inquietud, les desea el más acertado y feliz éxito y les estimula a extender su radio de acción a otras provincias, para que a ese movimiento puedan unirse los grupos de compositores españoles radicados en ellas, logrando así que esta Asociación, iniciada a nivel regional, pueda alcanzarlo nacional.

Los problemas del compositor español son los mismos, cualquiera sea su localización geográfica. Las mismas inquietudes y desvelos de los compositores catalanes los sienten sus demás colegas nacionales. Ese movimiento iniciado ahora en Barcelona ya ha tenido brotes en otros puntos de España. Nos consta la reciente creación de un grupo editorial, fruto de la unión de compositores de Madrid y Barcelona, que aunando sus esfuerzos fundaron la editorial EMEC —Editorial Música Española Contemporánea— cuya labor, complementando la que realiza la industria musical editorial española conseguirá, no dudamos, para la música patria esa expansión que necesita dentro y fuera de nuestras fronteras.

En reciente editorial nos referíamos, al hablar de la balanza musical de pagos española, a lo deficitaria que resultaba aquélla en el campo de la difusión de las obras de nuestros compositores, por la penuria de nuestra industria musical editora, sobre todo en lo que afecta a la producción contemporánea actual. A nivelar esa balanza habrán de contribuir los esfuerzos de los compositores españoles, unidos para conseguir, con la creación de tales asociaciones, aumentar la expansión de su música dentro y fuera de España, y con el apoyo también que para ello no habrá de negarles el Estado español a través de sus departamentos ministeriales idóneos.

Proyección de nuestras campañas en torno a la enseñanza musical

En el curso de este año que termina ha sido una continua polémica la constante renovación de todos los sistemas de enseñanza, habiendo creado problemas que afortunadamente se van solucionando, aunque no del todo. Naturalmente, no podía faltar la alusión al agudo y abandonado problema de la enseñanza musical. RITMO, desde sus páginas, ha estado presente en esta problemática situación, despertando interés, como lo demuestran las continuas cartas que nos han llegado, incluso desde el extranjero, de países que se encuentran también con casi el mismo problema o quizá más agudo todavía.

Nos enorgullece ver que como demostración de la coincidencia de nuestros puntos de vista expuestos en el artículo aparecido en RITMO y titulado «Los Conservatorios de Música no deben convertirse en guarderías», el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, que dirige el prestigioso profesor de Música don Juan Pich Santasusana, en este principio de curso ha publicado una circular que, además de haber sido exhibida en la tablilla de avisos, se ha entregado a mano a los alumnos recién ingresados, y que por su interés publicamos textualmente:

«Este Conservatorio, en razón de su oficialidad, no es simplemente una escuela de música. Las enseñanzas que en él se imparten, aunque arranquen desde las materias más elementales, están cargadas de unas exigencias técnicas impuestas por la meta fijada en todos los centros de este tipo: la de la formación de profesionales de la Música en cualquiera de sus facetas.

Quiere ello decir que los estudios que aquí se puedan realizar sólo darán buen fruto a condición de que el alumno posea una aptitud musical demostrada y un deseo evidente de formarse profesionalmente.

Sabemos que a una edad temprana es difícil, a veces, apreciar dichas cualidades; pero insistimos en ello porque durante los primeros pasos de esta larga carrera sí es posible, normalmente, apreciarlas; y en caso de no poseerlas aconsejamos evitar a los pequeños estudiantes un esfuerzo continuado suplementario del que corrientemente tienen que desarrollar en Educación General Básica.

Si la intención de los familiares es sólo la de proporcionar a los niños un complemento de su cultura general, no creemos que sea este Centro el más indicado para ello, en razón del antedicho rigor técnico que ha de presidir la labor formativa de nuestros alumnos.

Por otra parte, es importante considerar el criterio con que se escogen, en su momento, el o los instrumentos a practicar.

Es sabido que alguno de éstos (como el piano y la guitarra) han tenido siempre, o tienen últimamente, la preferencia de los estudiantes, hasta tal punto que han desbordado ampliamente la previsión de plazas establecida. Otros, en cambio, son apenas solicitados a causa, principalmente, del desconocimiento de su existencia: tal es el caso de la viola, el fagote, la trompa, el trombón, el arpa y algunos más.

No ignoramos el menguado número de posibilidades que, desde el punto de vista laboral, ofrecen estos últimos; pero también estamos convencidos de que un artista excelente tiene siempre muchas oportunidades de triunfar, sea cual sea el instrumento que cultive.

Resumiendo todas estas consideraciones quisiéramos recomendar a los alumnos, y especialmente a sus familiares o responsables directos, que sean conscientes de lo que representa matricularse de cualquier asignatura en este Conservatorio; conscientes también de lo que pretenden conseguir con sus estudios de Música; y que se sientan seguros de haber escogido Centro e instrumento adecuados».

FRANCESCO

En este año que transcurre se han cumplido sesenta y ocho de la muerte de un gran artista lírico: Tamagno. Verdi le precedió cuatro años en el más allá. Intérprete y creador, respectivamente, de una obra maestra melodramática: *Otello*. Desapariciones no comparables, por cierto, pero íntimamente relacionadas, bajo el prisma de esta ópera, una de las mejores, con *Falstaff*, del repertorio verdiano.

El «ejecutante», el intérprete, aunque sea extraordinario, no puede confundirse con el «creador» de la obra de arte, del cual, no obstante, es íntimo y consustancial cooperador. En definitiva, no hay sino, verdaderamente, un único, absoluto y auténtico creador. Y nada más que uno. Aunque algún astronauta nos haya referido que, en sus giros orbitales, pese a haber buscado, espiado, con la nariz pegada a la mirilla, no haya logrado encontrarse con el Padre Eterno en persona. Según esto, la conclusión sería que Dios no existe: no podría llegarse a deducción más lógica y concluyente. Pero tampoco Dante, Miguel Ángel o Verdi vieron nunca, con los ojos del cuerpo, al Creador. Sin embargo, el espíritu de la creación vivificó sus mentes en el momento privilegiado de la composición.

Mirándolo bien, el poeta y el músico no son más que realizadores del pensamiento trascendente: verdaderos y propios amanuenses, que escriben al dictado de lo Divino. De modo que, en la obra lírica, autor y cantante se reducen a la mera tarea de ejecutores, aunque en grado y plano diversos.

UNA VOZ RADIANTE

A propósito de los «creadores», es oportuno sacar a colación una carta mordaz del Genio de Busseto, toda rebotante de sarcástica reacción, debida a un momento de malhumor y de justificada desilusión, a lo que están sujetos también los grandes. El público va al teatro y cree lo que oye y ve. Cree en los personajes principales que se mueven, en carne y hueso, en el escenario. Olvida, en suma, al «creador» por la «criatura». Verdi estaba ya cansado y aburrido de oír repetir por críticos y amigos que el *Otello* podía representarse solamente con la colaboración de Tamagno y de Maurel. Sobre todo de Tamagno, que por su voz y su estatura producía una imagen del «Moro de Venecia» absolutamente irreplicable.

Varios tenores, durante casi un siglo, se aventuraron, en la Scala, en la obra maestra verdiana. Incluido el autor de este artículo. Pero ninguno se acercó a la plenitud física e interpretativa que al papel del «Moro» dieron la voz radiante y la figura escultórica de Francesco Tamagno.

El que tiene la estatura, no tiene la voz; quien tiene la voz, no tiene el acento. Tamagno hacía gala de una voz francamente tenoril, huyendo de las tímidas notas centrales, con el fin de no perjudicar la extensión de los sonidos de emisión facilísima, sostenidos por alientos inverosímiles. Por el contrario, los sucesores pusieron de moda las voces túrgidas, graves y oscuras, que contrastaban con la *trompa-parlante* del turinés, «squillante» (1) en el «Addio, sante memorie», en el «juramento» con «Yago», en la escena de la exaltación epiléptica del tercer acto. La diferencia de timbre colocó en estado de inferioridad a los epígonos, convenciéndose los públicos de que verdaderamente, sin Tamagno, el *Otello* no podía representarse. Verdi se mordía los labios. Se sentía disminuido y sufría en silencio.

Pero cuando el maestro Faccio le comunicó que su ópera había triunfado en Brescia, aun sin Tamagno, se apresuró a escribirle: «Y bien, ¿conque *Otello* camina igualmente sin los creadores? ¡Yo estaba ya tan acostumbrado a oír cómo se les glorificaba, que tenía el convencimiento de haber compuesto para ellos (Tamagno y Maurel) este *Otello*! ¡Usted, ahora, me desilusiona al decirme que este «Moro» marcha también sin divos!»

Desahogo legítimo, comprensible por demás. Es cosa sabida, no obstante, que ha tenido que desaparecer la generación que tuvo la fortuna de oír a Tamagno antes de que los críticos dejaran de exaltar al primer «intérprete» de la ópera, dada la enorme dificultad, si no la imposibilidad, de sustituirlo dignamente. Porque el protagonista de la misma exige voz, voz y voz, como requería el mismo autor; y además de tener tres veces la voz, el «Moro» debe dar prueba de resistencia nerviosa y de tensión mental más allá de los límites de la común estructura orgánica. Lo que está casi fuera de lo humano.

Antes de estudiar el terrible papel, Tamagno había llamado la atención del público sólo por la impetuosidad de ciertas notas. La figura, en los primeros tiempos de su carrera, resultaba demasiado grácil y rígida; lo que no le favorecía. Y el carácter de la voz, un tanto nasal y amartillada, no se ajustaba del todo al protagonista

(1) «Squillante». Palabra muy significativa para definir el carácter de una voz, que raramente se lee en nuestras críticas o comentarios, pero que debiera ser de corriente uso en el «argot» lírico. Sugiere una idea de resonancia, de retumbar, como el sonido o toque del clarín, la corneta o la trompeta.

TAMAGNO, "Otello" nunca superado

Por GIACOMO LAURI-VOLPI

Escritor límpido y versátil, eficazísimo en la difusión del mundo lírico, Lauri-Volpi expone, con su combatividad siempre proverbial, interesantes problemas y recuerdos de su inolvidable carrera artística, en la que fue protagonista amado y aclamado por todos los públicos de los primeros teatros líricos del mundo.

del *Ballo in Maschera*, *Don Carlos*, *Poliuto*, de *Los Hugonotes* o *Trovador*.

En el «Moro», por el contrario, Tamagno había descubierto en sí mismo su personaje, generoso y noble, pero fácil a los arrebatos de cólera, a la sospecha martirizante, a los celos de las tremendas resoluciones, como a la exaltación del orgulloso apóstrofe en el momento de la victoria. Así que pareció a todos un nuevo Tamagno la velada en que se le vio avanzar hacia las candilejas entre los relámpagos de la tempestad y el fanático entusiasmo de los chiquitos exultantes.

UNA «ENTRADA» INOLVIDABLE

Desde aquella noche, se puso a la cabeza de todos sus rivales por renombre y cotización, afirmándose el fenómeno canoro por excelencia. La impresión, ciertamente, causada en la multitud por Tamagno, revestido con deslumbrante armadura, en el momento de su aparición en escena después del huracán, fue tal que ningún otro intérprete ha logrado jamás despertarla con igual elocuencia y torrente de sonido y de incisividad verbal.

Hoy, aquella «entrada» pasaría casi inadvertida, si no interviniese la «claque» para subrayarla con esporádicos y bien escaqueados aplausos. El público no estalla unánime, arrastrado por la aparición del gigantesco «condottiero», armado con voz apocalíptica. Entrada triunfal, que denota la contribución en el éxito inicial, causado por el colaborador verdiano que imprimió, desde el primer instante, un ritmo ascendente al positivo éxito del nuevo melodrama, el cual era una respuesta contundente a los sabihondos wagnerianos, contra los que el Gran Viejo de Roncole reafirmaba la urgencia «del retorno a lo antiguo». Esto es, la vuelta a la divina melodía y las Voces del Buen Dios, sin las cuales cualquier partitura, por muy inspirada, yacería polvorizada en los archivos.

UN BINOMIO INSUSTITUIBLE

La voz de Tamagno fue, pues, «conditio sine qua non» del suceso verberante de *Otello*. Moro-Tamagno ha quedado, por un cúmulo de circunstancias, como un binomio insustituible: un fenómeno de identificación del uno con el otro. El gesto casi salvaje que traslucía el rostro de Tamagno no se ha visto ya más. Se comprende, evocándolo, que los celos reprimidos en un ser suspicaz y hercúleo podían explotar de manera catastrófica. El mismo Salvini hubo de reconocer en el tenor a un gran actor y congratularse con él, exhortándolo «a cosechar nuevos laureles para el bien del Arte y de la Patria». Abrazando a Tamagno, Verdi lo proclamó «un "Moro" más legendario que el antiguo».

El que escribe ha cantado el repertorio del sumotenor turinés. Puede, por lo tanto, confirmar conscientemente la excelencia de aquella voz que superó tesituras insidiosas con los resultados celebrados en todas partes. Y tiene la satisfacción de señalar el caso singular de haber sucedido a Tamagno, después de treinta

años que allí no se representaba, en el *Guillermo Tell*, en la Scala, año 1930, a propuesta de Toscanini. Desde entonces, la obra maestra rossiniana no se ha representado más en dicho teatro. Existen, por consiguiente, entre las dos voces algunos puntos de contacto en orden a espontaneidad vocal, puestos de manifiesto con motivo de la representación del *Trovatore*, que cantó el que escribe en el Teatro Real de la Opera de Roma, en 1928, durante la temporada de apertura (2).

CONFIDENCIA A DE AMICIS

Ocurrió aquí, en suma, un pequeño «encuentro» póstumo con la sombra del gran «Moro de Venecia». Encuentro debido a la puntualización inoportuna de un periodista romano. Por la manía de las comparaciones, éste quiso decir que ni siquiera Tamagno había lanzado el «Re bemol» sobreagudo con la soprano al fin del terceto del primer acto (3). Peor todavía: afirmaba que Tamagno solía bajar medio tono la famosa «cabaletta» —la «pira»—, de modo que los suyos no eran «Do de pecho», sino simples «Si naturales». Las observaciones provocaron la justa reacción de Margarita Tamagno, dilectísima y única hija de nuestro artista y celosa depositaria de la gloria paterna. Escribió al maestro Leopoldo Mugnone, quien no tardó en responderle que había dirigido a Tamagno «infinitud de veces en Europa y en América. Nadie puede dudar que emitiese un «Do», como es verdad que yo era el director de orquesta. Ninguno puede desconocer los méritos de los vivos, pero dejemos en paz a los muertos ilustres, inolvidables».

Completamente de acuerdo. A menudo, los críticos cometen indecadelas haciendo parangones no siempre admisibles. ¿Quién podría dudar que Tamagno lanzase agudos y sobreagudos capaces de aventar los papeles de los atriles y de estremecer las luces de araña? El crítico hubiera hecho mucho mejor en examinar si la figura, la elocución, el carácter del personaje convenían perfectamente a la interpretación del artista; pero no polemizar sobre la posibilidad de aquella laringe y de aquellos pulmones. Por lo demás, el mismo Tamagno, hablando con Edmundo de Amicis, en Buenos Aires, le reveló cuán áspero y difícil le resultaba el personaje de «Manrico». Decía: «¿Sabéis que ésta es una ópera terrible, capaz de matar a un pobre perro? Primero el 'deserto', con aquel bendito terceto; después, el 'Ah, si ben mío', y la 'Pira', y el 'Nostrì monti'. ¡Basta! Me desquitaré otra vez».

Evidentemente, el *Trovatore*, que es lírico y heroico y rara vez dramático, le pesaba, mientras que no le pesaban los cuatro actos del *Otello*, que requieren una terrible tensión nerviosa de la primera a la última nota. ¿Por qué? Pues porque él y el personaje eran todo uno, por congenial estructura, por rudeza de expresión, por íntima constitución. El sentimental y tierno «trovero», que tañe el laúd y canta serenatas hasta en la prisión, y se abandona al cariño filial con líricos acentos, no se atemperaba, sino en raros momentos agresivos, a su modo de sentir.

EL ATLETA AGOTADO

A los cuarenta y ocho años tan sólo, Tamagno empezó a batirse en retirada, a alejarse poco a poco de la escena. La voz estaba intacta, pero el corazón iba decayendo. Basta oír «Deserto sulla terra» y «Addio sante memorie», grabado a los cincuenta y cuatro años, para advertir el hundimiento de la férrea voz. El gran fuelle no obedecía ya al atleta, al olímpico campeón de la voz amartillada, proyectada en las fosas nasales con vehemencia insostenible. Por fuerza, los pulmones, explotados al máximo en su dilatación respiratoria, habían enfermado de enfisema. Y el corazón, arritmico, delatando la terrible «angina pectoris», que a los cincuenta y cinco años no más cerró para siempre aquella garganta portentosa (4).

Cuatro años antes, en 1901, había muerto el «creador» de *Otello*. El «ejecutante» había participado en las exequias del maestro. Cinco días después de los funerales intervino en la conmemoración en honor de Verdi, en la Scala, junto a Caruso, Emma Carelli, Borgatti, Magini Coletti, dirigidos por Arturo Toscanini. Tamagno pareció eclipsar a los más jóvenes. Y ésta fue su última victoria.

Traducción y notas: M. Torregrosa Valero.

(2) El antiguo Costanzi, de Roma, renovado y convertido en el Teatro Real de la Opera, se inauguró el 27 de febrero de 1928, con el *Nerone*, de Boito, por Giacomo Lauri-Volpi con Bianca Scacciati y Benvenuto Franci.

(3) El periodista aludido se refería, sin duda, al impresionante «Re bemol» con que Lauri-Volpi, con ímpetu auténticamente verdiano, culmina el final de dicho terceto: «...La tua sorte e già compita... Il destino a me serbó». Sólo puede oírse en la grabación completa de *Il trovatore*, de la Cetra, con Caterina Mancini, Miriam Pirazzini y Carlo Tagliabue; director, Fernando Previtali; o en la joya discográfica (edición pirata) de dicha ópera, en el San Carlos de Nápoles, con María Callas, Cloe Elmo y Paolo Silveri, que dirigió Tullio Serafin, el 27 de enero de 1951.

(4) Tamagno, con Bernardo de Muro y Antonio Paolí (el gran tenor portorriqueño, nacido español, pensionado por la Reina María Cristina), constituyen el trinomio de las voces-fenómeno, por potencia de vibraciones, aparecidas en los últimos setenta años. (Lauri-Volpi: *Voces paralelas*.)





1^{er} CONCURSO DE COMPOSICION DE MUSICA DE CAMARA DE LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORROS

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



BASES:

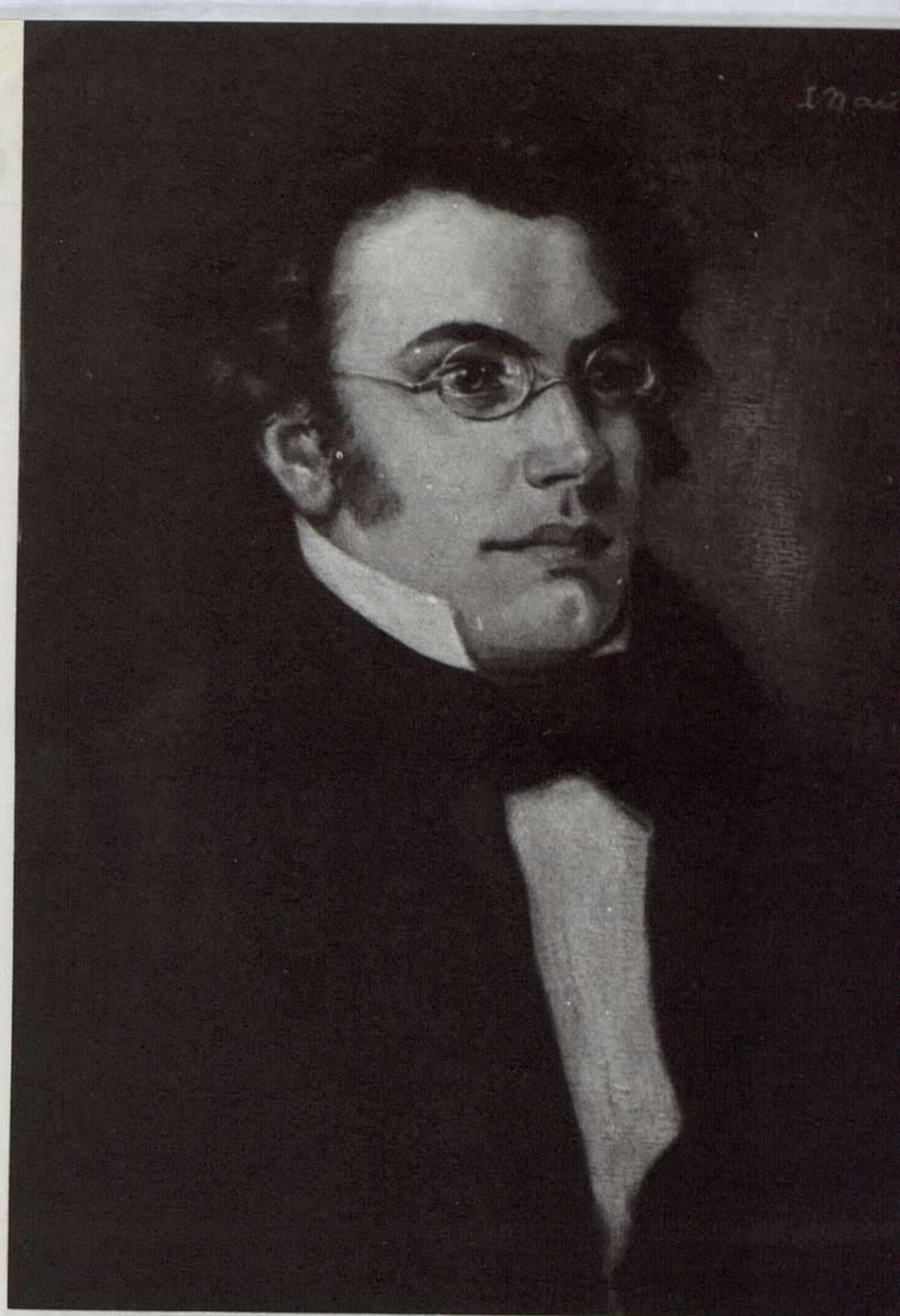
- 1.º Podrán concurrir al mismo todos los compositores españoles que lo deseen en cualquiera de las categorías que se reseñan en el Apartado 2.º de esta convocatoria, sin que exista ninguna limitación en cuanto al número de obras a presentar.
- 2.º Las obras, originales, inéditas y no interpretadas en audición pública, de duración entre diez y veinte minutos, habrán de poder clasificarse en cualquiera de estos tres grupos:
 - I. Solistas vocales o instrumentales con o sin acompañamiento y dúos de cualquier tipo.
 - II. Tríos, cuartetos o quintetos de cualquier tipo.
 - III. Grupos instrumentales, compuestos por combinaciones de instrumentos de cualquier tipo, entre seis y veinte profesores.
- 3.º Las obras se podrán enviar firmadas o con seudónimo. En este segundo caso, la fotocopia del D. N. I. deberá ir en un sobre cerrado en cuyo exterior figure el seudónimo.
- 4.º Las personas que deseen tomar parte en este concurso deberán enviar a la Secretaría del mismo, antes del próximo 30 de marzo, la siguiente documentación:
 - a) Fotocopia Documento Nacional de Identidad.
 - b) Un ejemplar de cada una de las obras presentadas, totalmente instrumentadas.
 - c) Aclaración de las anotaciones compositivas no habituales, empleadas por el autor.
 - d) Podrá también incluirse, si así se desea, una sinopsis de la obra, de extensión total no superior a cuatro folios, escritos a máquina, a doble espacio y por una sola cara.
- 5.º Un Jurado previo calificará las obras presentadas y hará una selección hasta un máximo de siete, obteniendo un premio cada una de 50.000 pesetas. Un Jurado final elegirá, de entre todas las seleccionadas, aquellas obras que sean acreedoras a los dos primeros premios. El fallo se dará a conocer en un acto público que se anunciará oportunamente.
- 6.º Se establecerán los siguientes premios:
 - a) Primer premio, de 300.000 pesetas (250.000 pesetas, más 50.000 por el hecho de ser seleccionada).
 - b) Segundo premio, de 150.000 pesetas (100.000 pesetas, más 50.000 por el hecho de ser seleccionada).
 - c) Varios premios más (hasta un máximo de cinco) de 50.000 pesetas cada uno.
 - d) El estreno en concierto público de cada una de las obras que sean seleccionadas en la fase eliminatoria.
- e) Además, las obras que los organizadores determinen, de entre las premiadas o seleccionadas, serán objeto de interpretación obligatoria en el Concurso de Interpretación que se convoque en su día.
- f) Edición de un disco que contendrá, al menos, la obra ganadora del Primer premio.
- 7.º Los concursantes se comprometen a tener preparado el material de ejecución de sus obras para que, en caso de ser seleccionadas, pueda llevarse a cabo su interpretación en un tiempo prudencialmente previsto. Los organizadores se reservan el derecho de retirar el premio si no se cumple esta cláusula.
- 8.º El plazo de admisión terminará el 30 de marzo de 1974, a las doce horas, pudiéndose enviar las obras desde el momento mismo en que es hecha pública esta convocatoria.
- 9.º Los fallos de cualquiera de los dos Jurados son inapelables.
10. El Concurso no podrá ser declarado desierto.
11. Los ejemplares de las obras premiadas quedarán en poder de la CONFEDERACION ESPAÑOLA DE LAS CAJAS DE AHORROS, sin perjuicio de los derechos de propiedad intelectual en favor de los autores premiados, obligándose los mismos a consignar siempre en la portada de la partitura o partituras publicadas, en los discos o cintas magnéticas que se editen, y en los programas de los conciertos en que se ofrezca la obra, tanto en España como en el extranjero, así como en emisiones radiofónicas o televisadas, etc.: «PRIMERO O SEGUNDO PREMIO EN EL CONCURSO DE COMPOSICION MUSICAL DE LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORROS, 1974», o bien, en el caso de los premios restantes, con la inscripción: «OBRA PREMIADA EN EL PRIMER CONCURSO DE COMPOSICION MUSICAL DE LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORROS, 1974». Los ejemplares no premiados se hallarán a disposición de los concursantes hasta el 31 de diciembre de 1974, y serán restituidos contra entrega del resguardo que en su día se haya dado. Pasado dicho plazo, la Secretaría del Concurso quedará autorizada para devolver los referidos manuscritos no premiados, conservarlos o destruirlos. En todo caso, la CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORROS declina toda responsabilidad sobre la custodia de dichas partituras una vez transcurrida la mencionada fecha.
12. Por el hecho de acudir a este Concurso cada participante queda obligado a aceptar y no impugnar las presentes Bases en su totalidad.
31 de octubre: Día Universal del Ahorro.

Secretaría: Alcalá, 27 - MADRID-14

Menuhin, Sawallisch, Karl Böhm:

3 itinerarios a través de

FRANZ SCHUBERT



El año 1813 marca en la historia de la Música una doble efemérides: el 22 de mayo nace Richard Wagner; el 10 de octubre, Giuseppe Verdi. Cada uno por un lado está llamado a convertirse en un verdadero revulsivo de la ópera del siglo XIX. Dieciocho días después del nacimiento de Verdi, un joven escolar vienés de dieciséis años, llamado Franz Schubert, pone punto final a su Primera sinfonía en Re mayor. Pocos sospechan que se trata del primer jalón de un largo ciclo. En el lapso de dieciséis años que separan 1813 de 1828 Schubert proyectará once sinfonías, de las cuales tres no podrán pasar a la historia. Una de ellas (Re mayor, 1818) porque se quedó en mero proyecto. Otra (Mi mayor, agosto de 1821) porque, una vez planeada, fue abandonada por su autor, y se conserva tan sólo un esbozo para piano de la misma. Por fin, la sinfonía de Gmüden-Gastein (1825, es decir, tres años posterior a la Incompleta) se perdió. Hoy en día, la investigación, siempre dentro del terreno de lo hipotético, especula con la posibilidad de que se tratara de una creación sinfónica sobre la base de su Sonata en Do, op. 140, para piano a cuatro manos («Gran Dúo»). Por todos estos motivos y quizás otros, la producción schubertiana en lo que a sinfonías se refiere quedó reducida a ocho.

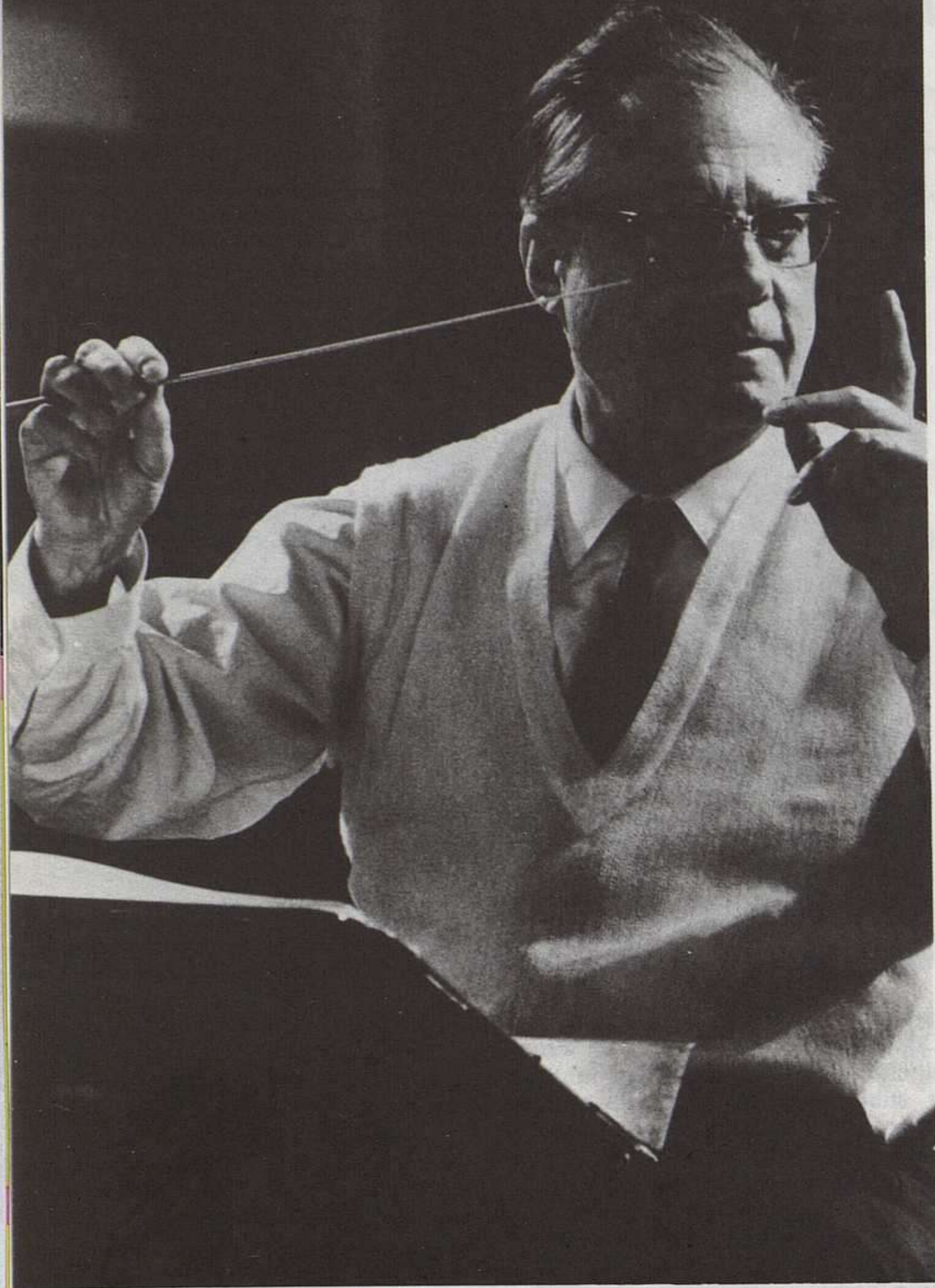
Hoy día, cuando llevamos consumidas casi las tres cuartas partes del siglo XX, el ciclo de Franz Schubert es un ciclo difícilmente clasificable. Como la mayoría de las realidades algo confusas, resulta más fácil determinar lo que no es que lo que es. No es un ciclo homogéneo —es decir, un ciclo en el que las diversas sinfonías que lo integran tienen un mismo peso específico—, como los de Schumann o Brahms. No es tampoco un ciclo evolutivo o itinerante al estilo de los de Beethoven o Mahler, porque no se puede predicar del mismo, a no ser que se fuerce un tanto la interpretación, que resuma fehaciente y progresivamente la trayectoria de su autor en todas sus facetas. El problema estriba, por lo tanto, en que dentro del panorama schubertiano existen dos sinfonías, Octava y Novena, que tienen un peso específico y una trascendencia mucho mayor que las restantes. Por eso se ha comparado el fenómeno Schubert con el caso Tchaikowsky, razonando que también en la serie sinfónica del autor ruso sus tres últimas sinfonías suponían aportaciones infinitamente más trascendentales que las tres primeras. La comparación es desafortunada, a mi juicio, por dos razones. Una meramente accidental: en el caso de Tchaikowsky, la relación sería de tres a tres, relación muy distinta a la schubertiana (dos a seis). Otra definitiva: en Tchaikowsky no hay por qué aceptar esa pretendida supremacía de las tres últimas sinfonías. Para muchos críticos su Sinfonía número 2 («Pequeña Rusia»), incluso su Primera («Sueños de Invierno»), son obras mucho más logradas, por perseguir objetivos más al al-

cance del músico ruso, que sus pretenciosas y prosopopéyicas Cuarta, Quinta o Sexta. En Franz Schubert, sin embargo, la distinción sigue teniendo plena validez. No cabe duda que personal y subjetivamente pueda preferirse la Primera a la «Incompleta», o la Cuarta a la «Gran Sinfonía»; pero tampoco cabe duda de que, dentro de lo discutible de toda categoría artística, Octava y Novena están muy por encima de lo conseguido en las seis anteriores, y que por su trascendencia para las futuras generaciones de sinfonistas románticos fueron indiscutiblemente más importantes. Por ello, los autores que estudiaron a Schubert prestaron más atención como producciones específicamente singulares a sus «lieder» y a su música de cámara. Además, los que se ocuparon de la sinfonía romántica, su gestación y desarrollo, olvidaron casi por completo las seis primeras sinfonías del músico vienés, para considerar tan sólo sus dos últimas. Incluso a nivel de enseñanza de conservatorio, el Schubert sinfónico se circunscribe, por lo general, a estas dos últimas sinfonías, con alguna ligera mención a la Quinta. Todo esto redundando en un indudable desconocimiento de esas seis primeras sinfonías, lo que a su vez se traduce en una falta de perspectiva para encuadrar el ciclo como tal.

La clasificación a la que hemos venido aludiendo hasta ahora, clasificación bipartita, que pone de un lado las seis primeras sinfonías y de otro Novena y Octava, se ha impuesto más por comodidad que por otro motivo más poderoso. Sin embargo, no cabe ocultar su imprecisión y excesiva simplicidad. Puestos a esquematizar, sería mejor hacerlo sobre cuatro grupos: A, las tres primeras sinfonías. Aquí un joven Schubert progresa poco a poco en la forma sinfónica, con Haydn y Mozart como precedentes más próximos. B, las sinfonías números 4, 5 y 6; en donde Beethoven y su revolucionario concepto de la sinfonía ha irrumpido en el ánimo de Schubert. En la Cuarta (su «Heroica» particular), Schubert hace un intento de gran sinfonía y se queda a medio camino. Schubert tiene ideas, se le ocurren temas a montañas, posee sentido del desarrollo, pero una sinfonía de gran calibre aún le viene grande. La Cuarta, con todo, es una producción más importante de lo que se ha querido ver. La Sinfonía número 5 en Si bemol mayor, es un homenaje a Mozart, una especie de retorno de vuelta, al mundo de las tres primeras sinfonías. Pero Schubert es ahora más sabio y sus medios son mayores. Al limitar sus objetivos consigue una obra pequeña, pero perfecta. La Sexta es una especie de repetición de la Cuarta en lo que se pretende y de ensayo general de futuros logros. Por su ambiente desasosegado e intranquilo (de ahí su sobrenombre de «Trágica») sirve de eslabón con el primer movimiento de la «Incompleta»; por su tonalidad, transiciones y movimientos, constituye un claro precedente de la «Gran Sinfonía». C, la Sinfonía número 9, en Si menor («Incompleta»), sinfonía en

por MANUEL CHAPA BRUNET

Menuhin, Sawallisch, Karl



Karl Böhm

níamos de versiones aisladas que no acertaban a tapar el hueco existente, y que provocaban un estado de acusada ignorancia por el aficionado normal a propósito de las sinfonías menos populares de Franz Schubert. 1973 ha puesto punto final a este estado de cosas. En el curso de este año se han publicado dos colecciones completas del ciclo schubertiano. Una firmada por Sawallisch y la Orquesta del Estado de Dresde, editada por Philips. Otra debida a Karl Böhm y la Orquesta Filarmónica de Berlín, editada por DGG e insertada dentro de la colección «El mundo de la Sinfonía». El ciclo de Philips está integrado por volúmenes sueltos e independientes. El de DGG se presenta en un álbum unitario, de cinco discos más libreto de presentación dedicado a los tres elementos fundamentales del mismo: Franz Schubert («El camino hacia la Gran Sinfonía», artículo de Stefan Kunze), Karl Böhm (con un artículo de Otto Strasser sobre el director austriaco) y la Filarmónica berlinesa (artículo de Werner Oehlmann). La integral inglesa, anterior, como ya se ha dicho, a las de Sawallisch y Böhm, consta, como todas, de cinco discos. Se presentó disco a disco, es decir, que como en el caso del ciclo de Sawallisch cada volumen es adquirible por separado, y su presentación es asimismo independiente de un volumen a otro.

Como se desprende de un primer vistazo, sólo una de las tres series completas, la de Karl Böhm, se presenta de forma unitaria y global. Pero además de la presentación, hay otras razones —mucho más significativas y poderosas— que determinan el hecho de que el ciclo de Böhm no sólo sea el más coherente, sino incluso el único ciclo dedicado a las sinfonías schubertianas totalmente válido, el único auténticamente schubertiano de principio a fin. En el ciclo de Yehudi Menuhin —que ha cumplido una misión de indudable importancia en nuestra discografía: ser el primero en editarse— quedan patentes dos cosas. La primera estriba en la valoración de Menuhin como un músico, un intérprete (en el sentido más abstracto del término), absolutamente fuera de lo corriente. La segunda estriba en la valoración de Menuhin como intérprete en concreto de las sinfonías de Franz Schubert: Menuhin aparece más como director de cámara que como director de grandes formaciones sinfónicas. Al violinista-director judío le falta oficio para enfrentarse con una obra de las dimensiones de la «Gran sinfonía». No debe extrañar, por lo tanto, que sean mucho más afortunadas sus versiones de las primeras sinfonías que las de creaciones más complicadas, como Sexta, Octava, Novena e incluso Cuarta. Menuhin sabe «cómo tiene que ser» «su» Novena o «su» «Incompleta», pero le faltan medios para llevarlo a cabo. En otras palabras: Menuhin no es un director de orquesta nato.

El problema de Menuhin no es el problema de Sawallisch. Sawallisch sí es un director nato y le sobran oficio y recursos técnicos para enfrentarse con las grandes creaciones románticas. Sin embargo, tampoco es el de Sawallisch un ciclo auténticamente schubertiano. La razón fundamental estriba en el temperamento de Sawallisch como director. El es un hombre que pone de relieve en todas sus versiones las características que le son típicas: precisión, ajuste, planificación muy minuciosa de los contrastes de intensidad, inteligencia, exactitud. En cambio, le falta sentido del fraseo, sutileza en las maravillosas transiciones schubertianas, suavidad, encanto, sentido del humor. Sawallisch, alemán de los pies a la cabeza, no parece apreciar en exceso el carácter típicamente austriaco que late en todas las creaciones sinfónicas de Franz Schubert. Por eso no es de extrañar que al director muniqués le ocurra lo contrario que a Menuhin: gran director del último Schubert, no lo es, por contra, del Schubert más reducido, más clásico, de las primeras sinfonías. El ciclo de Sawallisch no es unitario interpretativamente hablando, como no lo es tampoco el de Menuhin, porque no parte de la elaboración de un estilo schubertiano, sino de la consideración una a una y por separado de cada sinfonía que lo integra. Dicho de otra manera: Sawallisch no parece dirigir un ciclo, sino ocho sinfonías. No es extraño que, dentro de la enorme corrección que le caracteriza, se den altibajos apreciables. Al lado de una Quinta sin encanto o una Segunda desanglada podemos escuchar una Novena excepcional, que considerada en sí misma, no como culminación de un ciclo, se coloca al lado de las Novenas más grandes grabadas hasta la fecha. (Para más detalles del ciclo Sawallisch puede consultarse la crítica por separado de cada volumen, RITMO, número 433.)

Karl Böhm tenía de antemano todas las bazas necesarias para realizar un gran ciclo. Formidable director de Mozart, experto beethoveniano, Böhm reúne las dos perspectivas que influyen más en el estilo propio de Schubert. Pero Böhm no se ha contentado con llevar a cabo un gran ciclo Schubert, sino que ha conseguido algo más importante: que nada más salir su álbum al mercado se le considere el ciclo Schubert por antonomasia. Böhm no ha sido el primero, pero ha firmado las versiones que desde ahora se considerarán como auténticas versiones de referencia. Esta especie de «milagro Böhm» no es fruto de la casualidad. Karl Böhm domina todos los resortes que hace falta poseer para identificarse con eso tan complicado y a la vez tan sencillo que hemos llamado «estilo schubertiano». Schubert es un romántico, pero un romántico que

dos movimientos que sirve para dejar patente que Schubert es otro. Es, ni más ni menos, un gran sinfonista romántico sin paliativos. D, la Novena sinfonía en Do mayor («Gran sinfonía»). Aquí el compositor vienés va más allá. Consigue una síntesis difícilísima entre lo clásico y lo romántico. Efectivamente, no existe un contenido trágico, ni siquiera dramático. Tampoco especialmente triunfal o apoteósico. Ninguno de los «argumentos sinfónicos» subyacentes en otras Novenas que culminan un ciclo (Beethoven, Bruckner, Mahler) se encuentra ni detecta en la Novena schubertiana que, para resaltarlo aún más, y a pesar de sus dimensiones, no tiene un «Adagio» o un tiempo lento especialmente conflictivo. Sin embargo, los procedimientos empleados, los medios, son los del último Schubert, más sutiles, más independientes, más personales que nunca. Así, Schubert compone una sinfonía de corazón clásico en lenguaje genuinamente romántico, o lo que es lo mismo, una obra del más auténtico Schubert.

El desequilibrio del ciclo en favor de sus dos últimas sinfonías ha tenido consecuencias inevitables en el campo interpretativo. En el mundo de los conciertos es raro encontrar programadas sinfonías como Cuarta o Sexta, y casi imposible asistir a una ejecución esmerada de cualquiera de las tres primeras. En el campo discográfico también es ostensible esta laguna. A modo de ejemplo cabría citar el siguiente dato: en el catálogo francés del año 1971 existían disponibles diez versiones de la Quinta, veinticuatro de la Octava y nueve de la Novena. Por contra, el aficionado francés sólo podía escoger entre dos ediciones de la Primera, tres de la Segunda y de la Tercera, seis de la Cuarta y también tres de la Sexta. En España la penuria de versiones era aún más acusada. Hasta que EMI publicara la integral de Menuhin solamente dispo-

Karl Böhm: 3 itinerarios a través de Franz Schubert

jamás olvida el mundo clásico recién concluido, aniquilado en lo sinfónico por el genio de Beethoven. Schubert nunca pudo olvidar a Mozart. Karl Böhm tampoco, y por eso es el más clásico de los directores románticos vivientes, y quizás el único que, tras la muerte de Bruno Walter, pueda aunar en su persona cualidades de Böhm da la impresión de que «aquello» es de lo más sencillo, de que no podría ser de otra manera. A través del director austriaco Schubert, ¡por fin!, canta en sus sinfonías.

Aunque sea tarea difícil y exceda de los límites de este trabajo el analizar técnicamente el estilo directorial de Böhm, digamos que lo fundamental del mismo en Schubert estriba en su sentido del fraseo. Este dominio de la frase schubertiana, del tema, de la modulación, de las transiciones, parece que en Böhm es más intuitivo que producto de un estudio detallado. A Böhm «le va» Schubert como «le va» Mozart. De ahí esa constante sensación de sencillez, de facilidad. Böhm, además, nunca exagera. Sus «tempi» son justos, los contrastes de intensidad nunca suenan «demasiado» contrastados, el discurso musical no se ahoga jamás por una planificación demasiado puntillosa. Hay emoción, pero siempre contenida. No hay excesos. La naturalidad, la espontaneidad, son el denominador común de la interpretación del director austriaco. Así, desde la introducción del primer movimiento de la Primera sinfonía (que, dicho sea de paso, suena de manera totalmente diferente a las demás versiones) hasta el final de la Sinfonía número 9 nos parece estar escuchando la misma música de mil maneras diferentes. Este «schubertismo» subyacente bajo las formas más variadas es, en definitiva, lo que convierte a este ciclo en unitario y excepcional a la vez.

Parece fuera de lugar hablar de «momentos» en un ciclo cuyo fundamental valor reside en la labor de conjunto, en el dominio de lo que podríamos denominar «estilo de base». Pero resulta imposible silenciar algunos absolutamente inoventables, como la enunciación del «Andante» de la Primera, el «Minué» de la Segunda (especialmente cuando el oboe recoge el tema de las variaciones del «Andante» anterior), el «Allegretto» de la Tercera, el «Andante» de la Cuarta, el «Allegro» inicial de la Quinta... Böhm acierta como ningún otro director a transmitir el desasosiego e intranquilidad de la Sexta sin forzar para nada la lectura de la sintonía. Su «Incompleta» es maravillosa, porque la emoción en el «Allegro moderato» inicial se combina como mágicamente con lo dramático y lo «cantabile», sin caer en exageraciones discutibles o caprichosas. La Novena suena aquí más clásica que nunca. La «Sinfonía grande» dirigida por Böhm no es así ni tan grande ni tan larga. Realmente, es curioso lo que ocurre con la Novena por Böhm. Si se hubiese editado por separado, en solitario, nos hubiese parecido una Novena con muchos puntos discutibles, incluso discutible globalmente. Editada orgánicamente como culminación del ciclo, la Novena en interpretación del director austriaco es absolutamente coherente con lo que antecede.

A esta valoración encomiástica del ciclo de Karl Böhm contribuye en gran medida la Orquesta Filarmónica de Berlín, baza fundamental de la publicación, con la que Böhm se siente muy cómodo y puede realizar todo lo que quiere. Acostumbrados al minucioso preciosismo de la Filarmónica bajo la rectoría de Karajan, nos sorprende escuchar a una orquesta de diferente sonido, más preocupada por cantar a Schubert que por insignificantes detalles de dinámica o ajuste. A veces se producen entradas ligeramente precipitadas, a veces hay oscilaciones ligeras en los mismos «tempi», a veces una frase queda sorprendentemente articulada, a veces una frase determinada pasa a primer término cuando de una lectura convencional del pentagrama debería quedar en segundo plano. Todo ello contribuye a crear esa atmósfera de música espontánea tan esencial en Schubert y tan difícil de encontrar en otras grabaciones más pulidas a base de un número considerable de ensayos. La Filarmónica berlinesa bajo la batuta esencialista de Böhm descubre un Schubert nuevo. No existen preocupaciones detallistas de orden virtuosista, lo que permite a los diversos instrumentistas tocar a sus anchas. A la rectoría, no siempre fácil de seguir, de Böhm (la técnica de batuta del director de Graz es la propia de la generación de directores a la que Böhm pertenece, es decir, mucho menos avanzada y precisa que la de directores más jóvenes), la Filarmónica de Berlín responde maravillosamente. Del tándem Böhm-Filarmónica de Berlín se obtiene un sonido fresco, rutilante, nuevo, diría casi que joven, muy distinto del habitual sonido «made in Karajan». También aquí el ciclo DGG sobrepasa a los otros dos. La Filarmónica berlinesa es superior a la Orquesta de Dresde, aunque ésta a las órdenes de Sawallisch logra lo mejor de sí misma, especialmente en la «Gran sinfonía», y muy superior a las orquestas que emplea Menuhin en su grabación (Orquesta del Festival de Bath y Orquesta Menuhin, asimismo formada sobre la base de la anterior).

Dos aspectos refuerzan aún más nuestra preferencia por el ciclo DGG. Una, la labor de los ingenieros de sonido Günter Hermanns (Sinfonías números 1, 2, 3, 4, 5 y 6) y Hans-Peter Schweigmann (Sinfonías números 8, 9 y música de Rosamunda), cuyos

nombres se omiten incomprensiblemente en el libreto; otra, la magnífica calidad de reproducción, basada en un prensaje excelente y muy uniforme. En cuanto a presentación del álbum, ésta es aceptable. Los tres ensayos de que consta son asequibles y amenos. En este sentido recordemos que la presentación de la edición de Philips es algo parca, mientras que la de EMI, a base de los comentarios de contraportada firmados por Robin Golding (Sinfonías números 1, 2, 3, 6), Hugh Massy (4 y 5), Malcolm Rayment (9) y W. A. Chislett («Incompleta» y Oberturas) nos parecen, en conjunto, francamente buenos.

Mientras los ciclos de Menuhin y Sawallisch se completan con oberturas diversas del propio Schubert, Böhm prefiere hacerlo con extractos sinfónicos de Rosamunda. También aquí emerge el Schubert romántico con corazón de clásico. También aquí Böhm tiene su «momento mágico» particular. Es en el «Andantino» de la Segunda música de «ballet». Jamás sonó así este «Andantino», juguetón, ingenuo, casi infantil. Una vez más tenemos la sensación de que el «Andantino» es así. Otra vez aquí surte efecto ese poder de convicción que Karl Böhm alcanza a lo largo de todo su ciclo de Schubert. Un Schubert que otros intérpretes nos habían colocado demasiado cerca de Beethoven, olvidando que Karl Böhm, por llevarlo tan dentro como el mismo Schubert, tiene siempre presente: Mozart.

Referencias de los ciclos dedicados a las sinfonías de Franz Schubert citados en este trabajo. **CICLO MENUHIN:** Orquesta Menuhin Festival. Orquesta Bath Festival. Director, Yehudi Menuhin. EMI, «estereo», J 063-00389; J 063-00350; J 063-01856; J 063-01859; J 063-01860. **CICLO SAWALLISCH:** Orquesta del Estado de Dresde. Director, Wolfgang Sawallisch. Philips, «estereo», 58 02 797 a 801. **CICLO BÖHM:** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Karl Böhm. DGG, «estereo», IS 05 505 (álbum de cinco discos), dentro de la oferta «El mundo de la Sinfonía». Karl Böhm. El gran director austriaco, partiendo de Beethoven y Mozart, consigue un Schubert sinfónico, hoy por hoy sin parangón en el mundo discográfico.

2 Concursos musicales de la Confederación Española de Cajas de Ahorro

Con motivo de la celebración del XLIX Día Universal del Ahorro, la Confederación Española de Cajas de Ahorro, con el fin primordial de contribuir a la creación y difusión de la Música española actual, ha creado un doble concurso de música cuyas bases en resumen son las siguientes:

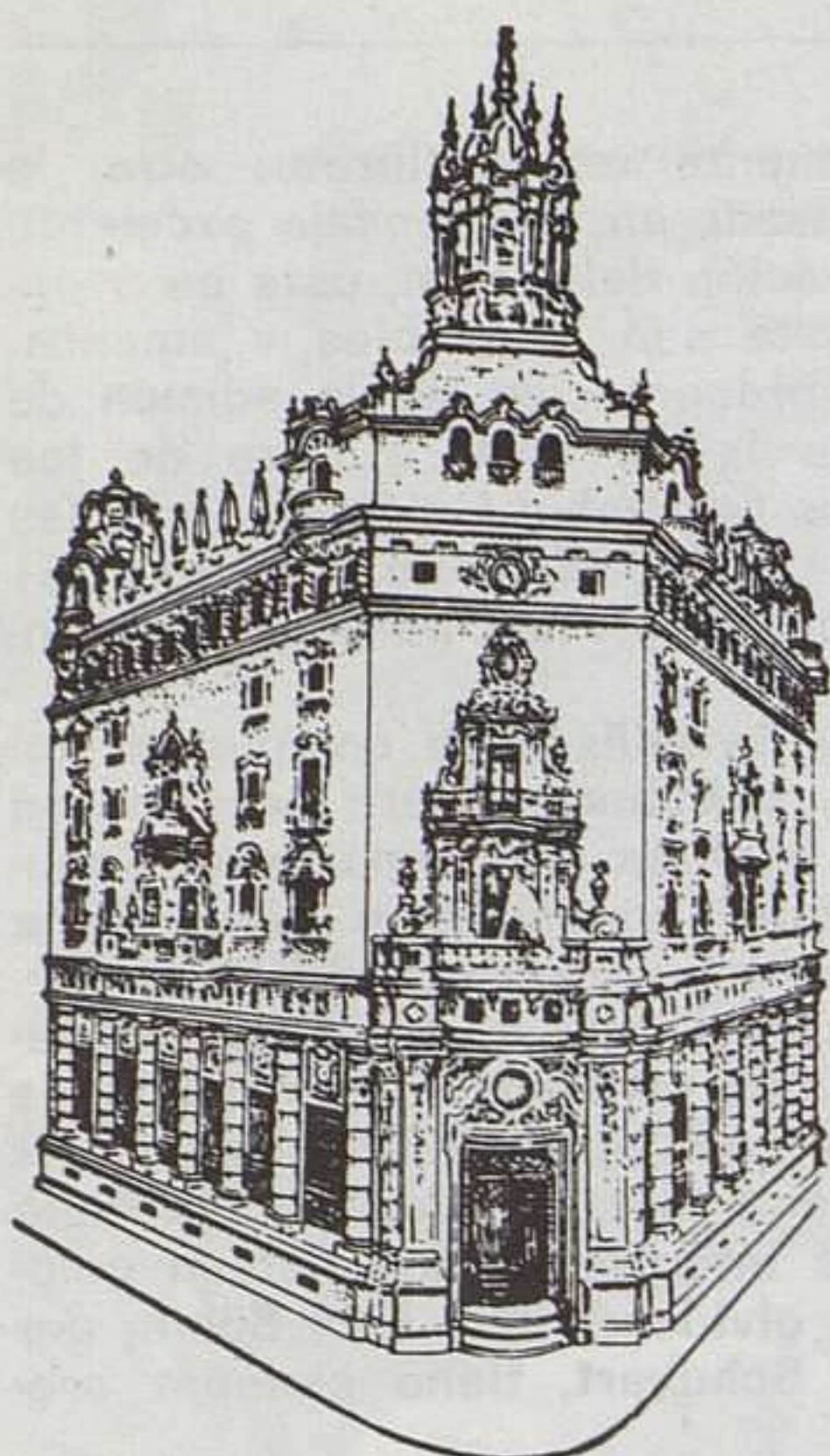
En primer lugar, un Concurso de Composición de Música de Cámara para autores españoles, con obras originales e inéditas, de una duración entre diez y veinte minutos, de las que las siete mejores, a juicio de un Jurado en que estarán presentes personalidades del máximo prestigio dentro de los diferentes campos de la Música, obtendrán un premio de preselección de 50.000 pesetas y el estreno en concierto público, y además un primer premio de 250.000 y un segundo de 100.000 pesetas, respectivamente, para las dos obras de mayor calidad de entre ellas.

En segundo lugar, un Concurso de Interpretación, de carácter internacional, en el que figurarán como obligatorias de interpretar, entre otras obras también de autores españoles, aquellas que el Jurado determine de entre las que obtengan premios en el Concurso de Composición. También se otorgarán varios premios de selección para los mejores intérpretes, por

cuantías diferentes, según la composición de los grupos en que se compita (Grupo I, solistas y dúos; Grupo II, tríos, cuartetos o quintetos; Grupo III, Agrupaciones entre seis y veinte profesores) y un concierto público a realizar por cada uno de los finalistas con música exclusivamente española, entre cuyas obras habrá de figurar aquella del Concurso de Composición que sea obligatoria de interpretar en el grupo correspondiente, otorgándose a los mejores intérpretes de entre todos ellos premios finales diferentes, según los grupos, y que se anunciarán oportunamente, así como una serie de giras por Aulas de Cultura de las Cajas de Ahorro Confederadas, ofrecidas a cada uno de los intérpretes que pasen a la fase final.

El plazo para presentar las obras al Concurso de Composición está abierto y finalizará el 30 de marzo de 1974, debiéndose remitir las obras a la Secretaría del Concurso, Alcalá, 27. Madrid-14, especificando en el sobre: «Para el Concurso de Música de la Confederación Española de Cajas de Ahorro», donde también podrán solicitarse las bases.

El Concurso de Interpretación será oficialmente convocado en la primavera próxima, cuando se conozcan las obras que hayan de figurar en sus bases.



**Caja
de
Ahorros
y
Monte
de
Piedad
de
Valencia**

XVIII PREMIO

"JOAN SENENT IBAÑES"

1974

MUSICA



COMO en años anteriores, se convoca el concurso "JOAN SENENT IBAÑES", para la adjudicación en el año 1974 del XVIII PREMIO, PARA MUSICA, dotado con 50.000 pesetas, a conceder:

Al autor de la mejor obra para Banda, inspirada en la contextura modal del folklore valenciano, de tema libre, con arreglo a las siguientes bases:

- I.— Los autores deberán ser nacidos en territorio del antiguo Reino de Valencia, y ser hijos de padres nacidos también en dicho territorio, debiendo exigirse a los concursantes que hayan vivido, por lo menos, quince años en el territorio indicado.
- II.— Aunque no sean nacidos en territorio del antiguo Reino de Valencia, podrán optar al Premio si viven quince años en él y tienen hijos nacidos en el mismo de madre valenciana.
- III.— La duración de la obra será de unos quince minutos, y se presentará totalmente instrumentada para la plantilla que se especifica: dos flautas (una de ellas puede doblar al flautín); dos oboes; un fagot; dos requintos; dos clarinetes principales; cuatro clarinetes primeros; seis clarinetes segundos; dos saxófonos altos Mi b; dos saxófonos tenores Si b; un saxófono barítono Mi b; tres trompas Mi b; tres trompetas Si b; tres trombones do; dos fliscornios Si b; dos bombardinos do; tres bajos-tuba do; timbales; percusión.
- IV.— Las obras que concurren a dicho Premio serán totalmente inéditas.
- V.— La partitura llevará, al principio, dos hojas en blanco ostentando en la anteportada un lema, por el cual será conocida en todas las menciones del concurso. Ningún lema puede contener nombre propio, sea o no del autor o autores. Los trabajos sin lema, o que estén formados por nombre de persona, serán rechazados.

VI.— Cada trabajo llevará una plica con el mismo lema del trabajo, conteniendo dicha plica en su interior el lema y dirección, o señas u otro medio de identificación de quien tenga que recoger el premio en caso de que se le conceda. También llevará otra plica con el mismo lema, que contendrá el nombre y apellidos del autor o autores del trabajo, su dirección, señas y justificante de las circunstancias exigidas.

VII.— Los trabajos se presentarán en el Servicio de Obras Sociales de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, calle del General Tovar, 3, en días hábiles y horas de Oficina, hasta el día quince de abril de mil novecientos setenta y cuatro.

VIII.— El fallo del Tribunal se dará a conocer en el mes de mayo siguiente.

IX.— El Tribunal velará por elevar y mantener el prestigio del Premio que se instituye, de tal forma, que no se adjudicará éste si no figuran trabajos con méritos suficientes para ello. Podrá no asignarse el Premio, destinándose su importe a incrementar el capital y que el aumento de renta sirva para aumentar los premios sucesivos.

X.— Los trabajos no premiados serán devueltos a sus autores, previa justificación de su entrega.

XI.— El trabajo premiado queda propiedad de su autor, que podrá disponer libremente de él. Si el autor no se comprometiere a publicar la obra, la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, podrá realizar a su cargo una primera edición.

Las decisiones del Tribunal deberán ser acatadas por todos los concursantes y contra los acuerdos del Tribunal no cabrá recurso alguno.

La Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, velará por el fiel cumplimiento de los fines que se persiguen con la creación del Premio «Joan Senent Ibañes».

VALENCIA, JUNIO DE 1973.



XIV CONCURSO INTERNACIONAL de PIANO de ORENSE

Triunfo del norteamericano JO ALFIDI

★
Importante ciclo
"Grandes Intérpretes"



El triunfador Alfidi recibe las felicitaciones del Jurado.



Nina Tichman recibe el tercer premio de manos de la viuda del maestro Freitas Branco.

El maestro Iglesias procede a la lectura del fallo con la presencia del Jurado, por él presidido. De izquierda a derecha: Wijn, Mompou, Levecque, Del Pueyo, Buchbinder y Borrás, respectivamente.

ORENSE (Crónica de nuestro crítico, enviado especial al certamen). De las distintas ediciones que hemos presenciado del Concurso Internacional de Orense, que anualmente convoca el Conservatorio de Música de esta capital, puede que ésta, dedicada al piano, haya sido la más importante, debido al alto nivel de los aspirantes que acudieron a la misma: veintidós representantes, pertenecientes a las nacionalidades de Alemania, Argentina, Checoslovaquia, España, Polonia, Portugal y Uruguay, de los que tan sólo cinco superarían la prueba eliminatoria. Estos concursantes fueron: Jo Alfidi (Estados Unidos), Aldo Tramma (Italia), Luis Batlle (Uruguay), Nina Tichman (Estados Unidos) y Drahomira Biligova (Checoslovaquia), los cuales pasaron a la prueba definitiva, juzgada por un Jurado que integraban el profesor Antonio Iglesias, como Presidente; Eduardo del Pueyo, Rudolf Buchbinder, Jan Wijn, María Antonia Levecque (viuda de Freitas Branco, Pedro) y Federico Mompou, que actuaron como vocales, y Ramón Borrás Prim, que ejerció de Secretario.

La representante checa, al término de la primera parte de su actuación, se retiró, por considerar que no estaba ofreciendo interpretaciones al nivel y rendimiento por ella acostumbrados. Dada esta circunstancia, el pugilato quedaba reducido a solamente cuatro aspirantes, de los cuales el Tribunal descartaría a dos a la hora de la calificación final: los representantes de Italia y Uruguay, respectivamente.

Así las cosas, se alzaría con la victoria Jo Alfidi, representante de los Estados Unidos, quien conquistó el «Premio Orense», dotado con 100.000 pesetas, una gira de doce conciertos y recitales por toda España, ocho recitales en las Sociedades finalmónicas de Galicia, más 10.000 pesetas que el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid concede al filipino o americano más destacado del certamen; a esto se unirá una actuación en el Aula de Música del Ateneo,

si éste ha reanudado sus actividades cuando el galardonado cumpla con sus compromisos y contratos; además ofrecerá un recital para el Conservatorio de Música de Orense. El tercer premio le fue concedido a la también norteamericana Nina Tichman («Premio Hazen»). Los restantes fueron declarados desiertos: el segundo, de 50.000 pesetas, establecido por la Dirección General de Bellas Artes; el cuarto, con 15.000 pesetas, «Premio Antonio Abeijón», y el quinto, de 10.000 pesetas, denominado «Antonio Iglesias», ofrecido por la Caja de Ahorros Provincial de Orense.

La entrega de galardones fue muy jubilosa por parte del público, quien siempre desea que se concedan todos los premios, y en especial el primero de ellos, que lleva el nombre de la ciudad. El escenario del certamen fue este año el salón noble del Liceo Recreo Orensano, que se vio ocupado por gran cantidad de público y socios de la entidad.

GRANDES INTERPRETES EN ORENSE

Una de las más importantes realizaciones musicales, aparte de la que representa el Concurso Internacional de Interpretación, es el ciclo que desde el pasado año se ofrece como colofón de éste, y en el que intervienen los miembros del Jurado. Ello supone un aliciente más, pues estimula la superación de los artistas que han juzgado la intervención de los concursantes, y luego ellos han de ser juzgados por aquéllos, el público y la crítica, algunos de cuyos representantes nos desplazamos hasta la capital de Las Burgas para informar a nuestros lectores.

Este ciclo, que se ofrece bajo el título de Grandes Intérpretes en Orense, consta de tres sesiones, que en la ocasión presente han tenido como protagonistas a nuestro compatriota Eduardo del Pueyo, al vienés Buchbinder y al holandés Wijn, cuyas actuaciones revistieron el máximo interés, en especial la de este último, pues había despertado

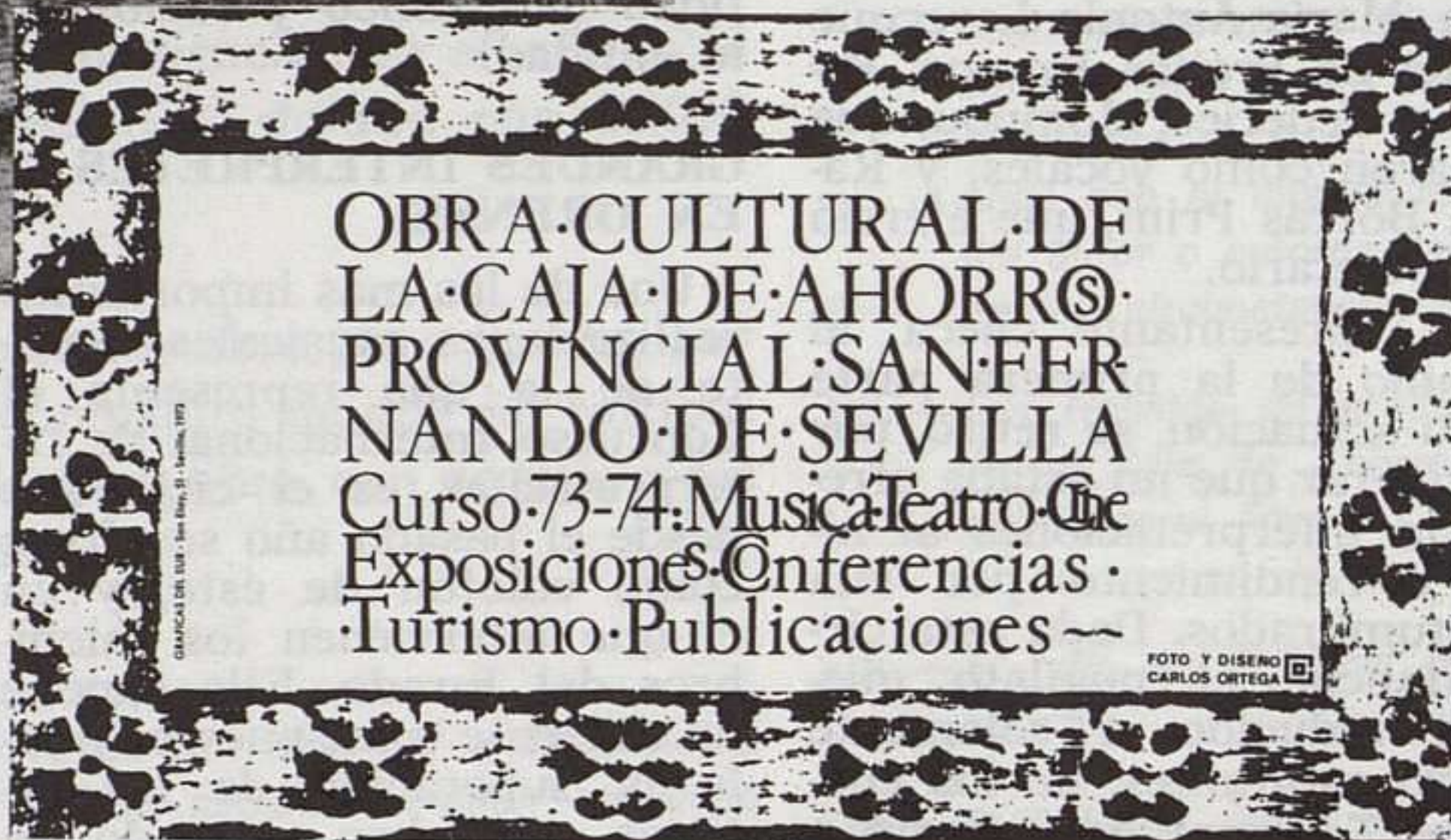
gran curiosidad conocer su realidad profesional, porque en 1960 conquistaría él, precisamente, el máximo galardón en el Concurso Internacional orensano de ese año.

Tres grandes artistas que han acreditado en sus actuaciones la calidad de la cual son poseedores. Así, el primero de ellos se destacó precisamente por su ponderada técnica y la comunicación que establecería entre intérprete y público, que escuchó con absoluto respeto y complacencia la interpretación de sonatas de Beethoven, tres páginas de Esplá y la *Bética*, de Falla. El segundo explanó su madurez, que ha logrado en plena juventud, y una técnica firme de gran músico; así quedó patente en las *Variaciones*, de Mozart; la *Tercera sonata* de Chopin y el famoso *Carnaval*, de Schumann. Luego el tercero cerraría con brillantez y entusiasmo el ciclo interpretando *Veintitrés sonatas*, de Haydn; *Insomnios, preguntas y respuestas*; *Nubes grises* y *Czardas obstiné*, de Liszt; *Espejos*, de Raval, junto al Brahms de los *Intermedios* (1 y 6, respectivamente) y las *Variaciones sobre un tema de Paganini*, en sus dos libros.

Puede que esta última sesión del ciclo fuera la más interesante, al menos para el crítico, pues podría comprobar la valía de un hombre que el año 1960 era totalmente desconocido y hoy ocupa un destacado lugar entre los más firmes puntales del pianismo internacional; además, por lo infrecuente de la mayoría de las obras en programas habituales; en éste resaltaría la gran versión realizada del Ravel, especialmente su fragmento *Alborada del gracioso*: una técnica virtuosista a lo largo del recital, bella musicalidad, calidad de fraseo y una línea de concepción muy acusada.

Realmente, los tres artistas se hicieron acreedores a las ovaciones, y cada uno de ellos hubo de conceder fuera de programa algún «extra» que compensara al auditorio su reacción favorable en honor de cada pianista.—LERDO DE TEJADA.





PROGRAMACION GENERAL

17 octubre 1973

INTRODUCCION A BEETHOVEN

por el P. Federico Sopena
 (Conferencia con ilustraciones musicales)

TEATRO MUNICIPAL LOPE DE VEGA

ORQUESTA FILARMONICA DE SEVILLA

19 octubre 1973

Leonora III (obertura).
Triple concierto (violín, violoncelo, piano y orquesta).

Primera sinfonía.

Director, Luis Izquierdo.
 Solistas: Stanislav Srp (violín),
 Vaclav Sirovec (violoncelo) y
 Ales Bilek (piano).

9 noviembre 1973

La consagración del hogar (obertura, op. 124).

Concierto primero (piano y orquesta).

II sinfonía.

Director, Gerhard Wimberger.
 Solista, Helena Costa (piano).

30 noviembre 1973

Allegretto en mi bemol y Marcha de Tarpeja.

Concierto II (piano y orquesta).

III sinfonía («Heroica»).

Director, Luis Izquierdo.
 Solista, Ewa Osinka (piano).

14 diciembre 1973

Coriolano (obertura).

Concierto III (piano y orquesta).

IV sinfonía.

Director, Tateusz Strugala.
 Solista, Leonidas Lipovetsky (piano).

18 enero 1974

Prometeo (obertura).

Concierto (violín y orquesta).

V sinfonía.

Director, Luis Izquierdo.
 Solista, Aarond Rosand (violín).

15 febrero 1974

Egmont (obertura y arias).

¡Ah, pérfido! (aria de concierto).

VI sinfonía, «Pastoral».

Director, Odón Alonso.
 Solista, Josefina Cubeiro (soprano).

1 febrero 1974

Fidelio (obertura).

Concierto IV (piano y orquesta).

VII sinfonía.

Director, Luis Izquierdo.
 Solista, Rosa Sabater (piano).

1 marzo 1974

El rey Esteban (obertura).

Concierto V, «Emperador» (piano y orquesta).

VIII sinfonía.

Director, Russland Raichev.
 Solista, Hans Graf (piano).

15 marzo 1974

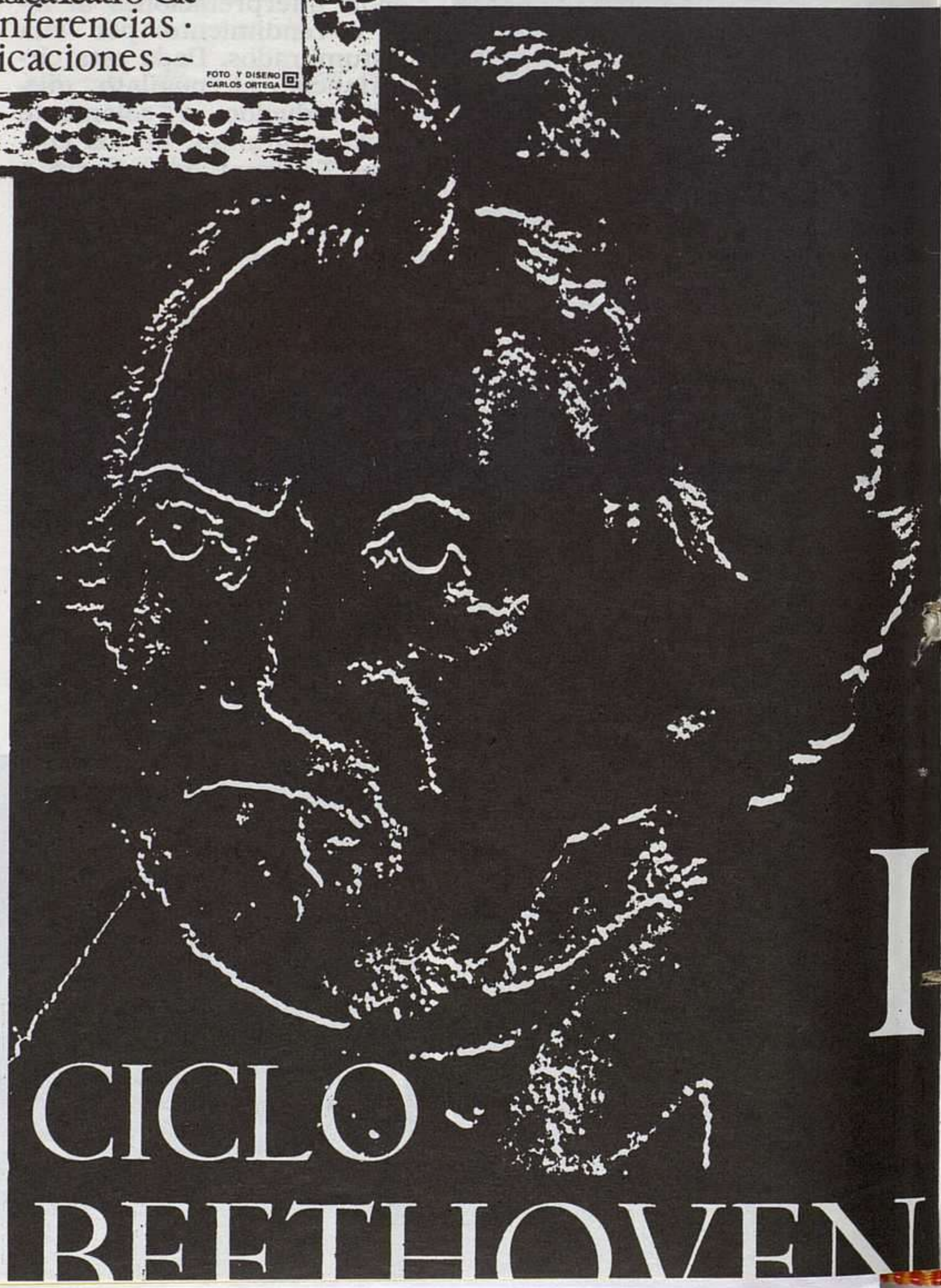
IX sinfonía.

Director, Luis Izquierdo.
 Coro Nacional de España.
 Director, Lola Rodríguez de Aragón.

Solistas: De la Escuela Superior de Canto, de Madrid.

CICLO DE INICIACION MUSICAL PARA ESCOLARES

Se repetirán los programas en las fechas siguientes a la programación anterior, en sesiones comentadas por directores, solistas y por personalidades técnicas en la materia.



CICLO BEETHOVEN

EL CICLO BEETHOVEN DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE SEVILLA

Se vienen celebrando los conciertos del Ciclo Beethoven patrocinados por la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, de Sevilla, y a cargo de la Orquesta Filarmónica, con una doble dimensión: para el público en general y para escolares. Tanto un auditorio como otro disfrutan del carácter gratuito del Ciclo, que se constituye así en un verdadero mecenazgo cultural y artístico. En ambos casos se vienen registrando llenos absolutos del Teatro Lope de Vega, cedido en colaboración por el Excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad.

Se trata, por tanto, de una ocasión única de poder revisar casi toda la obra orquestal de Ludwig van Beethoven: sus nueve **Sinfonías**, sus cinco **Conciertos para piano y orquesta**, el **Concierto para violín y orquesta**, el **Triple concierto** (violín, violoncello y piano), varias oberturas (**Leonora III**, **La consagración del hogar**, **La marcha triunfal de Tarpeya**, **Coriolano**, **Prometeo**, **Egmont**, **Fidelio** y **El rey Esteban**) e incluso algunas otras obras interesantes y menos divulgadas, como el **Allegretto en Mi bemol**, las arias de **Egmont** y el aria de concierto **¡Ah, pérfido!**

Dentro del ciclo están interviniendo artistas nacionales y extranjeros, entre los que se cuentan los directores Gerhard Wimberger, Tadeusz Strugala, Rusland Raichev y el titular de la Orquesta Filarmónica de Sevilla, Luis Izquierdo; pianistas como Helena Costa, Ewa Osinka, Leonidas Lipovetsky, Rosa Sabater y Hans Graf, en los cinco **Conciertos para piano**, respectivamente; el violinista Aaron Rosand y el Trío Foerster; la soprano Josefina Cubeiro, y, finalmente, para la clausura del Ciclo en que se interpretará la **IX sinfonía**, el Coro Nacional de España y los Solistas de la Escuela Superior de Canto, con la dirección de Lola Rodríguez de Aragón.

Como complemento de esta programación en torno a la obra de Beethoven, la Caja de Ahorros Provincial San Fernando ha editado una monografía sobre el genial compositor, que contiene una presentación de don Manuel Rodríguez Buzón, Jefe de los Servicios de Acción Cultural de la Caja, y una serie de artículos que analizan y estudian la figura y las obras del genio

de Bonn, y que son los siguientes: «Ludwig van Beethoven: el hombre», por Enrique Sánchez Pedrote; «La otra obra orquestal de Beethoven», por Tomás Marco; «Las Sinfonías de Beethoven», por Antón Arias; «Los conciertos de Beethoven», por Luis Rego, y «Un hombre para una época», por este Corresponsal. La monografía, cuidadosamente editada, se completa con fotografías y grabados, y supone también una aportación cultural y de divulgación de Beethoven entre el gran público al que va destinado el Ciclo.

Previamente a la iniciación de éste se celebró una conferencia en torno al autor de las nueve **Sinfonías** por el P. Federico Sopena, en que, en su forma amena y documentada, realizó una interesante síntesis estética y culturalista de la figura y la obra beethovenianas, con ilustraciones musicales y el análisis técnico de algunas piezas.

Mención especial merece la labor del Ciclo Beethoven en su vertiente de Iniciación Musical para Escolares, y de la que se están beneficiando los alumnos de Educación General Básica de la ciudad. Se trata de la repetición de los nueve conciertos programados dentro del Ciclo, y que tienen lugar en la mañana de los sábados, destinadas precisamente por la Ley de Educación a la formación integral de los educandos. Las sesiones son precedidas de explicaciones a cargo de músicos, críticos y teóricos del arte de los sonidos, y representan una verdadera introducción a la Música, de la que depende en el futuro el nivel musical y cultural de nuestros públicos.

Creemos sinceramente que este Ciclo Beethoven puede significar además la consolidación de la Orquesta Filarmónica de Sevilla, siguiendo las directrices de las conclusiones obtenidas en el Seminario sobre «La problemática de las orquestas no estatales», que tuvo lugar en Sevilla paralelamente a la celebración de la Decena de Música, bajo el patrocinio de la Comisaría de la Música y de la Dirección General de Bellas Artes, y de la que también informamos a los lectores de RITMO.

JUAN ANTONIO GARCIA BARQUERO

Lo importante es echar a andar

TRASCENDENTE SEMINARIO SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE LAS ORQUESTAS NO ESTATALES

Podría calificarse de trascendente, sin ningún lugar a dudas, el seminario que se ha celebrado en Sevilla, durante los días 1 al 6 del pasado octubre, convocado por la Dirección General de Bellas Artes (Comisaría General de la Música), en el que se han reunido representantes de los más diversos conjuntos sinfónicos y camerísticos de España, con el fin de lograr una solución al grave problema económico que sojuzga a algunas de esas agrupaciones, impidiéndoles realizar con desenvoltura la gran labor cultural que tienen encomendada. Decimos algunas, pues existen excepciones, debido a que la vida de las mismas se desarrolla con la holgura necesaria y su problemática es la falta de medios técnicos, la «mano de obra», que escasea, ya que dinero no les falta.

Piensa el comentarista que lo importante de este seminario ha sido el diálogo constructivo, del más alto nivel, que sostuvieron los representantes de las distintas orquestas existentes en las provincias españolas, incluido Madrid, en cuanto a la necesidad de cubrir musicalmente aquellas zonas de influencia que pudiera abarcar una agrupación cuya zona no estuviera cubierta por ningún conjunto orquestal, ya que la creación de orquestas regionales no se vio con buen cariz por ninguno de aquellos representantes, pero no se descartó la posibilidad de lograr, con ayudas económicas, ese intento de expandir cultura allí donde ésta no llega en cuanto al sector musical.

Entre las doce conclusiones acordadas —no podemos comentarlas todas por una comprensible falta de espacio—, algunas de ellas son aspiraciones bien plausibles, como que la posible ayuda que se les pueda prestar (por el Estado, Corporaciones, entidades privadas y oficiales, etc.) les permita aumentar los ciclos de conciertos. Pero hay un aspecto más trascendente, y es la posibilidad de realizar mayor número de ensayos, que redunde en la dignificación artística de los programas, con una mayor regularidad e intensificación del trabajo preparatorio de esos conciertos.

Las orquestas no estatales solicitan de la Dirección General de Bellas Artes que se las incluya dentro de los «Ciclos de Intérpretes Españoles en España» organizadas por la citada Dirección, a través de los que organiza la Comisaría General de la Música, así como el envío de solistas y directores, lo que supondría dar un mayor interés a las series de conciertos que esos conjuntos ofrecen en sus localidades y extender sus actuaciones a aquellas poblaciones limítrofes.

Punto negro en las actividades musicales es la falta de adecuadas salas de conciertos y el verse obligadas las orquestas a actuar en locales de cine, en teatros que pertenecen a entidades privadas o empresas comerciales de espectáculos, pagando por ello sumas excesivas, y en los que la sala no reúne condiciones en cuanto a su acústica e instalaciones cómodas para el oyente. Esta carencia de salas de conciertos se extiende a la totalidad del país, pues en Madrid también se sufre, a pesar de contarse con el Teatro Real o el Palacio de Exposiciones y Congresos, que cuando no se usan por la Orquesta Nacional o la Sinfónica de la RTVE permanecen inactivas, si se exceptúa la segunda sala, que se ocupa por congresos que lo toman como sede.

Cierto optimismo nos embarga y esperamos que muchas de las conclusiones adoptadas en Sevilla puedan ponerse en práctica, pues la situación de estas orquestas no estatales es insostenible y se debe llegar a una solución práctica para todas ellas. Por parte de las Autoridades culturales, con la intensificación de los apoyos económicos que ahora vienen prestando; por el sector privado, con la concesión de nuevas inyecciones financieras y ayudando al incremento de sus fondos, pues la Cultura también produce buenos dividendos si son los economistas, los financieros, quienes intentan encauzar esa Cultura.

FERNANDO LOPEZ Y LERDO DE TEJADA

V DECENA DE MUSICA EN SEVILLA



Septiembre 7 Octubre 1973

EXITO ABSOLUTO, ARTISTICO Y DE PUBLICO

Organizada por la Dirección General de Bellas Artes (Comisaría General de la Música) y con la colaboración del Excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad se celebró brillantemente la V Decena de Música en Sevilla, que ha constituido una verdadera superación de los años anteriores, tanto en la programación y calidad de los artistas y conjuntos que han intervenido como en la respuesta masiva del público sevillano a la convocatoria realizada por la Comisaría de la Música. Con antelación al comienzo de la Decena hubo una rueda de prensa en el Excmo. Ayuntamiento, en la que don Antonio Iglesias, Comisario de la Música, ofreció el programa completo y anunció la celebración de un Seminario sobre el tema «Las orquestas no estatales: su problemática», del que informamos también a los lectores de RITMO. Igualmente se entregó a los medios informativos, a la crítica especializada y a los participantes en el Seminario e invitados de toda España el programa completo, magníficamente editado, con una introducción acertada de Miguel Alonso, en la que recoge las palabras del Director general de Bellas Artes, don Florentino Pérez Embid, en las que afirma que «Sevilla hoy no puede ser sólo un recuerdo ni un testimonio de caduca grandeza...», y sintetiza además la programación de la V Decena con este párrafo: «El programa de esta V Decena es un viaje lleno de gratas sorpresas e intérpretes. Programa ecléctico, de altura, pues nos ofrece una estupenda panorámica histórica que se inicia con la profunda religiosidad de la melodía ambrosiana, para culminar con los estrenos de Arteaga y Bonet».

CONFERENCIA INAUGURAL

Como pórtico de la Decena, y en el Salón de Actos del Rectorado de la Universidad Hispalense, tuvo lugar la sesión inaugural bajo la presidencia del Excmo. Sr. Rector Magnífico de aquélla, don Manuel Clavero Arévalo, y Autoridades académicas y de la ciudad. La conferencia corrió a cargo del

profesor don José Camón Aznar, sobre el tema «La Música en la teoría de las artes», que hubo de ser leída por don Enrique Sánchez Pedrote, titular de la Cátedra de Música «Cristóbal de Morales», de la Universidad de Sevilla, por indisposición del profesor Camón. La conferencia supuso un ameno recorrido filosófico y literario por el mundo de la música, en un paralelismo muy interesante con los grandes momentos de la pintura, y fue seguida con atención por un selecto público.

BALLETS DE FELIX BLASKA

Se abrió la Decena con la intervención de este prestigioso conjunto de cámara, procedente de la Maison de la Culture, de Grenoble, y que es un resultado de la política descentralizadora de la cultura y el arte en Francia a partir de fecha reciente. La compañía, formada por Félix Blaska en 1969, está integrada por figuras procedentes de otros conjuntos internacionales de primera categoría, entre ellos el Ballet de Roland Petit, el de Janine Charrat, el de la Opera de París, el del London Festival Ballet, el de Amsterdam, el de la Fundación Gulbenkian, el del Royal Ballet, el de Maurice Béjart y otros. Se trata, por tanto, de primeras figuras que han sacrificado el renombre personal a la labor de conjunto y a la exploración de nuevos caminos de la danza.

En ambas sesiones destacaron las coreografías montadas sobre obras de nuestro siglo, ejecutadas directamente sobre el escenario, en particular la **Sonata para dos pianos y percusión**, de Bela Bartok, y **En blanc et noir**, de Claude Debussy, con la intervención magnífica de las pianistas Katia y Marielle Labèque. Muy interesante el **Ballet para tam-tam y percusión**, sobre música de Jean-Pierre Drouet y Pierre Cheriza, interpretada de forma espectacular por ellos mismos. En las demás obras se recurrió a la banda magnética, costumbre que se ha impuesto de manera lamentable en las sesiones de «ballet» y que debería ser desterrada. En cuanto al «ballet» titulado **Ya sin**, es una experiencia para tener en cuenta en el futuro, aunque resultase algo reiterativa. Hemos de destacar la labor personal de Félix Blaska y a dos bailarinas que, a pesar del altísimo nivel de toda la compañía, mostraron su categoría fuera de serie: Vera Filatoff y Syvie Guy.

CONJUNTOS DE POLIFONIA

Actuaron en este capítulo el Coro de Cámara Gulbenkian, de Lisboa, y el conjunto Musica Polyphonica, de Bruselas. El primero, dirigido por el prestigiado Michel Corboz, actuó en el altar mayor de la Catedral, por el deseo de la Comisaría de la Música de ofrecer el concierto gratuitamente al público sevillano, que llenó las amplias naves del primer templo de la ciudad. Obras de Gabrielli, Monteverdi y Carissimi, en la primera parte, pusieron de manifiesto la exquisita modulación de las voces, que llegaron a su cumbre en una inolvidable versión de la **Messe basse**, de Gabriel Fauré, modélica de lirismo religioso.

El conjunto Musica Polyphonica, de Bruselas, tuvo como marco de su actuación la iglesia del maravilloso convento de Santa Paula, rescatado por la Dirección General de Bellas Artes para estos conciertos necesariamente minoritarios. Bajo la dirección de Louis Devos, el conjunto ofreció deliciosas muestras de la literatura musical ambrosiana, medieval y renacentista, para abarcar incluso el barroco, con obras de Telemann y de Bach, cosechando un merecido triunfo, rubricado por grandes aplausos de los asistentes, siendo de destacar la labor llena de musicalidad y magnífico fraseo del oboe Paul Beelaerts.

MUSICA DE CAMARA

En esta modalidad actuaron otros dos conjuntos: The Contemporary Chamber Ensemble, de Nueva York, y el Grupo de Metales de la RTV Española. Denominador común de ambos conjuntos fue la inclusión de obras musicales del siglo XX, lo que hemos de agradecer muy sinceramente a los programadores de la V Decena, pues es necesario que el gran público entre con más frecuencia en contacto con los modos musicales que han revo'ucionado el panorama compositivo en nuestro tiempo. El conjunto de Nueva York está integrado por piano, «chelo», flauta y variada percusión, y tuvo la colaboración excepcional de la «mezzosoprano» Jan de Gaetani en la interpretación magistral —estreno en Sevilla— del **Pierrot lunaire**, de Arnold Schoenberg, que habrá quedado a

buen seguro en la memoria de los buenos aficionados sevillanos como un hito en la historia musical de los últimos años. Bajo la experta dirección de Arthur Weisberg interpretaron obras relativamente recientes, en las que se puso de manifiesto el experimentalismo de buena parte de la literatura musical de los años de entreguerras.

En cuanto al Grupo de Metales de la RTV Española, de muy reciente creación, se presentaba por primera vez ante el público sevillano, y, además, con la responsabilidad del estreno de obras de compositores españoles actuales, entre ellas la obra-encargo de la V Decena, **Divertimento para conjunto de metal**, de Narcirso Bonet, que asistió al estreno y recibió el homenaje del público asistente. Se trata de una obra que cumple los fines propuestos por su autor, que son —en sus propias palabras— «componer una obra que permita una verdadera comunicación entre el autor, sus intérpretes y el público a quien va destinada». El programa se completaba en su primera parte con obras de Purcell, Gluck y Albioni, que pusieron a prueba la solidez del nuevo conjunto, que viene a llenar una laguna importante en el panorama de nuestros conjuntos instrumentales; igualmente interpretaron en estreno mundial dos interesantes obras de Arteaga y Sanmartín, respectivamente.

En cuanto al New Israel Quartet, suficientemente conocido desde su fundación en 1957, interpretaron dos obras señeras y muy diferenciadas de la literatura musical para cuarteto de cuerda: el **Opus 12 en Mi bemol mayor**, de Mendelssohn, de apacible atmósfera y deliciosas melodías, y el **Opus 131**, de Beethoven, obra de última época del genio, donde se abordan posibilidades que ensancharon los límites del clásico conjunto de cuerda, y cuyas dificultades demostraron la técnica y conjuntación de los integrantes del New Israel Quartet. En primer lugar, y abriendo programa, presentaron el **Cuarteto número 2**, de Joseph Tal, compuesto en 1963 sobre la base de células musicales aisladas y estructuradas en un solo tiempo.

RECITALES DE VICTORIA DE LOS ANGELES Y ALDO CICCOLINI

Uno de los momentos de más emoción artística fue, sin duda, el recital de Victoria de los Angeles, acompañada al piano por Miguel Zanetti, y en el que nuestra sin par artista volvió a demostrar su categoría indiscutible, la versatilidad de sus posibilidades, su maravilloso decir, su musicalidad perfectamente controlada y, en fin, la gracia de su voz, al servicio tanto de lo romántico como de lo operístico o lo popular. Arias de Respighi, Scarlatti y Galuppi abrían el programa, que llegó a su cumbre en la serie de «lieder» de Schumann y Brahms, en particular **Widmung**, **Der Nussbaum** y **Wiergenlied**, expuestos con un apasionado lirismo y una delicadeza asombrosa.

En la segunda parte, tanto las **Cuatro canciones populares**, de Ravel, como las **Canciones populares españolas**, de García Lorca, hicieron vibrar al público, que aplaudió entusiasmado las sucesivas muestras del arte único de Victoria de los Angeles y, por supuesto, la labor pulcra y segura de Miguel Zanetti, al que con justicia la crítica vienesa ha calificado de sucesor de Gerald Moore.

El pianista napolitano Aldo Ciccolini ofreció un recital muy agradable bajo el signo del impresionismo en el patio de las Doncellas de los Reales Alcázares, acaso el mejor sitio para gustar a placer de las atmósferas musicales de Ravel y Debussy, cuyas obras integraban el programa. En todas ellas, pero sobre todo en el primer libro de los **Preludios**, de Debussy, Ciccolini demostró su dominio del teclado al servicio de un concepto muy sensorial y lírico de la obra del genial autor francés, culminando con la interpretación realmente excepcional de **La isla alegre**, del mismo compositor.

ORQUESTA SINFONICA DE LA URSS

El cierre de la V Decena corrió a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional de la Unión Soviética, que consiguió llenar absolutamente el Teatro Lope de Vega en sus dos programas, de muy distinta composición y resultados. El primero se abrió con el poema sinfónico **Don Juan**, de Ricardo Strauss, obra donde ya la Orquesta demostró sus posibilidades. Sin embargo, la dirección de Odisey Dimitriadi (que sustituía a Svetlanov por enfermedad de éste), basada más en el oficio que en la interpretación, no consiguió hacer rendir a los músicos todo lo que se esperaba. Además de ello, la inclu-

sión del **Concierto para piano y orquesta en Fa mayor**, de Khrennikov, fue un error; obra plúmbea y absolutamente fuera de lugar en las líneas actuales de la composición, representa la persistencia anacrónica de la «ortodoxia» creativa en la URSS, agravada por la ejecución del propio Khrennikov, músico poderoso, pero de escasa sensibilidad y dotado de técnica pianística contundente, pero sin matices. En la segunda parte ofrecieron, en versión más afortunada, el **M Manfred**, de Tchaikovsky, poco frecuente en los programas sinfónicos.

Mucho mayor interés tuvo el segundo programa, clausura de la Decena, bajo la extraordinaria batuta del joven maestro Dimitri Kitaienko, que no en balde ostenta el Premio Karajan de dirección. Perfecta conducción de la orquesta, soltura y elegancia de gesto, dominio absoluto de la partitura, sensibilidad poco común; éstas son las virtudes puestas de manifiesto en obras tan comprometidas como la **Cuarta Sinfonía**, de Brahms, que abrió el concierto; **El mar**, de Debussy, y el **Concierto para violín y orquesta**, de Tchaikovsky a cargo del solista Valeri Klimov, que dio una buena y brillante versión del mismo. Grandes ovaciones premiaron la extraordinaria actuación del gran conjunto de la URSS.

SEMINARIO SOBRE «LAS ORQUESTAS NO ESTATALES Y SU PROBLEMATICA»

De gran interés fueron las sesiones de trabajo de este Seminario, con el que una vez más la Comisaría de la Música demuestra su esfuerzo por ir dando soluciones a los problemas de la música en nuestro país. En este caso, problema verdaderamente grave y acuciante, en cuya exposición y debate participaron figuras tan prestigiosas como Javier Alonso, Antonio Fernández-Cid, Andrés Lewin Fichter, Oriol Martorell y Enrique Sánchez Pedrote, y en el que participaron además representantes de las orquestas de Alcoy, Barcelona, Jerez de la Frontera, La Coruña, León, Málaga, Madrid, Oviedo, Palma de Mallorca, Pamplona, San Sebastián, Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Valladolid y Zaragoza.

Como **conclusiones** más inmediatas para la solución de los problemas de las orquestas no estatales se apuntaron las de conseguir subvenciones estatales y de organismos provinciales, con objeto de poder dar estabilidad a las plantillas de músicos y regularidad en su trabajo a estos instrumentistas, que hoy viven en situaciones de incertidumbre; asimismo se estudió el problema de locales, dotaciones y becas.

Crónica de nuestro Corresponsal JUAN ANTONIO GARCIA BARQUERO.

Málaga

La agrupación «Atrium Musicae», con el patrocinio de la Diputación Provincial de Málaga, para ocho programas que componen el Ciclo de «Conciertos Escolares», para alumnos de los Institutos de la capital y provincia, ha iniciado en este mes de noviembre sus conciertos dedicados a la música de los siglos XII al XVI, y siguiendo al Clasicismo, «Lied», Impresionismo y Música contemporánea, que tienen lugar en Marbella, Estepona, Antequera, Ronda, Nerja y otras ciudades, provocando verdadero entusiasmo entre los aficionados, en general, dado que esta música antigua, con sus bellísimas páginas, que forman el repertorio de Atrium Musicae, será vivo ejemplo de que aquellas composiciones son deseadas hoy para desentumecer nues-

tros oídos de mucha música moderna...

● La Sociedad Filarmónica ha iniciado su temporada 1973-74 con un concierto dedicado a música contemporánea, que ofrecieron María Caro de Halffter y Manuel Carra, a dos pianos. Y en segundo concierto ha ofrecido un selecto programa por la Orquesta de Cámara, cuyo magnífico conjunto ha interpretado el **Concierto en Re menor**, de Charpentier; otro para viola d'amore y orquesta, de Vivaldi; **Concierto en Re mayor** para dos trompas y orquesta, de Telemann, y otra **Suite de sinfonías**, de J. Mouret. El numeroso público salió encantado de oír a estos virtuosos de la Orquesta de Cámara Paul Kuentz, de París.—SALVADOR BETES.

Orquesta Nacional de España

- Estrenos de Penderecki Blanquer y Joaquín Rodrigo
- El compositor polaco no convenció como director.
- Los Hermanos Romero, bien compenetrados en el «Concierto-Madrigal».
- Parece un trasunto del «Concierto de Aranjuez» y otras sucesivas.
- García Navarro se afianza como director sinfónico.
- El tenor Louis Devos, intérprete de Britten.
- El Strauss de Gundula Janowitz.

Dentro de la segunda jornada, en esta temporada de 1973-74, contamos con dos estrenos del compositor polaco Penderecki. Antes de adentrarnos en pormenores de sus creaciones sería bueno recordar que este músico se apoya en sus obras con una base que pudiéramos llamar tradicional (para entendernos), y que sobre ella despliega su actividad sonora «inventando» la «materia» que más tarde comportará la transformación de su mundo; la transformación en pureza, ya que si nos atenemos al principio físico, en lo espiritual también podría decirse que nada se crea, sino que se transforma. El ilustre polaco ofrece una partitura-testimonio en muchas de sus obras: Trenos por las víctimas de Hiroshima (inspirados en los resultados de las armas nucleares) sirva de ejemplo, ya conocida la cual se había ofrecido con anterioridad por la Orquesta Nacional de España. Ahora correspondía conocer su Partita (1972) y De Natura Sonoris II (1970). La más reciente concreción musical de Penderecki se refiere a la Partita, que se interpretaría seguida a los Trenos; su estreno mundial se efectúa el 12 de febrero del pasado año, en Rochester (USA), y surge a petición de la clavecinista compatriota Felicia Blumental, quien en su papel de solista la interpretó en Madrid. El material elegido por el autor se ensancha o adelgaza a voluntad, mientras se incluyen efectos sonoros de guitarras eléctricas, que dignifican este instrumento al ser ocupado en misiones sinfónicas; nada es desdeñable si se hace con respeto, como lo realiza el polaco; amplias series de «clusters», que a veces se pierden entre la masa sonora, pues se utilizan por el clave solista, pero no se perciben sus efectos por el oído y sí por la vista, intuyéndolos; «masas» agrupadas y distribuidas en diversidad de alturas.

El contenido de la segunda obra ya está implícito en su título. El autor ensaya con una serie de efectos sonoros, que va tratando a su voluntad, y en los que se incluye lo que nos atreveríamos a denominar «martinete alla polaca», ya que se emplea un auténtico martillo que golpea el yunque de la fragua. Las tres obras tuvieron una entusiasta acogida, sin la más mínima disidencia. Claro que escuchamos la sesión matinal del domingo, donde el auditorio es juvenil y entusiasta por la música de su tiempo. Se completó el programa con la interpretación de El pájaro de fuego, de Strawinsky. Penderecki realizó una excelente labor con sus obras y sacó de ellas todo el partido posible en forma característica de llevar cada una

de las páginas; no así en la stranwinskyana, que resultó gris, apenas sin espíritu expresivo ni la humanidad necesaria. Con él destacó la solista, que saludó reiteradamente en compañía del autor-director.

De la segunda sesión pasamos a la quinta, con el estreno del Concierto Madrigal, de Joaquín Rodrigo. Supone una continuación en la línea emprendida por el maestro de Sagunto en su Concierto de Aranjuez, que más tarde proseguirá en sucesivas producciones, como Concierto galante, Fantasía para un gentil-hombre..., que encierran ese espíritu que el propio autor denomina con la expresión de «pimpante». Consta de diez «episodios» o glosas (variaciones), algunas de las cuales son trasunto de la primera citada, en especial la «Entrada», «Giraldilla», «Pastoral» y el episodio que cierra la página. Aunque se trata de un concierto para dos guitarras y orquesta, en muchos momentos éstas se convierten en un instrumento más dentro del conjunto instrumental; pero cuando lo hacen en solitario se apartan bastante del espíritu del de Aranjuez. Se advierte un sello arcaizante, que el compositor aprovecha para la denominación de «madrigal». Fue calurosamente recibido y se aplaudió la interpretación en presencia del autor, que saludó desde su palco. La ejecución fue brillante por parte de Angel y Pepe Romero (guitarristas), pero floja de temperamento y expresión en la batuta rectora de Moshe Atzmon, quien realizó una sorprendente versión de la Primera sinfonía de Mahler, valiéndole muchos aplausos y reiteradas salidas.

El arranque de la temporada fue discreto con la presencia del director eslavo Edouard Serov y el pianista norteamericano Murray Perahia, interpretándose la obertura de Romeo y Julieta, de Chaikowsky; el Concierto en Do mayor, de Mozart, y la Séptima sinfonía de Beethoven, puede que lo más saliente de la jornada.

El tercer concierto de la temporada ofrecía el interés de un estreno del valenciano Amando Blanquer: su Sinfonietta, escrita en 1958, la cual merecería el accésit del Premio Nacional de Música del mismo año. Compuesta cuando el músico tenía veintitrés años, ya se adivina la personalidad del músico; pero nos parece que se le hace a éste un flaco servicio al incluirle una obra primera, no digamos de juventud, puesto que el músico todavía no alcanza la cuarentena, y sí de madurez de trabajo, según se expone en la obra que nos ocupa. Con un poco más de amplitud podría haber sido convertida en sinfonía con «ripienos», ya que la línea «ar-

gumental» no falta. Deseamos conocer la evolución del músico en el decurso de los años que siguen al arranque de esta «Sinfonietta», muy lograda, pudiéndose apreciar la corriente creacional que imperaba en aquellos años, cuando todavía los compositores españoles no se habían «lanzado» a la plena vanguardia «desaforada» y negativa de todo lo anterior.

Cuatro lieder, de Strauss, fueron la fugaz presencia de Gundula Janowitz, quien cantó con esa regularidad habitual en ella, destacando por su dominio de registros y la sencillez de matices, sobresaliendo los dos últimos, titulados Liberado y Dedicación, en un feliz acompañamiento del director valenciano Luis Antonio García Navarro. Este trajo perfectamente el espíritu que su paisano imprimía a la composición pórica del programa y el expresado por el propio Strauss en sus pentagramas; pero lo importante de su labor fue la exactitud casi lograda de la Segunda sinfonía de Brahms, que ponía de manifiesto la personalidad de un director que poco a poco va logrando madurez y dominio de los resortes orquestales. El público no comprendió su entrega y dominio, regateándole un premio mayor que los corteses aplausos que le concediera.

Estos aplausos sí se demostraron, ocho días después, con el maestro germano Fritz Rieger, un buen director con oficio, pero bastante parsimonioso, ya que las versiones de la obertura de Don Juan, de Strauss, y la Séptima de Dvorak no alcanzarían niveles muy brillantes, por carecer de encanto e inspiración. También sería discreto su acompañamiento al tenor Devos, protagonista de Las iluminaciones, de Britten, cantadas con esa tersura y musicalidad en él habituales. ¡Cómo nos gustaría poder admirarle en intervenciones operísticas! Su lirismo debe ser extraordinario.

Orquesta Sinfónica de la Unión Soviética

No tenemos suerte los melómanos españoles con las visitas artísticas que a nuestro país realizan los grandes conjuntos sinfónicos de otros países, y todo por falta de una batuta brillante. Ello supone que el rendimiento de esos conjuntos no sea en su plenitud. Tal el caso de la Sinfónica soviética, que llegó sin el maestro Svetlanov, sustituido por sus colegas y compatriotas Dimitriadi y Kitaienko, protagonistas de dos programas distintos. El primero, con un Don Juan, de Strauss, expresado con demasiada riqueza de expresión en los metales y percusión; muy sobrio el Primer concierto de Chaikowsky, con el pianista Nikolai Petrov de solista (discreto y con poca madurez), para cerrar con una espléndida versión del Manfredo (sinfonía) del anterior. Cierta frialdad nos agarró, puede que influidos por la escasa asistencia de auditores, que no cubrían ni medio aforo del Real.

El segundo programa fue ya más cálido. La batuta expresiva, más temperamento, nervio y plenitud de las versiones. Programa en que sólo figura Chaikowsky (autor reiterado, como si fuera el único ruso representativo), pero ahora en compañía con el Brahms de la Cuarta sinfonía y el Ravel de El mar. Del ruso, su Concierto para violín y orquesta, bien tocado por Valeri Klimov como solista, sin que sea una aportación muy destacada de la famosa escuela violinística rusa.

Los programas se hubieron de ampliar a «extras» que el público solicitó, más en la segunda actuación, en que la sala de la Plaza de Oriente alcanzó un lleno absoluto.

ORQU SINFÓNICA CORO

En la presente temporada, la Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE han sido madrugadores, pues al cierre de esta crónica ya llevan realizados siete programas, mientras que su hermana mayor, la Orquesta Nacional, tan sólo cinco. Esos siete conciertos han revestido cierta novedad, en evitación de ofrecer la inclusión de obras muy «trilladas» y de habitual audición, amén del estreno propicio en cuanto la ocasión lo permite; *verbi gratia*, los «Interludios marinos», de la ópera Peter Grimes, de Britten, ofrecido por el japonés Iwaki Jephthé, de Carissimi, por Odón Alonso; Lázaro, de Schubert; y Postales madrileñas, de Molleda, con García Asensio, que también incluye los Dos bocetos sinfónicos, de Ernesto Halffter.

De Carissimi ya se habló en su día con motivo de la exhumación de su oratorio en Cuenca, y no es caso de volver sobre ello, puesto que la única nota saliente fue el mayor dominio de orquesta y coro, junto a la seguridad superior por parte de Odón Alonso. Por otro lado, el Lázaro realizado por García Asensio supone una dura tarea, de cuya prueba sale triunfante; estuvo bien el sexteto solista: Bárbara Shuttleworth, Jennifer Smith, Dolores Pérez (sopranos); Petre Munteanu, José Forondo (tenores) y Antonio Blancas. Precisamente en este programa escucharíamos las Postales madrileñas, ya citadas, que completaría la obertura de El murciélago, de Strauss, y la correspondiente a La italiana en Argel, de Rossini, donde García Asensio expresó su dominio y conocimiento operístico, imprimiendo el sello lírico preciso que la página necesitaba. En esta sesión Orquesta y Coro destacaron ampliamente, y debe citarse la excelente preparación a que fue sometido el conjunto coral por Blancafort para una bella realización del Schubert.

Ya en el umbral de la temporada tuvimos un plato fuerte, como supone la brillante intervención del pianista Pérez de Guzmán, quien nos ofreció un Primer concierto de Brahms, profundo, equilibrado y musical, esencialmente en su segundo y tercer movimientos, que tuvo en el japonés Iwaki un buen acompañante, con oficio y conocimien-

QUESTA SINFÓNICA y RODE LA RTVE

- Exhumación del oratorio Lázaro, de Schubert.
- Nueva audición del Jephthé, de Carissimi.
- Copland dirige su propia obra.
- Un Retablo con «Trujamán» niño.
- Estreno de Larrauri para orquesta y coro.
- Espléndida labor de Theo Alcántara.
- Un profundo Brahms por Pérez de Guzmán.

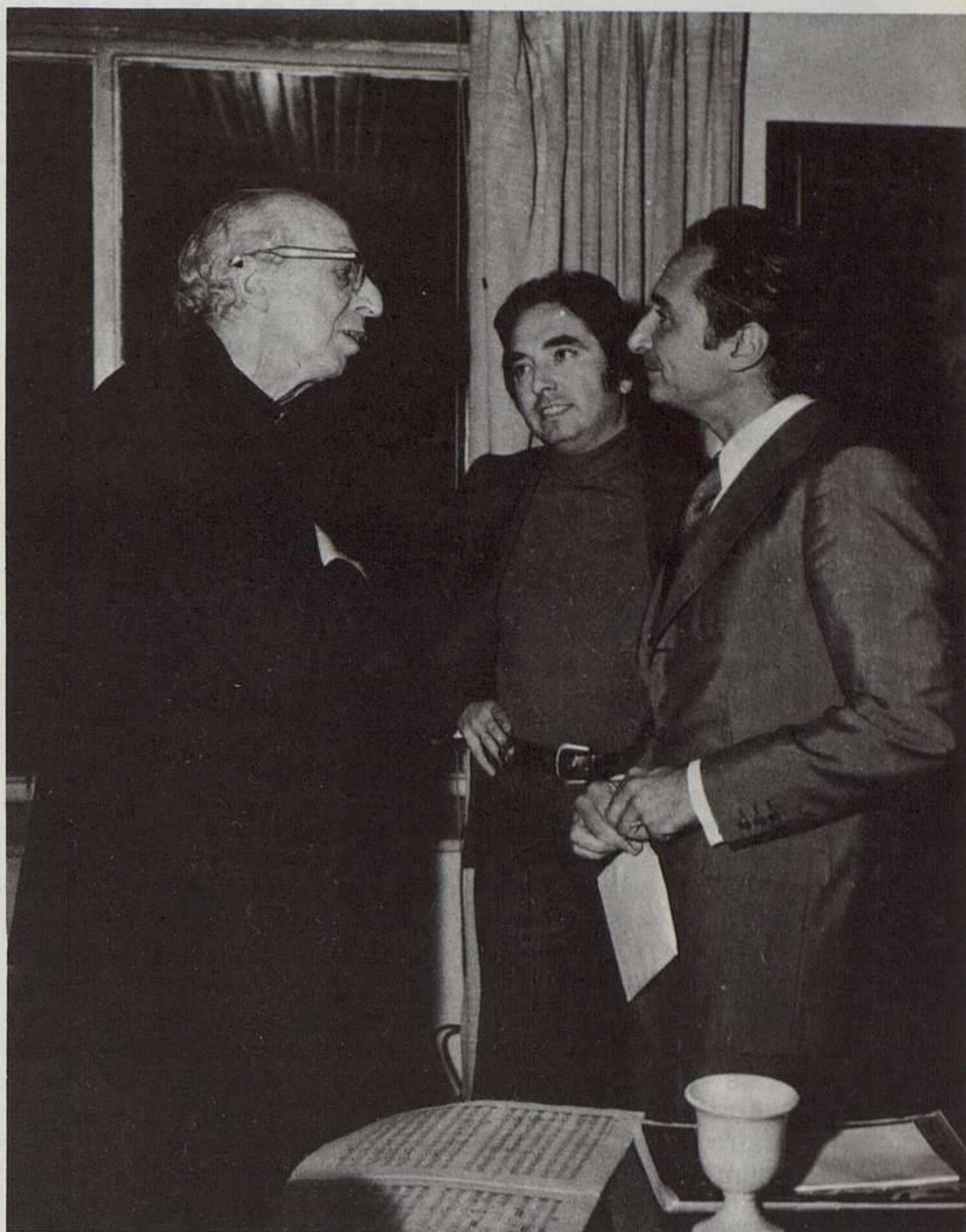
tos de los «hilos» que mueven una orquesta. Su labor fue correcta en el Britten citado más arriba y una buena versión de la **Séptima Sinfonía** de Dvorak, sobresaliente en el segundo y tercer tiempos. Presenció el programa el Ministro de Información y Turismo, que asistía por vez primera a estos conciertos desde su nombramiento, y lo mismo ocurría con el nuevo Director general de Radiodifusión y Televisión, que así tomaba contacto directo con «su» orquesta.

Como homenaje al cincuenta aniversario del estreno de **El retablo de Maese Pedro**, de Falla, escuchamos una versión muy al estilo de lo que el maestro gaditano deseaba: que el **Trujamán** fuera interpretado por un niño, como él había escrito en su partitura (no la habitual soprano), y en esta ocasión lo tuvo a su cargo Pedro Ecay, quien cantó con esa sencillez que caracteriza al niño. Julio Julián (tenor) encarnó un buen «Maese Pedro» y Antonio Blancas fue firme «Don Quijote», completando una feliz labor Genoveva Gálvez en el clave, todos bien conducidos con firmeza por la flexible batuta de Odón Alonso. En este programa ocuparía Carissimi toda la segunda parte, y entre ambas obras citadas se incluiría el estreno de Larrauri que el autor titula **Ezpatadantza para orquesta y coro**. Son trece minutos de interesante música, donde el folklore vasco se estiliza y toma su esencia para ser explanada por la orquesta y el coro, según las exigencias del compositor; al menos el crítico escuchó complacido ese aire de cierto primitivismo que respira la página. Adelaida Lecuona (contralto),

Alejandro Ciarra (tenor) y Antonio Lagar (narrador) actuaron como solistas con apreciable seguridad en una labor nada sencilla, bien conducidos por el maestro leonés, titular de la Orquesta y Coro, éste bien preparado por Blancafort.

Eduardo Mata, director azteca, produjo excelente impresión por su dominio y soltura, pese a su juventud (no alcanza la treintena de años, según reza la nota biográfica del programa). Lo mejor de su labor se alcanzaría en la segunda parte, ocupada por las dos «suites» ravelianas del **Dafnis y Cloe**, bien lograda en gradaciones; no ocurriría lo mismo en sus intentos de acierto con el **Tercer concierto de Brandemburgo**, de Bach, y la **Terceira Sinfonía** de Schubert, ésta mejor que la página anterior.

En veintitantos años de ejercicio crítico es la segunda vez que vemos en vivo al compositor norteamericano Aaron Copland; la primera, en un coloquio sobre música norteamericana; la segunda, como director con obras de colegas compatriotas y páginas propias. Pensamos que fue interesante, pues tuvimos la fortuna de escuchar a un director y un compositor simultáneamente, cosa que no siempre suele ocurrir, pues el músico creador a veces lleva con firmeza, seguridad y expresión su propia obra, pero no alcanza la justa medida con las ajenas. No es el caso de Copland. El llevó con buena línea y alto nivel las composiciones de sus compañeros Bernstein, Ives y Gershwin; de éste, su **Concierto en Fa**, que tuvo un singular intérprete en el pianista José Tordesillas. Creemos que es la única vez que el crítico se siente sumergido en las profundidades de la compo-



El maestro Aaron Copland, compositor y director norteamericano, que ha dirigido recientemente la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española, aparece en la fotografía con los maestros Enrique García Asensio y Odón Alonso, directores titulares de dicha agrupación.

sición del ya desaparecido maestro y gustó de las esencias que ella posee. Todo debido al sentido musical y acompañamiento que expusieron solista y director.

La segunda parte se dedicaría a la obra de Copland, en la que se ofrecería **Quiet City**, siendo solista Chicano (trompeta) y Sáez (corno inglés), miembros titulares de la Sinfónica de RTVE; **Danzón cubano** y una «suite» de **Billy el Niño**. Creemos que la música norteamericana nos llegó bien dentro y comprendimos el espíritu que en ella se encarna al escuchar estas páginas bien servidas por un maestro que no es director de profesión, sino compositor, y decir esto de él puede ser un elogio, pues no le vamos a descubrir a nuestros lectores ahora como firme puntal de la creación compositiva.

Ya habíamos escuchado a Theo Alcántara una versión muy completa de la **Segunda Sinfonía** («De la Resurrección»), de Mahler, en la interpretación realizada en una de las «Semanas» conquenses, capital de la que es oriundo el maestro español; pero ahora podría calificarse de antológica su ejecución y de la más sobresaliente de cuantas hemos sido testigos presenciales: Cuenca, Madrid, Sevilla..., tanto en el campo sinfónico como en el operístico. El Mahler

logrado fue sobresaliente (con matrícula de honor) por el equilibrio, expresión, temperamento y multiplicidad de matices bien contrastados, acompañando con estupenda colaboración a las solistas: Sonja Stenhammer (soprano) y Maureen Forrester (contralto); la segunda destacó más por sus «filados», modulaciones e inflexiones y seguridad en la voz; no así la primera, que siendo su técnica excelente, el escaso volumen de voz creemos es más apropiado para el recital o el cultivo camerístico con una agrupación instrumental de reducido número. Orquesta y Coro titulares estuvieron a la altura del director: ¡estupendos!

El programa dirigido por García Asensio cierra este comentario, y de él destacamos su versión preciosista de la **Segunda sinfonía** de Schumann, página nada agradecida y de difícil lucimiento, en la que él lograría arrancar una unánime ovación del auditorio, lo que supone cómo sería el acierto del maestro valenciano; el excelente acompañamiento de la solista al piano, Dinorah Varsi (de nacionalidad uruguaya), intérprete del **Segundo concierto** de Rachmaninov, luciendo buena técnica y musicalidad, pero exoresando todo con una cierta monotonía. En ningún momento el público regateó su homenaje espléndido a los protagonistas.



una entrevista con el maestro PICH SANTASUNA

Director del Conservatorio Superior
de Música de Barcelona

Con motivo del fallecimiento del maestro Pau Casals, el Conservatorio Municipal Superior de Música de Barcelona ha suspendido las clases y cerrado las puertas. Les puedo asegurar que en su interior solamente se encontraba el maestro don Juan Pich Santasusana, incansable en su trabajo. Por tal motivo aproveché para entrevistarle, para que diese a conocer a los lectores de nuestra revista las impresiones, siempre interesantes, del Director de uno de los más importantes Conservatorios de España.

—Maestro, ¿ha sido superior el número de matriculados en este nuevo curso?

—Ha habido un exceso de matriculados con relación a nuestra capacidad de local, ya que si bien está abierto el Conservatorio desde las nueve de la mañana hasta las veintiuna treinta de manera permanente, la inmensa mayoría, por no decir la totalidad de los alumnos, solicitan que las clases sean impartidas de seis a nueve de la tarde.

—¿Qué instrumentos han tenido mayor afluencia de matriculados?

—El mayor número de matriculados han sido en piano y guitarra, aunque llevamos años que la flauta dulce —y este año ha ocurrido lo mismo— ha tenido un aumento considerable, pues el estar programada en las normas establecidas dentro de la Educación General Básica y el poseer este Conservatorio al profesor Román Escalas hace despertar un interés que nos ha sorprendido desde su establecimiento del primer año.

—¿Disponen de mucho profesorado, de acuerdo con el número de alumnos?

—El número de alumnos matriculados pasa de los cuatro mil; entre catedráticos, profesores especiales, auxiliares y profesores colaboradores, pasan de un centenar; son necesarios muchos más, pero la capacidad del local no lo permite.

—¿Existen Conservatorios que poseen una orquesta de alumnos?

—Está prevista de una manera inminente la creación de una orquesta de cámara estable para satisfacer las exigencias de las cátedras de Dirección de orquesta y de Conjunto instrumental.

—Observo, maestro, que en el Conservatorio están realizando reformas: ¿son de ampliación?

—No son de ampliación; actualmente el Ayuntamiento de Barcelona ha invertido quince millones para que po-

damos tener una sala de audiciones digna del historial del Centro, aparte de quince millones más para una mejor instalación general, y aspiramos a disponer de un nuevo órgano, que se instalará en el escenario de la sala de audiciones, así como también un laboratorio electrónico para el servicio de las clases de Composición.

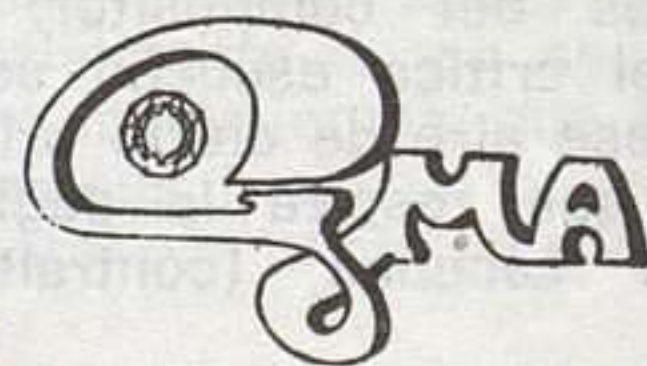
El Conservatorio Municipal Superior de Música de Barcelona, que pertenece, como muy bien dice la denominación, al Ayuntamiento, posee un gran prestigio desde su fundación. Los directores que ha tenido siempre fueron músicos que han pasado a la historia y que nos dejaron un grato recuerdo. Estamos seguros de la eficaz labor del maestro Pich Santasusana, pues además de su prestigio musical tiene un infatigable afán en el trabajo.

T. PARERA

LA DIDACTICA EN LA GUITARRA

Será el libro de texto
de todos los estudiantes
de Guitarra en sus
Grados Elemental y Medio
de los Conservatorios

Un disco didáctico
que no debe faltar en su casa



SONIMAG, UN HECHO POSITIVO PARA LA INDUSTRIA MUSICAL

Siempre se ha distinguido Barcelona en organizar concentraciones industriales y comerciales, como lo demuestra el haber construido un recinto considerado de los mejores del mundo, lo mismo en instalaciones que en su situación en la montaña de Montjuich. Es mundialmente famosa su Exposición Internacional, que se celebra todos los años en el mes de junio; en esta concentración comercial, desde hace pocos años, se ha visto algún «stand» donde se suele exhibir algún piano u órgano que, rodeados de maquinarias de diferentes clases, no atraían la atención de un público especializado.

El Ayuntamiento de Barcelona, por su Departamento de Relaciones Públicas, del que por aquel entonces era Jefe de servicios don Esteban Bassols, tuvo la idea de crear una exposición dedicada exclusivamente a la imagen y el sonido, denominada Sonimag. A una de las primeras reuniones que se celebraron como tomas de contacto acudí y pude comprobar que la idea podía tener una gran repercusión, debido al auge que estaban adquiriendo la fotografía, la televisión, las marcas discográficas, la música en general. Observé que era un campo amplísimo, pero que hasta que no tuviese la confianza absoluta de los industriales no tendría la efectividad necesaria para llevar a cabo una exposición de gran importancia. Ahora les puedo asegurar que ha llegado el momento de tener muy en cuenta las próximas ediciones, porque ha tomado un volumen tan extraordinario y de una importancia tal, que Sonimag es ya imprescindible para todo aquel que esté relacionado con la música.

Estaba dividida por sectores numerados por letras; la letra A comenzaba por la fotografía... Pero vayamos a la letra C, que

era el departamento que nos ocupa, la música en general, ya que RITMO es una revista netamente musical.

Muy amplio era el sector C, porque varias marcas de pianos y órganos, nacionales y extranjeros, poseían «stands» de grandes dimensiones, donde habían instalado incluso «auditoriums», bien atendidos por azafatas que acomodaban a los visitantes, y en los que cómodamente sentados se podían escuchar las audiciones de sus órganos, en los cuales especialistas en la materia hacían constantes demostraciones. Otros «stands» tenían cabinas herméticamente cerradas, en las que hacían demostraciones individualmente, para apreciar mejor el sonido.

El interés despertado por estos instrumentos ha sido enorme y nos hace presagiar que la música de órgano y el piano están tomando un volumen muy de tener en cuenta.

Pudimos apreciar cómo «stands» de fábricas de Valencia exhibían toda clase de instrumentos, en dura competencia con otras firmas extranjeras, algunas del telón de acero. Japón exhibía pianos, órganos, flautas dulces..., una verdadera competencia, que hace que la industria española haga trabajar su ingenio para superar la calidad de la mercancía que nos traen de importación. Era curioso ver cómo alguna Editorial, no precisamente musical, exhibía libros técnicos relacionados con la Música.

Una de las pruebas para la que no se ha regateado esfuerzo es la instalación de una discoteca, donde, naturalmente, no se podía bailar; solamente era para demostrar la técnica de la luz y el agua reflejadas en una pantalla al compás de melodías propias para las discotecas, causando un efecto curiosísimo cuando se interpretaban melodías al estilo Osibis o Conexión, pongamos por ejemplo.

En lo que se refiere al aspecto musical, Barcelona ha vivido unos días de verdadero movimiento; solamente una marca de órganos que posee 53 sucursales en la península ha celebrado una convención a la que además de sus representantes han traído sus técnicos; otras marcas hicieron que la atracción y la visita la dedicasen a profesores de música para la enseñanza musical, colmándolos de atenciones. Han acudido también directores y profesores de Conservatorios de Música de varias provincias. En resumen, Barcelona ha vivido unos días de ambiente musical dentro de la industria de la música de una gran importancia, de un gran interés y de un valor para el futuro que nos hace presagiar un porvenir muy esperanzador, que forzosamente ha de ser en bien de la Música.

Si a esto unimos el interés de las continuas demostraciones por varios canales que exhibían televisión en color; la instalación de un «plató» para TVE, donde continuamente se rodaban filmes como si fuese Prado del Rey o el Centro de Miramar, a vista del público; el despliegue enorme del ramo de la fotografía, en el que creo no ha faltado ninguna marca española y casi podemos asegurar ni extranjera; la enorme afluencia de comerciantes de toda España y del extranjero, verdaderas delegaciones que se han desplazado a Barcelona..., todo ha influido a poder asegurar que Sonimag ha constituido un éxito rotundo, que se debe tener en cuenta. Esperamos que en próximas ediciones RITMO estará presente porque estamos seguros que el movimiento musical que este año ha empezado ha de ser de interés para nuestros lectores.

JOSE CRUELLS

Un bello «stand» de una de las firmas expositoras en el Sector C, dedicado a la industria musical.



BILBAO

Sociedad Filarmónica

Ha comenzado la temporada musical bilbaína, con el primer concierto celebrado en esta Sociedad y a cargo de la Orquesta de Cámara Solistas de Salzburgo, dirigida por el maestro danés Gunnar Skou Larsen.

Obligado por ligeras indisposiciones del violín y el pianista, se modificó el programa, pero no obstante escuchamos a dos solistas, la japonesa Sachuko Nakajima, violín, y al pianista español, José Francisco Alonso, que interpretaron, ella, el **Concierto en Sol mayor** para violín y orquesta, y él el **La mayor** para piano y orquesta, ambos de Mozart, los cuales fueron bien interpretados por los dos artistas, que causaron una excelente impresión. La Orquesta sólo cumplió, y el director, Larsen, discreto.

En el IV ciclo de Intérpretes Españoles en España, que organiza la Comisaría General de la Música, la Sociedad Filarmónica ha sido una excelente colaboradora, ofreciendo así su sala a un joven guitarrista vizcaíno, Roberto Olabarrieta, que ha tenido un gran éxito interpretando obras de Bach, Castelnuovo-Tedesco, Barrios, Villalobos, Torroba y Rodrigo.

El pianista norteamericano Jo Alfidí, ganador del Concurso Internacional de Música que organiza el Conservatorio de Orense, ha tenido una actuación brillante, y su concierto con obras de Beethoven, Liszt, Albéniz, Barber y Alfidí, ha sido muy aplaudido.

Orquesta Sinfónica

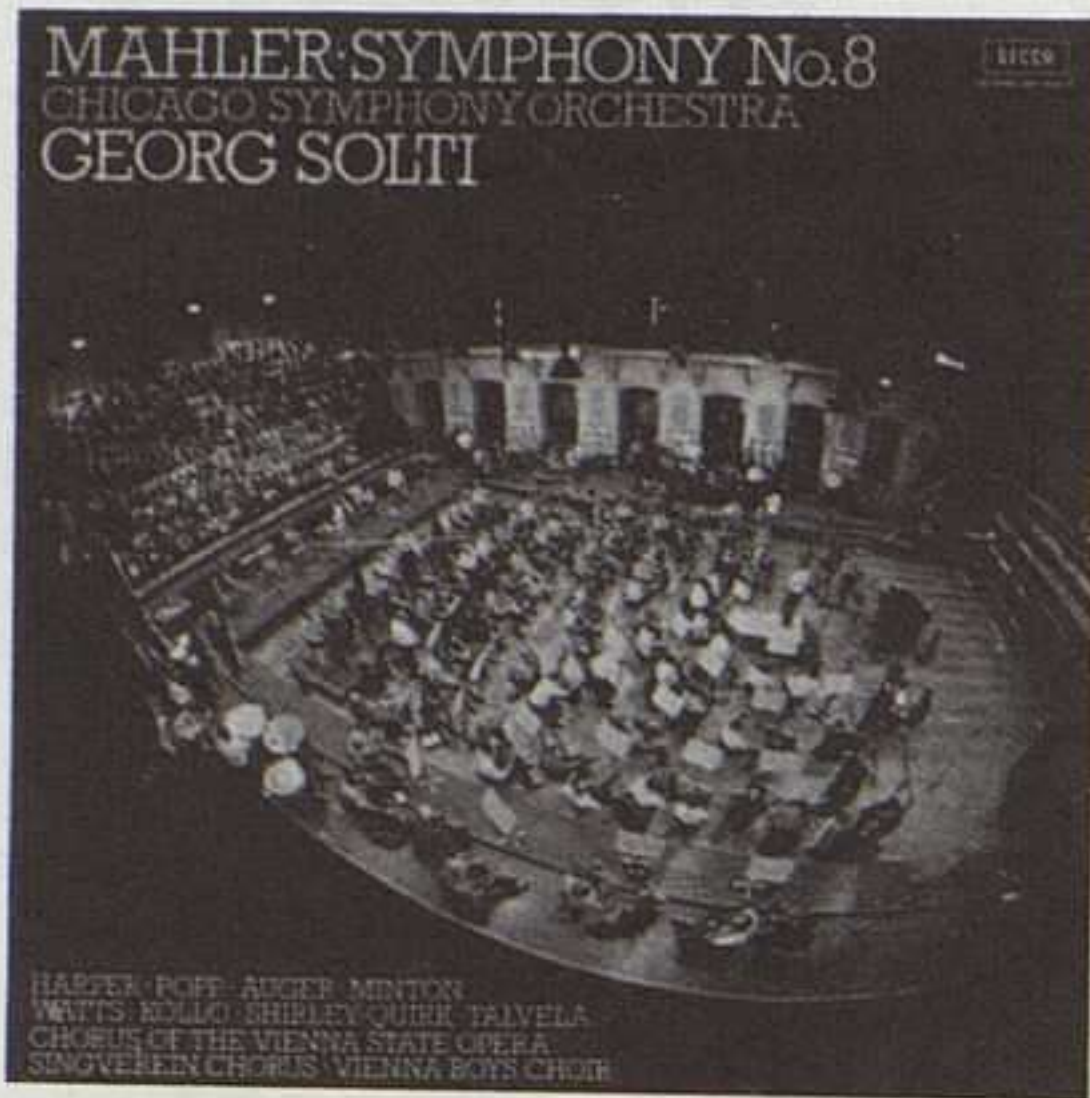
Ha comenzado la temporada esta Orquesta interpretando **Triana**, de Albéniz-Arbós; **Concierto para violín y orquesta**, de P. Tschaikowsky, actuando como solista Gonçal Comellas, y **Séptima sinfonía** de A. Dvorak; director, el maestro Pedro Pirfaño.—JOSE DE URQUIJO.

GERONA

El día 30 de agosto último fallece en Gerona el ilustre doctor y catedrático de la Universidad Autónoma don Santiago Sobrequés y Vidal.

Durante unos días, toda la prensa catalana dedica sus merecidos elogios a este gran historiador, justamente ya calificado como «uno de los principales historiadores catalanes de este siglo». No corresponde a RITMO describirle desde dicho punto de visto histórico, pero sí tributar un merecido recuerdo a su personalidad artística, por muchos ignorada.

En efecto, Santiago Sobrequés fue también un gran propagador de la actividad musical de Gerona. Continuó regentando la importante Casa de Música Sobrequés, fundada por su padre, que fue figura de relevantes méritos artísticos de su época, y desde ella colaboró y siguió pulso a pulso todo el desenvolvimiento musical de la ciudad.



Mahler

«8.ª SINFONIA»

HARPER, POPP, AUGER, MINTON.
Coro de la Opera del Estado de Viena.
Coro Infantil de Viena.
Orquesta Sintónica de Chicago.
GEORG SOLTI.
GRAN PREMIO DEL DISCO MONTREUX 1973.
SET 534/5, DECCA.

Precio normal 2 discos: 670 ptas.
PRECIO OFERTA 2 discos: 470 ptas.



Richard Wagner

«TANHAUSER»

LUDWIG, KOLLO, SOTIN, HOLLWEG, etc.
Coro Infantil de Viena.
Orquesta Filarmónica de Viena.
GEORG SOLTI.
SET 506/9, DECCA.

Precio normal 4 discos: 1.340 ptas.
PRECIO OFERTA 4 discos: 940 ptas.



Beethoven

LAS «NUEVE SINFONIAS»

Orquesta Filarmónica de Viena.
HANS SCHMIDT ISSERSTEDT.
SXL 6470/5.

Precio normal 6 discos: 1.860 ptas.
PRECIO OFERTA 6 discos: 1.410 pesetas.

DECCA

oferta especial

NAVIDAD 1973



Richard Strauss

«EL CABALLERO DE LA ROSA»

MINTON, CRESPIN, JUNGWIRTH, PAVAROTTI, etc.
Coros de la Opera del Estado de Viena.
Director: NORBERT BALATSCH.
Orquesta Filarmónica de Viena.
GEORG SOLTI.
SET 418/21, DECCA.

Precio normal 4 discos: 1.340 ptas.
PRECIO OFERTA 4 discos: 940 ptas.

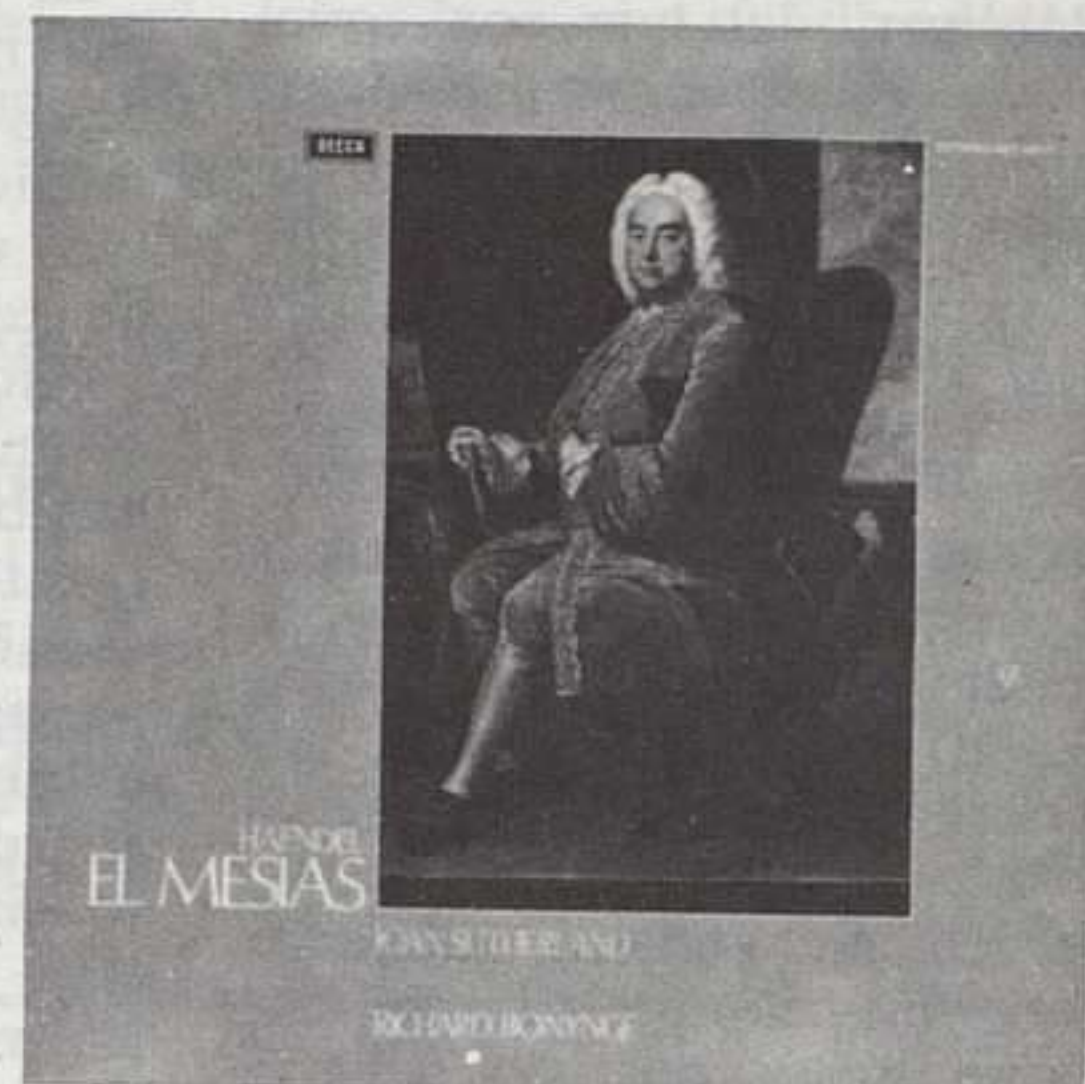


Puccini

«LA BOHEME»

FRENI, HARWOOD, PAVAROTTI, MANERAI, MAFFEO, GHIAUROV.
Orquesta Filarmónica de Berlín.
HERBERT VON KARAJAN.
SET 565/6, DECCA.

Precio normal 2 discos: 670 ptas.
PRECIO OFERTA 2 discos: 470 ptas.



Haendel

«EL MESIAS»

SUTHERLAND, TOURANGEAU, KRENN, KRAUSE.
Ambrosian Singers.
Orquesta Inglesa de Cámara.
RICHARD BONYNGE.
SET 465/7, DECCA.

Precio normal 3 discos: 1.005 ptas.
PRECIO OFERTA 3 discos: 705 ptas.

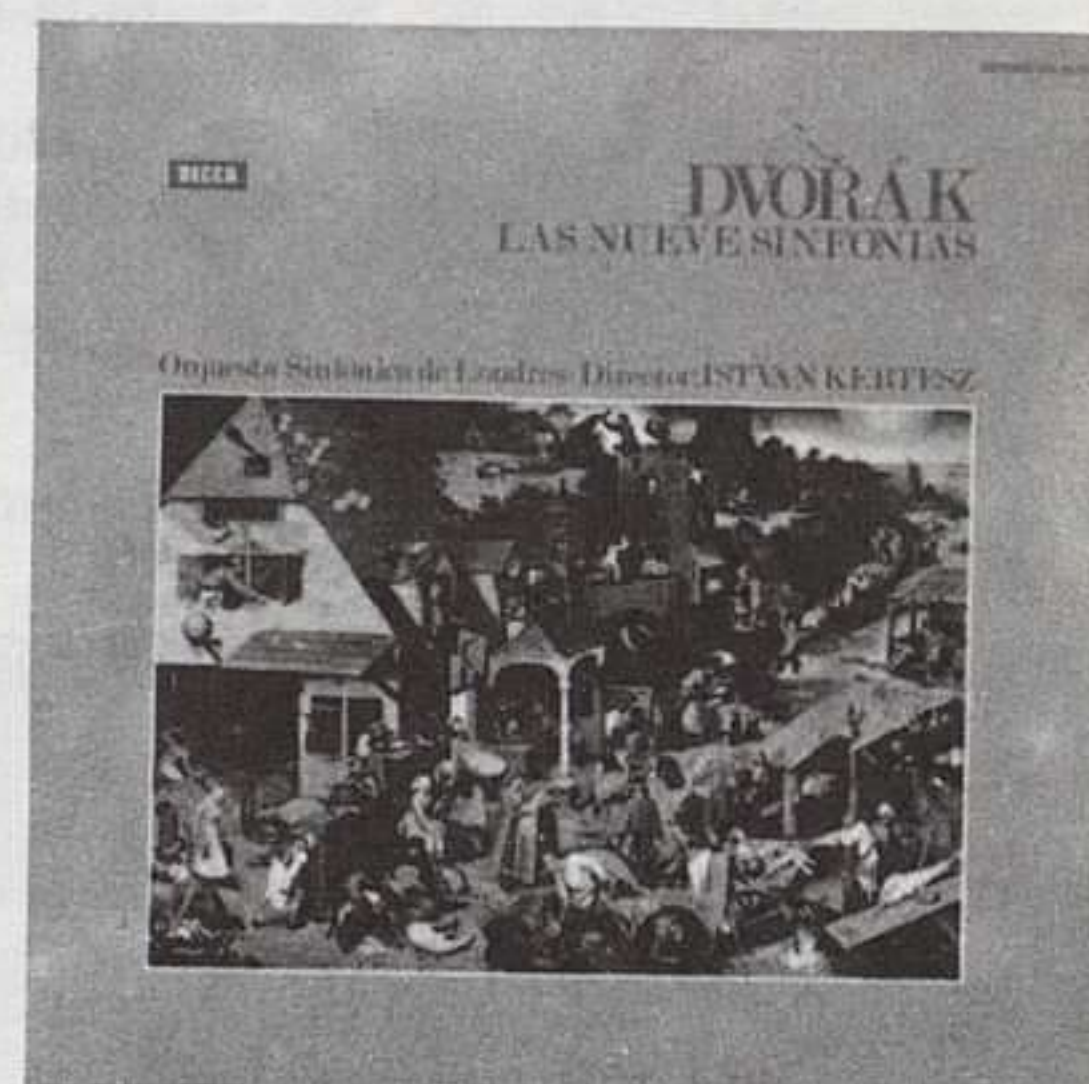


Mussorgsky-Rimsky Korsakov

«BORIS GODUNOV»

NICOLAI GHIAUROV.
GALINA VISNNEVSKAYA.
Orquesta Filarmónica de Viena.
HERBERT VON KARAJAN.
SET 514/7.

Precio normal 4 discos: 1.340 ptas.
PRECIO OFERTA 4 discos: 940 ptas.



Dvorak

LAS «NUEVE SINFONIAS»

Orquesta Sinfónica de Londres.
ISTVAN KERTESZ.
SXL 6515/21.

Precio normal 7 discos: 2.170 ptas.
PRECIO OFERTA 7 discos: 1.645 pesetas.

EN OFERTA LIMITADA HASTA EL 31 DE ENERO DE 1974



EL DISCO CLASICO



PEDRO MACHADO DE CASTRO, Redactor-Jefe

COLABORAN EN ESTE NUMERO

Manuel Chapa Brunet, José Luis García del Busto, Ramón Ortíz Ramis, Juan Ignacio de la Peña, José Luis Pérez de Arteaga, Joaquín Rubio

BACH, J. S.: **Concierto para violín y orquesta en La menor. Concierto para dos violines y orquesta en Re menor.** David e Igor Oistrach. Orquesta de Cámara de Moscú. Director, Rudolf Barshai. Hispavox-Melodia, HMES 610-25, «estereo».

Lo primero que me extraña de este disco es la no inclusión en él del **Concierto en Mi menor**. Sorprende que reunidos Rudolf Barshai y los dos Oistrach no hayan grabado o no se hayan incluido en la grabación los tres conciertos. Los treinta minutos y veintidós segundos que dura el disco nos parece poca cantidad de música. La grabación es francamente mala, hasta tal punto que me atrevo casi a afirmar que en varios momentos sirve de pantalla, impidiéndonos apreciar la gran calidad de la versión. Los agudos llegan a ser desagradables, y la orquesta suena confusamente en los dos conciertos. La interpretación de los Oistrach es asombrosa, como se espera de estos dos maestros. Pocos violinistas encontraremos que puedan llevar unos «tempos» como estos dos músicos geniales. Se trata, pues, de un disco en cierto modo decepcionante, del que se podía esperar mucho más.—J. R.

BEETHOVEN, Ludwig van: **Concierto número 5, en Mi bemol mayor, para piano y orquesta.** Michael Rosengarten, piano. Suddeutsche Philharmonie Orchestra. Director, Hanspeter Gmür. Zafiro, ZOR 5011.

No es fácil realizar una versión de esta obra que alcance las cotas marcadas por Kempff, cuya interpretación nos parece inmejorable.

Hanspeter Gmür se nos presenta en esta ocasión falto de energía y de brillantez; sin «garras», que se dice ahora. El tratamiento de esta obra, en opinión de muchos cima del concierto para piano, donde solista y orquesta se funden en un sinfonismo maravilloso, ha de ser majestuoso (por algo se ha dado en llamar **Emperador al Concierto**), brillante y rico en contrastes. Todo esto está poco conseguido en el disco. La orquesta suena muy uniforme, casi diríamos un poco sosa y sin vigor.

Por otra parte, no existe gran diferenciación (que ha de destacarse pese al carácter sinfónico) entre el piano y la orquesta, la cual en ocasiones desluce al solista.

Michael Rosengarten es un buen pianista, pero quizá influido, se limita a leer la partitura sin poner de relieve ninguno de los múltiples acentos que precisa la obra.

El disco, en suma, no es una genialidad, pero tampoco debemos irnos al otro extremo. La versión es aceptable. Ocurre que al ser obras tan repetidas no es sencillo, para el músico, sentar cátedra, como nosotros deseáramos, en su interpretación.—J. P. M.

BERLIOZ, Héctor: **Sinfonía fantástica**, op. 14. Suddeutsche Philharmonie Orchestra. Director, Hanspeter Gmür. Zafiro, ZOR 5012.

La personalidad rectora de Hanspeter Gmür nos es conocida a través de varias obras grabadas para esta Colección. Sentimos no poder definirnos lo favorablemente que quisiéramos, pero Gmür es un director de segunda fila. Claro que directores de primera hay muy pocos.

Esta es, después de todo, una gran versión de la **Sinfonía fantástica** del músico francés, aunque con las reservas lógicas. La razón se puede encontrar en la misma obra, incluso en la personalidad de su autor. Berlioz es un romántico desenfrenado. La idea del amor pasional terriblemente celoso y desconfiado fluye como una constante en la atormentada vida del artista. Y —no debemos olvidarlo— **Episodios de la vida de un artista** tituló el compositor a su obra. No extraña la dificultad interpretativa que presenta esta **Sinfonía** por la enorme cantidad de sentimientos y escenas, muchas veces contradictorios, que encierra.

Con todo y no ser Gmür, como decíamos al principio, un director histórico, su tratamiento de la **Fantástica** es muy aceptable. Sin lugar a dudas, el mejor disco de este director que haya aparecido, hasta ahora, en la Colección.

Buena grabación que, no nos importa repetirlo, es característica casi inamovible de esta serie.—J. P. M.

CORREA DE ARAUXO: **Tiento de sexto tono, «Lauda Sion Salvatore»**, **Tiento de noveno tono. CABANILLAS: Pasacalles de cuarto tono, Gallardas de tercer tono. CABEZON: Faborción glosado «Dic nobis Maria»**, **Tres diferencias a dúo sobre «Ave Maris Stella»**, **Verso de primer tono, Canción glosada «Ultimi mei suspiri»**. BACH: **Partita número 5 en Sol mayor**. Antonio Baciero. RCA, Red Seal, LC 16356, «estereo».

Toda grabación que ayude a desintoxicar el mercado discográfico español debe ser bien recibida. Si además esta grabación contribuye a resucitar músicos españoles, tanto mejor. El disco que comentamos contiene las dos características que acabo de citar. Baciero se ha atrevido a grabar a Correa de Arauxo, Cabanillas y Cabezon. Vaya nuestra felicitación sólo por intentarlo. Podemos apreciar, a raíz de la interpretación del pianista español, de lo que es capaz un músico serio, conocedor del estilo de una época, poseedor además de una gran técnica. Si sumamos además a su impresionante interpretación la calidad de la grabación y lo documentado y acertado de las notas de la carpeta (a cargo del propio Baciero), poseemos ya un disco inmejorable. Completa esta selección de grandes maestros del Barroco la **Partitura número 5**, espléndidamente tocada. En resumen, un disco sensacional.—J. R.

CHOPIN, F.: **Los Nocturnos**, versión integral. Arturo Rubinstein al piano. RCA, Album «estereo», LSC 7050. (Dos discos y libreto.)

Una de las más gratas sorpresas discográficas de este año ha sido la publicación por el Departamento de Música Clásica del sello RCA de la nueva grabación de la versión integral de los **Nocturnos** de Chopin por el incomensurable Arturo Rubinstein. En el mercado español existían dos versiones monoaurales, bien logradas, pero con un sonido y calidad que dejaban mucho que desear. Hace muy poco, Rubinstein volvió a grabar en los nuevos estudios de la RCA italiana la versión integral de los **Nocturnos**, que ahora se presenta en un primoroso álbum con un breve pero bien docu-

RCA

NOVEDADES

¡Para los amantes de la ópera!

Anna Moffo, Carlo Bergonzi, Mario Sereni y Enzo Flagello

en

«LUCIA DE LAMMERMOR»

de Donizetti



Orquesta y Coro de la RCA Italiana

Director: GEORGES PRETTE

Album RCA, «Stereo»

(3 discos), LSC 6170

Con libreto en italiano-español



MUSICA CONTEMPORANEA ESPAÑOLA

OBRAS DE TOMAS MARCO:

«L'Invitation au Voyage» (1971),

«Nuba» (1972-73),

«Kukulcan» (1969-1972)

y «Jetztzeit» (1971)



Jane Manning, soprano; Jesús Villa Rojo, clarinete; Francisco Guerrero, piano, y Conjunto Instrumental dirigido por José M. Franco Gil

RCA, «Stereo», LSC 16360



mentado folleto explicativo, en el que se hace verdadera justicia a John Field, verdadero creador del «nocturno».

Rubinstein, con los años, ha ganado en serenidad, en grandeza, en pureza de sonido, en una madurez que llega a lo inverosímil. Esto es muy fácil de advertir si escuchamos cualquiera de las interpretaciones que aparecen en el álbum, pero muy especialmente las que están en la cara 1 del **Opus 9 (Número 1 en Si bemol menor o el Número 2 en Mi bemol)**.

Más que tocar, Rubinstein parece acariciar el teclado, depositar cada dedo con un sentido de profundidad leve, de verdadero encantamiento, que nos traduce de la forma más digna el mensaje íntimo de cada **Nocturno**. Inclusive, si no los conociéramos, nos daría la sensación de que estamos frente a una versión definitiva, sin competencia.

Cuando apareció este álbum obtuvo el Gran Premio Francés del Disco, y meses más tarde la Asociación de Críticos Discográficos de la República Federal de Alemania premiaba la impecable e incomparable nueva versión de la obra del gran músico polaco. La publicación de los **Nocturnos** de Chopin en España constituye un señalado acontecimiento, que los verdaderos amantes de la música agradecen sin reservas al sello RCA.—P. M. C.

HAYDN: Obertura en Re mayor. Concierto para clavicordio en Re mayor. BACH, J. C.: **Concierto para clavicordio en La mayor.** Orquesta The Academy in the Fields. Director, Neville Marriner. Solista, George Malcolm. DECCA, SXL 6385.

La Orquesta Academy of St. Martin in the Fields es una de las grandes orquestas actuales. No desmerece en absoluto el hecho de que Neville Marriner se ponga al frente de la misma en ocasiones en las que la Orquesta podría ser dirigida por el mismo solista, o bien actuar sin director. El acompañamiento brindado a Malcolm es excelente, así como la impecable interpretación de la **Obertura en Re mayor**. Perfecta la Orquesta en todos sentidos; se trata auténticamente de una orquesta de virtuosos. George Malcolm es uno de los grandes del clavicordio. Su dominio del instrumento es total, y en ambos **Conciertos**—sobre todo en el de J. C. Bach— lo demuestra claramente. Perfecta su cadencia en J. C. Bach. Excelentes también son las notas de Charles Cudworth, así como el sonido y el prensaje. En definitiva, un disco totalmente recomendable.—J. R.

HÄNDEL: Doce «Conciertos grandes», op. 6. Orquesta de Cámara Inglesa. Director, Raymond Leppard. PHILIPS, «estereo», 5 ALB 335. (Album de tres discos.)

Dentro de la mejor tradición inglesa de la interpretación han-deliana destaca, quizá como ninguna otra, la figura de Raymond Leppard. Su disco de **Fireworks Music**, comentado en estas mismas páginas, presagiaba esta magnífica versión del **Op. 6** de Händel, cuya única particularidad negativa estriba en haber aparecido algo tarde en un mercado saturado por numerosas ediciones completas de estos doce **Concerti grossi** que lo integran.

Los tres discos del álbum son de aceptable sonido y testimonian el alza experimentada en los prensajes de Philips. La presentación es acertada y consta de un buen comentario, firmado por A. David Hogarth, y una breve semblanza de Raymond Leppard. Con todo, es el propio Leppard el verdadero artífice del mérito indiscutible de esta publicación. Al escuchar su labor en los conciertos da la impresión de que dirigir Händel es lo más sencillo del mundo. Todo sale sin esfuerzo, no existe el menor artificio, parece como si la misma música se autointerpretase. Esta aparente facilidad es posiblemente lo más difícil de conseguir en una interpretación de Händel. El secreto de la constante sensación de fluidez en esta lectura radica, a mi juicio, en el peculiar y acertadísimo sentido del fraseo que posee Leppard. Esto es fundamental en Händel, y en ello radica la diferencia entre la versión de Leppard y las demás existentes en nuestra discografía. Mientras Karajan sublima el **Opus 6** confiriéndole un aire romántico, Richter lo enrarece mediante acentuaciones extrañas, y Weitzinger lo analiza y desmenuza bajo el prisma del musicólogo erudito «a la alemana», Leppard parece como si partiera desde Händel y hacia Händel, sin importarle demasiado ni un análisis sistemático ni dar una versión personal de las obras, sino simplemente tocarlas, y ello dentro del más rancio, típico y admirable estilo interpretativo inglés.

Al escuchar este álbum da la sensación inequívoca, pero muy difícil de expresar objetivamente, de que el intérprete de verdad recrea, se ensimisma casi con la música interpretada. Es el mismo caso del Mozart de Bruno Walter, del Wagner de Furtwängler, del Verdi de Toscanini o del Debussy de Boulez. Hay «algo más» que en las demás versiones falta. El análisis de esta mínima pero radical diferencia merecería todo un estudio musicológico, histórico y hasta sociológico y personal, muy complejo, pues las concomitancias entre autor e intér-

prete, su afinidad, su identidad en algunos casos, sigue siendo una de las fundamentales piedras de toque de la crítica. El hecho es que aquí esa identidad se da, y que si bien antes hablábamos del Händel de Karajan, de Richter, de Weitzinger..., aquí sólo cabe hablar de Händel, o de Leppard, porque viene a ser lo mismo.

A esta valoración encomiástica contribuye en importante medida la English Chamber Orchestra, que junto a la Academy St. Martin in the Fields forma el tándem destacado de orquestas de cámara inglesas al mejor nivel mundial. La labor de ambas en el campo discográfico es asombrosa. En el presente álbum, Leppard—educado, imbuido y erudito en el estilo de Händel— cuenta con músicos que comparten con él en gran medida su formación y afición por el gran compositor germano-inglés. De aquí que Leppard, más que dirigir, colabora con un grupo de solistas, entre los que destacan Emmanuel Hurwitz, Raymond Keenlyside—violines—, Keith Harvey—«celo»— y Leslie Pearson—clave—. Todo ello sin olvidar que el propio Leppard da un curso como instrumentista en la misión de apoyo y ornamentación que corresponde al clavicémbalo «responsable» del concertino, dentro de la más convincente tradición interpretativa de los **Concerti grossi, opus 6**, de Georg Friedrich Händel.—M. Ch. B.

MAHLER, Gustav: Lieder eines fahrenden Gesellen, Kindertotenlieder. Hermann Prey (baritono). Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam. Director, Bernard Haitink. (PHILIPS, 65 00 100, «estereo».)

Tras la explosión comercial que las **Sinfonías** de Mahler han protagonizado en el mercado español durante los dos últimos años, parece irles llegando el turno de publicación correspondiente a los ciclos de canciones, la parcela más hermosa y profunda de la obra del músico austriaco. En la actualidad pueden adquirirse en nuestras tiendas todas las sinfonías (a excepción de la **Décima** en la versión de concierto de Deryck Cooke, que sólo han grabado Eugène Ormandy y Wynn Morris, aunque Georg Solti ha anunciado su intención de registrarla igualmente), y todas en más de una versión, marcando las cotas extremas la **Primera**, con siete lecturas, y la **Novena**, con dos solamente. Sin embargo, el presente disco supone la primera edición en España de una grabación moderna de los **Kindertotenlieder**, descontada la antigua interpretación de Kirsten Flagstad con Sir Adrian Boult, grabada para Decca. Sólo hace seis meses comentaba en estas mismas páginas la primera grabación integral de los **Knaben Wunderhorn** que se ponía a la

venta en nuestro país en una magnífica lectura de Fischer-Dieskau, Elisabeth Schwarzkopf y George Szell editada por EMI (crítica que un baile de letras en la imprenta atribuyó al redactor-jefe de nuestra sección, Pedro Machado de Castro). Todavía aguardan su oportunidad de publicación en nuestro mercado los **Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit**, de los que CBS posee una grabación fragmentada, pero de indudable valor, a cargo de Fischer-Dieskau, gloriosamente acompañado al piano por Leonard Bernstein.

Mientras estas interpretaciones llegan a España (y todo parece indicar que llegarán antes o después), el presente disco de Prey y Haitink contribuye a eliminar un vacío importante en la discografía hispana de Mahler. Los **Kindertotenlieder** («Canciones a la muerte de los niños») forman una de las páginas más intensas y geniales de la música vocal del presente siglo. Ecos de los **Kinder** se perciben en el **Wozzeck**, de Berg; en los **Poemas hebraicos**, de Shostakovich; en los **Poemes pour Mi**, de Messiaen; en **A child of our time**, de Tippett, y hasta en la fascinante obra de George Crumb (personalísimo homenaje ambivalente a Mahler y a García Lorca), escrita en 1970, **Ancient Voices of Children**.

Hermann Prey es un formidable artista, quizá un poco frío en ocasiones (desde luego, no en ésta), dotado de una tesitura grave bellísima y de una inteligencia musical poco corriente. Si su versión de las **Canciones de un camarada errante** es muy aceptable, aun sin llegar a la altura de las dos grabaciones de Dieskau con Furtwängler y Kubelik, la de los **Kindertotenlieder** es extraordinaria, matizada y ajustadísima. Su modulación en pianísimo de Fa natural a Fa sostenido en «sei» de la primera canción es perfecta, como también lo es su suave entonación de la doble escala en «der Tag is schön» del cuarto «lied». Dentro de un elevado nivel de calidad, Prey merece una cita aparte por su tratamiento del portentoso «lied» **In diesem Wetter**, que cierra el ciclo de canciones. Su control dinámico es absoluto y la multiplicidad de registros expuestos desde el «nie hätt ich gesendent» en 'ff', desgarrador climax de la pieza, hasta esos versos finales en infrapianísimo de la catarsis final (46 compases que constituyen uno de los tres o cuatro momentos más grandes de Mahler) resulta apabullante.

Por su parte, Bernard Haitink nos ha dado con este disco uno de sus mejores trabajos. El acompañamiento en ambos ciclos es maravilloso, con la única salvedad (seguramente no atribuible a Haitink, sino a su ingeniero de sonido) de la inaudibilidad absoluta de la celesta



en el citado final de **In diesem Wetter**. A pesar de esto, la calidad de la grabación, en general, es muy apreciable.

A nivel internacional, la competencia en otras versiones de los **Kindertotenlieder** es abundante. El insuperable Dieskau los ha grabado en dos ocasiones: una con Kempe (acoplamiento habitual de los **Fahrenden Gesellen** en todo el mundo, menos en España, donde la lectura de Dieskau y Furtwängler se complementaba con **Valses** de Strauss y Tchaikowsky) y otra con Böhm, para EMI y DGG, respectivamente. Su labor en ambos registros es formidable, lo cual revalida los méritos de Hermann Prey en su interpretación al igualarle en muchos momentos. Aunque personalmente no creo que los **Kindertotenlieder** sean excesivamente idóneos para una voz femenina, Janet Baker con Sir John Barbirolli y Vera Soupokova con Vaclav Neumann han realizado registros muy estimables del ciclo para EMI y Supraphon, gozando la primera de un acompañamiento absolutamente genial del desaparecido director británico. Con todo, me temo que la que, indudablemente, es la más soberbia lectura de estas canciones no llegará a editarse nunca en España o, al menos, tardará mucho en hacerlo; y, rompiendo mi propia opinión, expuesta anteriormente, quien canta es una mujer: me refiero a la interpre-

tación, ya histórica, de Kathleen Ferrier con Bruno Walter. Creo sinceramente que el aficionado que posea esta última versión puede considerarse totalmente satisfecho, ya que se trata de una de las más importantes grabaciones de música de Mahler, a la altura de **La canción de la tierra**, de Van Beinum; de la **Sinfonía en La menor**, de Szell, o de la **Novena** por Haitink.

Un único reparo a la presentación del disco de Prey: es absurdo, y supone un desprecio para el público, no incluir en el disco los textos cantados. Philips solía destacarse, precisamente, por el cuidado de estos detalles; la ausencia absoluta de las letras en esta edición supone un serio retroceso. Por contraste, el comentario de la carpeta es excelente, aunque eso sí, se ha omitido el nombre de su autor. Otra vez será...—
J. L. P. A.

MOZART, W. A.: Sinfonía número 32, Sinfonía número 35, en Re («Haffner»); Sinfonía número 38, en Re («Praga»). Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Daniel Barenboim. EMI «La Voz de su Amo», J 063-00337.

La línea interpretativa de Daniel Barenboim respecto a Mozart es bien conocida. Su Mozart agrada a lo sumo a unos aficionados, mientras que otros lo detestan. Sus lecturas de las obras del compositor salzbur-

gués son poco clásicas, excesivamente libres a veces. Hace un Mozart exultante, enormemente alegre, contagioso, escogiendo «tempos» quizá demasiado acelerados en algunas ocasiones. El volumen que comentamos es, a mi juicio, el mejor que ha sacado como intérprete de sinfonías —pienso que Barenboim es sobre todo un sensacional intérprete de los conciertos para piano—. La interpretación de la **Sinfonía «Haffner»** me parece interesante por el enfoque que recibe, a partir de las características que cito arriba. Quizá lo más discutible del disco sea la **Sinfonía «Praga»**. No puedo menos que calificar el tercer tiempo de precipitado. Barenboim lleva el «tempo» a una velocidad enorme. Se perciben, en violas y violines sobre todo, arranques a lo largo del «Finale» más propios de Brahms que de Mozart. Completa la grabación la breve **Sinfonía** —«en forma de obertura italiana»— **número 32**, interpretada de forma también muy personal por el director argentino. Buen sonido y excelentes las notas de Robert Golding.—**J. R.**

MOZART, Wolfgang A.: Fantasia en Fa menor, K 608. Fantasia en Fa menor y mayor, K 594.
BACH, J. S.: Preludios corales «Schübler». Simon Preston (órgano). Decca, SXL 29041, «estereo». (Grabación realizada en la Abadía de Westminster.)

Es poco frecuente la oportunidad de escuchar obras de Mozart escritas para órgano exclusivamente. Esta grabación nos ofrece dos **Fantasías** en las que podemos comprobar el personal estilo del músico con un instrumento que, aunque le agradara, no era el necesario para el desarrollo de sus ideas musicales.

El contrapunto mozartiano patente en la **Fantasia K 608** no alcanza la magnificencia del de Bach, y el carácter de danza de la **Fantasia K 594** no adquiere el valor de sus obras para orquesta; con todo, es interesante conocer una faceta más de este genio.

En cuanto a las obras de Bach, tampoco son representativa de su catálogo para órgano.

La interpretación sí podemos considerarla interesante. Simon Preston nos llama la atención por una cuidada registración, un contraste «piano-forte» interesante y una clara y exacta diferenciación de las voces, tan difícil de conseguir en un templo donde las reverberaciones y los ecos adquieren tanta importancia. Desde el punto de carácter interpretativo, Preston nos ofrece un Bach correcto, sin llegar a genial, y superior a inferiores concepciones, tan visibles en algunos casos. Su Mozart es asimismo ciertamente interesante.

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



Un buen disco, en suma, al que hemos de añadir una grabación y prensaje excelentes y un sonido del órgano claro, brillante y correcto en todo momento.—J. P. M.

MOZART, Wolfgang: **Sinfonía concertante en Mi bemol mayor**, KV 297, para oboe, clarinete, trompa y fagot. Camera Rhenania Orchestra. Rudolf Stalder, clarinete; Bernhard Leguillon, trompa; Paul Meyer, fagot. Director, Hanspeter Gmür. Zafiro, ZOR 5023.

La Colección Concierto, que Zafiro comenzó a editar recientemente, se ha enriquecido con la inclusión de esta obra mozartiana.

Del extenso catálogo del compositor austriaco existen obras de verdadero interés que son poco conocidas del público. Y es una lástima. Buen ejemplo de estas partituras poco divulgadas es esta **Sinfonía concertante**, donde la deliciosa incrustación de los solistas en el conjunto orquestal hacen maravillas y la convierten en un auténtico y agradable concierto para clarinete, oboe, trompa y fagot.

La interpretación que comentamos es bastante aceptable. El trabajo directorial de Hanspeter Gmür resulta sensiblemente mejorado con respecto al que desarrolla con las **Sinfonías cuarta y Quinta** de Chaikowsky en esta misma Colección. Su tratamiento de Mozart es claro y algo grandilocuente, por lo que no resulta lo necesariamente pulido y transparente.

El solista de oboe, cuyo nombre no figura en el disco, hace un papel muy brillante, al igual que el clarinete y el fagot. Menor es el de la trompa, a la que hemos escuchado pasajes poco convincentes por falta de claridad, especialmente en el tercer tiempo.

La grabación, clara y equilibrada, responde a una calidad técnica que resulta envidiable si la comparamos con otras producciones de superior precio.—J. P. M.

MOZART, Wolfgang Amadeus: **Sinfonías números 40, en Sol menor, y 41, en Do mayor («Júpiter»)**. Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam. Director, Karl Böhm. (PHILIPS, 65 00 487, «estereo».)

En fechas recientes comentaba con Manuel Chapa la posición de Karl Böhm en medio de su generación; nacido a fines del siglo pasado, Böhm es perfecto coetáneo de directores como Jochum, Schmidt-Isserstedt, Van Kempen, Krips, etc., y, sin embargo, siendo todos los citados expertos maestros y músicos de probada competencia y solvencia, sólo Böhm parece destinado a ser a los ojos de la historia el gran representante

de una escuela y una época. Böhm no es un director mítico, como Furtwängler (siete años mayor que él); ni revolucionario, como Toscanini; ni espectacular, como Bernstein; ni arrebatador, como Karajan; tampoco es excitante, a la manera de un Solti, o perfeccionista sumo, como un Szell. No es objetivo, como Klemperer, ni tampoco claramente subjetivo, como Kubelik. Böhm es, simplemente, «tradicional». Lo que pasa es que con ningún otro músico tiene esta palabra un sentido tan laudatorio. Si hoy se dice de una interpretación que es tradicional, tácitamente se entiende que se la está calificando en forma peyorativa; pero si esto se dice de Karl Böhm, hay que aceptarlo como un elogio. Por otra parte, muy pocos directores a lo largo de la historia han sido tan literalmente queridos, por los públicos y orquestas, como el veterano maestro de Graz; su humanidad y su sentido del humor son proverbiales y conocidos, y todo hace pensar que el día de su desaparición (¡ojalá muy lejano!) Böhm será llorado como posiblemente no lo haya sido ningún otro artista de la batuta. Tal vez sea la conjunción de todas estas cosas, ese sentido de la tradición «desde dentro» sazonado por el intenso humanismo del personaje, más un cierto y muy especial concepto de «lo clásico» (aplicado tanto a una **Serenata** de Mozart como al **Wozzeck**, de Berg), lo que hace de Karl Böhm un músico para la historia y no un mero «Kapelmeister» o artesano eficiente.

Es siempre interesante volver al Mozart de Böhm. Aún más interesante puede ser oír a una orquesta como el Concertgebouw, de timbre particularmente oscuro y de adiestramiento típicamente postromántico, en dos **Sinfonías** de Mozart. Parece obligada la comparación entre esta versión y la del mismo Böhm con la Filarmonía de Berlín en su integral para DGG. Por lo que respecta a la **Sinfonía «Júpiter»**, las diferencias no son notables: la duración es casi idéntica y el planteamiento es el mismo. Por ser ligeramente más clara, sobre todo en el difícil contrapunto de los compases finales, la lectura berlinesa puede ser preferible en esta obra. No así en la **Sinfonía en Sol menor**: aquí, la grabación holandesa es absolutamente superior a la alemana (que era, de por sí, una de las páginas más grises del ciclo de Böhm). El «tempo» del «Allegro molto» es fraccionariamente más rápido y la intensidad del movimiento mucho mayor, en parte gracias al peculiarísimo sonido de la cuerda holandesa. El «Menuetto» es genial, sin más comentarios, y el solista de fagot es aún más asombroso que su colega berlinés; tanto en el «Trío» de este movimiento como al final del «Andante» de la

Sinfonía 41, las trompas consiguen un milagroso «pianissimo». Ignoro si esta grabación es anterior o posterior a la berlinesa; de cualquier manera, Böhm demuestra en este registro un dominio conceptual y una calidad expresiva ausentes en el disco Deutsche.

El sonido es magnífico, superior en general al variable volumen sonoro de la grabación berlinesa. La perfecta audibilidad de todos los movimientos de la **Sinfonía «Júpiter»** es buena prueba de ello.

Los próximos meses parecen anunciarse fructíferos en lo que a publicación de interpretaciones de Karl Böhm se refiere: reedición integral de las **Sinfonías** mozartianas, publicación de las lecturas de los ciclos sinfónicos de Beethoven y Schubert, aparición simultánea en toda Europa de su **Anillo del Nibelungo**, grabado directamente en Bayreuth, etc. Personalmente me alegro de este nuevo interés de las Casas discográficas por el ya casi octogenario director. Lo dije al principio: Karl Böhm es un nombre al que siempre se vuelve con agrado.—J. L. P. A.

PUCCHINI, G.: II Tabarro. Leontyne Price, Plácido Domingo, Sherril Milnes. Orquesta Nueva Filarmonía. Director, Erich Leinsdorf. RCA, Red Seal, «estereo», LSC 3220.

El estreno del Tríptico pucciniano tuvo lugar el 14 de diciembre de 1918, y junto con **Turandot** constituye su última producción operística. La concepción del Tríptico parte de unir en una sola velada un dramón, **II Tabarro**, a un melodrama, **Suor Angelica**, y una ópera bufa como **Gianni Schicchi**. De las tres es **Gianni Schicchi** la más representada, especialmente por la magnífica ocasión que ofrece al protagonista de lucimiento escénico y por no requerir otros divos; **Suor Angélica** es el punto más flaco, por su artificiosa atmósfera de misticismo; **II Tabarro** es la más importante, pero también la menos conocida, y ello por exigir para menos de cuarenta minutos un reparto con tres voces de excepción. En esta grabación se han reunido tres cantantes primerísimos en los teatros americanos; ninguno de ellos precisa presentación alguna, por ser de sobra conocidos por los aficionados, si bien hay que destacar que quizá sea ésta la mejor interpretación de Plácido Domingo, de las innumerables por él grabadas. Erich Leinsdorf es un director ampliamente discutido, lo cual dice mucho en su favor, y en la presente grabación pone de manifiesto hasta los más mínimos detalles de la rica orquestación tradicional de las últimas producciones de Puccini.

En resumen, una gran versión de una de las mejores óperas

de Puccini, con una labor magistral de Plácido Domingo, un buen conjunto y una magnífica toma de sonido y prensaje, lamentando sólo la falta del libreto original, o al menos del argumento de la obra.—R. O. R.

RIMSKY-KORSAKOV: Scherezade. Orquesta Filarmonía, de Londres. Director, Lovro von Matacic. Emidisc, «estereo», J 407 50 548.

La concepción de Rimsky como un gran orquestador ha llevado tanto a la crítica como a la dirección de orquestas modernas a resaltar por encima de cualquier otro elemento la faceta tímbrica de sus obras. Esta preferencia de lo tímbrico sobre lo melódico, estructural o ideográfico, queda patente en algunas versiones recientes de **Scherezade**, como la de Stokowsky o la de Seiji Osawa, esta última verdaderamente formidable y cuya inclusión en el catálogo español hubiese resultado más atractiva que la de Lovro von Matacic. Matacic, a pesar de su origen yugoslavo, puede ser considerado como un director de repertorio fundamentalmente alemán. Ello, unido a la antigüedad de la grabación, parece condicionar un tanto su lectura de la «suite» sinfónica de Rimsky, a la que se acerca desde un punto de vista distinto del que al principio de la crítica denominábamos como «moderno». El Rimsky de Matacic es seguro, poderoso, épico, pero la sutileza y brillantez de las diferentes combinaciones instrumentales no es puesta de relieve de forma particularmente incisiva. Hay que tener en cuenta que en **Scherezade** la perfección de la escritura instrumental y el placer indudable que caracterizaba al autor ruso por las diferentes combinaciones sonoras lleva a Rimsky a la elaboración de una escritura sumamente individualizada para cada instrumentista. Ello tiene como resultado inmediato el predominio del detalle sobre el efecto-masa. El gran mérito de la versión de Osawa reside precisamente en haber sabido tratar a cada miembro de la orquesta como un auténtico solista. Matacic, por el contrario, se preocupa mucho más por la estructura global de la obra, cuida menos el detalle, y bajo su batuta Rimsky aparece más ampuloso que brillante. Además es constatable en su interpretación una frecuente falta de ajuste, provocada la mayor parte de las veces por las oscilaciones en los diversos «tempi» impuestos por Matacic. Da la impresión de que este defecto cabe atribuirlo a dos posibles causas: bien a una defectuosa o poco clara forma de marcar, bien a un número insuficiente de ensayos, si bien esta última hipótesis me parece la más probable. La Orquesta Filarmonía no tiene, desde luego, uno de sus días más felices,



y su violín concertino —cuyo nombre es omitido en la carpeta— tampoco parece encontrarse muy en forma.

La grabación, aunque nunca puede disimular su antigüedad, es aceptable. Prensaje y presentación literaria marcan un indudable avance respecto a otros ejemplares de Emidisc, serie económica de HMV, comentados hasta la fecha.—M. Ch. B.

SCHUBERT: Sonatas D. 664 y 845. Lili Kraus, piano. Clave, «estereo», 18-1291 S.

Resultan escasos en nuestra discografía los discos sueltos dedicados a las sonatas de Franz Schubert. Por ello debe ser bien venida esta publicación de Clave a precio reducido, bien grabada, de prensaje bastante deficiente y buena presentación literaria gracias al compacto y sustancioso comentario de S. Finkelstein. Se trata de un programa bien escogido, pues en él se resumen los dos estilos pianísticos schubertianos. Uno juvenil, alegre, de inspiración fundamentalmente melódica, representado por la **Sonata en La mayor**, D. 664. Otro de mayor madurez, más problemático y profundo, propio de la **Sonata en La menor**, D. 845.

La intérprete en este caso es Lili Kraus. Para encuadrar su labor mediante una crítica comparativa sólo cabe hacerlo respecto a Wilhelm Kempff, único pianista que tiene editadas en nuestro país versiones discográficas de ambas obras. Al abordar dicha comparación entre Lili Kraus y Kempff viene a cuento recordar lo que José Luis Pérez de Arteaga escribía hace poco (RITMO, número 430, abril) en una penetrante crítica referida a la interpretación que el conocido pianista alemán daba de la **Fantasia-Wanderer** y de algunos **Momentos musicales**. Afirmaba José Luis que en Kempff caben dos posturas: bien la «beethovenización» del piano de Schubert, mediante lecturas ampulosas, artificiosas, forzadas; bien la «minimización» del mismo a base de «tempi» inadecuados y una confusa y desacertada graduación de los contrastes de intensidad. Estas dos afirmaciones son perfectamente aplicables a las dos **Sonatas** en cuestión. La **Sonata en La mayor** queda así «beethovenizada» por Kempff que, por el contrario, «minimiza» la formidable **Sonata en La menor**, despojándola de buena parte de su más íntimo carácter. Pues bien, Lili Kraus adopta la postura exactamente contraria a Kempff. Enfoca la **Sonata en La mayor** desde un prisma muy clásico, mozartiano casi, concediendo preferencia a la gracia sobre el poder, a la inflexión sobre el contraste. Lo mejor de su interpretación es posiblemente su deliciosa e ingravida lectura del «Allegro» final, perfecta muestra del Schubert cantarín, encantador, de

primera época. Por contra, en la **Sonata en La menor** Lili Kraus no soslaya nunca sus problemas y procura comunicar la verdadera dimensión de sus dos primeros movimientos, exponentes del Schubert más hondo. Para ello adopta tiempos por lo general más lentos que Kempff (la **Sonata** le dura casi cuatro minutos más) y cuida de que la gama dinámica se adapte a la peculiar frase schubertiana. Se preocupa muy en particular de las acentuaciones, para lo que cuenta con lo que quizá sea su cualidad más destacable: la pulsación. Pulsación no en el sentido que se le suele dar como muestra de poderío pianístico, sino en un sentido mucho más sutil, como facultad de transmitir al oyente matices e inflexiones por leves que sean. Buena muestra de ello es la exposición del «Scherzo», y sobre todo las cinco variaciones del «Andante». También el «Trío» del «Scherzo» es una maravilla en la sutil gama de intensidades empleada.

Lili Kraus ofrece, pues, una alternativa más satisfactoria de ambas **Sonatas** que Wilhelm Kempff, y lo único que cabe lamentar es que este disco presente tantos y tan ostensibles ruidos de superficie. De todas formas, ya tenemos dos buenas lecturas de estas dos **Sonatas** schubertianas, que es lo que importa más. Con todo... seguimos esperando a Alfred Brendel.—M. Ch. B.

STRAWINSKY: Sinfonía en Do. Concierto en Re para orquesta de cuerda. Circus Polka. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. DGG, «estereo», 25 30 267.

Herbert von Karajan, en su política discográfica de estos últimos años, lucha patéticamente por ampliar su repertorio, hasta ahora ceñido casi por completo al romanticismo sinfónico desde el último Mozart a Sibelius o Richard Strauss. Sus incursiones en músicas anteriores o posteriores a este período han tenido variada fortuna. Lo que es un hecho es que Karajan, plenipotente en Beethoven, Schumann, Brahms, Bruckner..., no lo es tanto en autores como J. S. Bach, Vivaldi, incluso el propio Mozart, y, en general, del XVIII; ni tampoco en Bela Bartok, Igor Stravinsky y otros compositores del XX. El director austríaco rechaza las críticas dedicadas a su Mozart o a su Bach, y afirma que el verdadero sentido de su música es el expuesto por él y no el que defiende determinado sector crítico. Esta postura de desprecio por la crítica contraria, sin embargo, no era posible respecto a Igor Stravinsky. Cuando se editó triunfalmente su versión de **Le Sacre du Printemps**, Stravinsky la vapuleó sin piedad —igual que vapuleó la primera versión de Pierre Boulez— y Karajan tuvo

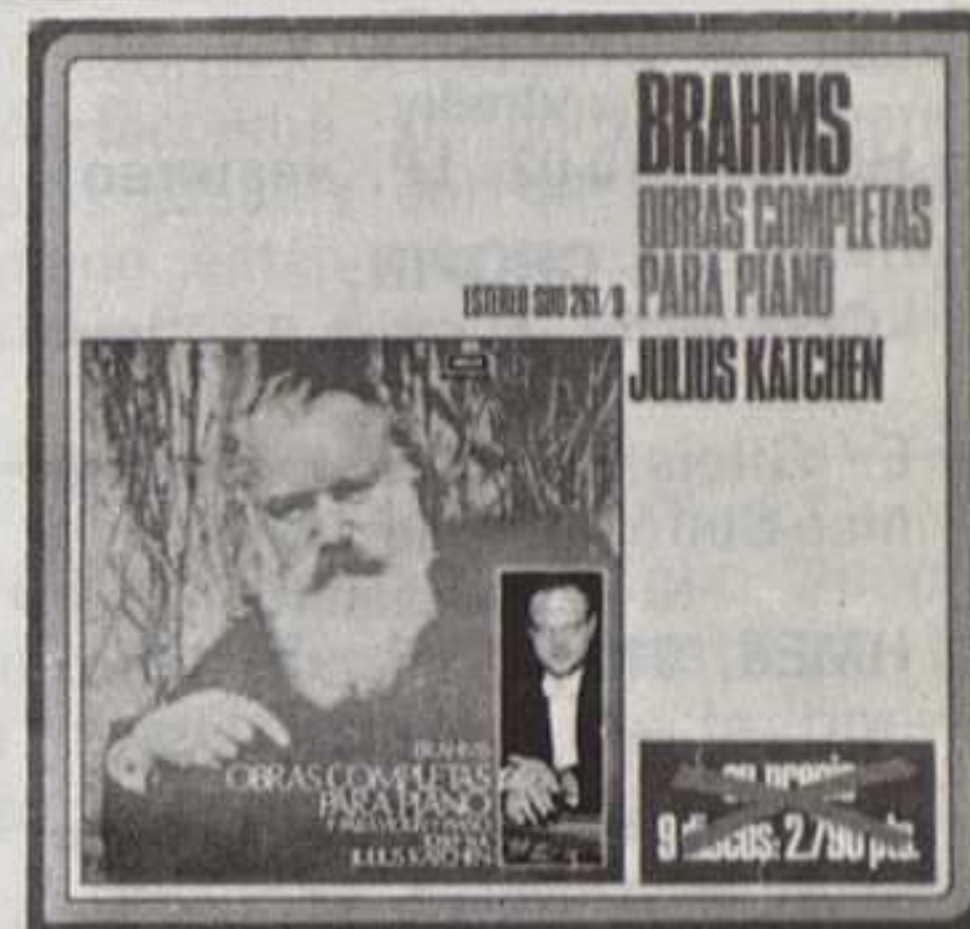
que aguantarse y guardar un prudente silencio. En esta ocasión no eran unos críticos irresponsables o imbéciles los que le atacaban, sino el propio autor de la **Consagración**, nada más ni nada menos. Creo que desde entonces Karajan cogió miedo a grabar algo más del autor ruso, a pesar de que su música le va y le gusta de forma especial. El director salzburgués inserta su nombre (a veces con dos o más versiones) en casi todas las obras básicas del repertorio discográfico. Es significativo que, por el contrario, composiciones como **Petrouchka** o el **Pájaro de fuego** —por citar dos de las más populares y difundidas de Stravinsky, y que, sin género de dudas, forman parte de dicho «repertorio básico»— no cuenten con su correspondiente versión Karajan. El fallecimiento de Igor Stravinsky ha facilitado las cosas a Karajan. Ya no está ahí el compositor ruso para pararle los pies, y el director austríaco puede volver a pensar que su Stravinsky es el único posible. En un lapso relativamente corto ha grabado para la DGG **Apolon Musagete** y las obras que integran el disco que motiva este comentario: **Sinfonía en Do, Concierto para cuerdas** y la **Polka del circo**.

Dos observaciones de carácter general se podrían hacer como fundamento de toda la crítica de este registro. La primera es que se trata de obras representativas de una época y un estilo terriblemente debatidos en una visión global del compositor de Oraniembaum. La segunda, que —asimismo— este disco resume todo un típico «modus faciendi» del Karajan-director. Si a esto unimos una grabación de primer orden y un nivel de reproducción francamente bueno, hay que concluir forzosamente que se trata de un disco interesante, tanto para el estudioso de la música del siglo XX como para todo aquel que se interese por la figura de von Karajan.

La elección de las obras que integran este volumen no ha podido ser más homogénea. Las tres están compuestas en un período de tiempo relativamente corto (de 1938, en que Stravinsky inicia la composición de la **Sinfonía en Do**, a 1946, año en que compone el **Concierto**). Las tres responden a los mismos módulos compositivos. A mi manera de ver, las tres obtienen resultados parecidos, en los que prima una indudable arbitrariedad, procedente de su forma de enfocar el acto de la composición. El Stravinsky de esta época cree firmemente en la gratuitad del Arte. Su música es una especie de transmutación de la teoría de «el Arte por el Arte», aplicada a la técnica del siglo XX. El músico de Oraniembaum se dedica a elaborar una serie de estructuras más o me-

¡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



GRANDES EXITOS
EN ESPAÑA DEL CATALOGO
SOVIETICO

MELODIA

Grabaciones originales de la
U. R. S. S.

TCHAIKOWSKY:

«Concierto para violín».
D. Oistrakh, Orquesta Filar-
mónico-Sinfónica de Moscú y
G. Rozhdestvensky.
HMES, 610-01, LP, «estereo».

DVORAK:

«Concierto para violoncelo».
M. Rostropovich, Orquesta
Sinfónica de Radio Moscú y
B. Khaikin.
HMES, 610-12, LP, «estereo».

TCHAIKOWSKY:

«Concierto número 1 para
piano».
S. Richter, Orquesta Filarmó-
nica de Leningrado y V. Mra-
vinsky.
HMES, 610-02, LP, «estereo».

CHOPIN:

«Concierto número 1 para
piano».
E. Gilels, Orquesta Filarmó-
nico-Sinfónica de Moscú y
K. Kondrashin.
HMES, 610-13, LP, «estereo».

STRAVINSKY:

«Consagración de la Prima-
vera».
Orquesta Sinfónica del Esta-
do de la U. R. S. S. y V. Svet-
lanov.
HMES, 610-22, LP, «estereo».

SHOSTAKOVICH:

«Sinfonía número 15».
Gran Orquesta Sinfónica de
la RTV de Moscú y M. Shos-
takovich.
HMES, 610-41, LP, «estereo».

BIZET - SHCHEDRIN:

«Carmen» (Suite).
Orquesta del Teatro Bolshoi,
de Moscú, Grupo de percus-
ión y G. Rozhdestvensky.
HMES, 610-27, LP, «estereo».

MOZART:

«Sinfonías Praga (38) y
Haffner (35)».
Orquesta de Cámara de Mos-
cú y R. Barshai.
HMES, 610-36, LP, «estereo».

RAVEL:

«Concierto en Re mayor para
piano».

MOZART:

«Concierto número 17 para
piano».
D. Bashkirov, Orquesta de Cá-
mara de Moscú y R. Barshai.



EL DISCO

nos ingeniosas, con un fantásti-
co dominio del material musical,
pero evitando cuidadosamente el
más mínimo atisbo de trascen-
dentalidad en sus composicio-
nes. Sus pentagramas preten-
den una asepsia emocional ab-
soluta. Con esto, y mediante la
elección de formas tradicionales
más o menos pasadas de moda
—sinfonía, concierto, polka—,
Strawinsky pretende conseguir
una intemporalidad imposible,
al tiempo que se ajusta a unos
moldes estructurales rígidos y
cerrados, que siempre ha necesi-
tado a la hora de componer.
No deja de ser curioso y alta-
mente significativo establecer
un paralelismo entre el **Con-
cierto para cuerdas**, de Strawin-
sky, y la **Música para cuerdas,
percusión y celesta**, de Bela
Bartok. Ambas son obras escri-
tas para una formación instru-
mental parecida, y las dos es-
tán dedicadas a Paul Sacher y
su Orquesta de Cámara de Ba-
silea. Entre la composición de
una y otra transcurren diez
años: 1936 Bartok, 1946 Stra-
winsky. Su paralelismo, sin em-
bargo, es más superficial que
auténtico. Mientras la **Música
para cuerdas, percusión y ce-
lesta** nos parece una obra bá-
sica de toda la literatura sinfó-
nica del siglo XX que aún con-
serva indiscutibles dosis de
modernidad, el **Concierto** stra-
winskiano se nos muestra como
música ingeniosa, animada, inte-
ligente, pero terriblemente inútil.
En realidad, es una obra vetus-
ta. La pretendida intemporalidad
buscada por Strawinsky se ha
trocado en vejez, una vejez que
ya preñaba al **Concierto** incluso
antes de nacer. Bartok, con unos
procedimientos más «impuros»
—apasionamiento, folklore, alu-
siones dodecafónicas— consigue
una obra absolutamente enraiz-
ada en su tiempo, pero que hoy
mantiene su novedad. Tanto la
compleja **Sinfonía en Do** como
el **Concierto** —dejemos aparte
la **Polka del circo** como obra
ocasional y anecdótica— son,
pues, demostraciones fehacien-
tes de cómo componer maravi-
llosamente bien sin tener un
porqué convincente; de cómo
dominar al máximo una técnica
sin responder a una idea fun-
damentadora y motriz; de cómo
utilizar magistralmente un len-
guaje para no decir nada. En el
siglo XX, donde se han dado y
se dan tantos y tantos ejem-
plos de querer y no poder, el
paradójico Strawinsky aparece
como ejemplo de lo contrario; pue-
de, porque conoce cada una de
las posibilidades que le ofrece
la materia musical, pero no quie-
re concederle otra significación
que la de un juego.

Karajan, al abordar la música
de Strawinsky, lo hace con un
claro «handicap»: la necesidad
de hacer un Strawinsky distin-
to. Además, la Filarmónica de
Berlín tiene «su» sonido. Un so-
nido inconfundible, que es un
arma de dos filos, pues si bien
dicho sonido peculiar garantiza

resultados muy bellos en su re-
pertorio habitual, en la música
barroca o en la contemporánea
no cuadra casi nunca. Para to-
car Strawinsky son necesarias
orquestas tímbricamente neutras
y con instrumentistas habitua-
dos a escucharse mutuamente,
o lo que es lo mismo, orquestas
claras. Naturalmente, estos re-
quisitos son típicos de las or-
questas americanas —Chicago y
Cleveland sobre todo, sin olvi-
dar Nueva York y Boston—, pero
no de las europeas, especial-
mente de las formaciones muy
ligadas a la figura de un solo
director, Berlín entre ellas. De
otro lado, Karajan, perfecto do-
minador de la orquesta, no pa-
rece poseer ese indefinible
«elán» que caracteriza a algunos
directores más jóvenes al diri-
gir Strawinsky. Osawa con su
peculiarísimo sentido tímbrico-
rítmico, Boulez con su inesti-
mable perspectiva de composi-
tor-director, incluso Craft por
haber conocido íntimamente al
viejo Strawinsky, llevan ventaja
sobre un Karajan atractivo pero
discutible. Tanto en el **Conci-
erto** como —sobre todo— en la
Sinfonía en Do, el director salz-
burgués se complace una vez
más por modelar los diferentes
fragmentos con elegancia, exac-
titud y suavidad. El sonido blan-
do, sensual, que caracteriza a
Karajan y a su orquesta, con-
tribuye a la conformación de un
Strawinsky casi romántico. Las
sucesivas intervenciones de las
maderas en la **Sinfonía en Do**
suenan más a Schubert que a
Strawinsky. No se podrá encon-
trar aquí la precisión de un Seiji
Osawa, ni la incisividad de un
Pierre Boulez, ni la sequedad y
justeza de un Robert Craft o de
las propias grabaciones de Stra-
winsky, por citar a los directo-
res «strawinskianos» antes men-
cionados. Puede argüirse que lo
que quiere llevar a cabo Kara-
jan es un nuevo estilo interpre-
tativo de la música de Strawin-
sky. Es, desde luego, un punto
de partida válido para una discu-
sión sobre el tema, que pondría
de un lado a Herbert von Kara-
jan con su «nuevo» Strawinsky
refinado, «bonito», y de otro al
Strawinsky clásico, duro, cortan-
te, nítido. Yo, particularmente,
aunque los dos me gusten, me
quedo con el segundo.—**M. Ch. B.**

VIVALDI: **Seis Sonatas, Op. 13,**
«**Il Pastor Fido**». Hans. M. Lin-
de, flauta; Eduard Melkus, vio-
lín; Alfred Sous, oboe; René
Zosso, viella; Garo Atmacayan,
violoncello; Walter Stiftner,
fagot; Huguette Dreyfus, cla-
ve. Archiv, «estereo», 2533 117.

Dentro del panorama barroco
y, más concretamente, vivaldiano,
ya abundante en nuestro ca-
tálogo discográfico, esta graba-
ción de las sonatas **Il pastor
Fido** pasan a formar parte de
ese reducido grupo de discos
verdaderamente notables en to-
dos los sentidos. El conjunto de

estas **Sonatas** es uno de los
más variados y originales de la
extensa producción vivaldiana.
La incorporación de la viella de
rueda en tres de las **Sonatas**
confiere un aire exótico y cu-
rioso al discurrir musical de las
mismas, aportando un elemento
de novedad y sorpresa induda-
ble. Las diversas combinaciones
instrumentales aseguran la va-
riedad, y una interpretación to-
talmente adecuada contribuye a
la configuración de una constan-
te sensación de interés, que no
decae a lo largo de los cincuen-
ta minutos largos que dura la
grabación.

Aunque se trate de un equipo
sin fisuras, entre los siete so-
listas que intervienen en estas
Sonatas destaca la admirable la-
bor de bajo cifrado improvisado
llevada a cabo por Huguette
Dreyfus al clave. Su dominio del
estilo es admirable. También
H. M. Linde es un buen flauta,
aunque preferamos su labor co-
mo flauta dulce en la única so-
nata escrita en tono menor (**So-
nata en Sol menor, número 6**),
que como flauta travesera en
la **Sonata número 3**. El oboe de
este elenco, Alfred Sous, posee
una técnica adecuada, aunque lo
que más llama la atención es
el curioso y atractivo timbre de
su instrumento, con un sonido
menos duro, más suave de lo
que es habitual en los oboes
tradicionales. René Zosso debe
de ser un experto en instrumen-
tos extraños como la viella, y
su concurso para esta grabación
es muy meritorio. Eduard Melkus
es un buen violín, pero dista de
constituir el violinista ideal pa-
ra el estilo del «Prete Rosso».
G. Atmacayan y W. Stiftner cum-
plen satisfactoriamente su labor
de apoyo.

La grabación es muy acepta-
ble. Los problemas que presenta
la viella son resueltos hábilmen-
te por el equipo técnico de Ar-
chiv. El prensado es espléndido
y, al menos en el ejemplar que
se ha puesto a mi disposición,
no he podido encontrar ruido pa-
rásito alguno. La diferenciación
estereofónica entre canales, sin
ser exagerada, es ostensible. La
presentación literaria está a ni-
vel del carácter específico y de
investigación musicológica de la
publicación.

Resulta, en resumen, uno de
los discos más representativos
de los estilos italiano y francés
de Antonio Vivaldi, y, en gene-
ral, una de las publicaciones
más afortunadas entre las dedi-
cadas al «Settecento» italiano.—
M. Ch. B.

VIVALDI: **Dos nuevas versiones
de «Las cuatro estaciones».**
Orquesta de Cámara de Tou-
louse. Director, Louis Auri-
combe. Violín solista, Georges
Armand. Emi, J 063-10.321. Or-
questa Filarmónica de Berlín.
Director, Herbert von Karajan.
Violín solista, Michel Swalbé.
DGG 25 30 296. (Ambos discos
estereofónicos.)



Dos publicaciones de la misma obra aparecen casi al tiempo. Emi presenta al tándem francés Auriacombe-Orquesta de Cámara de Toulouse. DGG encomienda la versión a Karajan y la Orquesta Filarmónica de Berlín. En ambos casos el violinista solista es el concertino de las respectivas formaciones: Georges Armand para la de Toulouse, Michel Swalbé de la de Berlín. Existe, pues, una evidente homogeneidad en los respectivos equipos, que para mayor interés crítico se muestran absolutamente diferentes el uno del otro en técnica, concepción y, lo que es especialmente definitorio al respecto, estilo interpretativo.

Karajan hace un Vivaldi muy «sui generis». Planifica **Las cuatro estaciones** con la misma minuciosidad que si se tratara del más complejo poema sinfónico de Richard Strauss. No se producen fallos, y Karajan modela cada fragmento de manera cuidadísima. Resalta poderosamente los pasajes en «forte» y cuida de que los «pianos» sean suaves y uniformes. Para conseguir matizar al detalle los «crescendos» y «decrecendos», y a efectos de subrayarlos lo más posible, Karajan emplea una gama de intensidades bastante

extensa. Además existe una palpable preocupación por la claridad, por dar sensación de ligereza, de agilidad, porque cada una de las voces pueda escucharse con la mayor nitidez posible.

Auriacombe dirige Vivaldi desde el prisma del director de cámara, no desde el punto de vista del director virtuoso. Su labor es más artesanal. Su «tempo» es a menudo algo lento y casi siempre más lento que el de Karajan. Su gama de intensidades es menos panabarcativa, y ni sus «fortes» ni sus «pianos» dan la impresión de haber sido modelados exhaustivamente. A veces —caso del último de los **Conciertos**— imprime algún acento original y extraño, pero esto ocurre pocas veces. Existen en su lectura pequeñas faltas de ajuste, especialmente en el primero de los «Allegros» de «El Verano», sobre todo entre el violín y el clave.

En cuanto a los otros protagonistas de la obra, los respectivos violinistas, hay que consignar que Swalbé da la impresión de seguir hasta la más leve inflexión sugerida por su maestro, Karajan. Es el suyo asimismo un trabajo matizado, ponde-

rado, siempre en función de un ajuste absoluto con la orquesta. Georges Armand, por contra, no parece demasiado preocupado por seguir a Auriacombe, y cumple su parte como un auténtico solista. Su forma de tocar es poderosa, decidida. Su técnica, espléndida.

¿Cuál es el resultado final, la consecuencia de todos estos datos, de todas estas características interpretativas que he intentado resumir y enumerar lo más concreta y objetivamente posible? Más o menos, éste: el Vivaldi de Karajan y el de Auriacombe son radicalmente distintos. Karajan hace lo que podríamos llamar «Vivaldi romántico», o quizá «Vivaldi clásico» (utilizo el término «clásico» en su significación específica, es decir, históricamente diferente y posterior a lo «barroco»). Este calificativo viene en función directa del sonido buscado y conseguido por Karajan y al que ya nos tiene acostumbrados. Dicho sonido, ideal para «su» Beethoven, «su» Schumann, «su» Brahms, «su» Bruckner..., no parece fácilmente adaptable a compositores que históricamente no pertenezcan al romanticismo, como Stravinsky, Bartok, J. S. Bach, Vivaldi... Yo creo —y esto es

una opinión estrictamente personal— que en este disco hay más de Karajan que de Vivaldi. A veces, como en la «cadenza» final del último «Allegro» de «La Primavera», o en el «Adagio» de «El Otoño», da la impresión de estar escuchando un concierto de Mendelssohn. A Swalbé, muy preciso, con un sonido precioso, le falta bravura para Vivaldi. Karajan, en suma, sacrifica la fuerza de lo emotivamente espontáneo por la controlada perfección de lo planeado al milímetro. Esto a veces le lleva a momentos espectaculares —tormenta de «El Verano»—, románticos —«Largo» de «La Primavera»— o fantásticos —sonoridades de maderas (conseguidas por las cuerdas, claro está) en el primer «Allegro» de «El Otoño»: entrada con «crescendo» final del «Concierto de Invierno». Pero, independientemente de innumerables momentos fruto del cuidadoso trabajo del director austriaco, la lectura de Karajan, globalmente considerada, no responde al estilo barroco italiano que motiva los cuatro **Concerti**.

Georges Armand y Louis Auriacombe, sin constituir ejemplos ideales del quehacer vivaldiano, están más cerca del estilo del «Prete Rosso». En primer lu-

NUEVA VERSION de «LA BOHEME» por von Karajan

Herbert von Karajan acaba de grabar para el sello Decca —marcando el debut en este sello de la Orquesta de la Filarmónica de Berlín— una nueva versión de la ópera **La Bohème**. En la foto, realizada durante un día de grabación, aparecen, de izquierda a derecha: Nicolay Ghiaurov, Elizabeth Harwood, Luciano Pavarotti («Rodolfo»), Mirella Freni («Mimí»), el técnico Antonio Tonini y los cantantes Gianni Maffeo y Rolando Panerai. Esta grabación, que ya se halla a la venta en varios países, está despertando encendidas críticas de entusiasmo. Esta versión está a punto de aparecer en España. (Foto TELDEC.)





gar se enfocan las obras como conciertos, es decir, como lo que son, obras más de solista que de director. Desde luego, Armand se luce casi siempre y se le nota algo que es importantísimo y que se echa de menos al escuchar a Swalbé: el hábito del barroco; el haber tocado Vivaldi a menudo y barroco italiano cada lunes y cada martes. El pertenecer a una orquesta de cámara que toca muchos conciertos al año y graba música barroca de forma frecuente otorga a Armand una ventaja inestimable sobre Swalbé, que sabe aprovechar convenientemente. Auriacombe no parece el prototipo de director vivaldiano, pero al menos cumple, y no somete a la obra a una planificación excesiva. Sus músicos se equivocan más que los berlineses, pero tocan mejor Vivaldi, y esto compensa con creces lo primero. Su sonido es más áspero, más directo, más espontáneo, más decidido. Auriacombe se preocupa de tocar con más o menos acierto **Las cuatro estaciones**. Karajan se preocupa por «su» versión de **Las cuatro estaciones** porque, entre otras cosas, sabe perfectamente que cada disco suyo que aparece provoca expectación y atención general. El tiene que hacer algo por mantenerla, y una lectura simplemente buena no serviría. Es necesario algo diferente, de lo que haya que hablar. Esto le condiciona definitivamente.

Las técnicas de grabación de uno y otro disco resaltan las dos diferentes perspectivas ya citadas. Ambas grabaciones son buenas, aunque forzosamente distintas. Yo prefiero la de Emi, porque es más directa y posee una mayor, y satisfactoria, sensación de inmediatez que la grabación de DGG, en la que la resonancia influye en la configuración del Vivaldi «romántico» al que aludíamos antes, menos agresivo, más elegante, menos audaz, más controlado y homogéneo. El nivel sonoro y el prensaje —algo superior el del registro de la DGG— son convenientes en ambos ejemplares. Los comentarios son muy sucintos, pero correctos en las dos carpetas —aunque aquí la ligerísima superioridad se inclina hacia el disco de Emi—. Como detalle anecdótico diré que la portada del disco de Karajan me parece una de las más afortunadas que nunca haya visto.—**M. Ch. B.**

VARIOS AUTORES: Nueve coros célebres. Coral Heinrich Schütz, de Heilbronn. Orquesta de Cámara de Pforzheim. Director, Fritz Werner. Clave, «estereo», 18-1290 S.

El desgajar cualquier fragmento, en este caso coral, del con-

texto general del oratorio o cantata de la que forma parte tiene el inconveniente de privar al oyente de la necesaria relación con lo que antecede o sigue, y de impedirle, por consiguiente, una visión de la composición en conjunto. Con todo, Fritz Werner, al escoger estos nueve fragmentos (Händel: «Aleluya» y «Amén» de **El Mesías**; marcha y coro de **Judas Macabeo**; marcha y coro de **Sansón**. Mozart: **Ave Verum**, KV 618, y **Laudate Dominum**, KV 339. J. S. Bach: tres corales de las **Cantatas** BMV 78, 182, 21) lo ha realizado con una idea común y unificadora: el carácter de los corales, carácter de reconocimiento, de acción de gracias, de confirmación. Esta univocidad de espíritu es base de una cierta coherencia, difícil de conseguir en una publicación de este tipo. Esta coherencia está, además, resaltada por la unidad de estilo que preside toda la interpretación. Fritz Werner, la Orquesta de Pforzheim y el Coro Schütz son exponentes fehacientes de una tradición interpretativa artesanal, muy propia de los pequeños conjuntos corales y de cámara alemanes. Werner no es un perfeccionista a lo Hannoncourt, ni un gran director de masas corales a lo Otto Klemperer. Sus lecturas no tienden ni a una depuración progresiva de las versiones, basada casi siempre en un elevado número de ensayos, ni a la grandeza épica de lo coral, que exige formaciones corales e instrumentales mucho más nutridas que las que aquí intervienen. La gran baza de Werner es su total dominio del estilo, estilo específicamente coral, pero entendido desde el prisma del artesano, del aficionado casi, que no necesita, ni quiere, otra cosa que tocar y cantar lo mejor posible a Händel, Bach, Mozart. A pesar de esta palpable homogeneidad interpretativa, que tiende a evitar posibles altibajos, son constatables momentos más felices que otros. Lo mejor del disco es sin duda, la parte dedicada a J. S. Bach, con sus tres corales de cantatas estupendamente expuestas por Werner. Lo peor, también sin ningún género de dudas, es la desastrosa intervención de la soprano Herrad Wehrung en el «Laudate pueri Dominum» de las **Vísperas** mozartianas.

La grabación es aceptable, el prensaje mediano —lo que provoca algunos momentos de ostensible distorsión— y la presentación buena, como viene siendo habitual en la serie Clave, a pesar de su precio reducido. El disco, en suma, cumple la misión divulgativa de la música tradicional propia de la «Colección discoteca básica» de Hispavox-Clave.—**M. Ch. B.**

OFERTA ESPECIAL MUSICA CLASICA

OCTUBRE 73 / ENERO 74



TCHAIKOVSKY:
LOS CONCIERTOS PARA PIANO Y ORQUESTA
CONCIERTO N.º 1 EN SI MENOR, OP. 23
ORQUESTA DE CLEVELAND
DIRECTOR: **GEORGE SZELL**
PIANO: **GARY GRAFFMAN**
CONCIERTO N.º 2 EN SOL MAYOR, OP. 44
CONCIERTO N.º 3 EN MI BEMOL MAYOR
ORQUESTA DE FILADELFIA
DIRECTOR: **EUGENE ORMANDY**
PIANO: **GARY GRAFFMAN**
ALBUM CLASICO
2 DISCOS 78230
Precio normal: 700 pesetas
Precio de oferta: 490 pesetas



J. S. BACH: LOS SEIS CONCIERTOS DE BRANDEBURGO Y LAS CUATRO SUITES PARA ORQUESTA
CONCIERTO N.º 1 EN FA / CONCIERTO N.º 2 EN FA / CONCIERTO N.º 3 EN SOL / CONCIERTO N.º 4 EN SOL / CONCIERTO N.º 5 EN RE / CONCIERTO N.º 6 EN SI BEMOL / SUITE N.º 1 EN DO / SUITE N.º 2 EN SI MENOR / SUITE N.º 3 EN RE / SUITE N.º 4 EN RE
ORQUESTA DEL FESTIVAL DE MARLBORO
DIRECTOR: **PABLO CASALS**
ALBUM CLASICO
4 DISCOS 77421
Precio normal: 1.500 pesetas
Precio de oferta: 1.050 pesetas



MAHLER: IN MEMORIAM GEORGE SZELL
SINFONIA N.º 6 «TRAGICA» / SINFONIA N.º 10 EN FA SOSTENIDO MENOR
ORQUESTA DE CLEVELAND
DIRECTOR: **GEORGE SZELL**
ALBUM CLASICO
2 DISCOS 77272
Precio normal: 800 pesetas
Precio de oferta: 560 pesetas



BERLIOZ: SINFONIA FANTASTICA / LELIO
SINFONIA FANTASTICA, OP. 14
ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES
DIRECTOR: **PIERRE BOULEZ**
LELIO (EL RETORNO A LA VIDA), OP. 14 b
NARRADOR: **JEAN-LOUIS BARRAULT**
TENOR: **JOHN MITCHINSON**
BARITONO: **JOHN SHIRLEY-QUIRK**
CORO Y ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES
DIRECTOR: **PIERRE BOULEZ**
ALBUM CLASICO
2 DISCOS 77226
Precio normal: 800 pesetas
Precio de oferta: 560 pesetas

DISCOS CBS



coctelera

Queridos lectores: Obligaciones ineludibles me han impedido acercarme, en el pasado número, a vosotros, como es mi deseo; pero hoy quiero continuar nuestro contacto empezando con un humilde ruego, que espero me otorguéis, y por el que os estaré muy agradecido:

● Se trata de lo siguiente: yo vivo en Madrid y, como es lógico, me resulta muy difícil enterarme de lo que sucede fuera de esta ciudad, incluso a veces dentro de ella. Y ésta es mi petición: ¿Os importaría enviarme esas noticias o chismes que por su naturaleza curiosa o irónica pudieran tener cabida en «La Coctelera» y, por tanto, engrosaran el panorama crítico —pero sin hiel, que ya hay bastante— de estas líneas? Si accedéis, enviadlas a la Redacción de RITMO, haciendo figurar en el sobre: «La Coctelera». Gracias adelantadas.

● Y empecemos. Tico Medina escribía hace poco: «Cambio todo este saco de música, llamada 'pop', por ese disco solamente de Karajan, dirigiendo a Bach». Pues, querido amigo, con las críticas que ha tenido, ¡allá usted! De todas formas, yo me inclinaría por la suscripción pública.

● También lo he leído no sé dónde. La música de Brahms es un sedante excelente contra el insomnio. Admito que en ciertas «batutas» puede ser, pero generalizar hasta ese extremo...

● Claro que si el señor que esto afirma ha llegado a la conclusión después de compararlas con algunas «obras» de las cuales nuestra juventud hace mitos, no me extraña. Pero sigue siendo «pasión de padre», aunque en el fondo opino que desconocimiento o sordera. Pero, después de todo, «cada loco con su tema», aunque sea de la **Primera** de Brahms.

● Y otra cosa. ¿Cuándo se van a decidir los suecos —u otro país, Alemania, por

ejemplo— a instaurar el Premio Nobel de Música? Porque, oiga, la Música también influye en lo bueno —si es que queda— de la Humanidad. Y el profesor Alfredo Nobel quiso —en su testamento— premiar a todo el que hiciera lo más sobresaliente en favor de la Humanidad en su campo de actividad. Pues a otra cosa y a verlas venir.

● La Orquesta Sinfónica del Estado de la U. R. S. S. nos visitó. En general, decepcionó —como ocurre siempre que nos «entopicamos» sin razón—. El caso es que en lugar de traer a su director titular —Svetlanov— trajo dos «grandes», por la edad —uno por más y otro por menos—, que malamente podían marcar el compás.

● Y sobre esto me habló así Faustinete: ¿Que no conocen a mi amigo? ¡Pero, hombre! Voy a presentárselo.

—Queridos lectores, les presento a Faustinete (hijo de aquel doctor que me vendió su alma por cuatro cuartos).

—Faustinete, he aquí a mis lectores.

● Muy emotivo el homenaje que rindió la Orquesta Nacional de España en memoria del inolvidable Pau Casals. Lo único que el público del viernes y domingo escucharon de pie y con verdadero respeto, no aplaudiendo al final. El público del sábado, sin embargo, se quedó cómodamente sentado en sus asientos y luego aplaudieron el fragmento de Bach que se ejecutaba en memoria del Maestro. «Que biba la kultura.»

● Pues, como decía, mi amigo dijo: «¿Sabes lo que te digo?»

—No.

—Pues que estos tíos estrenaron la **Misa en Si menor**, de Bach.

—No me digas.

—Ya te lo dije.

● Y es que mi amigo odia la vejez. Claro que «de casta le viene al galgo».

● Tengo entendido que

Valencia

CONSERVATORIO. El primer concierto de la temporada estuvo encomendado al Cuarteto de Madrigalistas de Madrid (organizado por la Comisaría General de la Música), que nos deparó una valiosa colección de canciones madrigalescas de J. del Enzina, Escobar, Vázquez, Salinas y de cancioneros populares, que los intérpretes supieron muy bien darles ese «sabor medieval» tan característico y peculiar de estas dulces tonadas. Es de agradecer que hayamos podido escuchar en Valencia a este Cuarteto excelentemente acoplado y en el que lucen sus indiscutibles méritos Carmen Rodríguez de Aragón (soprano), María Aragón («mezzosoprano»), Tomás Cabrera (tenor) y Manuel Pérez Bermúdez (bajo), todos ellos bajo la experta y sensible dirección de Lola Rodríguez de Aragón. Un éxito para los actuantes y una grata velada para los que pudimos escucharles.

ORQUESTA MUNICIPAL. La primera audición de la temporada presentó la novedad —el estreno— de *Anerfálicas*, de Ann-Elise Hannikainen, joven compositora finlandesa, discípula del maestro Ernesto Halffter, quien se encargó de la transcripción para orquesta de la versión original para piano de esta obra y además nos deparó la primicia de dirigirla personalmente. La obra es interesante, con hallazgos instrumentales estimables, y aunque sea moderna, es una música que puede oírse sin caer en el tedio, lo que ya es decir mucho.

El director titular, A. García Navarro —que no para de conseguir éxitos dentro y fuera de España—, dirigió con la competencia y entusiasmo de siempre la Segunda sinfonía de Brahms, y la «suite» Iberia, de Debussy, que completaron así un programa largamente aplaudido por el público, menos numeroso de lo que se esperaba, quizá por la ausencia de esos «clasicistas» que no pueden evitar su escepticismo ante las obras modernas, que conviene conocer para poder juzgarlas debidamente.

CIRCULO MEDINA. Actuó el pianista Kalman Dobos, húngaro, que demostró conocer a fondo el piano, con brillantes interpretaciones de obras de Bartok, Liszt, Marosszek y del propio pianista: Sonata y Meditation, obras difíciles, con más virtuosismo que belleza melódica, pero que evidencian —como decíamos— que conoce la técnica del piano envidiablemente, y que el público reconoció, no siendo remiso en los aplausos a este buen pianista magyar.

ORQUESTA DE CAMARA. Abrió el curso musical con un programa altamente sugestivo: clásico, y por ello acogido con el mayor agrado por quienes somos más devotos de lo clásico que de lo moderno. Y no nos pregunten porqué. Las diferencias son bien visibles —o audibles— en este caso. Después del Aria y gavota, de Bach, siguió esa estupenda «suite» del prolífico Telemann titulada Don Quijote, donde hay inspiración, belleza y talento. Luego escuchamos esa arrobadora Serenata nocturna número 13, de Mozart —una de nuestras obras predilectas del genio de Salzburgo—, para terminar con el Andante de la Casation y la inefable y briosa Marcha turca, obras que uno sabe casi de memoria, pero que las escucha con alta complacencia, máxime si, como en esta ocasión, la Orquesta de Cámara y su director, Daniel Albir, pusieron lo mejor de su arte y de su pericia para obtener unas versiones cuidadas, brillantes, emotivas...

LUIS M. RICHART

cierto sector, claramente definido y diferenciado, de la O. N. E. se niega a tocar música de Ravel para acá. A mí me da lo mismo, porque no voy a sus conciertos, pero ¡tampoco es eso! Por lo menos, que toquen el **Concierto de Aranjuez**, pero en versión moderna. Al fin y al cabo...

● Y para terminar, un ruego al amable, competente e insustituible Intendente del Teatro Real, don Manuel Palacios. Se debe cuidar la calefacción de esta sala, pues en los últimos conciertos había tanto calor que no sabíamos si estábamos en «los baños de Oriente» (los baños turcos que están a la esquina del teatro) o en una sala de conciertos. Muchas veces las

tosos, que tanto nos molestan a todos, se deben a sequedad en la garganta, debido al exceso de calor. Confiamos que se atenderá este ruego.

● Y esto, por hoy, como todo, acaba. Si me han leído, me voy. Muchas gracias y... de nada.

MEFISTOFELIS

UN ALBUM CBS HOMENAJE A CASALS

Está a punto de ser lanzado al mercado discográfico por esta prestigiosa productora un álbum de cinco discos con las más destacadas grabaciones del genial músico desaparecido, y que se publica como póstumo homenaje al gran maestro.



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

Los DISCOS que anuncian las Editoriales en esta Revista ya los tenemos nosotros a su disposición. ORGANOS, PIANOS, ACORDEONES, GUITARRAS, LAUDES, BANDURRIAS y todo cuanto necesite lo tenemos a su disposición.

¿Está aún buena la aguja de su Tocadiscos? Si necesita cambiarla, escribanos. Tenemos agujas FOX en zafiro y diamante de todos los tipos.

Up with the People

ritmo joven

Redactor jefe, FERNANDO RODRIGUEZ POLO

(VIVA LA GENTE) conversa con « RITMO »

Kim Hynnette Finners y Debra Annette Tay, son dos jóvenes componentes del grupo Viva la Gente, que está actuando este año por Europa.

Son dos muchachas rebosantes de simpatía, sin miedos, sin complejos, sin camuflajes; son dos jóvenes. Su espíritu de total apertura hacia los demás bañó las dos horas de conversación que sostuvimos. Durante estos largos pero breves minutos hablamos sobre la forma de pensar de la juventud americana, de las opiniones que la mayoría de los componentes del grupo traían sobre nuestro país, de los verdaderos ideales que mueven su organización musical y de un largo etcétera que a continuación expondré.

—¿Cuántos grupos componen en la actualidad Viva la Gente?

—Tres; uno está en España y Bélgica; otro, en Inglaterra, y el otro, en Italia.

—¿Cuál es el número de componentes de vuestro grupo en particular?

—Unos ciento cincuenta. De estos ciento cincuenta, unos cantan, otros bailan; los más técnicos se ocupan de la iluminación y del sonido; algunos se encargan de los decorados; los más simpáticos, de las relaciones públicas, etc.

—¿Quiénes pagan los gastos de estos ciento cincuenta jóvenes?

—Nosotros mismos, ya que para ingresar en el grupo tienes que pagar tres mil dólares; pero se debe tener en cuenta que los gastos son muchos, ya que estamos viajando durante un año por el mundo. Por ejemplo, nuestra gira está programada por toda Europa y por Estados Unidos.

—¿Hay algún grupo por Asia o por Africa?

—En la actualidad, no; pero es muy posible que dentro de tres o cuatro años vaya alguno.

—¿Qué fue lo que os impulsó a entrar en Viva la Gente?

—Nosotras, como jóvenes que somos, siempre hemos deseado tratar con mucha gente, o sea, hablar con ellos, contarnos muchas cosas; y en definitiva, comunicarnos; y en Viva la Gente vimos el medio ideal de conseguir este fin, y estamos muy contentas por ello, pues en el tiempo que llevamos de gira hemos conocido gran cantidad de personas de diferentes países y lenguas y nos hemos dado cuenta de que, en realidad, todos somos absolutamente iguales. En definitiva, Up with People nos está enseñando a vivir mejor.

—¿Qué opinan vuestros compatriotas, los estadounidenses, de Viva la Gente?

—Les caemos muy simpáticos, como artistas y como jóvenes. De verdad que cuando actuamos nos sentimos portadores de un gran mensaje de fraternidad y amor, y podemos asegurarte que esto no es solamente una idea puramente comercial.

—¿Algún Gobierno ha puesto «pegas» para actuar en su país?

—No lo sabemos, puesto que quien se ocupa de esto es la Dirección del grupo; por lo menos, en España y Bélgica, no. Después cada país tiene sus propias ideas al respecto.

—¿Cómo creíais que era España?

—Es muy diferente de América; la gente en España es más abierta, quizás más sociable; pero es todo muy diferente: las ciudades, el campo, las gentes. También nos dijeron que España era un país pobre; pero hemos visto que no es así. Aquí hay gente con más o menos dinero, como en todas partes.

—¿Viva la Gente es un grupo de jóvenes dirigido por jóvenes o está dirigido por gente no ya tan joven?

—Nuestros directores en la actualidad tienen de veinticinco a treinta años, y su espíritu con nosotros es de total apertura.

—¿Quién dirige a todos los grupos de Viva la Gente?

—Nuestros directores me parece que son tres o cuatro, y tienen la central en Arizona (Estados Unidos). Son personas que llevan muchos años en la Dirección de esta organización; ellos fueron los que fundaron Viva la Gente.

—¿Sabéis por qué la fundaron?

—Sí, porque son personas que tienen como máximo ideal la unión entre las gentes, y al crear Viva la Gente pusieron en esta organización todo su esfuerzo para conseguir que fuera un medio bueno para lograr dicho fin. Desde el principio contaron con el apoyo de la juventud de Estados Unidos.

—Para admitiros en el grupo, ¿qué os piden además de los tres mil dólares?

—Con una simple entrevista personal, basta. Es muy fácil entrar si piensas como el grupo.

—Cuando los componentes de Viva la Gente regresan a sus hogares, ¿sigue existiendo comunicación entre ellos?

—Sí, claro; si vivimos cerca, solemos vernos muy a menudo, y si no, nos escribimos cartas contándonos muchas cosas.

—¿Quién ha grabado el disco que está en nuestro mercado?

—El grupo del año anterior. Los beneficios de este disco, más las aportaciones voluntarias de algunas entidades estadounidenses, sirven para cubrir el déficit de los grupos de Up with the People.

—Y para finalizar, ¿estáis contentas de pertenecer a este grupo socio-musical?

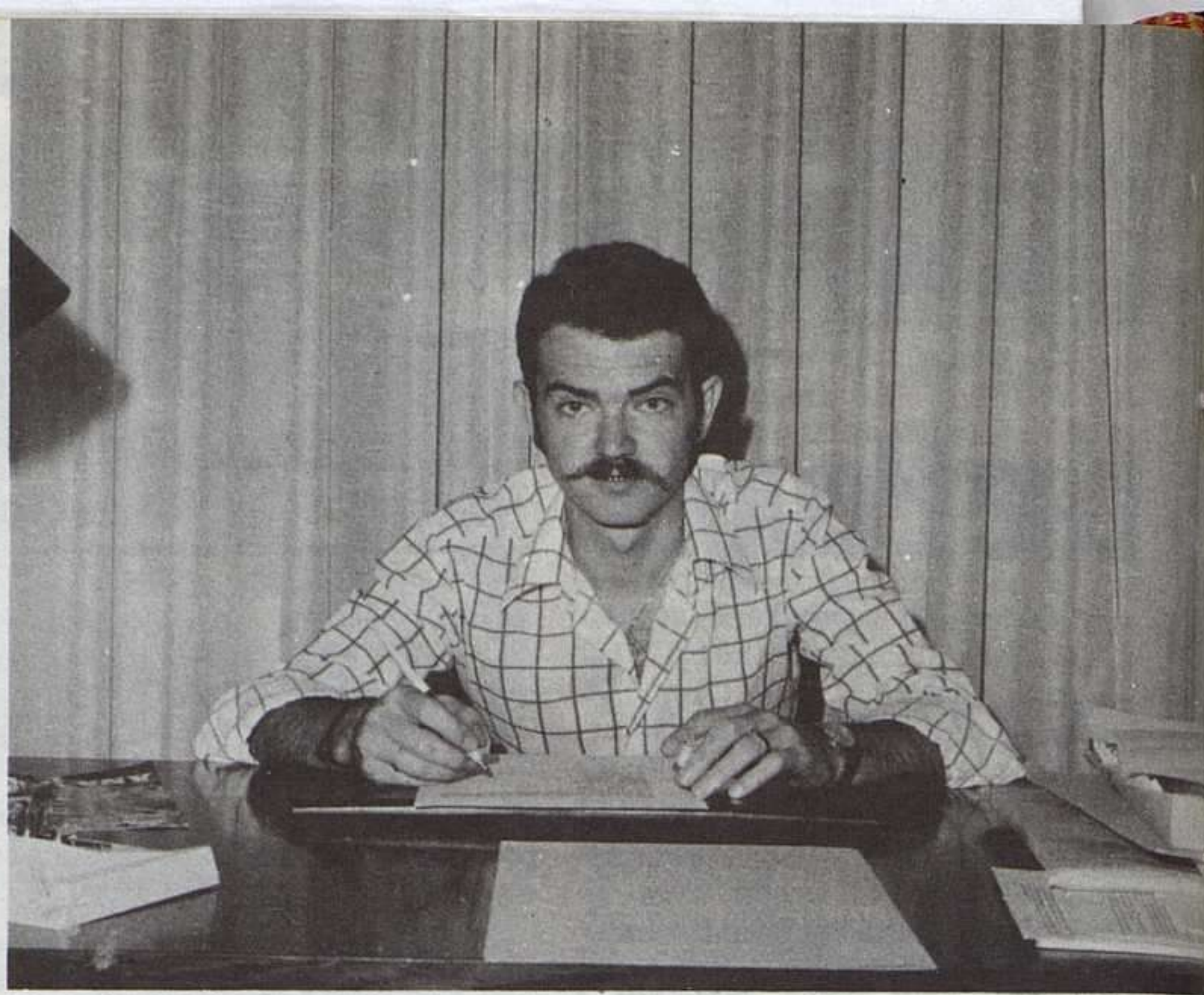
—Sí, ya que ha sido para nosotras el encuentro con una serie de experiencias sociales que marcarán toda nuestra futura vida.

Estas son Kim y Debra, dos componentes de Viva la Gente que nos han estado contando a toda la juventud española lo que es en sí este grupo: juventud al servicio de los hombres, a través de su música y de un fantástico ideal, quizás inalcanzable, que queremos creer no está enturbiado por ningún manejo político.—FERNANDO RODRIGUEZ POLO.

El autor de la entrevista en un momento de la muy agradable charla sostenida con dos componentes de Viva la Gente.



al habla con GMA



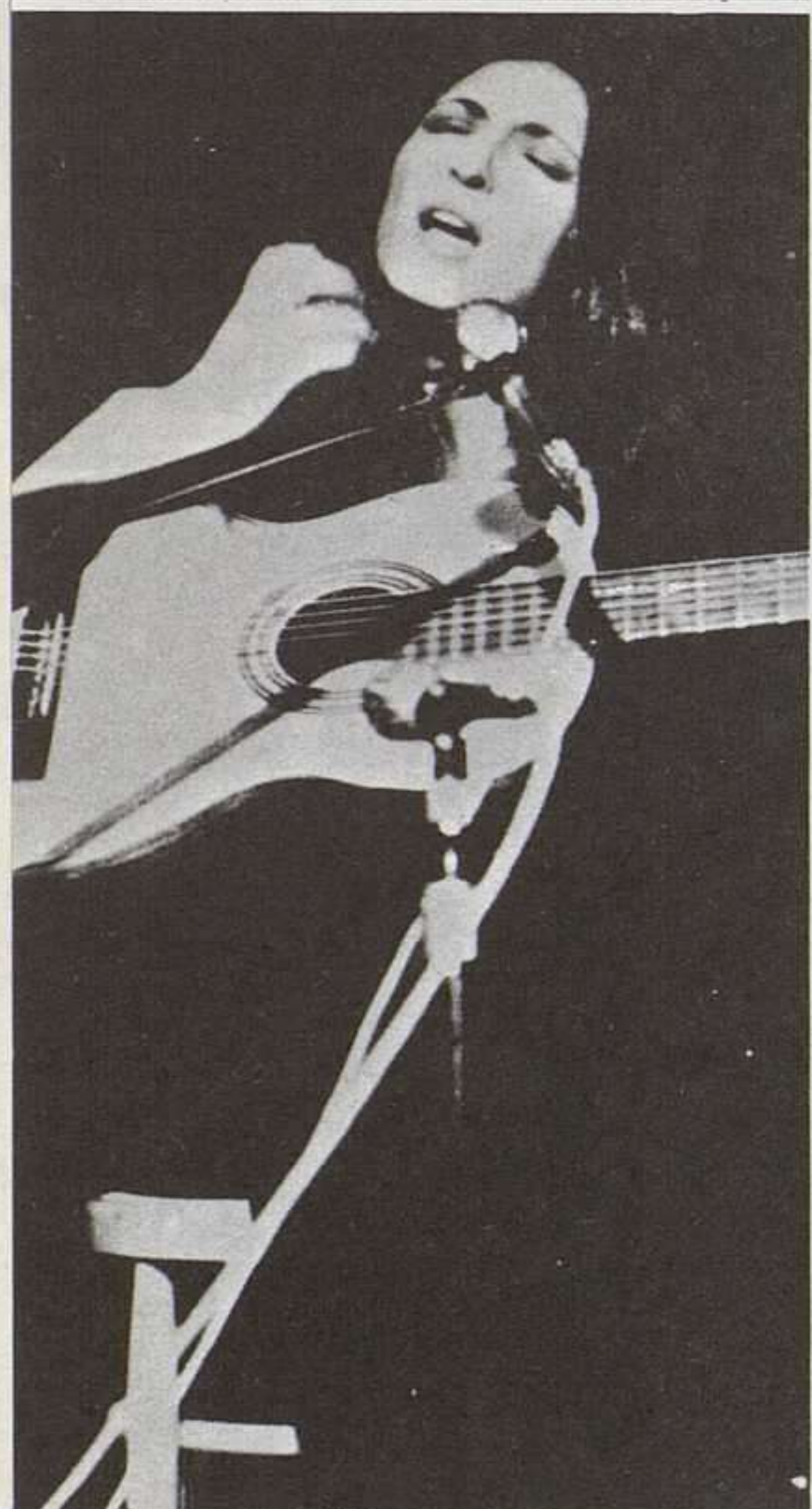
José María Leal, Jefe de Promoción de Discos GMA.

Nadie puede negar que la industria discográfica española es hoy día un factor muy a tener en cuenta en el balance económico de la industria nacional, ya que la industria propiamente dicha y todos los elementos que mueve manejan grandas sumas dinerarias.

Pero el disco no es solamente dinero, aunque algunos profesionales así lo crean, y me atrevería a asegurar que hoy día es imprescindible para el hombre como persona netamente espiritual.

Esto nos da una ligera visión de la importancia de la industria fonográfica, y por ello cuando nacen en nuestro país firmas discográficas nos sentimos altamente interesados, como público consumidor de discos, en conocer todo lo relacionado con dicha firma y su futura trascendencia en nuestro mercado. Así, en este mes, traemos a nuestras páginas a la firma discográfica GMA, y José María Leal, Jefe de Promoción de la Compañía, nos cuenta todo lo que puede ser de interés, y que nosotros reunimos para nuestros lectores:

Ana María Drack, una de las bases más sólidas de la Compañía para el próximo año.



La Compañía Discográfica GMA nació hace dieciocho años, en Estados Unidos. Durante estos años logró un amplio desarrollo en todo el continente americano, manteniendo Casas en Miami, Nueva York y Puerto Rico. En la actualidad GMA americana sigue manteniendo el elevado nivel conseguido en su línea de evolución.

En noviembre de 1972 su Director, don Guillermo Alvarez Guedes, decidió montar otra Casa en Madrid, y así nació GMA española, en Fuencarral, número 5. Al analizar el mercado español, la Dirección decidió pasar la Central de GMA internacional también a Madrid, y de esta forma todas las operaciones de la Compañía quedaban centralizadas en nuestra capital.

Desde noviembre de 1972 hasta principios del verano pasado la Compañía estuvo en periodo de tanteo; así que se puede afirmar que cuando GMA comienza verdaderamente su acción es en el verano de este año de 1973, con Clemente Tribaldos al frente de la Dirección artística y José María Leal como Jefe de Promoción.

La política de la Compañía en España está basada en la búsqueda y producción de nuevos y a la vez seguros valores musicales que le permitan de aquí a un año situarse en lugar puntero dentro de nuestro mercado del disco. Y hoy por hoy, a su nivel, lo está consiguiendo, y si no que lo digan los éxitos de Ana María Drack, Sherpa, Jerónimo, etc.

Todos los artistas de GMA española están en este momento comenzando esa gran carrera que estamos seguros les llevará en el próximo año a conseguir primeros puestos dentro de nuestra mejor música.

Entre estos artistas podemos destacar en su repertorio con GMA a Ana María Drack, que ya cuenta un «single» y un LP titulados ambos Dime que no es verdad. El «single» está gozando de inmejorables críticas; gran apoyo por parte del público y los primeros puestos en las principales listas de ventas nacionales. Ana María Drack, en el

tiempo que lleva con GMA, ha conseguido: el Premio de El Musical, como Artista revelación; el Premio de la Crítica, de Córdoba; el Premio a los Valores Humanos, de Santander, y un largo etcétera distribuido por toda España. Consideramos, y no por insuficientes motivos, que Ana María Drack ha llegado al estrellato.

Siguiendo la lista de nuestros artistas nos encontramos con Jerónimo, un joven valor americano del que en España, en el mismo día en que se sacó su disco a la venta en Madrid, y sin ninguna promoción, se vendieron 500 ejemplares; ahora, a cuatro semanas de aquel día, ya va por las 8.000 copias vendidas. En Sudamérica, su «single» Dos que parecen uno está consiguiendo los primeros puestos en las principales listas de ventas. Esto nos da idea del potencial que representa Jerónimo para un futuro muy próximo.

Otra gran esperanza de la Compañía es Sherpa, que en la actualidad se encuentra en Estados Unidos con el fin de introducirse en un círculo espiritualista allí existente. Como fruto de este periodo de meditación surgirá un próximo LP, que ha de mostrar, a los pocos que todavía no confiaban en Sherpa, la verdadera dimensión de esta gran figura.

Neocantes es un grupo que ha tenido una buena acogida por parte de la juventud y de la crítica, ya que su espíritu musical asturiano no solamente ha gustado a su sector regional, sino a toda España. Estamos seguros que después de estas primeras experiencias Neocantes dará mucho que hablar.

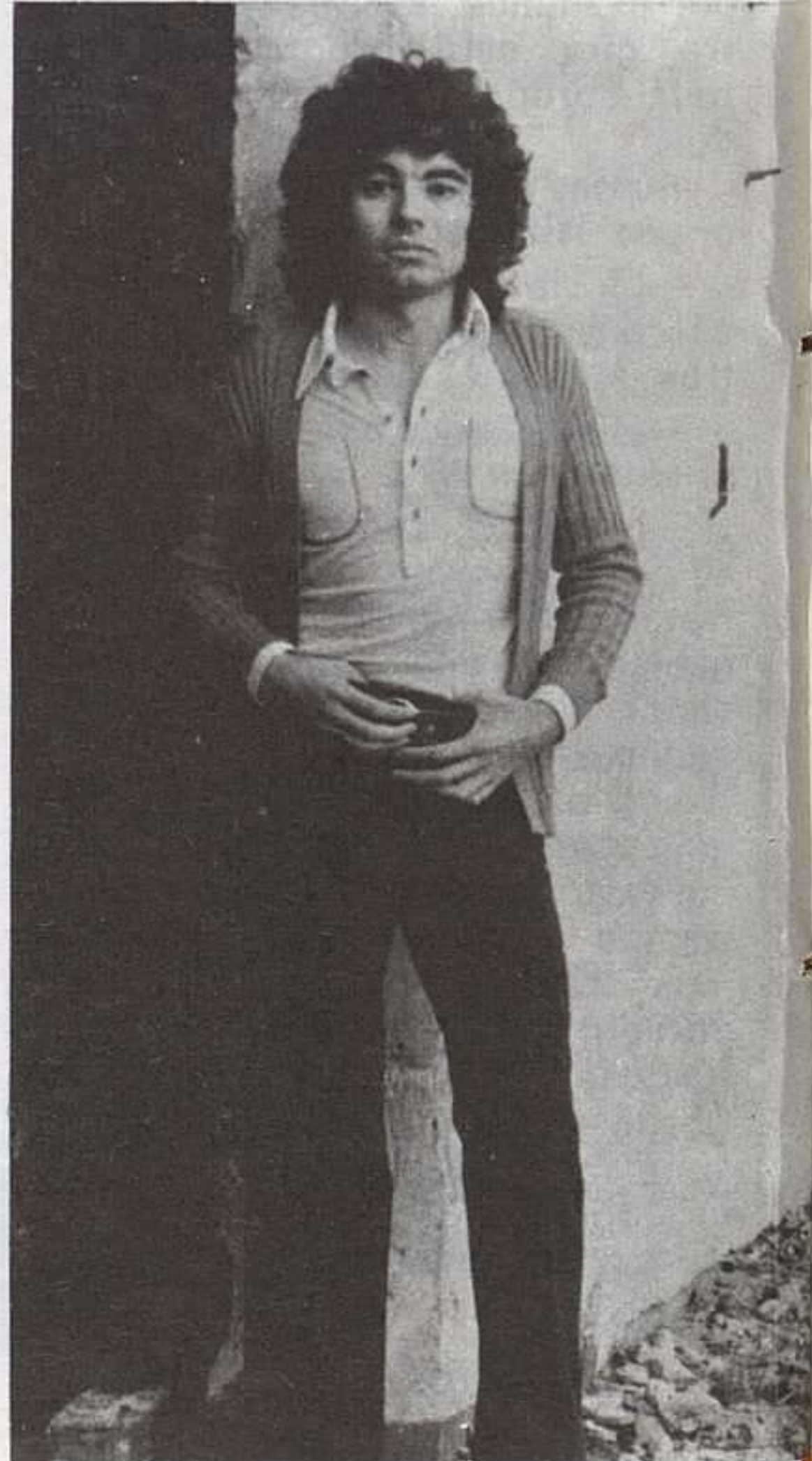
Y continuando por la lista de nuestros artistas nos encontramos con grandes promesas que se asentarán durante el próximo año en puestos firmes de la música «pop» nacional, como son Julio Senador, Arlequín, Skorpis, Petri Llano, José María, Los Flamencos de la Isla, Santeiro, Juan de la Huerta, Chirino y Rafael Ferro.

Durante el año venidero seguiremos manteniendo esta política de trabajo y búsqueda continua, que quizás no sea la más acer-

tada, pero que está pensada para intentar hacer las cosas con la máxima dignidad posible. En cuanto a artistas, creo que no habrá cambios. Mantendremos las producciones del presente año y continuaremos incrementando el catálogo extranjero. También, cómo no, seguiremos en la línea de conseguir ese éxito que casi en estos cinco meses de trabajo hemos logrado.

Para finalizar, quiero desde estas páginas agradecer a la Prensa, que con sus críticas, unas veces censurando y otras alabando, nos está guiando por este camino tan difícil y a la vez tan grato como es el de la elección de cantantes y temas para el público español. También he de agradecer, tanto a la Radio como a la Televisión, todo el apoyo que nos están prestando, apoyo que ha hecho que nuestros artistas estén «sonando» continuamente en toda España. Gracias a todos nuevamente, pues manteniendo la línea actual, en el próximo año 1974 seguiremos ofreciendo cada vez mejores producciones, mejores trabajos músico-artísticos y, en resumen, mejor música.

Jerónimo, el gran «boom» discográfico de los últimos meses.



DISCOTECA

Este mes los discos son comentados:

Los LP, por FERNANDO RODRIGUEZ POLO, RAUL REY SAINZ-ROZAS, MARIA DOLORES VEGA, MIGUEL BLANCO MEDRANO, FEDERICO PEREZ DE LEZA, J. J. GARAYALDE y ANTONIO CORDON PORTILLO.

Los «singles», por FERNANDO RODRIGUEZ POLO y ANDRES MARTINEZ.

BASF

«SINGLES»

SPINNINGWHEEL: **Betty's buried the cat; Pass me by.** Es un conjunto investigador de nuevas técnicas musicales. Son alemanes de origen y con un joven espíritu de búsqueda incesante. Este «single» es un buen comienzo, aunque todavía falta mucho camino por recorrer si se aspira a la perfección musical. Puntuación: 6.

BELTER

«SINGLES»

MANOLO ESCOBAR: **Qué contento ayer me levanté; Los mayores.** Es un disco con bastante más calidad que Ali Babá, ya que existe más pureza en la composición y Manolo Escobar da todo su gran caudal de puro sentimiento musical. Puntuación: 7.

MANOLO ESCOBAR: **Son de María; Ali Babá.** Puntuación: 5.

CBS

«SINGLES»

DAVID ESSEX: **Rock on; Seguir y seguir.** Puntuación: 8.

JOHNNY WINTER: **El tren de plata; Rock & roll.** Puntuación: 8.

VICENTE FERNANDEZ: **Volver, volver; El jalisciense.** Puntuación: 8.

JOHNNY NASH: **Ooh, que sentimiento; ¡Oh, Jesús! Estamos intentando regresar a Ti.** Puntuación: 7.

BOB DYLAN: **Llamando a la puerta del cielo; La caza del pavo.** Encontramos a un Dylan más frío, sí, con una ligera renovación en su música; pero sin ese «más allá» que ha hecho que sus canciones perduren entre los aficionados a la música. De acuerdo en que con el LP **Pat Garrett and Billy the Kid**, álbum del que se han extraído los temas de este «single», Bob se ha reencontrado con su música, o mejor dicho con su pensamiento musical; pero, a nuestro juicio, todavía le queda «algo» que superar y esperamos que lo encuentre, porque es lo que todos sus admiradores estamos deseando. Puntuación: 7.

ALBERT HAMMOND: **Si tienes que destrozar otro corazón; Ese viejo sueño americano.** EPIC. Puntuación: 7.

THE ADGAR WINTER GROUP: **Viaje gratis; Cuando esto venga.** EPIC. Puntuación: 7.

MARITO: **Compañero; Dónde vas, carpintero.** Buenos arreglos. Agradable sonido del conjunto. Demasiado acompañamiento. Puntuación: 7.

CUERPOS Y ALMAS: **Mi canción es amor; Oye, muchacha.** Puntuación: 6.

JUBAL: **Tiéndele; Romance del caballero.** Puntuación: 6.

DR. HOOK & THE MEDICINE SHOW: **Rolando «el Pipa» y Gertrudis la «fan»; Pon un poquito en mí.** Puntuación: 6.

LA COMPAÑIA: **Canta como si te fueras a morir mañana; Si no estuviera loco.** Puntuación: 6.

ENRIQUE GUZMAN: **Dame felicidad; Muñequita.** Exitos viejos, que sólo sirven para el recuerdo de algunos pocos. Puntuación: 5.

LEO DAN: **Cómo te extramo, mi amor; Celia.** Son dos canciones dedicadas a los jóvenes de los años 60, pues ambas caras contienen éxitos de aquellos tiempos en España. Es un disco para el recuerdo; pero para nada más. Puntuación: 5.

TREBOL: **Al ver tu cara; Un amor que se fue.** Puntuación: 4.

LAS GRECAS: **Te estoy amando locamente; Emma immi.** Puntuación: 3.

COLUMBIA

«SINGLES»

AL GREEN: **Love and happiness; So you're leaving.** LONDON. Puntuación: 8.

DAVID BOWIE: **The laughing gnome; Rubber band.** DERAM. Puntuación: 6.

LP

TOM JONES: **Cuerpo y alma de Tom Jones.** DECCA. LP. Diez temas. La fuerza, el vigor, la verdadera calidad y la expresividad de este grande de la buena música desde hace muchos años se dan cita en diez cortes, a cual más a tono con la idea musical que mueve a este torrente humano y artístico llamado Tom Jones. El disco contiene música de acusado carácter rítmico, quizás intrascendente en cuanto a su matiz psicosocial, tan de moda en la actualidad, pero es la música de Tom Jones, un artista que no está estancado entre dos paredes musicales, sino un puro buscador de nuevos matices y derivaciones de esa agradable música con sabor inglés que hace elevar nuestra mente hacia un mundo de fantasía y paz. Como dije anteriormente, Tom Jones no es un cantante psicosocial, ni un científico, ni un barroco de estilo ya pasado. Tom Jones es un artista en todo el sentido de la palabra, que busca en su voz y en sus canciones solamente el arte; por ello continúa y continuará en palpitante actualidad. Todo lo anteriormente dicho está inspirado en la audición de los diez temas de este «long play». F. R. P. EXITOS DORADOS.—VARIOS INTERPRETES.—LONDON.—LP. Doce temas.

Bajo el nombre de «Exitos dorados» se nos presenta un nuevo álbum de gran valor, pues es la recopilación de temas de grandes figuras, algunas de ellas hoy en la cima de la música mundial (CAROLE KING).

Decimos de gran valor, ya que es una pequeña muestra de la música que se practicaba en los años 50, y que a su vez es la base que sustenta todos los movimientos musicales de la actualidad.

El LP contiene temas de Carole King, Little Eva y de Cookies. Como veis, algunos son conocidos, otros apenas los habréis oído nombrar.

En el álbum se nos descubre una Carole King distinta; es el nacimiento de esta artista, que hoy acapara con sus obras la atención de todo aficionado.

El valor positivo de este álbum, además de sus buenos recuerdos hechos canciones, es que nos ayudará a entender, para aquellos que no vivimos de cerca la música de los años 50, la progresión y evolución de la música que hoy escuchamos.—M. B.

DIM

«SINGLES»

FERNANDO UNSAIN: **Camino viejo; No eres eso.** Una voz ruda, colmada de matices que rellenan las canciones de verdaderos impulsos anímicos salidos de lo más profundo de sus estupendas composiciones, es la que nos ofrece este disco. Los dos temas gozan de los mejores epaleativos, tanto por su interpretación como por su composición y arreglos. La primera está bañada de un nostálgico sentimiento, perfectamente aprovechado por la voz de Fernando; la segunda, de un aire más intrascendente, pero sin rebajar la calidad, está dedicada a cierto tipo de muchachas que pululan mucho en nuestra sociedad. Puntuación: 9.

DISCOPHON

«SINGLES»

FERNANDO ESTESO: **Mariquita la Ye-yé; Sevillanas tartamudas.** Fernando Esteso es uno de nuestros mejores cómicos; pero en el disco le falta su reconocida mímica, pues podíamos decir que el disco no llega a ese grado de humor a que nos tiene acostumbrados este gran cómico. Puntuación: 5.

GMA

«SINGLES»

JULIO SENADOR: **La ciudad; La última huella.** Puntuación: 8.

JERONIMO: **Dos que parecen uno; Velo.** Puntuación: 7.

SKORPIS: **No hay tiempo para creer; The sonambulist.** Puntuación: 6.

LOLA BELTRAN: **El tiempo que te queda libre; Cárcel de papel.** Puntuación: 5.

HISPAVOX

«SINGLES»

ROLLING STONES: **Angie; Silver train.** «Single» extraído del álbum **Sopa de cabeza de cabra.** Puntuación: 10.

CAROLE KING: **Tú enciendes mi vida; Creo en la humanidad.** AM Records. Puntuación: 9.

ELSA BAEZA: **El final; Cuando llegaré.** Puntuación: 8.

WAR: **Gipsy Man; Cede la palabra.** UNITED ARTISTS RECORDS. Puntuación: 8.

ALBERTO CORTEZ: **Gracias a la vida; Mi país.** Puntuación: 8.

DRUPI: **Marcho lejos; Vado Via.** Puntuación: 7.

MICHEL OLATUNJI: **Soul makossa; Soul makossa II.** PARAMOUNT. Puntuación: 7.

HEADS, HANDS & FEET: **Una mujer; Dirty heavy weather road.** ATLANTIC. Puntuación: 7.

NURIA FELIU: **Cançó de la resistencia francesa; El claro país.** Puntuación: 6.

LP

SEALS & CRAFTS: **Joya de mujer.** LP. Es un disco que suponemos significará el comienzo de una extensa y prometedora obra de este dúo y la continuación de unos senderos ya iniciados por otros hace años y que difundieron totalmente, primero, Simón & Garfunkel, y después la histórica

unión CSN & Y: esto es, la música escuetamente vocal apoyada en ribetes acústicos. Aquí el elemento eléctrico hace también su aparición para, junto con un viento adecuado y perfecto en su consecución, formar ese entramado sonoro con la intervención de las guitarras clásicas, mandolinas, etcétera. Estos caracteres, compendiados en la lograda dualidad de voces y efectos corales de los protagonistas, originan un desarrollo temático variado, suelto e interesante, y así, pasamos de unas composiciones a otras sin apenas apercibirnos del transcurso temporal de la escucha de las mismas. Sobre todas sobresalen particularmente dos: los últimos cortes de ambas caras; en la A, **Nueve casas**, con sensacional acorde de guitarra, mandolina y otros instrumentos; en la B, **Sabiduría**, pieza instrumental fundada en las armónicas e impulsivas notas de un espontáneo «saxo».—R. R. S-R.

Doctor JOHN: **In the right place.** LP. Once temas.

Mac Rebennack (verdadero nombre del Dr. John) es uno de los grandes músicos seguidores del «Sonido Nueva Orleans» al cual denomina «Gumbo Music». Mac es un hombre extraño no sólo en las raras vestimentas que utiliza en sus «show», sino en su vida real, cargada de acción cual el guión de una película.

Parte de su nuevo LP nos llegó como avanzadilla en el sencillo **Sitio preciso mal momento**, en el que se apreciaban, al igual que en su reciente disco, las buenas cualidades músico vocales de Mac Rebennack.

No podemos omitir nuestra admiración por los restantes componentes de esta grabación, que consiguen un fluido rítmico perfectamente mantenido a lo largo de este LP. Es necesario destacar la intervención con «sexos» eléctrico y acústico de Gary Brawn. El magnífico solo de guitarra en **Sitio preciso mal momento**, de David Spinozza. Asimismo la brillante colaboración de instrumentistas como Allen Toussaint y Ralph Mac-Donald, que consiguen con su maestría uno de los discos del «Nueva Orleans» más perfectos en composición y sonido que hayamos podido escuchar desde hace tiempo.—J. J. G.

ELSA BAEZA: **EL TIEMPO DE LAS LILAS.** LP. El tiempo de las lilas significa el retorno de una cantante con una nueva esperanza de lograr ese triunfo que tan de sobra tiene merecido: Elsa Baeza y lo que supone esta su obra, una colección de canciones llenas de poesía y delicadeza, estrechamente unidas por el denominador común de la sencillez. La gran musicalidad que imprime la voz de Elsa al disco la hacen merecer los calificativos de honor atribuidos por la crítica, siempre estricta en sus argumentaciones respecto a todo tipo de creación con origen español —la buena crítica, se entiende—. Su retorno antes aludido puede implicar el hallazgo de una primera voz en la canción de nuestro país, si es que persiste su estela artística cuantitativa —grabaciones— y cualitativa —calidad de voz y estilo—. El presente LP denota esa delicadeza y esa sensibilidad propias de la intérprete, provenientes, casi seguro, de la reminiscencia de la canción cubana, que seguramente ha de imperar en la concepción musical de esta vocalista de textos en castellano.—F. P. L.

WALDO DE LOS RIOS: **Navidad con Waldo de los Ríos.** LP. Diez temas. Waldo de los Ríos es uno de los músicos más discutidos en la actualidad, en los campos de la música «pop» y clásica, por sus arreglos: Beethoven, Mozart, esas famosas óperas, etcétera. Siempre hemos dicho que cuando el río suena agua lleva, y por ello hay que pensar muy sinceramente que existe en el «laborato-

discoteca

rio» de Waldo de los Ríos algún compuesto de la alquimia que al reaccionar con obras clásicas las da un nuevo aire de juventud, no de imperfección musical, en el caso de los clásicos; un algo que la gente de la calle percibe, y por ello gusta de las melodías y arreglos de este gran hombre de nuestra buena música seria. Este disco es una relevante muestra de todo lo dicho anteriormente. Minuto a minuto van pasando inmortales canciones navideñas, casi todas con el toque innovador de la pluma de Waldo de los Ríos sobre su pentagrama. Y así, canciones como **Noche de paz**, **Adeste fideles**, **Jingle bells** se nos muestran más acogedoras, quizás más navideñas. En resumen, es un disco que no ha de faltar esas fechas en la casa que guste de las Navidades.—F. R. P.

ROBERTA FLACK: Suavemente me mata con su canción. Atlantic. LP. Ocho temas.

Roberta Flack supone el último eslabón hasta el momento de la música «pop» mundial. Posee el «feeling», sentido del ritmo y prodigiosas facultades vocales de todas sus antecesoras, a los que añade un acercamiento a la melodía, una capacidad de ternura y emotividad que la hacen mucho más asequible que aquéllas al oído blanco.

Este LP abre con ese gran tema que da nombre al álbum, **Suavemente me mata...**, exponente claro de todo lo que decía antes, tema que ha supuesto un formidable éxito para la cantante.

Completan además el LP una serie de soberbias interpretaciones, que van desde el «blues» clásico hasta un recuerdo al «jazz» tradicional, en el tema **when you smiles**, pasando por canciones más melódicas, para cerrar con una singular versión del tema, de Leonard Cohen, **Suzanne**, al que da una nueva dimensión. Disco de éxito seguro para la nueva «princess» de la canción negra sin color.—A. C. P.

PAUL y LINDA Mc CARTNEY y WINGS-GEOURGE MARTIN: Vive y deja morir. United Artists Records. LP. Diecisiete temas.

Al igual que los filmes del **Superagente 007**, sus bandas sonoras siguen, por regla general, un patrón, una línea común, que las identifica fácilmente.

En este caso, George Martín, el archiconocido productor de los Beatles, ha compuesto unos temas que encajan perfectamente en los fines de la película. La característica principal que los acompaña es un cierto exotismo de ritmos tropicales (la acción transcurre en las Antillas) hábilmente conseguido.

La piedra angular de la obra es un tema debido al versátil Paul McCartney, quien da muestra una vez más de su talento en una canción comercial no exenta de calidad, que encaja perfectamente en la temática «Bond» y que ya es éxito en casi todo el mundo.

Un disco correcto, recomendable a los seguidores de 007.—A. C. P.

ALBERTO CORTEZ: Ni poco... ni demasiado. LP. Diez temas.

De Alberto Cortez se podría decir que no es fácil decidir si es el más español de los cantantes argentinos o el más francés de los españoles, quizá porque reúne características de los tres estereotipos, debido a su biografía viajera.

El LP **Ni poco... ni demasiado** es su más reciente obra, y en ella parece apuntar a una mayor madurez creativa, dejando un poco de lado las

versiones de temas ajenos, en las que ha conseguido y consigue grandes resultados.

Con unos arreglos correctos, un tanto artificiosos a veces, el LP presenta una serie de temas de letras claras e intimistas, que arropados por unas músicas igualmente sencillas, aunque faltas quizá de una cierta originalidad o «gancho», llegan fácilmente, aunque sin la necesaria fuerza para ser un «boom» estrepitoso.

De cualquier forma, la obra gusta y va ganando con sucesivas audiciones.

A destacar la versión del tema, de Violeta Parra, **Gracias a la vida**, y temas como **Mi país o Me llevaré conmigo**, aunque lo mejor de la obra sea el conjunto **A. C. P.**

MARFER

«SINGLES»

THE SNAKES: No one cares; Hey little girl. Puntuación: 6.

MAHIA: Carnaval, Carnaval; Meu caballo e meu can. Puntuación: 6.

«SINGLES»

CLIFFORD T. WARD: Gaye; Home thoughts from abroad. THE FAMOUS CHARISMA LABEL. Puntuación: 8.

LOBO: How can I tell her; Hope you're proud of me girl. Puntuación: 8.

STATUS QUO: Caroline; Joanne. VERTIGO. Puntuación: 7.

DIA PROMETIDO: Un país llamado tierra; Maniy sweet song. Puntuación: 7.

MADELEINE CHARTRAND: Ani-kuni; Ca tourne en rond. El tema que ocupa la cara A está sacado del folklore indio, y ya ha conseguido el primer puesto en Canadá, el país natal de Madeleine. Al disco quizá le sobra parte de ese acompañamiento, fruto de una meticulosa labor de estudio que ahoga un poco la personal voz de esta artista. Puntuación: 6.

LP

TEN YEARS AFTER: Recorded live. CHRISALIS. LP doble. La idea Ten Years

After siempre supuso una misma base concreta: Alvin Lee. En efecto, toda la ya larga obra de esta agrupación ha estado siempre supeditada al genio personal de este gran guitarrista. Pero analicemos primero a los demás componentes: Leo Lyons, uno de los más impresionantes y dominadores bajos en la música de los últimos tiempos; Chick Churchill, efectivo y coherente teclista, con elevada formación musical; Ric Lee, batería repleto de recursos a la hora de destacar en solos o cuando se trata de integrar una parte más de la sección rítmica; y, finalmente, el mago de la guitarra, con su estilo peculiar e inconfundible, conocedor experto del «rock» y el «blues» y de la mezcla de ambos en un mismo contexto de expresión, compositor consciente de casi todos los temas y personalidad fundamental en los derroteros musicales de hoy, Alvin Lee. Pero, y del álbum que nos ocupa, ¿qué puede decirse? Nunca dejamos de pensar que Ten Years After era el típico grupo que es mucho mejor escuchar en directo que a través de una grabación de estudio, y esto, aparte de su pronunciada esencia exhibicionista, lo comprobamos mediante discos como **Woodstock**, **Atlanta-Wight**, etc. Una producción más de este tipo surge ahora independiente de por sí, sin compartir la audición con otros artistas, como en anteriores casos: **Recorded Live**. La fuerza del «rock» y la sensibilidad del «blues» se aúnan para dar piezas que van desde los floeos clásicos a la guitarra de Alvin

Lee (Classical thing: 36'') hasta el potencial percusionista de R. Lee (Help me: 19' 44''), pasando por la magistral interpretación del impresionante y ya tradicional **Good morning little schoolgirl**. Podemos, pues, oír a Ten Years After en su época de máximo esplendor con el increíble Alvin Lee a la cabeza.—R. R. S-R.

VICTOR MANUEL: Verde. LP. Víctor Manuel es hoy en día el cantante más en boga de la música española, por su inconformismo y despreocupación por el ambiente que le rodea. Pero aparte de su manera de ser, hay que reconocer los métodos de hacer música, tan peculiares, y que dan como resultado unas obras llenas de lirismo y cribadas con la autocrítica de la sociedad de consumo. **Verde** puede significar el renacer de la canción «folk», según el entendimiento que de la misma tiene este cantante asturiano. Doce temas componen este LP, todos matizados por una singular complementación de canciones populares retocadas por la concepción artística actual del mismo Víctor Manuel. La coparticipación de Juan Carlos Calderón se deja percibir por medio de unos arreglos pausadamente estudiados y que componen el acabado formístico de una apariencia cuyo fondo se encuadra en los esquemas tradicionales de la canción asturiana, una canción asturiana que Víctor Manuel ha adoptado a su manera interpretativa, sin que haya perdido nunca su significado contextual.—F. P. L.

DIA PROMETIDO: Un país llamado tierra. LP. Doce temas.

Día Prometido, el dúo formado por un persa y un chileno, con una lección para todos nosotros.

Las canciones son composiciones propias o arreglos de canciones de tipo más o menos litúrgico.

En ellas nos hablan de los viejos ideales del hombre, del amor, de Dios y de los ritos en las religiones asiáticas.

Es como el volver a predicar, solamente que de una forma diferente, con música, al igual que el rey David con sus Salmos. Con las canciones quieren que veamos cosas profundas.

Es lo que desde aquí apoyamos: la música como comunicación, el conjunto de sonidos más o menos armónicos que nos exprese algo.

El LP es más que eso; es para nosotros una obra especial, aunque se nos pueda tachar de «religiosillos».

A lo largo de las canciones se respira un aire oriental, acrecentado por el salterio, muy bien interpretado por el persa del grupo; otras veces nos transportan al Cáucaso, con las canciones cosacas o las dazas húngaras, aunque siempre marcándonos una lección para aprender. Aprovechadla. **M. B.**

JAIME TORRES: Lljajta Runa. Investigador nato del folklore argentino. Ha cultivado y elevado a la categoría de instrumento solista el charango. Nacido en Tucumán, domina las canciones del Altiplano. Gracias a ello, en el presente disco podemos comprobar una vez más la personalidad de este arcaico instrumento en motivos populares tan conocidos como la cueca **Taquña** o el taquirari, de A. Avila, **Baila, cholita**. Admirable la conocida versión del fragmento **Vamos, mujer**; de la polémica cantata **Santa María de Iquique**, de L. Advís, actualizada de nuevo por la muerte de Víctor Jara, asesinado recientemente durante los últimos acontecimientos chilenos.—M. D. V.

JULIA ELENA DAVALOS: Las mejores canciones de... Aunque en el presente disco hay ingredientes bastantes para obtener un volumen de excelente calidad, la voz y la poca fuerza interpretativa de Julia Elena Dávalos nos desilusionan un tanto. Sin embargo, pensamos que ello es un mal pasajero debido a la juventud de dicha intérprete. Su apellido va íntimamente relacionado al de su padre, Jaime Dávalos, extraordinario poeta y folklorista argentino, que junto con E. Falú ponen la letra y música de casi todo el presente álbum. Destacan **Resolana**, **A qué volver** y **Tendrás un altar**.—M. D. V.

MERCEDES SOSA: Canciones para mi América. ¿Qué más se puede decir de Mercedes Sosa? Que está a la cabeza del más puro folklore autóctono argentino. Que ya era hora de que la viéramos en España. Que su recital nos transportó a la verdad del pueblo argentino... Y que este LP, a pesar de su extraordinaria calidad, no contiene las canciones revolucionarias y sociales más «comprometidas», que tanto nos gustan, de su repertorio. A pesar de este comprensible «handicap», sí están sabiamente combinadas las canciones llenas de poesía de Violeta Parra, de Víctor Jara y las composiciones trascendentes de D. Viglietti (**Canción para mi América**) y (**Negrita Martina**). Queríamos decir, a los que venden música argentina por el mundo, que queremos más intérpretes como ella y menos «gato por liebre».—M. D. V.

POLYDOR

«SINGLES»

GARY GLITTER: I'm the leader of the gang (I am!); Just fancy that. BELL. Puntuación: 8.

DAWN: Say, has any body seen my sweet gipsy rose; The spark is kindlim! BELL. Puntuación: 8.

LOS PUNTOS: Good bye; Ahora sí, ahora no. Puntuación: 6.

CELIA GAMEZ: Mamá, eu quero; Estudantina portuguesa. Puntuación: 6.

RCA

«SINGLES»

WHITE: Life is love; Sing a little bird. POPLANDIA. Puntuación: 8.

ELVIS PRESLEY: Fool. Puntuación: 8.

LOU REED: Walk on the wild side; Perfect day. Lou Reed es un gran artista, pero en este disco habla demasiado; de acuerdo en que la idea del conjunto es buena, pero... no nos convence. Puntuación: 7.

MIKE KENNEDY: Gipsi fire; Bring a little loving. EXPLOSION. Puntuación: 6.

NILSSON: As time goes by; Lullaby in ragtime. Creemos que Nilsson no se ha conseguido ni mucho menos en este disco. Ambos temas están tratados con una mentalidad superada ya en la actualidad. Nilsson busca ese éxito anteriormente logrado en la canción de corte melódico; pero no lo consigue. Sinceramente, el disco no nos agrada, para ser de Nilsson. Puntuación: 5.

MICKY: Soy así, La balada del Murguitron. Creemos que con este disco Micky ha dado marcha atrás en su —hace unos meses— carrera ascendente de éxitos y calidad. Es una lástima, porque de Micky esperábamos más. Puntuación: 4.

LOS CANTORES DE QUILLA HUASI: El cóndor pasa; Paisaje de Catamarca. MICROFON. El tema de la cara A nos demuestra eso de «las segundas partes nunca fueron buenas», ya que en estas voces el tema queda algo cojo. La cara B tiene uno de tantos temas intrascendentes. Puntuación: 4.



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos

Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas

La casa más bulida en discos

microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA



suenas como una gran orquesta

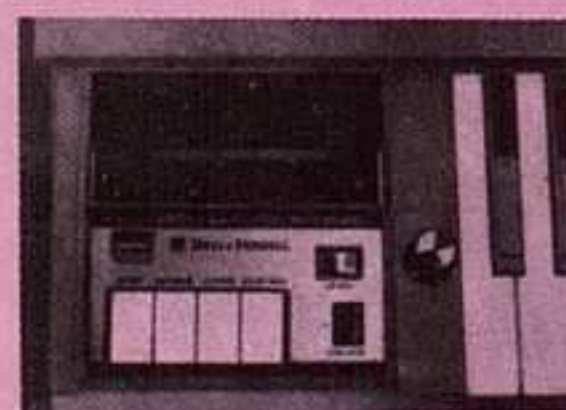
(y se toca desde el primer día)

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.

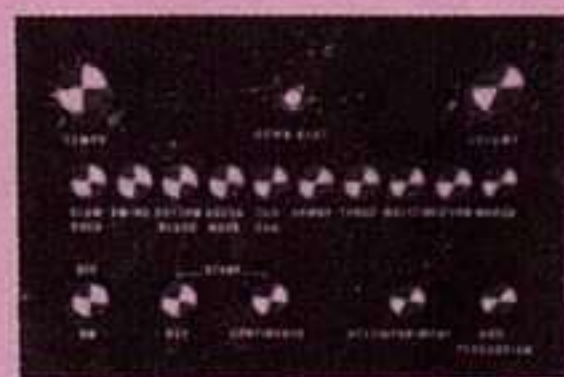
Solicite una demostración en los principales establecimientos musicales y... ¡a disfrutar en familia con la orquesta FARFISA!



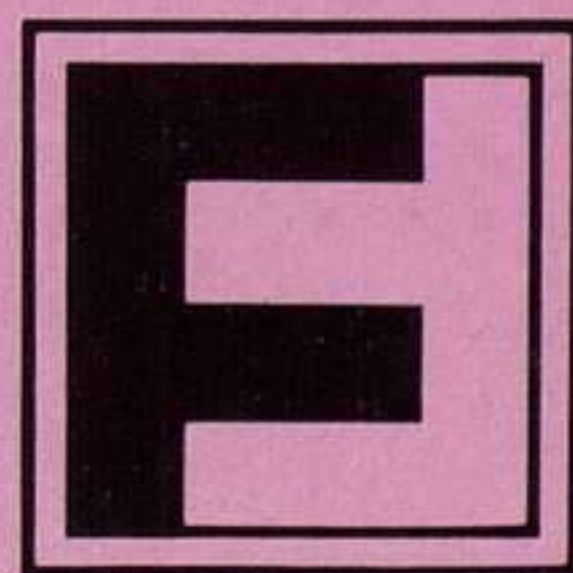
«PARTNER» CASSETTE



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