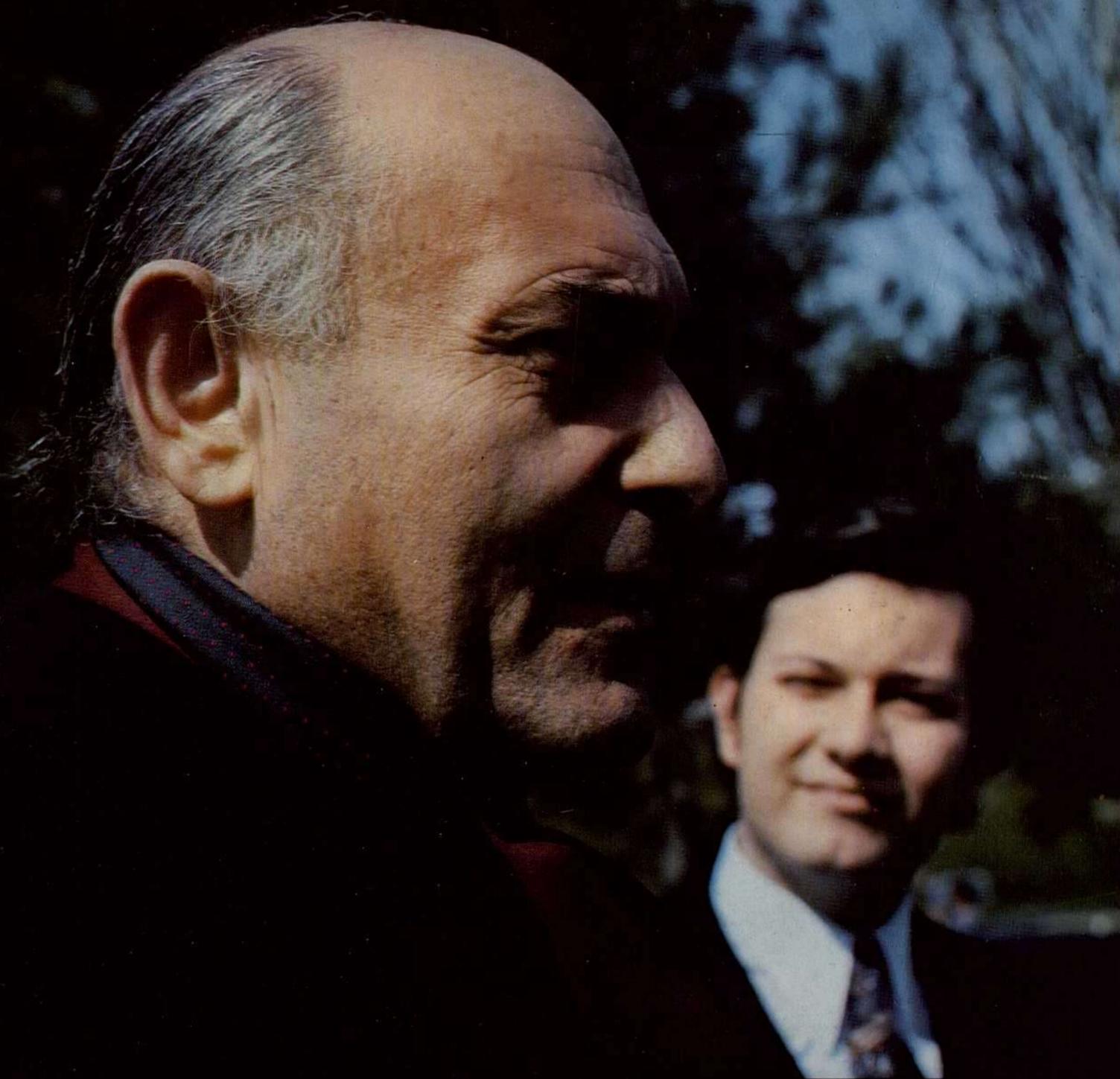


# RITMO



**GEORG SOLTI**

En discos **Decca**

(Entrevista y discografía en páginas interiores)



# HAZEN

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

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

**Fuencarral, 43  
MADRID-4**

**Juan Bravo, 33  
MADRID-6**

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. 401 07 40  
Dirección telegráfica: RITMO. - Madrid  
Delegación y Redacción para Cataluña:  
Vía Layetana, 40 BARCELONA-3. Teléf. 310 29 64  
Director: F. RODRIGUEZ DEL RIO  
Redactor-Jefe: Antonio Rodríguez Moreno  
Precio de suscripción.-ESPAÑA: Año, 300 ptas. Número suelto, 30 ptas.;  
atrasados, 30 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

## En torno a nuestros CONSERVATORIOS

RITMO viene ocupándose con bastante asiduidad de cuanto concierne a la pedagogía musical, y en sus páginas se han tratado temas que abarcan toda una amplia gama, desde aquellos que afirmaban que la pedagogía musical había fracasado, hasta los que se referían a los grandes avances que últimamente se habían iniciado en nuestra política de enseñanza. Constantes son las colaboraciones dedicadas a la formación musical de nuestra población escolar, de nuestra juventud, señalando problemas para buscar soluciones. Precisamente, en nuestro número anterior, y consecuentes con esta línea de inquietudes, nos referíamos en el editorial a los conciertos para la juventud y su programática, aludiendo al gran vivero que constituiría para el «amateurismo» y profesionalismo musical español una feliz política nacional en favor de la formación auditivo musical de esa juventud.

Lograr un «amateurismo» y un profesionalismo de alto nivel fecundo, fruto de una labor pedagógica auditiva, debe ser el norte de la formación musical capacitada para comprender los mensajes de los compositores de todos los tiempos. Esa labor pedagógica es tarea de nuestros centros de formación musical, nuestros Conservatorios, y a ellos precisamente queremos dedicar hoy nuestra inquietud para poner de manifiesto la necesidad acuciante de que se les preste por parte de los organismos competentes toda la atención a que es acreedora la gran misión de formación musical que tienen a su cargo, con propósito de resolver los graves problemas de orden material por que atraviesan en la actualidad, con un carácter casi general.

La gráfica que ofrece el nivel del alumnado de nuestros Conservatorios alcanza en el curso que prácticamente está finalizando unos máximos absolutos, que ciertamente reclaman la solución del problema que en ese orden puramente material a que queremos circunscribirnos —el de los locales e instalaciones— figura en primer plano.

El panorama magnífico que respecto a locales ofrecen los correspondientes a determinados centros —que no citamos por estar en la mente de todos—, y que pueden compararse con los que ocupan los más importantes Conservatorios del mundo, no deben hacernos olvidar el que, lamentablemente, presentan otro gran número de Conservatorios y Escuelas de Música, estatales y municipales, cuyas aulas se han quedado sin capacidad suficiente para acoger a su alumnado, y cuyos directores se ven abocados a aceptar soluciones que en la mayoría de los casos, van en perjuicio de profesorado y alumnado.

En esa compleja serie de problemas materiales ocupa también lugar preferente la necesidad que, en general, existe en dichos centros de buenas bibliotecas musicales y discotecas, estas últimas puestas al día en la producción discográfica, y que son fundamentales para la enseñanza, puesto que si en todo campo pedagógico los sistemas audiovisuales gozan hoy de aceptación preferente, en el de la música debería tenerla aún con mayor motivo.

Nos consta la solicitud constante que las Autoridades que rigen los destinos de nuestra enseñanza musical vienen dedicando a la solución de estos problemas; la atención preferente que la Dirección General de Bellas Artes dedica a cuanto concierne a sus Conservatorios oficiales, así como también los desvelos de determinadas Corporaciones para resolver lo relativo a instalación de sus Escuelas provinciales o municipales de Música; pero todos sus esfuerzos no son suficientes en la actualidad para hallar la fórmula resolutive, y, en aras de que no se malogre este momento magnífico que actualmente presenta nuestro censo de escolaridad musical, a todos los niveles, elemental y superior, hemos de elevar aquí nuestra voz en nombre de este alumnado, para que se arbitren las fórmulas, los recursos, para resolver estos problemas en el más corto plazo.

## Tierna, convincente «Mimi»

Entre la De Hidalgo y la Toti dal Monte, la figura de la cantante catalana se distingue por su nítida y propia personalidad. Voz más rica en armónicos, extensión y repertorio que la de la Toti; más versátil y vibrante que la De Hidalgo. En efecto, la Capsir cantó con claro éxito *La traviata*, *Manon*, de Massenet, y *La Bohème*, que sus compañeras no se atrevieron a afrontar.

El que escribe estas líneas conoció de cerca a las tres voces, amén de otras «coloraturas» (1) (la Barrientos, la Galli-Curci, la Lily Pons), con las que participó en representaciones inolvidables en los grandes teatros, y puede dar impresiones y expresar juicios inmediatos, a diferencia de críticos que sólo las conocen a través de discos mendaces, con frecuencia manipulados y desfigurados por reediciones, no siempre felices.

La Capsir supo imponerse, con ánimo decidido a triunfar sobre las rivales en plena luz. Un ligero trémolo tímbrico le impidió pisar las tablas del Metropolitan, donde las voces fijas teutónicas estaban de moda. Pero en los teatros italianos y españoles, la voz argentea de la Capsir suscitó interés y admiración.

Cantó con ella *Puritanos* en el teatro Malibrán, de Venecia; la misma ópera en la inauguración del primer Mayo Florentino; *Rigoletto* y *Bohème*, en el Liceo de Barcelona.

Antes de María Callas, ninguna soprano ligera se hubiera presentado a cantar una ópera «verista» sin temor a resquebrajar la tesitura vocal y desfigurar el personaje. El caso de la grecoamericana de voz poliédrica —que, al parecer, suscitó disensos y violentas reacciones—, de todos sabidos, es un hecho único. Con todo, ni siquiera la Callas ha sido oída nunca con éxito en la parte harto dificultosa de «Gilda».

Ciertamente, la Capsir —demasiado pronto olvidada en Italia— representó el vínculo de unión entre el antiguo ejemplar de soprano ligera y el nuevo tipo de voces que interpretan *Lucia*, *Aida*, *Mefistófeles* con admirable desenvoltura.

Además de la Callas, puede citarse a la Scotti, la Sutherland y otras de la misma cuerda. Ningún crítico ha revelado la singular evolución de estas voces, que Bellini y Rossini no habrían avalado en una época

(1) «Coloratura». Se solía llamar así a las sopranos ligeras en Italia y Norteamérica. Denota la idea de colorear, adornar, más asequible a este tipo de voces sutiles que a las líricas o dramáticas.

en la que se exigía a las sopranos ligeras gorjeos inverosímiles y agilidades portentosas en la región sobreaguda.

Yo siento el deber de rendir, con este reconocimiento, homenaje y justicia a la valerosa compañera de escena, de algún tiempo desaparecida de la del mundo, porque hoy todos hablan de voces famosas basándose en lo que han oído decir. Pero las voces no pueden valorarse sino por la audición directa. De otro modo, se escriben insensateces de este género en libretos de palmo y medio: «Lucrecia Bori tenía una voz aflautada...» Por el contrario, la delicada voz de la Bori, en el registro agudo y en los saltos de octava emitía sonidos ácidos, estridentes, como para poner la carne de gallina, en el acto primero de *Traviata*, en la que yo era su pareja habitual en el Metropolitan de Nueva York.

La «Elvira» de *Los puritanos* y la «Mimi» de *Bohème* son personajes que se adecuaban a la individualidad de la cantante barcelonesa. Y guardo de ello un recuerdo preciso, que me viene a la mente cada vez que oigo y veo interpretarlos a las sopranos de hoy, las cuales, si tienen la voz, no tienen la figura, y viceversa, para producir la realidad estética e ideal querida por el compositor.

Mercedes Capsir, por voz y presencia, era una auténtica «Elvira» y una tierna y convincente «Mimi». Quisiera que se hablase de las voces líricas con menos superficialidad y presunción y más respeto a la verdad (2).

Traducción y notas:

M. TORREGROSA VALERO

(2) Los aficionados pueden gustar todavía las excelencias de la voz de nuestra artista en grabaciones diversas, efectuadas entre los años 1928-1930, con la relativa perfección de los medios técnicos de entonces. Amén de fragmentos de *Puritanos*, *Il re, Lakmé*, *Dinorah*, *Bohème*, *Manon...*, la Capsir registró en Italia cuatro grandes óperas, dirigidas por el maestro L. Molajoli, con orquesta y coros del Teatro de la Escala milanes: *Rigoletto* y *Barbero*, con Dino Borgioli, Riccardo Stracciari y S. Baccaloni; *Traviata*, con Carlo Galeffi, L. Cecil, I. Conti, G. Nessi y S. Baccaloni, y *Lucia de Lamermoor*, con Enrico Molinari y E. de Muro Lomanto. Las dos primeras, con reincisión en microrurco de la EMI, colección «Edad de oro de la ópera», aparecieron no hace mucho en España. También Mercedes Capsir resulta una «Mariana» fuera de serie en la ópera de Arrieta que, bajo la dirección de Daniel Montorio, grabó con las voces inolvidables de Hipólito Lázaro, Marcos Redondo y José Mardones. Un cuarteto irrepelible. Olvidando las inevitables imperfecciones técnicas de la incisión, el aficionado podrá deleitarse con una interpretación antológica de estos grandes artistas del pasado.

Por Giacomo Lauri-Volpi

MERCEDES  
CAPSIR

HOMENAJE A UN MUSICO  
HOMENAJE A UN HOMBRE

# Federico Moreno Torroba



Es un gran músico nuestro, español. Y mucho más que eso, de trayectoria y fama mundial. Es un músico cuya humanidad es tan enorme e intensa que se iguala a la calidad de su arte. Hablar con él representa una amenísima charla con un amigo siempre querido y admirado. Es rápido y conciso en sus aseveraciones, y denota un profundo conocimiento no sólo de la Música, sino de las artes en general. Llamán la atención su autenticidad, su espontaneidad y su sencillez. Es lo que, creo yo, debe ser un hombre dedicado al arte. Federico Moreno Torroba nació en Madrid, en 1899. Fue discípulo de Conrado del Campo, destacándose, siendo muy joven, como cultivador del género sinfónico. Sin embargo, amante de la lírica española, se apartó del poema sinfónico para legarnos páginas inolvidables, que nos reflejan toda una época de un Madrid castizo de no muchos años atrás y seguramente añorado por más de un español.

Su más célebre creación, **Luisa Fernanda**, fue estrenada en 1932, en el Teatro Calderón, de Madrid, y ha sido representada por todas las compañías líricas, recorriendo el mundo entero.

Pero no por ello sus demás composiciones desmerecen. Citemos, por ejemplo, **La Caramba**, **Polonesa**, **Azabache** y tantas otras dentro de su vasta producción.

En el campo sinfónico y guitarrístico cabe destacar **Fandangui**, **Capricho romántico**, **Suite castellana**, etc. Y, cómo no, su famosa **Sonatina**, incluida siempre en el repertorio de otro gran maestro, Andrés Segovia, admirador suyo de siempre.

—Maestro, ¿ha sentido usted siempre deseos de «hacer música», o algo en particular le hizo surgir una vocación tan importante y fructífera?

—Tuve siempre una gran afición por la música, surgida, posiblemente, de la cooperación que brindé a mi padre, compositor y organista del Conservatorio de Madrid.

—¿En todos los casos ha tenido usted fuente de inspiración, o su obra es producto de elaboración y técnica, o quizá de todo ello?

—Pues, no. Uno siente algo que le fluye en un momento determinado. Es instintivo. Después se le aplica la técnica. Pero en ningún momento escribí música simplemente por técnica.

—¿Tiene alguna obra preferida dentro de sus composiciones?

—Sí. Una Sonatina y un Concierto para Andrés Segovia. En cuanto a teatro, entre otras, Luisa Fernanda y La Chulapona.

—¿Por qué?

—Luisa Fernanda, porque la considero lograda ampliamente en su técnica teatral. Y La Chulapona, en especial, por su ambientación, que refleja un auténtico cuadro madrileño castizo de años atrás.

—Maestro, si no es secreto profesional, ¿qué pasos sigue al elaborar una composición?

—En líneas generales, concibo, escucho algo especial dentro de mí. No importa el lugar y el momento. De inmediato, si la idea me entusiasma, anoto esa melodía. Le doy el clima armónico, y después, a los dos o tres días, trabajo sobre ella.

—¿Considera usted que en algún momento de su trayectoria

ha estado influido por alguna corriente musical o por algún músico o compositor?

—Pues, sí. Quizá por Ravel, Debussy, Strawinsky. Pero, principalmente, en mis comienzos de estudiante, por Ricardo Wagner.

—Maestro, usted visitó, muy bien recibido por cierto, Buenos Aires. ¿En qué época?

—La primera vez fue en mil novecientos treinta y cuatro. Y a partir de esa fecha, casi todos los años. La última vez fue en mil novecientos setenta y uno, cuando asistí con gran emoción a la colocación de una placa en homenaje a mi trayectoria artística en el Teatro Avenida.

—¿Qué recuerdos o anécdotas tiene de esa estancia que por sí tengan un sabor especial para usted?

—Muchos. Me sentí muy querido. Tan es así, que cuando iba a los comercios con mi señora nos reconocían de inmediato, no sólo haciéndonos descuentos fabulosos, sino que insistían en regalarnos lo que deseábamos comprar, como, por ejemplo, en Casa Mayorga.

Casa Mayorga. Corrientes, esquina a Florida. No se imaginan que el maestro Moreno Torroba los recuerda...

—Maestro, ¿tiene usted alguna obra en preparación actualmente?

—Estoy realizando una obra para guitarra y una composición que me han encargado. Antes, efectivamente, componía más, pero ahora únicamente lo hago por encargo.

—¿Considera usted que la zarzuela se encuentra en crisis en estos momentos?

—Sí. Rotundamente. La explotación de la zarzuela necesita medios económicos, de los que carece actualmente.

—¿Cree usted que para interpretar o crear zarzuela se requieren estudios especiales, dado que en su mayoría reflejan un costumbrismo tradicional?

—Sí, por supuesto. Se necesita un temperamento especial para el teatro, pues el público desea reírse, emocionarse, olvidarse de la vida cotidiana.

—A propósito, maestro, ¿encuentra usted muchas diferencias entre el público español y el argentino?

—Sí, mucha. El público de Buenos Aires es más comprensivo, mientras que el español es más violento.

—¿Cree usted que la zarzuela en particular, y la llamada música culta en general puede ser comprendida por la generación actual?

—Sí. He observado que la gente joven va al teatro y a los conciertos, y sale complacida. Pero, claro, hay otro sector de juventud que ha creado esa música de composición, ritmo y letra infantil, que está copando el mercado lamentablemente.

—¿Cree usted que la Música o todo arte en general debe tomarse como un pasatiempo o como algo más profundo, que puede acercar a todos los pueblos, sin distinciones?

—No. En absoluto debe ser pasatiempo. Por el contrario, debe ser totalmente formativa para el espíritu. Da reposo, sensibilidad, influye en la educación social...

## Homenaje a un músico Homenaje a un hombre

# FEDERICO MORENO TORROBA

(Viene de la página anterior)

—Maestro, he notado que, en comparación con otros centros culturales, en España la actividad musical llamada culta tiene un índice peligrosamente bajo. ¿A qué se debe?

—En sinfónico, considero que el índice es bastante bueno. En cambio, en teatro, la situación es muy difícil, por las razones expuestas anteriormente, de factor económico. En cuanto a la ópera, considero que nos encontramos muy atrasados, incluso el público que por lo común concurre a las primeras representaciones, pero cuya escasez se nota en las sucesivas. No ocurre así en la zarzuela, cuyo público es muy extenso, pero que quizá sea de menos recursos económicos. Por ello, en este tipo de espectáculo, los precios de las entradas deben ser populares. Y, por lo tanto, las posibilidades son menores, no pudiéndose trabajar por presupuesto deficiente.

—¿Cree usted que el elemento humano: compositores, directores, cantantes, etcétera, bien preparados técnicamente, por supuesto, están suficientemente aprovechados, teniendo posibilidades de fuentes de trabajo que les permiten exponer su arte?

—Las posibilidades de trabajo son muy difíciles actualmente. El público es muy exigente y las actividades son muy pocas o nulas. La situación es crítica, teniendo en cuenta que treinta o cuarenta años atrás poseíamos un mínimo de veinte compañías de zarzuela, mientras que ahora no tenemos prácticamente ninguna.

—¿Considera usted que la zarzuela, y en general la música culta, está lo suficientemente amparada por los medios culturales?

—Sí. Estimo que está amparada.

—Como Presidente de la Sociedad General de Autores, ¿cree usted que se debe fomentar la buena música, así sea culta o no, para que pueda integrar de este modo una faceta que todo ser humano debe poseer como patrimonio cultural?

—Como Presidente de la Sociedad de Autores, no le puedo contestar, por cuanto la Sociedad General de Autores es una entidad administrativa únicamente.

—¿Y como académico?

—Como académico, considero que, efectivamente, los Poderes públicos están en deuda con la Música.

—¿Qué estima usted que debería hacerse en este caso?

—Creo que el sinfonismo está en su punto. Pero, por sobre todo, hace falta en forma urgente y definitiva crear el teatro de la ópera. En su lugar, el Teatro Real, o en un nuevo edificio. En cuanto a la zarzuela, un comienzo auspicioso sería la creación de dos compañías fijas, una en Barcelona y otra en Madrid. Y dos compañías volantes, que recorrieran toda España. Todo ello debidamente protegido por los medios pertinentes.

—Maestro, ¿cree usted que sería una buena medida que las Empresas privadas se unieran a los medios culturales o gubernamentales con el objeto de fomentar y difundir la Música?

—Debemos comprender que los empresarios privados deben velar por sus intereses, y, por lo tanto, debemos respetar su negocio. Naturalmente, esto hace difícil la concreción de ese tipo de unión.

—Maestro, ¿qué debería hacer el Estado, en su opinión, para promocionar y fomentar la difusión musical?

—Ante todo, enseñarle al público. Antes se fomentaba con orquestas y bandas municipales, que recorrían todas las provincias. Sistema que, lamentablemente, ha desaparecido en la actualidad.

—Fuera de la Presidencia de la Sociedad General de Autores, para la que acaba de ser elegido, ¿qué actividades desarrolla?

—La Academia y composición.

—Para terminar, maestro; como hombre y compositor de experiencia y fama, ¿qué puede aconsejar a los noveles compositores?

—A los instrumentistas, a todos, prevenirse. Que hagan buena música. A los compositores, que no caigan en la tentación de la música moderna por hacer cosas extravagantes. Que la conciban con sentido actual, como una consecuencia. Pero que no falten en la composición los elementos típicos y característicos, que son: Melodía, Ritmo y Armonía.

No hay duda alguna de que el maestro Moreno Torroba tiene mucho más que decir. Pero su tiempo es precioso y no es justo limitárselo.

Maestro, gracias. Gracias por lo que nos ha dicho y por todo ese caudal de conocimientos que, estoy segura, nos hubiera querido transmitir...

MARIA PILAR LAFARGA FERRER

# ‘BALLET’ en LA

## ‘GOLESTAN’, Jardín de

Maurice Béjart, el coreógrafo francés adjunto a la Opera de La Moneda, de Bruselas, desde hace catorce años, está en plena expansión de su talento. Cada año produce varias obras nuevas que entusiasman a los públicos en Bélgica, en Francia, en Europa y en el mundo. En enero, el Ballet del Siglo XX ha hecho una gira de cinco semanas en los Estados Unidos.

Un nuevo gran «ballet» de Béjart ha sido representado diez veces en la inmensa sala de seis mil localidades del Forest-Nacional, en Bruselas. Es una magia oriental sobre una colección de poemas, **Golestan: Jardín de Rosas**, de Mosarrif Din Saâdi, poeta persa fallecido en 1292. Béjart ha resumido las ocho partes del libro en cuatro escenas, tituladas: «Canto de los hombres en el desierto», «Visión del Jardín», «Aparición de la Luz» (La Rosa Mística) y «El Velo y el Espejo».

El jardín ha tenido, y tiene aún, un significado místico en Irán; está sostenido en varios estilos desde milenios, y la palabra «Pardes» significa «Paraíso». Los estilos del jardín son: el chino, el romano, el semítico y también variantes modernas. El jardín iraní expone la libertad y la felicidad.

La acción no es fácil de comprender. Una descripción clara de las obras de Béjart, coreógrafo metafísico, no es cosa cómoda. Sin embargo, aquí es sencillo: un Viajero perdido en el desierto ve surgir a un grupo de hombres; son doce. ¿Sueña o es realidad? El Viajero baila —ya que es un «ballet»— y los doce le imitan. Vemos a continuación una bella coreografía oriental, y la melodía tiene el mismo carácter. Cansados, los doce abandonan uno tras otro y el Viajero comienza a aplaudir. Llegan otros bailarines; van a ser hasta treinta, que giran lentamente, se contonean, ondeando sus anchas túnicas blancas, de las que se desembarazan pronto. Dos solistas se exhiben en una danza persa antigua, y los treinta acurrucados golpean el suelo con las manos, con ritmo. Otros dos solistas producen un aire lastimero; otros vienen a animarles. Es un espectáculo fascinante.

Al fin todos se levantan para una danza admirable, pero salvaje. Se vuelven a sentar y golpean nuevamente con las manos; se levantan para girar, saltar; luego quedan inmóviles, los brazos en alto. Pero se levanta el viento y arrecia en tempestad: hará ver a los hombres un maravilloso jardín de rosas. ¿Es todavía sueño o realidad? Aquí termina el primer cuadro.

Fascinados, doce de los hombres seguirán al Viajero (el

Guia) al jardín para respirar el perfume de las flores. Aparece el que lleva la Luz, quien les enseñará la rosa verdadera, la rosa mística que nunca perece. Esta simboliza la Verdad.

El «ballet» continúa con encantamiento, al son de las músicas iraníes antiguas de su país; pero Béjart utiliza también grabaciones de cantos iraníes y alguna melodía que no lo es.

Vemos ahora a nueve bailarinas con pantalón verde ceñido y turbante en forma de botón de rosa. Son... rosas. Ejecutan de puntillas una bella danza. El Viajero está sentado al borde del llano y las contempla. Llegan todavía otras «rosas», hasta veinte: caminan lentamente entre los hombres, embriagándose con su perfume. Esto es verdaderamente hermoso. Un instrumento interpreta un aire extraño, que apenas se oye. Todas las rosas rodean a los hombres agrupados; luego ellas se abren (juego de brazos). Sigue una danza poética y voluptuosa, lenta, con una música ensoñadora. El Viajero se ha levantado, titubea: ¿es sueño o realidad? Una nueva danza sensual va a cerrar este segundo cuadro. Tres parejas evolucionan al son de un instrumento llamado «santour»: la danza está llena de gracia y languidez...

El Viajero va de flor en flor (papel danzado por el bailarín iraní Alain Louafi); luego el solista belga Daniel Lommel interpreta una danza muy estilizada, acompañado por una especie de cuerno, llamado «ney»; después, por una flauta persa, cuyo nombre ignoramos. Coge una rosa roja de las manos de una bailarina y su gesto es subrayado por un fuerte trueno...

En seguida aparece el que lleva la Luz (el bailarín estrella Jorge Donn); trae pintada en el pecho una llama. Sentado, el Viajero tiene la rosa sobre su cabeza. Una bailarina vestida de rojo se acerca al que lleva la luz: bailan un bello paso a dos oriental; la orquesta interpreta con aire brusco. La bailarina roja baila sola, acompañada por un tambor llamado «zarb». En este momento el espectáculo parece dar la impresión de inacción y pesadez; pero Béjart ha multiplicado las secuencias para obligar al público a reaccionar, y éste queda finalmente hechizado, comprendiendo la mística iraní... He aquí, en fin, una mujer oculta por un velo blanco, que se une al que lleva la Luz: es la rosa mística, que no muere nunca, la Verdad (la bailarina estrella es la americana Suzanne Farrell). Los dos evolucionan en una última danza, que es «¡la luz que alumbró la rosa eterna!». Esta danza ritual está llena de grandeza.

# LA MONEDA, de BRUSELAS

## Rosas

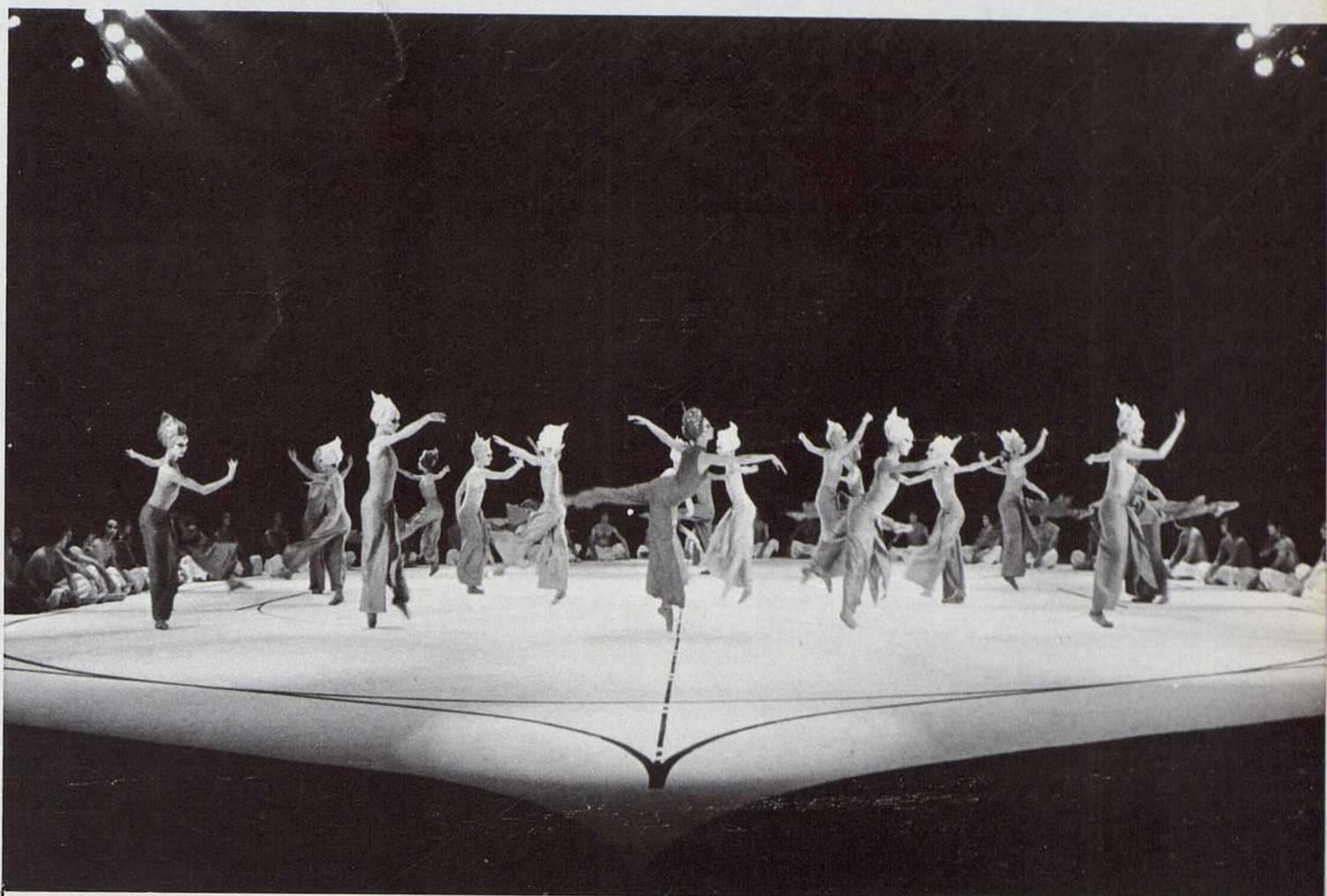
Pero he aquí que el viento se levanta nuevamente, la tempestad arrecia, aunque sólo durante unos minutos. Volvemos a encontrarnos en el primer cuadro (las mujeres han desaparecido); los hombres realizan una bella danza, muy rítmica; el Viajero está inmóvil, con su rosa, en medio de la ronda final. La «Rosa» le había dado un espejo redondo, que ahora gira alrededor de su cabeza, enviando a la inmensa sala los reflejos de un proyector. Gira, gira, gira, y es el final, sobre una tonada popular islámica.

Resuena una salva de aplausos. Vuelven todas las bailarinas y bailan una danza iraní, un tema folklórico antiguo. Este «bis» (que no es tal, según Béjart) es para permitir que el público quede bajo este encanto al salir. Béjart ya había obrado así en una **Misa para el tiempo presente**, en la que se rogaba al público que saliera sin aplaudir, mientras los bailarines se volvían a sentar uno a uno... Pero aquí el público se ha quedado en su sitio hasta el final de la danza suplementaria...

**Golestan** es, ciertamente, un gran «ballet», muy logrado. Ha encantado literalmente al público del estreno... europeo. **El Jardín de las Rosas** ha sido compuesto y creado para el Festival Musical de Persépolis, en agosto pasado. Este prestigioso espectáculo se desarrolló en la terraza de las ruinas del palacio de Darío, rey de Persia, muerto en el año 486 antes de Jesucristo, después de haber conquistado la India. El Shah de Irán y la Reina Farah Diba, lo mismo que ocho mil espectadores, asistieron al estreno, que fue repetido al día siguiente, y después el «ballet» se interpretó tres veces más en Chiraz. Mientras, París espera...

La compañía del Ballet Siglo XX, del Teatro Real de La Moneda, estuvo en su mejor forma. Aparte de las estrellas Suzanne Farrel, americana, y Jorge Donn, argentino, citemos entre las veinte bailarinas a Albrecht, Verneuil, Dobrievich, O'Hara, Lise Pinet e Hitomi Asakawa; y entre los hombres, a Daniel Lommel, Jean Bouchard, Jörg Lanner, Paul Méija, Víctor Ullate, Ivan Marco, Niklas, así como el cantor iraní Nouredin Sarvestani. El decorado y el vestuario son de los belgas Joelle Roustán y Roger Bernard.

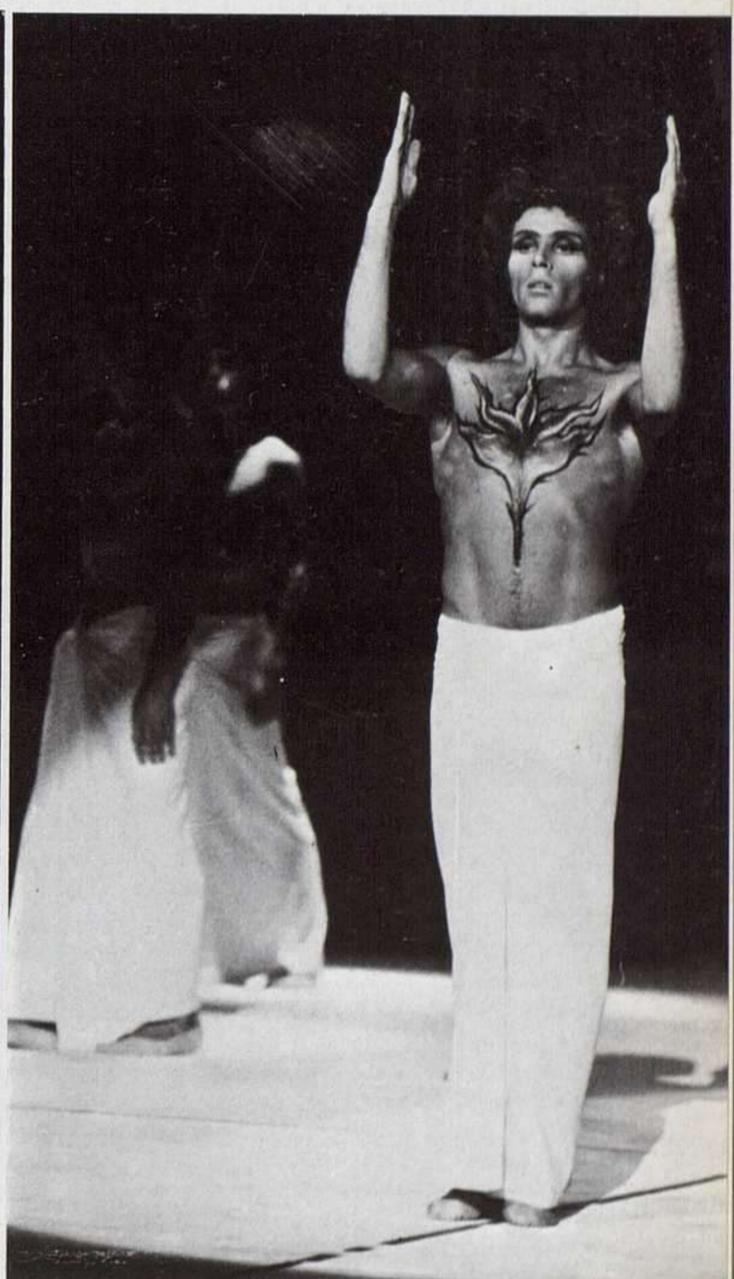
A propósito de este bello «ballet», inspirado por Persia a un occidental, una reflexión viene a la mente del creyente: estos doce hombres que siguen al Viajero (Guía) que va a revelarles la Luz y la Verdad, ¿no nos recuerdan esta escena que pasó en Galilea entre Jesús y los doce?

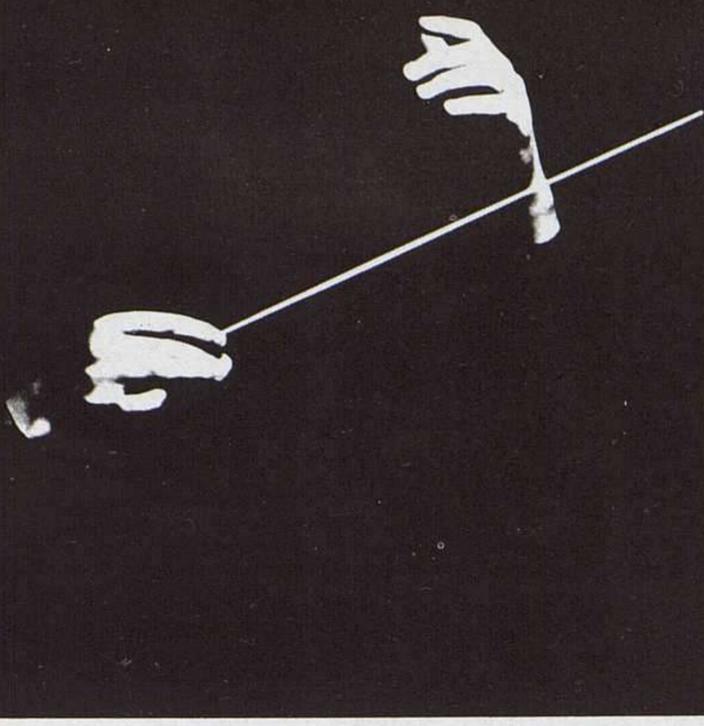


El «ballet» Golestan, en Bruselas. Una escena de las danzas de las «rosas».

Susana Farrell, encarnación de la «Rosa mística».

El bailarín-estrella Jorge Donn en una actitud estilizada de Golestan.





# GEORG SOLTI

## Su discografía

DECCA

DECCA

DECCA

DECCA

DECCA

**BARTOK: Concierto para orquesta. Suite de danza.** Orquesta Sinfónica de Londres. Decca «estéreo», SXL 6212.

**Suite del «Mandarín milagroso», op. 19. Música para cuerdas, percusión y celesta.** Orquesta Sinfónica de Londres. Decca «estéreo», SXL 6111.

**BEETHOVEN: Sinfonía número 5 en Do menor, op. 67.** Orquesta Filarmónica de Viena. Decca «estéreo», SXL 2124.

**Sinfonía número 7 en La mayor, op. 22.** Orquesta Filarmónica de Viena. Decca «estéreo», SXL 2121.

**BEETHOVEN: Novena sinfonía.** Pilar Lorengar/Yvonne Minton/Stuart Burrows/Martti Talvela. Orquesta Sinfónica de Chicago y Coros. Decca «estéreo», 6 BB 121/2.

**BERLIOZ: Sinfonía Fantástica, op. 14.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Decca «estéreo», SXL 6571.

**BRUCKNER: Sinfonía número 8 en Do menor.** Orquesta Filarmónica de Viena. Gran Premio del Disco. Decca «estéreo», SET 335/6.

**BRUCKNER - WAGNER: Sinfonía número 7 en Mi/Bruckner. Idilio de Sigfrido/Wagner.** Orquesta Filarmónica de Viena. Decca «estéreo», SET 323/4.

**MAHLER: Sinfonía número 1 en Re mayor.** Orquesta Sinfónica de Londres. Decca «estéreo», SXL 6113.

**Sinfonía número 2 («Resurrección»).** Heather Harper/Helen Watts. Orquesta Sinfónica de Londres. Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros. Decca «estéreo», SET 325/6.

**Sinfonía número 3 en Re menor.** Orquesta Sinfónica de Londres. Premio de la Industria Alemana del Disco. Decca «estéreo», SET 385/6.

**Sinfonía número 4 en Sol mayor.** Orquesta Concertgebouw de Amsterdam. Decca «estéreo», SXL 2276.

**Sinfonía número 5 en Re menor. Canciones de Des knaben Wunderhorn. Das irdische leben/Verlorene mür/Wo die schönen trompeten blasen/Rheinlegendchen.** Yvonne Minton. Orquesta Sinfónica de Chicago. Premio de la Industria Alemana del Disco. «Disco del Año» High Fidelity. Decca «estéreo», SET 471/2.

**Sinfonía número 6 en La menor/Lieder eines fahrenden gesellen.** Yvonne Minton. Orquesta Sinfónica de Chicago. Decca «estéreo», SET 469/70.

**Sinfonía número 7 en Mi menor.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Decca «estéreo», SET 518/9.

**Sinfonía número 8 en Mi bemol mayor.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Grand Prix du Disque y Premio Mundial del Disco de Montreux 1973. Decca «estéreo», SET 534/5.

**Sinfonía número 9 en Re mayor.** Premio Grammy. Premio de la Crítica Inglesa. Decca «estéreo», SET 360/1.

**MOZART: La flauta mágica.** Martti Talvela/Stuart Burrows/Dietrich Fischer-Dieskau / Kurt Equiluz / Pilar Lorengar/Yvonne Minton/y otros. Orquesta Filarmónica de Viena. Decca «estéreo», SET 479/81.

**SCHUMANN: Obertura, Scherzo y Finale, op. 52, Sinfonía número 1 en Si bemol mayor, op. 38 («Primavera»).** Orquesta Filarmónica de Viena. Decca «estéreo», SXL 6486.

**Sinfonía número 3 en Mi bemol, op. 87 («Renana»). Sinfonía número 4 en Re menor, op. 120.** Orquesta Filarmónica de Viena. Decca «estéreo», SXL 6358.

**TCHAIKOWSKY - DVORAK: Serenata en Do mayor para cuerdas, op. 48/Tchaikowsky. Cuerdas de la Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Georg Solti. Serenata en Mi mayor para cuerdas, op. 22/Dvorak. Cuerdas de la Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Rafael Kubelik. Ace of diamonds.** Decca «estéreo», SDD 205.

**VERDI: Requiem.** Sutherland/Horne/Pavarotti/Talvela. Coros y Orquesta Filarmónica de Viena. Orpheus D'Or. Decca «estéreo», SET 374/5.

**OPERAS: Arabella (R. Strauss).** Judith Hellwig/Ira Malaniuk/Hilde Gueden/Anton Dermota/Lisa Della Casa/Waldemar Kmentt/Otto Edelmann/Karl Kolowratnik/George London/Eberhard Wachter/Herald Proglhof/Mimi Coertse. Coros de la Opera Nacional de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Ace of Diamonds. Decca «estéreo», GOS 571/3.

**Un ballo in maschera (Verdi).** Carlo Bergonzi / Cornell MacNeil / Birgit Nilsson/Giulietta Simionato/Silvio Stahlman/Tom Krause/Fernando Corena. Coros y Orquesta de la Academia de Santa Cecilia, de Roma. Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros. Decca «estéreo», SET 215/17.

**Electra (R. Strauss).** Helen Watts/Maureen Lehane / Yvonne Minton / Jane Cook/Felicia Weathers/Pauline Tinsley/Birgit Nilsson/Marie Collier/Regina Resnik / Margarita Lilowa / Margaret Sjostedt/Gerhard Unger/Leo Heppe / Tom Krause / Tugomir Franc/Gerhard Stolze. Coros de la Opera del Estado de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Grand Prix du Disque. Premio de la Industria Alemana del Disco. Premio Grammy. Gran Premio Mundial del Disco de Montreux. Gran Premio del Disco. Decca «estéreo», SET 354/55.

**El ocaso de los dioses (Wagner).** Helen Watts/Grace Hoffman/Anita Valkki/Birgit Nilsson/Wolfgang Windgassen / Dietrich Fischer-Dieskau / Gottlob Frick/Claire Watson/Christa Ludwig/Gustav Neidlinger/Lucia Popp/Gwyneth Jones/Maureen Guy. Coros de la Opera del Estado de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Grand Prix du Disque. Premio

Edison. Premio de la Industria Alemana del Disco. Premio de la Crítica Discográfica Italiana. Grand Prix des Discophiles. Decca «estéreo», SET 292/97.

**El ocaso de los dioses (selección) (Wagner).** Gottlob Frick/Dietrich Fischer-Dieskau / Birgit Nilsson/Wolfgang Windgassen. Coro de la Opera del Estado de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Decca «estéreo», SXL 6220.

**El oro del Rhin (Wagner).** Oda Baldborg/Hetty Plumacher/Ira Malaniuk / Gustav Neidlinger / George London/Kirsten Flagstad/Claire Watson/Walter Kreppel/Kurt Bochme/Eberhard Wachter/Waldemar Kmentt/ Set Svanholm/Paul Kuen/Jean Madeira. Orquesta Filarmónica de Viena. Grand Prix du Disque. Decca «estéreo», SXL 2101/3.

**Salomé (R. Strauss).** Birgit Nilsson/Gerhard Stolze/Grace Hoffman/Eberhard Wachter/Waldemar Kmentt. Orquesta Filarmónica de Viena. Grand Prix du Disque. Premio de la Industria Alemana del Disco. Premio de la Crítica Discográfica Italiana. Decca «estéreo», SET 228/9.

**Salomé (selección) (R. Strauss).** Birgit Nilsson/Gerhard Stolze/Grace Hoffman / Eberhard Wachter / Waldemar Kmentt. Orquesta Filarmónica de Viena. Decca «estéreo», SET 457.

**Sigfrido (Wagner).** Wolfgang Windgassen/Birgit Nilsson/Hans Hotter/Gerhard Stolze/Gustav Neidlinger/Kurt Böhme/Joan Sutherland, como el «Pájaro del Bosque». Orquesta Filarmónica de Viena. Grand Prix du Disque. Premio de la Industria Alemana del Disco. Premio Edison. Premio de la Revista «Buenos Aires Musical». Decca «estéreo», SET 242/46.

**Tristán e Isolda (Wagner).** Birgit Nilsson/Fritz Uhl/Regina Resnik/Tom Krause/Waldemar Kmentt/Theodor Kischbicheir. Orquesta Filarmónica de Viena. Coro de Amigos de la Música. Grand Prix du Disque. Premio de la Crítica Discográfica Italiana. Premio de la Crítica Inglesa. Decca «estéreo», SET 204/8.

**La Walkiria (Wagner).** James King/Regine Crespin/Gottlob Frick/Hans Hotter/Birgit Nilsson/Christa Ludwig/Vera Scholsser/Berit Lindholm/Brigitte Fassbaender/Helen Watts/Helga Dernesch/Vera Little/Marilyn Tyler / Claudia Helmann. Orquesta Filarmónica de Viena. Grand Prix du Disque. Premio Edison. Premio Grammy. Decca «estéreo», SET 312/16.

**La Walkiria (selección) (Wagner).** James King/Regine Crespin/Gottlob Frick/Hans Hotter/Birgit Nilsson/Christa Ludwig/Vera Scholsser/Berit Lindholm/Brigitte Fassbaender/Helen Watts/Helga Dernesch/Vera Little/Marilyn Tyler/Claudia Helmann. Orquesta Filarmónica de Viena. Decca «estéreo», SET 390.

**El anillo de oro (Wagner).** Selección de **El anillo de los nibelungos. El oro del Rhin (escena 4). La Walkiria (acto III, escena I). Sigfrido (acto II). El ocaso de los dioses (preludio, acto III, escena I). Idilio de Sigfrido.** Birgit Nilsson / Wolfgang Windgassen / George London/Kirsten Flagstad/Set Svanholm / Eberhard Wachter / Waldemar Kmentt. Orquesta Filarmónica de Viena. Decca «estéreo», SXL 6421.

**Tannhauser (Versión de París) (Wagner).** Christa Ludwig/René Kollo/Hans Sotin/Werner Hollweg/Manfred Jungwirth/Victor Braun/Kurt Equiluz/etc. Niños Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Decca «estéreo», SET 506/9.

**El caballero de la rosa (R. Strauss-Hofmannsthal).** Yvonne Minton/Regine Crespin/Manfred Jungwirth/Luciano Pavarotti/Herbert Prikopa/Adolph Tomasek/Alexander Maly/etc. Coro de la Opera del Estado de Viena. Director, Norbert Balatsch. Orquesta Filarmónica de Viena. Grand Prix du Disque y Mejor Clásico en Opera, RITMO 1973. Decca «estéreo», SET 418/21.

### PROXIMAS PUBLICACIONES

**ROSSINI / RESPIGHI-DUKAS: La boutique fantasque/Rossini/Respighi. El aprendiz de brujo/Dukas.** Orquesta Filarmónica de Israel. Decca «estéreo», SDD 109.

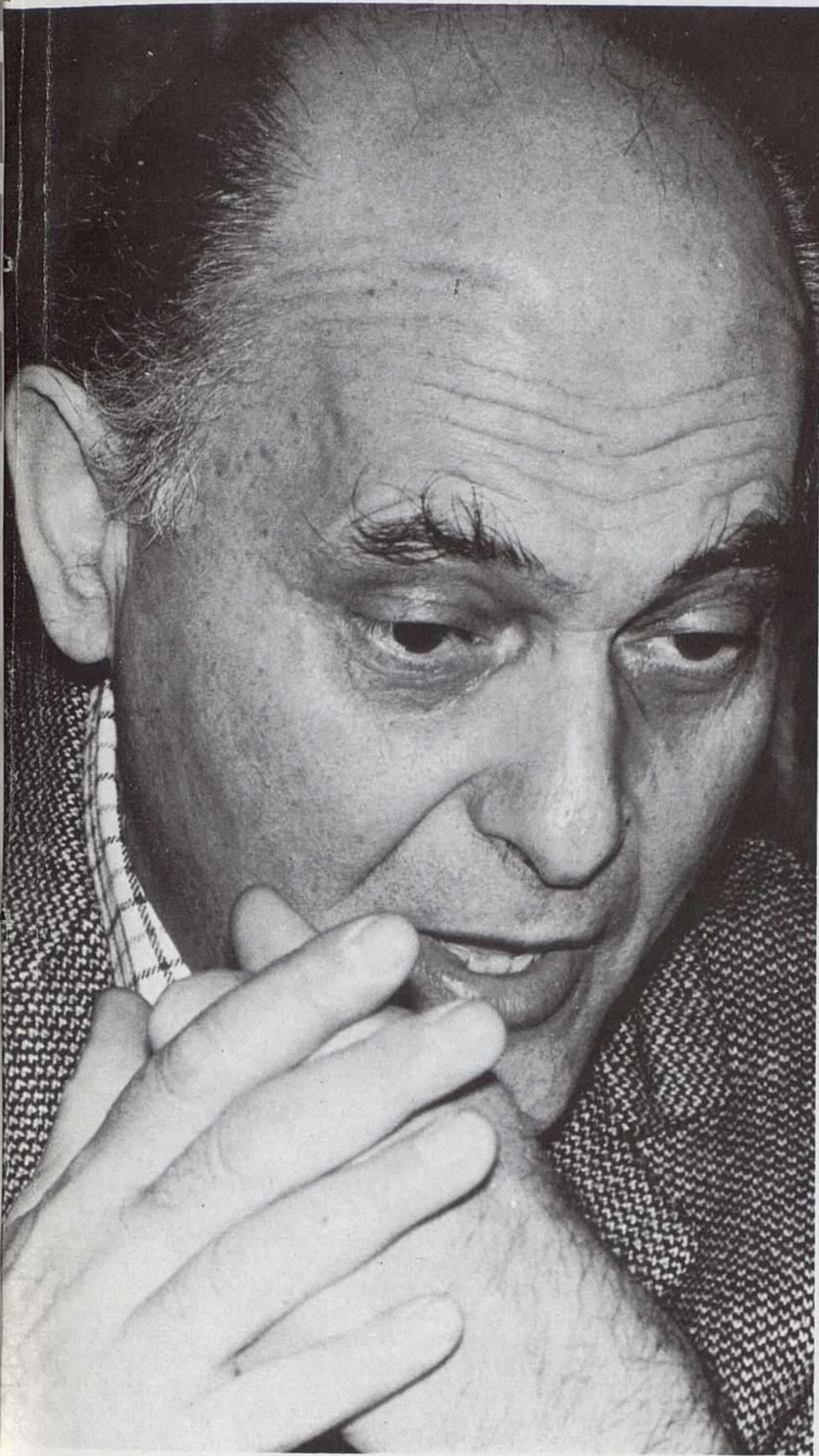
**VERDI: Aida.** Leontyne Price/Jon Vickers/Rita Gorr/Robert Merrill/Giorgio Tozzi/y otros. Orquesta y Coros de la Opera de Roma. Decca «estéreo», SET 427/9.

**RACHMANINOW-BALAKIREV: Concierto número 2 para piano y orquesta, en Do menor, op. 18/Rachmaninow.** Islamey/Balakirev. Piano: Julius Katchen. Orquesta Sinfónica de Londres. Decca «estéreo», SDD 181.

**SUPPE: Oberturas: Caballería ligera/Poeta y aldeano/Mañana, tarde y noche en Viena/Pique Dame.** Orquesta Filarmónica de Viena. Decca «estéreo», SDD 194.

**El oro del Rhin (Wagner).** Oda Baldborg/Hetty Plumacher/Ira Malaniuk / Gustav Neidlinger / George London/Kirsten Flagstad/Claire Watson/Walter Kreppel/Kurt Bochme/Eberhard Wachter/Waldemar Kmentt/ Set Svanholm/Paul Kuen/Jean Madeira. Orquesta Filarmónica de Viena. Grand Prix du Disque. Decca «estéreo», SET 382/4.

**Parsifal (Wagner).** René Kollo/Gottlob Frick/Dietrich Fischer-Dieskau/Christa Ludwig/Zoltan Kélemen/Hans Hotter. Orquesta Filarmónica de Viena. Decca «estéreo», SET 550/4.



Una característica expresión del famoso director.

UNA ENTREVISTA  
EXCLUSIVA PARA  
RITMO POR

JOSE LUIS  
PEREZ DE ARTEAGA

# diálogo con Sir Georg SOLTI

*El autor de este reportaje quiere expresar su agradecimiento a aquellas personas de la firma «Columbia, S. A.», distribuidora para España de discos Decca, que han contribuido a facilitarle su trabajo, tanto en Barcelona como en Madrid. Debo dar las gracias, en primer lugar, a don Juan Arnau, Director Artístico de «Columbia», sin cuya incansable colaboración habría sido irrealizable esta entrevista. Asimismo agradezco su esfuerzo a la señorita Marina Hayat, del Departamento de Promoción de dicha Empresa. Por fin, creo que es de justicia citar la excelente labor de Miss Penélope Philips, que transcribió al inglés el cuestionario básico presentado en Barcelona a Sir Georg Solti.*

*El texto que sigue se presenta como una transcripción literal del diálogo entre entrevistador y entrevistado.*

—Puede que la primera pregunta resulte algo polémica...

—«¡Coraggio!».

—Bien, Sir Georg, no es usted un director cuyo nombre se identifique en exceso con la música del siglo veinte. Sin embargo, en fechas recientes ha sido usted protagonista de un acontecimiento teatral de hondo significado: la puesta en escena, en la Opera de París, de *Moisés y Aarón*, de Schönberg, del que en este año conmemoramos el centenario de su nacimiento. ¿Cómo considera usted esta obra y, en general, la música de la Escuela de Viena?

—Personalmente, yo adoro *Moisés y Aarón*; creo que, a su modo, es una obra maestra, y como tal debe interpretarse. Durante muchos años fue una página despreciada, pero ahora veo que el público empieza a descubrirla seriamente: todos los teatros de ópera realmente importantes deberían tenerla en su repertorio, tocarla a menudo; eso sí, creo que debe interpretarse siempre en la lengua del país.

—Perdón, ése es un punto importante. Usted siempre ha defendido la idea de que las obras vocales deben cantarse en el idioma original, pero en París ha ofrecido *Moisés* en la traducción al francés de Antoine Goléa. ¿Por qué no se ciñó al original alemán?

—Porque el texto debe ser accesible. Hay que traducirla, no puede darse en alemán fuera de Alemania. Si fuera a tocarse en Barcelona, habría que traducirla al castellano. Hace años la dirigí en Inglaterra, y el texto se cantó en inglés.

—¿Existe algún proyecto inmediato de grabación de *Moisés y Aarón*?

—Por ahora, no. De momento, a pesar del centenario, Schönberg no es comercial para las Casas discográficas. Tal vez dentro de unos años, cinco o diez, sea posible llevar a cabo proyectos serios en este sentido. Pero, eso sí, en la grabación la cuestión del idioma es diferente: una interpretación en discos sí debe efectuarse en el idioma original, en alemán. Ese fue el problema planteado con las representaciones de París: si se grababa la obra,

# diálogo con Sir Georg Solti

no podía hacerse en francés. Tengo intención de volver a ofrecer representaciones de Moisés y Aarón en alguna otra capital: si ésta es de habla alemana, entonces lo grabaré. Pero nunca antes.

—Volvamos al principio. ¿Cuál es su opinión general sobre la Escuela de Viena, atendiendo a la evolución de la música en el siglo veinte?

—Pienso que Schönberg es considerado hoy como uno de los grandes maestros. Para mí es la figura más importante de la primera mitad del siglo veinte. Creo que la influencia de Schönberg, Webern y Berg es enorme, son muy pocos los compositores que no han sentido su influjo. Desde luego, la influencia sobre la generación siguiente de músicos (una generación que todavía hoy compone) fue gigantesca: para estos autores, Schönberg es una especie de «padre». En lo que a mí concierne, admiro mucho a Alban Berg; para mí, Lulú es una de las grandes obras de nuestra época, es una de mis piezas favoritas. También Wozzeck es maravilloso, una obra increíble. Pero veo claramente que la influencia de Arnold Schönberg como maestro, como «escuela», fue superior a la de sus dos discípulos. La importancia didáctica de Schönberg es enorme y su música tiene, como enseñanza, mucha más importancia que la de cualquier otro movimiento estético del siglo veinte. Es ahora cuando nos damos cuenta claramente de que la trascendencia de la Escuela de Viena no se reduce a los años veinte, sino que llega hasta nuestros días, hasta mil novecientos setenta y cuatro.

—Sir Georg, usted ha citado en varias ocasiones su admiración por Arturo Toscanini. ¿Cuál es la primera idea o sensación que tiene al recordar a Toscanini? Quiero decir: ¿qué imagen se le representa en primera instancia al pensar en el nombre «Toscanini»?

—Verá, yo le escuché por vez primera alrededor de mil novecientos treinta y ocho. Ahora hace casi treinta y seis años de aquello. Ha pasado mucho tiempo y no sé si mis recuerdos son fieles. Pero contestaré la pregunta. El nombre «Toscanini» me evoca una idea: el fanatismo por el trabajo. Veo la enorme capacidad de trabajo de un hombre dedicado todo el día, mejor, toda su vida, a estudiar partituras tratando de atrapar su esencia última. Todo esto podría resumirse diciendo que Toscanini me sugiere una palabra dicha muchas veces: trabajo, trabajo, ¡trabajo!

—Algo parecido cabría predicar de usted mismo.

—¡Ojalá! Nunca he temido al trabajo, siempre he amado trabajar.

—Durante la guerra perfeccionó su carrera de pianista. Algunos directores, tales como Sawallisch, Barenboim, Kubelik o Szell han alternado ambas vertientes. ¿Cuál es su postura al respecto? ¿Ha abandonado por completo el piano?

—Tuve que dejarlo, sí, porque no disponía de tiempo para practicar; no creo que sea posible tocar seriamente un instrumento si no se practica con asiduidad. De cualquier manera, tengo en mente que el año que viene me tomaré seis meses de descanso, una especie de reposo sabático sin trabajar, y puede ser, no estoy seguro, pero puede que entonces me decida a practicar nuevamente el piano. Puede que lo haga, no lo sé: ya veré en ese momento qué es lo que más me interesa.

—Sir Georg, ¿cuándo se inició su interés por la música de Mahler?

—¡Hum! Es una larga historia. Yo tenía un amigo en mi juventud, que murió en la pasada guerra, un compositor joven, que conocía y amaba la música de Mahler. Yo tenía entonces diecinueve años y él veinticuatro. Recuerdo que empezamos a tocar juntos, a cuatro manos, transcripciones de las Sinfonías de Mahler para dos pianos.

—¿Quién era este compositor?

—Se llamaba Krauss. Era un colega y un amigo; fuimos compañeros en el colegio. Murió, desgraciadamente, a los veintiocho años. El dominaba las obras de Mahler y fue la primera persona que me dijo: «Debes conocer esta música». Así fue como llegamos a tocar a dúo sus obras. Pero debo admitir que Mahler no me interesaba al principio, ¡incluso me desagradaba!

—¡Parece increíble oírle decir eso!

—Es cierto, sólo llegó a apasionarme mucho más tarde. Verá, yo era un devoto creyente de toda la tradición musical germana, vivía bajo la influencia de la corriente alemana clásica, no iba más allá de Brahms. No me gustaba Debussy, ¡sí, he dicho Debussy! Mozart, Beethoven, Haydn, Brahms, Schubert, Mendelssohn, Liszt, éstos eran mis autores. Yo era un pianista, no dedicaba mi tiempo a otra cosa, así que mis gustos se reducían al repertorio de piano. La primera vez que toqué una Sinfonía de Mahler fue mucho después de todo esto, pasada la guerra. Recuerdo que la primera composición de Mahler que dirigí fue la Cuarta sinfonía. Y, afortunadamente, fue otro buen amigo quien me dio un impulso definitivo hacia la música de Mahler, el profesor Theodor Adorno, el famoso filósofo. El vivía en Frankfurt y yo fui a trabajar allí en mil novecientos cincuenta y dos. El me dijo un día: «Debe usted

dirigir a Mahler; es la persona ideal para esa música». Yo le contesté: «No me gusta Mahler». El respondió: «¡Estúdielo en serio!». Seguí su consejo y empecé a trabajar las partituras: eso ocurrió en mil novecientos cincuenta y dos. Al principio las cosas no fueron bien. Hoy estoy enamorado de la música de Mahler, pero entonces sentía por las partituras cualquier cosa menos amor. Se lo comenté y él repitió: «Usted tiene que acabar dirigiendo a Mahler». Tuvo razón. Volví al ataque, estudié a fondo la Cuarta y me entusiasmé inmediatamente. Así, lentamente, fui familiarizándome con las Nueve sinfonías. Pero debo ser sincero: he tardado mucho en comprenderlas íntegramente. Fijese: la Octava la he dirigido por vez primera en mil novecientos setenta, ¡no antes! Es muy difícil entrar en la correcta estructura del armazón, es muy difícil.

—¿Se ha alterado en algo su visión de las Sinfonías grabadas en primera instancia, esto es, la Cuarta y la Primera?

—La que grabé en primer lugar fue la Cuarta, en... mil novecientos sesenta o sesenta y uno, no recuerdo bien, con el Concertgebouw. Tres años después, ya en Londres, grabé la Número uno con la Sinfónica. Es curioso recordarlo ahora: en esas fechas, mis amigos de Decca eran poco partidarios de grabar obras de Mahler. Realmente, a nadie le gustaba Mahler; por eso tuve que presionar y empujar para que se me permitiera realizar las primeras grabaciones. Hoy todo ha cambiado, afortunadamente.

—¿No se ha planteado la posibilidad de volver a grabar alguna de esas Sinfonías con la Orquesta de Chicago?

—Esa pregunta es muy interesante, he tratado mucho esa cuestión. Cuando empecé a grabar en Chicago surgió esa pregunta. Antes de concluir el ciclo, el Director del Departamento Clásico de Decca en Londres me preguntó si quería volver a grabar la Cuarta con mi nueva orquesta. «Sí, creo que me gustaría hacerlo —le contesté—, pero querría escuchar antes la versión antigua.» Yo no escucho nunca mis discos, no me gusta hacerlo. Claro, volví a oír mi grabación de mil novecientos sesenta hace tres años; y me di cuenta de algo importante: aunque yo la tocaría hoy de una forma totalmente diferente, comprendí que prefería no cambiarla por otra versión más al día, porque en esa grabación se oye a un Mahler juvenil, es un documento interesante acerca de cómo interpreta la música de Mahler un director joven. Por ello decidí dejarla inalterada.

—Creo que su lectura de la Sexta sinfonía constituye una de las cotas más altas de su ciclo Mahler. Sorprende en su versión el determinismo del planteamiento; es decir, desde los «staccatos» iniciales usted hace presentir como consecuencia última y única el cataclismo del final de la obra. ¿Cómo enfoca usted la Sinfonía en La menor dentro del conjunto del ciclo?

—¿Me permite una rectificación? Yo creo que la cota más alta del ciclo es la Octava; quiero decir, es la que ha tenido unos resultados finales, como grabación, más satisfactorios, más a mi gusto. Personalmente, es también mi favorita. Ahora bien: en términos de conjunto, creo que la Sexta es la más importante de las Sinfonías, la página más personalista, más honda. Es un enorme panorama de polos negativos: es una travesía realmente mortal, infernal incluso, pues el final de la obra es una verdadera bajada a los infiernos. El resultado es la destrucción absoluta. ¡Es increíble el pesimismo de esta obra! Es una página oscura y genial, sin duda la más genial del ciclo. La Quinta, la Segunda, hasta la Octava, pueden ser más perfectas, más redondas, pero la Sexta es la más genial.

—¿Cuál es su posición ante la Décima sinfonía de Mahler y ante la «reconstrucción» de Deryck Cooke?

—Complicada pregunta...

—Si quiere dejarla sin contestar...

—No, voy a responderle. Pensé hacerla en un principio, porque el material dejado por Mahler es verdaderamente hermoso. Pero al final he decidido no tocarla porque falta algo esencial, el contrapunto. Lo que nos ha llegado de la obra es un esqueleto. Le faltan los músculos y la sangre. Sólo existe una línea aguda y otra grave en el manuscrito. Instrumentarlas es como vestir a un cadáver. Por eso no la tocaré.

—Recientemente se ha editado su registro de La Canción de la Tierra. ¿Piensa completar su trabajo discográfico en Mahler con los ciclos de canciones que aún no ha grabado (Kindertotenlieder y Rückertlieder), así como con Das Klagende Lied?

—Sí, pero no en seguida. Mis proyectos más inmediatos van encaminados a concluir mi ciclo de las Sinfonías de Beethoven con la Orquesta de Chicago. En noviembre de este año grabaré la Cuarta y la Octava, y un poco antes espero hacer la Tercera. El Zarathustra, de Strauss, es otro trabajo en perspectiva, así que los Lieder de Mahler tendrán que esperar un poco. Aparte de los que usted ha mencionado, tengo un enorme interés en grabar completo Des Knaben Wunderhorn.

—Con respecto a Das Klagende Lied, en el caso de una posible



De izquierda a derecha. Andrés Ruiz Tarazona, Sir Georg Solti, Juan Arnau, José Luis Pérez de Arteaga y Concha Gil de la Vega.

grabación futura. ¿es partidario de interpretar la obra con la antigua primera parte descartada por Mahler, *Waldmärchen*, o prefiere ceñirse solamente a las dos secciones aprobadas por el compositor?

—Prefiero hacer nada más que las dos partes editadas. Si algún día interpreto *Waldmärchen*, la tocaré como página suelta.

—Se ha hablado de posibles adiciones discográficas a su pequeño ciclo Bruckner. En las dos sinfonías que usted ha grabado, Sir Georg, ha empleado la edición de las partituras de Leopold Nowack. ¿A qué se debe esta preferencia?

—A un doble motivo. Yo soy amigo de Nowack y es lógico que toque su edición. Pero es que, además, hace algunos años, al ir a grabar la Octava sinfonía, tuve oportunidad de examinar en Viena los manuscritos de Bruckner. Advertí entonces la existencia de dos versiones muy distintas debidas a una misma mano. Para mí es evidente que debe tocarse una de las dos, la primera o la segunda, pero nunca una mezcla de las dos. Elegí, por tanto, la segunda versión, que es la editada por Nowack.

—Su interpretación de *Parsifal* ha señalado, en mi opinión, un punto capital en el moderno tratamiento de la ópera wagneriana. Lo que más me impresiona de su lectura es la enorme serenidad, la apacibilidad del planteamiento. Creo que hay una gran diferencia entre el Georg Solti que grababa en los años sesenta el *Anillo* y el que ahora ha concluido *Parsifal*. ¿Advierte usted esa evolución? ¿En qué medida acepta o critica sus anteriores grabaciones de Wagner, por ejemplo: *Tristán* o *El oro del Rhin*?

—Bien, creo que en mí se ha producido un cambio muy natural, desde el momento en que mi propio esquema de vida ha cambiado en estos años. Me he hecho más viejo, he adquirido más calma, y, sobre todo, en mi vida privada ha habido remozamientos sustanciales con la presencia de mi esposa y mis dos hijas pequeñas, dos criaturas encantadoras a las que adoro; y todo esto me ha transformado, a mí y a mis puntos de vista. Todo es importante, porque, además, *Parsifal* pide una aproximación distinta a la del *Anillo*. Exige una mayor quietud y una serenidad interior considerable: es otro mundo. Ya inicié esta nueva dirección, más concen-

trada, en *Tannhäuser* y la he continuado en *Parsifal*, que es, por otra parte, mi obra de Wagner preferida.

—Sir Georg, ¿tiene algún plan acerca de *Lohengrin*, *El buque fantasma* o *Maestros Cantores*, las únicas óperas de Wagner que le faltan para cerrar el total de la producción de este autor en discos?

—Sí, voy a grabar en este mismo año *Los Maestros Cantores*, y ése es, para mí, un proyecto importantísimo. Desde hace diez años he tratado de hacer esta obra, y por múltiples razones, sobre todo por el reparto a utilizar, he tenido que ir aplazando la realización. ¡Es casi imposible encontrar un Hans Sachs y un Stolzing ideales! Pero creo que al fin los he hallado. Tengo una ilusión enorme con esta ópera y confío en que todos los esfuerzos valdrán la pena.

—¿No cree que su trabajo en las orquestas sinfónicas le está alejando paulatinamente del mundo de la ópera?

—¡En absoluto! Acabo de grabar *Bohème*, precisamente con dos cantantes españoles, Montserrat Caballé y Plácido Domingo. He terminado el pasado verano *Così fan tutte*, también con artistas españolas: Lorengar y Berganza. Voy a grabar *Las bodas de Fígaro*. Antes de *Meistersinger* espero haber hecho *Carmen* con Teresa Berganza. No, no me he apartado de la ópera.

—Bien, Sir Georg, debemos terminar. Quisiera hacerle una última pregunta: ¿qué tipo de manifestación artística, aparte de la propia música, le atrae más?

—Bueno, soy un ávido lector de Thomas Mann, mi escritor predilecto. Pero soy, principalmente, un gran amante de la pintura: en Londres tengo una pequeña colección de mi propiedad, muy modesta, no sólo de lienzos, sino también de fotografías. En el campo de la pintura he coleccionado muchas obras del siglo veinte y de artistas jóvenes. En el campo de la fotografía mi mayor tesoro es la serie completa de composiciones realizadas por el difunto Hans Wild, fotografiando desde diversas perspectivas el busto de Mahler creado por Rodin, colección que pude conseguir, precisamente, a través de mi Casa discográfica. Sí, en general, es el arte de las imágenes el que más me apasiona.

# Paul Tortelier

GRAN ARTISTA  
Y HUMANA  
PERSONALIDAD

«Escoger el sonido como medio de comunicación es una soberbia idea, por cuanto no siempre nos es dado poder comunicarnos cabalmente unos con otros a través de la palabra solamente. Con palabras se puede discutir; con sonidos no hay cómo hacerlo.»

Estas palabras, pronunciadas por Paul Tortelier durante nuestra reciente entrevista, acaso resumen, supuesto que pudiera hacerse con unas pocas palabras, la filosofía del hombre de magnética personalidad que desborda la figura de este gran músico. La música es para él un idioma mediante el cual puede dirigirse a todo el mundo, y cuantos le han visto y oído durante sus actuaciones convendrán seguramente en que esta habilidad para comunicarse con su audiencia, al margen del tipo de música que esté ofreciendo, es acaso la más sobresaliente cualidad del hombre y del músico.

Esta cualidad, que me impresionó más profundamente a medida que hablábamos, se acentuó aún más cuando me aventuré a sugerir que hay quienes piensan, por ejemplo, que la música de cualquier país es mejor cuando está ejecutada por un artista de la misma nacionalidad. ¿Comparte usted esa teoría?

«¡No!», fue la enérgica y decidida respuesta. Y aclaró en seguida, en beneficio de mi comprensión: «Mire usted. Yo creo que los músicos constituimos una sola familia. Y si uno es japonés, francés, inglés o ruso, ello no implica diferencia alguna. ¿O es que acaso esperaríamos que la música francesa tuviera que ser ejecutada exclusivamente por franceses?»

Paul Tortelier nació en París cuando el mundo occidental se aproximaba al estallido de la primera gran guerra. Comenzó a tocar el violoncello en un instrumento de reducido tamaño cuando tenía sólo seis años. Poco después ingresó en el Conservatorio de París, donde estudió ese instrumento y teoría musical. A lo largo de esos años obtuvo medallas y premios con gran facilidad, pero hay uno que recuerda con particular orgullo y cierta maliciosa satisfacción, por la decepcionante sorpresa que constituyó para su maestro y sus compañeros de curso, por esa vez competidores. Coincidió ello con la competición anual por el primer premio en la clase de Violoncello. Tortelier tenía entonces dieciséis y el año precedente había estado ya a punto de lograr el premio. Su cometido consistiría en ejecutar los dos primeros movimientos del Concierto de Elgar. Para los pasajes de gran compromiso estaban previstas dos posibles digitaciones: la que había aprendido con su maestro y la que se sugería en la partitura. Tortelier ensayó cumplidamente una de ellas durante las clases, pero a solas practicaba, en cambio, una tercera, ideada por él en temprana manifestación de independencia musical. Finalmente, ya en el ensayo general, Tortelier desveló esta nueva digitación, ante la cual su maestro, lejos de incomodarse, se mostró muy complacido. Y así, el joven músico ganó el primer premio por voto unánime del Jurado.

En 1935 Tortelier dejó el Conservatorio con intención de embarcarse de inmediato en una carrera de solista. Pero por un tiempo se vio forzado a hacer la clásica doble vida de los músicos que se inician profesionalmente: el solista y el músico de orquesta. En los años que siguieron formó parte de la Orquesta de Montecarlo, y en 1937 fue contratado por Koussevitzky para tocar con la Orquesta Sinfónica de Boston (un ofrecimiento que no había podido aceptar en otra ocasión previa).

Fue durante el inmediato período de su existencia cuando Tortelier emprendió lo que él define como su primer «tour de force»,



Yan-Pascal y Paul Tortelier en el estudio de EMI, en Abbey Road (Londres).

queriendo significar una tarea que, aun creyéndola superior a sus momentáneas fuerzas, constituía, sin embargo, para el músico un desafío cuya atracción no podía resistir. Fue llamado a tocar la parte del violoncello solista en Don Quijote con el propio Ricardo Strauss como director: una obra que nunca había tocado ni oído aún con anterioridad, y que no podría ensayar siquiera con un piano, con el agregado de tener que memorizar su parte en sólo dos semanas.

Aceptó, sin embargo, y la ejecución fue tan bien que una anciana señora, cuya presencia había advertido aplaudiendo entusiastamente desde la primera fila de butacas, fue hacia él para decirle: «Esta es la primera vez que he disfrutado de veras oyendo esta composición de Strauss». Durante la conversación, Tortelier comentó ansiosamente cuánto apreciaría atesorar como recuerdo de esa performance un autógrafo del compositor. «Venga usted conmigo»—le dijo la señora, quien, como es fácil adivinar, era Frau Strauss en persona. Y Tortelier obtuvo con facilidad el trofeo que ambicionaba.

En los últimos años del decenio de los 40 Tortelier pudo concentrarse exclusivamente en su carrera de solista. En 1947, habiéndole escuchado van Beinum, le invitó a actuar como solista con la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, bajo la dirección de Sir Thomas Beecham. En seguida fue Beecham quien a su vez le invitó a intervenir en la ejecución de Don Quijote en el próximo Festival Strauss, que iba a efectuarse en Londres, y en 1955 apareció por primera vez en el continente americano, actuando con su antigua orquesta, la Sinfónica de Boston, a las órdenes de Charles Münch.

En materia de grabaciones, Tortelier estuvo particularmente activo desde poco después de finalizar la última guerra. Sus primeros discos los hizo para Pathé Marconi, la filial francesa de EMI, y las primeras grabaciones para EMI de Londres incluyeron, entre otras composiciones, Don Quijote, de Strauss (bajo la dirección de Beecham); las Variaciones sobre un tema rococó, de Tchaikowsky (Norman del Mar), y los Conciertos de Elgar y Dvorák (Sir Malcolm Sargent).

También ha grabado las Sonatas de Fauré para ERATO y los Conciertos de Haydn y Karl Philip Emanuel Bach para UNICORN. En fecha más reciente, iniciando auspiciosamente una nueva serie de grabaciones para EMI, registró las Sonatas para «cello» y piano, de Beethoven, con Eric Heidsieck; las Sonatas de Chopin y Rachmaninoff, con Ciccolini (ya publicada en España); el Concierto de Elgar (con Boulton y la Orquesta Filarmónica de Londres esta vez), los Conciertos de Walton y Shostakovich (Paavo Berglund y la Sinfónica de Bournemouth) y las Variaciones sobre un tema rococó y el Pezzo Capriccioso, de Tchaikowsky (acompañado por su hijo Yan Pascal, como él mismo excelente director, y la Northern Sinfonia Orchestra). Este disco acaba de editarse en España, adelantándose a la fecha de su edición en Inglaterra y otros países europeos, para coincidir con su reciente visita a Madrid, donde, acompañado por la Orquesta Nacional, ejecutó, en el Teatro Real, ambas obras de Tchaikowsky para violoncello y orquesta.

Hablando de todas estas grabaciones, Tortelier manifiesta un afecto muy especial por la obra de Elgar. No olvidemos que fue el vehículo de su primer premio en el curso de violoncello del Conservatorio de París, en las ya narradas circunstancias. Pero, aparte de eso, no en vano ha venido asimismo tocando esta obra con frecuencia a lo largo de cuarenta años. «Cuando has tocado una



Breve pausa de humor durante la audición de los «playbacks»: Paul Tortelier, John Mordler —el productor de sus últimos discos para EMI— y Yan-Pascal Tortelier, hijo del famoso violonchelista y excelente director de orquesta.

obra a través de toda la vida, sientes por ella una gran ternura; te pertenece; es parte de tu vida misma.»

El Concierto de Walton lo tocó por primera vez con Sir Charles Groves en Liverpool. Le parece una obra maravillosamente original en cuanto a la forma (extendida por el compositor a cinco movimientos, uno de ellos para la orquesta sola). En adición a un cálido lirismo («El Mediterráneo está siempre rondándonos, muy próximo; no en vano Walton reside la mayor parte del año con su esposa argentina en la pintoresca Ischia») se le antoja que Walton es a veces «como un hijo de Hindemith». (Cuando conoció a William Walton —en oportunidad de un concierto que incluía en el programa la sinfonía Armonía del Mundo, de Hindemith— disfrutó mucho al saber que ambos, William y él, eran fervientes admiradores de la música de Paul Hindemith.)

Piensa también que el Concierto de Shostakovich pertenece a un mundo distinto, aunque igualmente estimulante. Tortelier lo tocó por primera vez en uno de los Conciertos Promenade (conciertos populares) de Londres, hace unos ocho años, hallándole entonces muy difícil de memorizar, en especial la «Cadenza», que tiene por única, tanto por la extensión como por su importancia en el contexto de la obra. Describe su instrumentación como «económica». «La buena música —añade— es con frecuencia muy concisa.»

Después ha tocado la obra en París, cuando le correspondió ser —lo recuerda con íntimo orgullo— el único artista francés invitado a participar en un Festival de Música Rusa, en el que sólo intervenían —con su sola excepción— intérpretes rusos.

En un nuevo «tour de force» —éste más reciente— ha dirigido hará unos dos años —ejecutando simultáneamente la parte del solista— el mencionado Concierto de Shostakovich con la Orquesta Sinfónica de la Radio-Teledifusión Francesa (ORTF). Hazña que le llevó varios meses de aprendizaje para llegar a dominar el arte de dirigir con la cabeza. «Afortunadamente, conté con la ayuda de mi hija María de la Pau —que lleva ese nombre en honor de Casals, su padrino en la pila bautismal—, quien, aunque entonces sólo tenía trece años, me tocaba el acompañamiento en el piano.

«La dificultad mayor para dirigir desde el violoncello radica en que el arco es en sí mismo una suerte de «dirección». Un pianista toca, como si dijéramos, «verticalmente», pero no dibuja como nosotros el curso de la música, tal como nosotros lo hacemos con aquél. Y aunque a menudo el golpe de arco coincide con el primer tiempo del compás, esto jamás ocurre en la obra de Shostakovich, en la cual la cabeza tiene que marcar el compás en abierta contradicción con el arco. Cuando llegué a la «Cadenza» el día de la ejecución, ¡había estado tan ocupado con mi cabeza durante los tiempos precedentes, que no pude detenerla! Pero debo añadir que esta doble experiencia simultánea ha enriquecido mi ejecución; me ha hecho más libre; ha desarrollado la independencia de las distintas partes de mi cuerpo.»

Además de tocar el violoncello, Tortelier es director, compositor y pedagogo, cuatro actividades que agrupa —sorprendentemente— en este orden preferencial: componer, dirigir, tocar y enseñar. Sus primeras actuaciones de cierta importancia como director las cumplió al frente de la Orquesta Lamoureux, de París, y desde entonces ha dirigido también la Real Orquesta Filarmónica de Liverpool, la Nacional de Escocia, la Nueva Orquesta Fi-

larmonía y la Orquesta Inglesa de Cámara. También dirigió con frecuencia en Israel, donde —a despecho de no ser de origen semita— ha vivido un año, con toda su familia, y a título de inolvidable experiencia, según afirma, en un «kibuz», en pie de igualdad con todos los residentes del mismo. Pero se muestra muy firme en un punto: que debe disponer de la orquesta el número de sesiones que haga menester el programa.

«Disfruto mucho dirigiendo si me dan los ensayos indispensables para trabajar realmente. De otra manera, en el momento del concierto se trata sólo de marcar el compás, y eso no basta. Un director debe poder ensayar el tiempo necesario para llegar a expresar a través de la orquesta la individualidad de su interpretación.»

Como compositor, Tortelier no considera su música en modo alguno «de vanguardia». Su meta al componer —dice— es la belleza, la expresión de emociones y el equilibrio interior. Y añade intencionalmente: «Cuando escribo música, espero que si Bach, Beethoven o Debussy viviesen, no tendrían inconveniente alguno en estrecharme la mano. No estoy tan seguro de que se avendrían a hacer otro tanto con los compositores de gran parte de la música que se escucha hoy día». (A propósito, he aquí una gran reflexión suya sobre Schönberg, vertida en el curso de otra conversación: «Al llegar cierto momento de su actividad creadora, Schönberg comprendió que no se le ocurrían ideas suficientemente válidas para ser original, y tomando el rábano por las hojas decidió por su cuenta que era indispensable inventar un nuevo lenguaje musical. No obstante lo cual, hubo después de él algunos compositores de auténtico genio que han sabido escribir obras originales con el mismo idioma tradicional que él diera por agotado.»)

Cuando le pregunto si toca algunos conciertos «modernos», reacciona con rapidez para inquirir el alcance que atribuyo a esa expresión de «moderno». «Uno no debe preocuparse demasiado por la «novedad» de la música. Lo que hoy es moderno, mañana ya no lo será; lo importante es escribir música «duradera», música que «permanezca», sea o no moderna.»

Entre sus propias composiciones la preferida de Tortelier es su Doble concierto para dos violoncellos y orquesta, que ya ha tocado con su mujer, Maud Tortelier, en Moscú, París, Berlín y Leipzig. Con respecto a las posibles influencias que se manifiestan en su música, cree haber combinado lo que se describe como «tradición francesa del color» con la «tradición germana del contrapunto». Y cuando un crítico intuyó esta amalgama, destacándolo en su análisis sobre una ejecución de la Sinfonía semítica de Tortelier, éste se mostraba decididamente encantado.

Cualquier hombre con el maravilloso poder de comunicación que posee Tortelier debe ser inevitablemente un gran maestro. Y cuantos vieron sus clases magistrales en una serie de la BBC-TV, han podido comprobarlo. Ha sido profesor titular del Conservatorio de París en los cursos de su instrumentación, y ahora enseña en Essen, donde reside con su familia, a toda la cual ha sabido infundir el amor que él mismo siente por la Música. Su hija María de la Pau es, como ya dijimos, una excelente pianista con sólo quince años de edad; su hijo Yan Pascal, violinista y director. La Música es su idioma, y Tortelier lo emplea con espontaneidad y belleza consumadas.

SUSAN REGAN

Exclusiva para España por gentil autorización de The Gramophone.

# JAIIME ARAGALL

Con Jaime sostuvimos hace unos días una de las entrevistas más amenas que recordamos; de un lado, por su gran simpatía; de otro, por la de su familia, esposa e hijo, que contestaron por él a nuestras preguntas en muchas ocasiones.

—¿Cómo te surgió la vocación? ¿Cómo fueron tus comienzos?

—En mi familia ya se interesaban por la Música, y concretamente mi padre poseía una buena voz; así que empecé yo también a sentir la ópera dentro de mí. Comencé antes de cumplir los veinte años a tomar clases particulares, aquí, en Barcelona. En realidad, toda mi técnica se debe a clases particulares, puesto que no he estudiado en ningún centro oficial. Poco después me fui a Italia, en donde, tras vencer el Concurso de voces verdianas de Bussetto, se me presentó la oportunidad de efectuar una prueba en la Scala, a teatro abierto. Mi carrera no fue, por tanto, difícil, ya que debo de ser uno de los pocos artistas que han empezado por la Scala. Allí, tras la prueba, canté L'amico Fritz y Bohème.

—Pasemos ahora al futuro. ¿Qué nuevos papeles has incorporado a tu repertorio? ¿Cuáles serán tus próximas actuaciones?

—Los papeles más recientes son Fausto, que he cantado ahora en el Liceo; Adriana Lecouvreur, que cantaré por primera vez en Pisa, y Tosca, con la que debutaré en Budapest. Además de esto cantaré Bohème, Manon, Butterfly y Rigoletto, en Viena; una Traviata, en Munich, bajo la dirección de Carlos Klaiber, y probablemente, Fritz y Manon, en el Liceo, el próximo año, por citar sólo algunas.

—¿Cómo ves la evolución de los cantantes?

—Creo que, efectivamente, el canto ha evolucionado y que los cantantes son actualmente más perfectos que antaño. Quizás algo muy importante sea la fidelidad con la que ahora se pretenden seguir las partituras.

—Quisiera que de una serie de nombres que te voy a dar me destacases lo que tú opinas o lo que más admiras de cada uno. Empecemos por Caruso.

—El fue el creador de la técnica de canto moderna; todos los tenores de hoy le debemos algo. Lo que más admiro es esa voz tan poderosa, de timbre tan personal y bello.

—¿Y de Gigli?

—Su voluntad. Era una persona que vivía completamente para el canto, una persona que era capaz de cantar ocho canciones después de una función.

—¿Bjoerling?

—Todo, pero especialmente el color de su voz.

—¿Di Stefano?

—Su humanidad, su entrega. Recuerdo cierta ocasión en la que yo me encontraba indispuerto para cantar Rigoletto en Milán, y él me llamó para darme ánimos y me interpretó por el teléfono toda la parte del tenor. Es, sin lugar a dudas, uno de esos «monstruos» sagrados.

—¿Qué me puedes decir de Mónaco, Corelli y Bergonzi?

—Del Mónaco posee una tenacidad excepcional. Ha sido capaz de hacerse a sí mismo y de habituar al público a un tipo de voz que no era usual. Corelli es otro de esos cantantes entregados a su profesión por completo; cada frase que emite la tiene ensayada concienzudamente en ese cuarto lleno de aparatos de alta fidelidad que tiene en su casa. De Bergonzi lo que más admiro es su inteligencia para hacer una carrera brillante sin poseer una voz demasiado bella.

—¿Y Kraus?

—El es el señor del teatro, posee una de las mejores líneas de canto. Es una persona que además es capaz de contarte un chiste antes de salir a escena.

—Vayamos a otros más de última hora: Pavarotti, Domingo y Carreras.

—De Pavarotti admiro su voluntad; de Plácido, su coraje, y José María creo que es un cantante con una bella voz, que hará carrera.

Poco después Jaime se lamentó de que no le hubiésemos pedado su opinión sobre otro gran cantante español y gran amigo suyo: Pedro Lavirgen.



—Jaime, casi todos estos cantantes han dejado huella de su arte a través del disco. ¿Por qué tus grabaciones son tan escasas?

—Hay varias razones para ello. Yo soy una persona muy amante de la familia y me gusta dedicarles a ellos el verano, tiempo en el cual, como sabes, se realizan las grabaciones. Me han ofrecido varias óperas, entre ellas los Cuentos de Hoffmann y otras varias con la Sutherland y Bonyngue para la Decca, pero yo las he rechazado por la causa anterior. Quizás por esto mismo tuve además una tirantez con la Decca. Ahora se me ha ofrecido el grabar y filmar una Butterfly con Kabaibanska y Karajan durante este verano, pero todavía no sé si seré capaz de renunciar a unas vacaciones en Playa de Aro con mi familia. Es además una temporada en la que me gusta cantar para la intimidad y estudiar algo.

—¿Qué limitaciones tienes o has tenido, y cuáles son las metas que desearías alcanzar?

—Yo pasé una etapa de cierta crisis al aumentar mi voz de volumen. Me encontré con que me resultaba difícil llegar a dominar el «fiato», pero lo resolví retirándome durante mes y medio y dedicándome a estudiar. Es, como tú me has dicho antes, cuando «calaba» algunas notas. Ahora esto ya está superado. En cuanto a mis metas, creo que lo único es continuar dominando esa voz bella que por suerte tengo, y puedes escribirlo así como te lo digo.

—¿Tienes algo pensado en lo que dedicarte cuando la voz se vaya?

—No, yo soy una persona a la que no le gusta pensar en el futuro, el presente es lo que importa.

—De todos tus papeles, ¿cuáles son tus cinco preferidos?

—Te diría que Bohème, Lucía, Fausto, Rigoletto y..., la quinta la dejo en el aire.

—¿Cómo es que todavía no has cantado «lieder»? ¿No crees que hay canciones de Schubert que te irían bien?

—Sí, y realmente disfruto oyendo a Wunderlich, por poner un ejemplo; pero yo no he tenido tiempo hasta ahora.

—¿Vas frecuentemente a la ópera para oír a tus compañeros?

## Paralelo entre dos t



# J. MARIA CARRERAS

carrera profesional. Después vendrían **Lucrecia Borgia**, con Caballé; **Rigoletto**, la inauguración de la temporada 1972-73 con **Adriana Lecouvreur** junto a la Caballé; **Traviata**, etc. Pero su carrera no es exclusivamente liceísta; Italia se le abrió al vencer en Bussetto y obtener la oportunidad de cantar una **Bohème** en Parma, uno de los teatros más difíciles del país. En aquel mismo escenario sería, junto a Vicente Sardinero, protagonista de uno de esos lamentables incidentes que de cuando en cuando se producen en Italia cuando el «cast» de intérpretes extranjeros es demasiado numeroso.

—Acabas de cantar la «cavaletta» de **Traviata** en el Liceo, siendo la primera ocasión que en este teatro se ha oído. ¿Has interpretado alguna vez la de **Rigoletto**?

—**Sí, concretamente en América**

—¿Cuál fue la primera ópera que cantaste y cuál la última?

—**La primera de ellas fue Rigoletto, y la última, el Manon, de Massenet, que me gustaría mucho cantar aquí, en Barcelona.**

—¿Cuál es tu obra preferida?

—**Ballo in maschera; creo que es una obra muy completa para el tenor, en la que pueden desplegarse todos los recursos.**

—Me gustaría saber qué opinas de una gran diversificación de «rôles» y del elevado número de actuaciones que soléis dar. ¿No piensas que son peligrosas para el artista?

—**Yo creo que el cantante es quien mejor puede saber el repertorio que debe abarcar. En principio, yo pienso ir añadiendo papeles según mi voz se vaya desarrollando y los vaya pidiendo. En cuanto a las actuaciones, te diré que las mías vienen a ser unas setenta al año, lo cual no me parece un número excesivo; además, por otro lado estropea la voz tanto un número excesivo de funciones como uno reducido; con sólo cinco días de inactividad se pierde mucho. Los viajes sí suponen un gran cansancio, y unido a otros factores, tales como la contaminación, hacen que los cantantes pierdan. Antiguamente no existían estos problemas.**

—Ya que han salido a relucir tiempos pasados, quisiera me hiciese una comparación entre los cantantes de una y otra época.

—**Pienso que antiguamente la técnica era superior, pero ahora se ha mejorado mucho en cuestión fraseo e interpretación. Los factores como viajes y contaminación nos han perjudicado. Además, el fraseo se mejora muchas veces a costa de la técnica. Pocas voces conjugan ambas cosas.**

—Hablemos de voces. Dime en dos palabras lo que admiras de los siguientes artistas: Caruso, Gigli, Bjoerling, Stéfano, Mónaco, Corelli, Domingo, Pavarotti, Kraus, Aragall, Tebaldi, Callas y Caballé.

—**De Caruso, la voz; de Gigli, nada en particular; de Bjoerling, el timbre; de Di Stéfano, todo; de Del Mónaco, su fortaleza; de Corelli, la gravedad del timbre; de Bergonzi, su arte para vender; de Domingo, su fraseo y musicalidad; de Pavarotti, su brillantez; de Kraus, la escuela; de Aragall, su bellísima voz; de Tebaldi, el color, y de la Callas y Caballé, absolutamente todo.**

—¿Con qué sopranos te sientes más a gusto cantando?

—**Sin lugar a dudas, con Montserrat, que es admirable como intérprete y como compañera.**

—¿Y Kattia Ricciarelli? Se dice que os compenetráis muy bien.

—**Sí, efectivamente, nuestras voces dan muy bien juntas.**

—Ya para terminar. ¿Qué proyectos hay en perspectiva?

—**Por hablar sólo de teatros más conocidos, puedo decir que debería haberme presentado este año en la Arena de Verona en un Fausto, que a última hora se ha suspendido por no estar disponible el «Mefistófeles» que ellos deseaban. En el Covent-Garden cantaré Traviata; en Parma también hay algo. En el Metropolitan me presentaré en la temporada próxima, y con la Scala estoy en conversaciones, pero no quisiera avanzar nada aún.**

Carrera que, como vemos, va en constante alza para uno de nuestros más jóvenes tenores, del que, por desgracia, nos veremos privados el próximo año por sus múltiples contratos en el extranjero.

GONZALO ALONSO RIVAS

—**Sí, voy a menudo, especialmente a las obras que yo no tengo en repertorio.**

Jaime nos dijo además que él va a disfrutar, es decir, a ver lo bueno y no buscar los defectos, cosa que desgraciadamente no es lo normal en nuestro público. Entre las funciones gratas que recuerda se cuentan un sensacional Trovador de Corelli y unos Payasos en los que cantaba un tenor casi desconocido, pero que ya le llamó la atención: Plácido Domingo.

—¿Qué tipo de música escuchas en casa?

—**Aparte de la ópera, me gusta mucho la música sinfónica: Beethoven, Mahler, etcétera. Concretamente, el último disco que he comprado es la Octava de Mahler con Solti.**

Y así, revisando su discoteca y charlando de algún otro tema, dimos por terminada la entrevista con un cantante en un gran momento artístico, como en las representaciones de Caterina Cornaro, Lucía y Fausto en el Liceo ha demostrado,

José María Carreras es un joven tenor español que cada día va siendo más popular dentro del mundo lírico. Sin antecedentes musicales familiares, inició sus estudios en el Conservatorio de Barcelona. Ya de pequeño intervino en una representación del **Retablo de Maese Pedro** en el Liceo, hecho que quizás le sirvió para que posteriormente el Sr. Pamias, Director de la Empresa del Liceo, le brindase una prueba. Como consecuencia de un resultado satisfactorio, se le contrató para las representaciones de **Nabucco**, en 1970, fecha en la que se puede afirmar inicia su

## tenores españoles

# UNION MUSICAL ESPAÑOLA

## ENRIQUE GRANADOS

### Obras póstumas Para piano

#### DOS GAVOTAS

#### ESTUDIO

#### JACARA

(Danza para cantar y bailar)

#### DANZA CARACTERISTICA

#### LOS SOLDADOS DE CARTON

(Marcha)

#### MAZURKA

(Mazurka alla polacca) Op. 2

#### ORIENTAL

(Canción variada, Intermedio y Final)

**U.M.E.**

CARRERA DE SAN JERONIMO 26  
MADRID - 14



Con motivo de su reciente viaje a la U. R. S. S. para ofrecer una serie de cuatro conciertos, nos hemos acercado al maestro García Asensio para que sea él, precisamente, quien nos comente algunos detalles sobre este acontecimiento.

—Maestro: ¿es la primera vez que un director español viaja a la Unión Soviética?

—En efecto, es la primera vez que un director español ha ido a la Unión Soviética a dar conciertos sinfónicos, porque no soy el primer director español que viaja a la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas, ya que antes estuvieron directores con compañías de «ballet». Pero, resumiendo, a ofrecer conciertos sinfónicos invitado por Gosconcert es, efectivamente, la primera vez.

—¿Cuántos conciertos, con qué orquestas y en qué ciudades?

—He dado cuatro conciertos. Dos en Tbilisi y uno en Riga y Moscú, respectivamente. En Riga fue con la Orquesta de la Radiotelevisión Letona; en Tbilisi, con la Orquesta Filarmónica, y en Moscú, con la del Estado.

—¿Cómo responde el público soviético ante la presencia de un director español y de programas de música española?

—Creo que el calor del público ruso es una de las cosas más famosas que hay en el mundo de la música, porque todos los artistas han vuelto siempre muy impresionados por esto. El hecho de que haya sido un director español y que haya tocado música española no ha roto los moldes, y el público ha reaccionado con toda naturalidad, puesto que las cosas

fueron bien. No he presenciado en la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas ningún concierto en el que las cosas no hayan ido correctamente; por lo tanto, desconozco cómo sería la reacción del público. Afortunadamente, pude contar con una gran entrega y colaboración de todas las orquestas, pese a que los conciertos que hice eran originales para lo que allí se hace normalmente. Esto fue motivo para que el público reaccionase muy bien.

—¿Qué diferencias ha observado entre las orquestas soviéticas y las españolas?

—Sinceramente, tengo que decir que de las tres orquestas que he dirigido la mejor ha sido la de Moscú; pero ninguna de ellas —aun siendo buenas— llega a la categoría de las orquestas de Madrid y Barcelona. Esta es una de las cosas que he mencionado en Gosconcert al final de mi turné, y —puesto que quieren que vuelva— he dejado bien claro que no tengo inconveniente alguno, siempre que vaya a dirigir las Orquestas de Kiev, Leningrado y la de la Radiotelevisión de Moscú; pero si no es así, no me interesa.

—Sobre este proyecto, ¿existe alguna fecha concreta?

—Ellos me han dicho que para el año que viene, pero supongo que será para la temporada setenta y cinco-setenta y seis, porque antes, probablemente, no podré, ya que con la Orquesta de la Radiotelevisión Española tenemos trabajo, y tenemos también la gira por Estados Unidos.

—Antes de pasar a otro tema, una última pregunta sobre su estancia en la Unión de Repú-

# ENRIQUE GARCÍA ASENSIO en la UNIÓN SOVIÉTICA

blicas Soviéticas Socialistas. Se acusa a los músicos soviéticos —especialmente a los solistas— de una cierta frialdad interpretativa. ¿Está de acuerdo? ¿Lo ha notado en las orquestas que ha dirigido?

—No. Yo creo que no es algo general. Lo que he acusado en las orquestas soviéticas que he dirigido —y también en las que he oído en nuestras ciudades en las visitas que han hecho a España— es que son, en los arcos, muy brillantes, pero un poco duros. Por ejemplo, en Moscú yo hice una sinfonía de Mozart, la Número treinta y seis («Linz»), y me costó muchísimo trabajo, porque, aunque daban todas las notas perfectamente bien, en la cuestión de estilo es donde estaban más defectuosos, porque tocaban un poco duro, y tuve que esforzarme en conseguir que aquello cambiara de manera de ser.

## LA ORQUESTA DE LA R.T.V.

—Vamos a cambiar de tema. ¿Puede adelantarnos algo sobre la programación de la Orquesta de la Radiotelevisión Española para la próxima temporada?

—La programación de la temporada que viene ya está —en

cuanto a directores y solistas— prácticamente terminada; solamente falta perfilar algunas obras. Va a ser más corta que la actual, debido a esta gira que tenemos por los Estados Unidos. Terminará a mediados de marzo. Constará de veintitrés conciertos (uno de coro solo). Tendremos la visita de directores españoles, como Jesús López Cobos, Theo Alcántara, y la presentación de un nuevo director español que trabaja en la Opera de Lucerna y que ha sido contratado por la Opera de Berlín: Miguel Ángel Gómez Martínez. En cuanto a directores extranjeros, vendrán Fernán, Markevitch, Eduardo Mata y otros directores que en este momento no recuerdo. Los directores titulares tendremos cuatro conciertos cada uno. En cuanto a solistas, contaremos con buenos violinistas y con pianistas españoles como Joaquín Soriano, Esteban Sánchez y Luis Galve; hay otros más, pero no los recuerdo porque no tengo los papeles a mano.

—¿Puede ampliarnos algunos detalles sobre la proyectada gira a Estados Unidos?

—Es la segunda que vamos a realizar, como ya saben. Y esta vez vamos a cubrir Nueva York,

Washington, la parte que ya hicimos, y donde tuvimos mucho éxito; y además vamos a ir a la costa del Pacífico, Los Angeles, San Francisco y algunos estados del centro, donde no estuvimos en la otra ocasión.

—Y una pregunta que está en la mente de todos los aficionados. Se habla de que la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española vuelve al Teatro Real. ¿Qué puede decirnos al respecto?

—Parece ser que sí. Las noticias que tenemos es que hay un buen entendimiento entre ambos Ministerios, y que va a volverse al Real, además de que los conciertos de la Orquesta Nacional en gran parte van a ser televisados y transmitidos. Yo, personalmente, tengo que decir que esta medida tiene sus pros y sus contras; pero musicalmente, que es lo que interesa, salimos beneficiados.

—Maestro: ¿es cierto que va a grabar los Conciertos de Liszt con Jorge Bolet?

—Sí, voy a grabarlos en septiembre, en Londres, con la Or-

questa Nueva Filarmonía, para la Casa Ensayo, con la que trabajo muy a menudo. Serán los Conciertos uno y dos, y tendrán como solista a Jorge Bolet.

—¿Algún otro proyecto de grabación?

—Sí. Vamos a grabar, también en Londres, con la English Chamber Orchestra, una serie de obras españolas con Teresa Berganza.

—Por último, maestro, ¿de sea usted añadir algo?

—Dar las gracias una vez más a la Revista RITMO, que tanto se ha ocupado de mi carrera artística y de todo el panorama musical español en general, y decir que para mí es siempre un motivo de satisfacción hablar para sus lectores.

—Muchas gracias en nombre de ellos y en el nuestro propio es todo lo que nos resta decir por el momento. Hasta pronto, maestro.

Entrevistó:

JOSE PRIETO MARUGAN

Enrique García Asensio, en Moscú, durante uno de los ensayos con la Orquesta del Estado de la Unión Soviética.



# Orquesta Nacional de España

- Los incomprensibles «desafueros» de Gulda.
- Demasiada música rusa, que olvida otros campos.
- Antes se olvidaba la música rusa con profusión de la otra.
- Presentación del director italiano Aldo Ceccato.
- Una promesa casi realidad.
- Pedro León y su Concierto de Strawinsky.
- Lamentable presentación del director japonés Michi Inoue.

Nos complace que un instrumentista como Pedro León intervenga como solista en los conciertos de la Nacional, pues se trata de un violinista de probados méritos, el cual tuvo poca suerte en esta ocasión, por incompetencia de la batuta invitada, el japonés Michi Inoue. No es frecuente poder escuchar el Concierto de Strawinsky, página nada fácil y de la que supo salir triunfante en su «prueba» nuestro artista. Porque técnica, inspiración y dominio, bien equilibrado, puso en todo momento. Todo estuvo a punto de echarse a rodar por una lamentable incompetencia del director; pero el solista «cortó» por lo sano, y con valentía prefirió parar la orquesta y seguir en el punto correcto donde se había producido el «desaguisado». Puso todo ese gran temperamento que posee en servicio de la partitura, una partitura «espinosa», delicada y atractiva. El público del Real y sus compañeros de Orquesta le aplaudieron sin reserva, no dando importancia al «percance». León sacó a escena al director Michi Inoue, que, como queda apuntado, no justificaría la invitación de venir a dirigir la Nacional, pues en la Primera sinfonía de Chaikowsky y en las Fiestas romanas, de Respighi, estuvo bastante mediocre y poco afortunado, pero con una cortés elegancia por parte del público, que no se dio por defraudado, cosa que le honra, pues su reacción debiera haber sido muy diferente, con todos los pronunciamientos a su favor.

Precediendo a este programa recogemos la actuación del pianista vienés Friedrich Gulda, quien desde hace tiempo viene observando una irrespetuosa consideración hacia el público: poco decoroso aseamiento en cuanto a la forma de vestir. Si el director Zdenek Macal abandonó el frac y apareció con una sencilla americana, ¿por qué él lo hizo poco menos que en mangas de camisa? Tampoco los resultados musicales serían todo lo gratos que habríamos deseado, pues —como siempre— impuso su buena técnica, pero con

«rubatos» y expresiones que no corresponden a Mozart en su Veinticinco concierto (para piano y orquesta). No es forma de buscar notoriedad con estas actitudes, cuando hay otras maneras de comportarse. Pero, a pesar de todo, sería aplaudido y obligado a dar varias «propinas», que no pudimos identificar, y que bien pudieran ser obras propias, ya que —es sabido— él compone también.

La Orquesta Nacional daba en sus programas por primera vez Lontano, de Ligeti, creando el autor un ambiente de placidez que justifica el nombre de la partitura. Mas lo verdaderamente importante de la sesión sería una preciosa reproducción de la Sinfonía de Franck, muy cuidada y con calidad musical. Puso todo su interés en el acompañamiento a Gulda.

El milanés Aldo Ceccato es discípulo de Celebidache, pero puede que sea el más personalista de cuantos conocemos, pues ha sabido recoger las virtudes del maestro y no caer en algunos de los defectos que en él se observan. Incluyó el Festival obertura, de Chostakowitch, que se incluía por primera vez en los ciclos de la Nacional. Es una página agradable, contraria a esos dilatados y soporíferos desarrollos que el músico ruso emplea en algunas de sus sinfonías. También se ofrecía Pequeña Rusia, la sinfonía de Chaikowsky en la que desfilan algunas de las realizaciones del músico ruso y citas populares, pero que no alcanzan tanto relieve como en las siguientes. Las interpretaciones del maestro milanés alcanzarían una destacada ejecución. Hubo aplausos para la batuta y el solista Malcolm Frager, protagonista del Segundo concierto de Prokofiev (para piano y orquesta), que destacaría por su brillante técnica, transparencia de sonido y virtuosismo.

La Orquesta Nacional ha tenido en estas tres ocasiones la reacción justa y precisa, con respecto a las indicaciones que de los maestros invitados recibía. Si la brillantez no fue lograda en algún caso, queda dicho el motivo.

## SOLTI CON LOR D P

### Dos conciertos inolvidables en

¡Al fin! Gracias a la Comisaría General de la Música y la colaboración de Association Française D'Acción Artistique y Adamum, hemos tenido ocasión de escuchar en «vivo» al gran director húngaro Georg Solti, en la actualidad Director titular de la Orquesta de París, al frente de la cual ha desarrollado dos programas que nos han dejado un recuerdo imborrable por la gran calidad musical que nos ha sido permitido escuchar.

El primero de estos programas estaba constituido por la obertura Benvenuto Cellini, de Berlioz, de la cual se hizo una versión trepidante, con una brillantez pasmosa y «despiadada» en la riqueza de decibelios; pasamos luego al Concierto en Sol mayor, de Ravel, con un acompañamiento fuera de serie al pianista Bernard Ringeissen, volcado en una técnica muy considerable y una dinámica extraordinaria. Cerrando con una bellísima interpretación de la Vida de héroe, de Strauss, modelo de expresión, unido a toda una serie de detalles técnicos y artísticos que nos dan la perfecta medida de una batuta por todos conceptos privilegiada.

El segundo programa sería de única y exclusiva exhibición de las dotes de mando del maestro Solti, con una obertura de Las bodas de Fígaro, deliciosa de finura, elegancia y expresión, seguida de la Treinta y cinco

sinfonía (denominada «Haffner»), dos páginas encantadoras de la producción mozartiana, para cerrar con una antológica versión de la Sinfonía fantástica, de Berlioz. Solti seguiría al pie de la letra la programática del compositor y daría el relieve preciso, con una admirable inteligencia, pues se atiene más al espíritu que a la letra. Por ello tendría la feliz decisión de emplear las campanas entre «bastidores» y no en el escenario, evitando así la percepción de ciertos golpes secos que desvirtúan un tanto la buena sonoridad de dicho instrumento. «Pasiones», «Un baile», «Marcha al suplicio» y «Sueño de una noche de aquelarre» serían los momentos más sobresalientes, los más subrayados por la mágica batuta de Solti en esta página de gran belleza musical, pese a que muchos coincidimos en que intrínsecamente son «fuegos artificiales», «mucho ruido y pocas nueces», que ¡ojalá! pudiéramos escuchar muchas veces con esa profusión interpretativa, con ese derroche dinámico que emplea el ilustre director magiar. El mide la duración del fraseo, la intensidad de los planos, a veces imperceptibles; las densidades de la masa sonora... Serían precisas muchas páginas para afirmar en su favor cuanto de encanto hay en sus interpretaciones. El público, en su mayoría joven, le

### Otras actividades music

Tres singulares sesiones han tenido lugar en la Sala Fénix, debidas al ciclo «Lunes de Radio Nacional», que nuestra emisora oficial ofrece semanalmente a través de su II Programa, que se emite en frecuencia modulada. El primero de ellos, encomendado a la famosa «mezzosoprano» Cathy Berberian y al pianista Bruno Canino. Ambos intentaron con positivo logro el llevarnos hacia una época pasada, con un repertorio olvidado, que incluía páginas de Rossini, Delibes, Sullivan, Purcell, Ofenbach..., intentando, como Marcel Proust, ir al encuentro de «la música perdida», en lugar del tiempo... Fue un intento de retrotraernos en el tiempo y darnos a conocer un tipo de «nueva música» imitando el estilo de la época ya ida.

El segundo sería algo parecido, pero limitándose a la «Generación española del 27», integrado por composiciones de Antonio José, Bacarisse, Julián Bautista, Roberto Gerhard y los hermanos Halffter (Rodolfo y

Ernesto), todos ellos interpretados por el pianista Joaquín PARRA y el Cuarteto Clásico de RTVE, que intervino en obras para piano solo, trío o cuarteto de cuerda, respectivamente. Algunas de estas composiciones no habían vuelto a escucharse después de 1936, por la desaparición de los interesados, las confrontaciones bélicas de 1945 y otros aspectos adversos.

Por último se dedicó una sesión a «El otro Wagner», el de las piezas para piano y las *Canciones francesas*, con los *Lieder de Mathilde Wessendock*, cuyas fechas de producción oscilan entre 1831 a 1861. Se advierte la falta de madurez, la influencia de nombres tan notorios como Weber, Mendelssohn, Schumann, Beethoven..., hasta que una vez alcanzada la madurez comprobamos la perfección cosechada, junto a época intermedia de los años 40, 53, 57 y 60, respectivamente.

\* Cantar y Tañer, con la colaboración del Instituto Alemán, presentó en la Sala Fénix al ger-

# ORQUESTA PARIS

## en el Real

# ORQUESTA SINFÓNICA y CORO DE LA

# RTVE

dispensó una acogida que indudablemente ha calado profundo en el corazón de Solti, le habrá emocionado y deseamos que su presencia se renueve muy pronto. Ha sido una lástima que no le hayamos podido admirar en ese recamado que él hace de Mahler.

Lo cierto es que en este nuevo viaje de la Orquesta de París hemos podido apreciar nuevas excelencias que no habíamos comprobado en anteriores actuaciones. Si nos fascinó la flexibilidad de su cuerda, la dulzura de exposición, ahora, unido a ello, hay que resaltar la valía de sus instrumentistas de viento, en especial la madera toda y las trompetas (pese a que se emplea una afinación muy intensa, con grave peligro de un desequilibrio sonoro que dé al traste con la paciente labor de ensayos). Porque bien ensayadas venían todas las obras.

Advertimos que Solti es uno de esos maestros que tienen el tratamiento de «monstruo sagrado», pero que sabe ser humilde, sencillo y sincero, sin actitudes estudiadas ni endiosamiento, al que tiene derecho; es buen conversador y con una gran inteligencia, cualidades que no siempre reúnen estas batutas excepcionales. Claro que en España hay que «comprimirse», y Solti se «comprimió» como un castizo madrileño. ¡Hasta muy pronto!

- Reparación de Enrique García Asensio.
- Después de su éxito por tierras rusas.
- Destacadas actuaciones de Morató y Bitetti.
- Presentación de los maestros Colombo y Torkanowsky.

Cuanto más amplia es la biografía de un director, parece que está más en contraposición con sus méritos. Caso de Pierre Colombo, quien a pesar de un brillante «palmarés» no pasaría de realizar un efectivo trabajo, dentro de una línea bien ponderada, pero exento de todo relieve excepcional. Lo más importante de su programa sería la versión alcanzada de los *Nocturnos* de Debussy, especialmente en «Fiestas», y la corrección de la *Treinta y cinco sinfonía* de Mozart, y en el acompañamiento a los solistas.

Excelente interpretación la del trompa Luis Morató, solista de la Orquesta, que ofreció un sonido espléndido, bien ajustado, sin excesos de sonoridades y con la debida templanza. Salvando todos los naturales peligros que corre siempre un instrumento de viento.

También correría la misma suerte el guitarrista Ernesto Bitetti, en su interpretación de la *Fantasia para un gentilhombre*, de Rodrigo. Se expresó con una mecánica y digitación bien considerable, aunque en algún momento se notaría cierta premiosidad, en los comienzos, que luego sería salvada con el buen uso de esa técnica a que nos hemos referido con anterioridad. Saludó el autor, presente en la sala.

La Orquesta Sinfónica de la RTVE hizo una excelente labor a lo largo del programa, muy fecunda y precisa; no así el Coro, a quien en esta ocasión le faltó la conjuntación de voces que se ofrece con empaque y cohesión apreciados en actuaciones anteriores.

Sin un gran entusiasmo nos gustó la versión que de la *Fantástica*, de Berlioz, realizara Werner Torkanowsky, lo mejor de su programa, en especial el tercer número; pero el conjunto fue discreto, debido a ciertos apresuramientos en toda la cuerda, que pusieron una nota de reserva, evitando con ello el total equilibrio. Es partitura que va a sus condiciones y donde se encuentra más den-

tro de la problemática que se le ofrece, por comunicación de carácter. Sin emoción la *Cuarta sinfonía* de Beethoven, con bastantes desigualdades de batuta, expuesta con personal criterio, pero sin relieve ni hondura, esa hondura beethoveniana que es signo de carácter. En cambio, inició la sesión con una correcta y bien trabajada obertura de *Anacreonte*, de Cherubini.

Suponemos que una lamentable falta de información en el público motivaría el que no se hiciera un caluroso recibimiento al maestro Enrique García Asensio luego de su triunfal gira por tierras rusas, donde el pabellón español ha quedado bien «plantado». Hubo modificación de programa, debido a una indisposición de la violinista Josefina Salvador, que tuvo que abandonar los ensayos ya iniciados. Se substituyó el *Concierto de estío*, de Rodrigo, por la

*Sinfonía sevillana*, de Turina. Esta, a pesar de los pocos ensayos, resultaría con una versión muy lograda no sólo por la batuta rectora, sino por el propio conjunto, que la sirvió con especial cuidado, lo mismo que la obertura rossiniana de *Il signor Bruschino*, con sus notas de un «vanguardismo» desusado en la época. Se ponía en atriles como primera audición en la Sinfónica de la RTVE y tendría una buena acogida.

La versión más brillante, como era de esperar, fue la correspondiente a *Música para celesta, arpa, piano, percusión y cuerda*, uno de los monumentos musicales del siglo XX, debido a Bela Bartok, y que García Asensio sirvió con esmerado trabajo, destacando los dos tiempos finales, en medida muy semejante. El montaje adecuado sería servido con esa entrega que pone la Orquesta de RTVE en aquellas páginas que suponen un mayor esfuerzo y necesario estudio. El premio al director y Orquesta no tardó en producirse al final de la sesión, obligando a que conjunto y maestro recibieran el entusiasta aplauso de la concurrencia congregada en el Palacio de Congresos.

## sicales

mano Cuarteto Endres al que escuchamos el *Cuarteto* de Schumann y el *Concertino* de Stravinsky, expuestos con una buena línea interpretativa y profundidad, calidad sonora que sólo se ve empañada por un sonido un tanto «áspero» que rompe la musicalidad.

\* En el Real Conservatorio Superior de Música, y por la Orquesta del Centro, a las órdenes de Vicente Spiteri, se ofreció un programa homenaje al compositor Julio Gómez, en el que se incluyó su *Egloga* y la *Suite en La* (una de las más conocidas de su producción). Lleno absoluto, mucha emoción al escuchar estas músicas reproducidas con todo cariño por los alumnos del Conservatorio, donde un día don Julio impartiera su saber y su experiencia de gran músico.

\* La actividad prosigue en otras entidades, pero las coincidencias de fechas y horas imposibilitan no sólo el desplazamiento, sino el ocuparnos de comprobar la celebración de los actos anunciados.

## Primer Festival de Marionetas

### PRESENTACION DE LAS MARIONETAS

#### OBRAZTZOV, DE MOSCU

El Ministerio de Información y Turismo ha organizado en el Teatro Madrid el Primer Festival Internacional de Marionetas, cuyo primer acto ha sido la presentación de la compañía de Obraztsov, bajo el título de Un concierto extraordinario. El único defecto que encontramos es la necesidad de emplear micrófonos para que los números musicales, así como los sabrosos diálogos o presentaciones que se hacen en castellano puedan llegar a todos los espectadores, aunque las canciones sí lo son en ruso.

Es un teatro de gran guñol en el que intervienen una cuarentena de personas, las cuales manejan los muñecos de forma admirable, tocan el violín, el piano, cantan... en «vivo», sin empleo de discos ni grabaciones. Todo se hace en «directo». El contenido del espectáculo es una sana sátira que condena el mal gusto, los desafueros que

se cometen en los distintos campos del arte. Para el crítico destaca aquello que está íntimamente relacionado con la música: la cantante engolada, los bailes, el coro zingaro, el pianista tímido..., y esa gran «caricatura» de una sesión de música abstracta en la que se emplea la vibración de un cable, el embudo, la puerta, el abanico y, por último, la cisterna del cuarto de baño, que se descarga en el momento preciso para acompañar con su ruido como un instrumento.

Este espectáculo que se ha presentado en Madrid es posible que los niños lo contemplen, pero no comprenderían algunas expresiones, en las que no falta el ex abrupto, el «taco»; pues la compañía tiene sus programas especiales para niños, pero no han sido traídos a nuestra capital en esta ocasión. Podría decirse que es un arte «limpio» y atractivo lo que se ofrece.

## comentarios de LERDO DE TEJADA

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



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

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



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

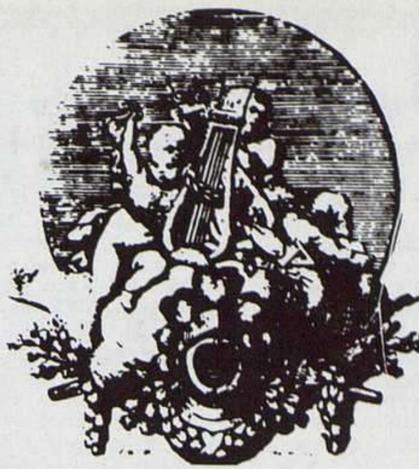


**music minus one**  
(música menos uno)

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



# EL DISCO CLASICO



**PEDRO MACHADO DE CASTRO, Redactor-Jefe**

COLABORAN EN ESTE NUMERO

**Manuel Chapa Brunet, José Luis García del Busto,  
José Ignaciode la Peña, José Luis Pérez de Arteaga  
y José Prieto Marugán**

BACH, Johann Sebastián: **Suites números 2 y 3**, BWV 1067 y 1068. **Sonata de la «Cantata» número 31. Sinfonía de la «Cantata» número 12.** Orquesta de la Suisse Romande, dirigida por Ernest Ansermet. Ace of Diamonds, SDD 129, «Estéreo».

Este nuevo registro de la serie económica de Decca, cuya característica común es el extraordinario sonido que presentan, nos muestra el acercamiento de un director tan polifacético como Ansermet a la música de Bach. Ansermet, el legendario director suizo, tan competente en Strawinsky, tan aplaudido en *Coppelia*, *El lago de los cisnes* o *El sombrero de tres picos*; tan solvete director de los clásicos como de los románticos, no parece, sin embargo, el director idóneo para la música de Bach, la austera música de Bach, aunque estas obras sean de lo menos austero del músico de Leipzig. Tampoco, y esto es mucho más claro, la entonces magnífica orquesta de la Suisse Romande parece la más preparada para los sonidos bachianos. Se trata, pues, de unas interpretaciones correctas en todo momento, acertadas en los «tempi» y, naturalmente, sin fallos en la ejecución, aunque también lo son muy poco inspiradas, encontrándonos, por otra parte, con ciertos matices y ciertas formas de fraseo poco familiares a como entendemos que se debe interpretar la música de Bach en la actualidad. Pienso que, objetivamente, al lado de otras versiones «especializadas», como las de Leppard, Richter o la de Marriner, si es que se publica, éstas son claramente inferiores si queremos un Bach auténtico, o al menos un Bach como nosotros entendemos que es auténtico. Sin embargo, estas interpretaciones pueden equipararse perfectamente con las «no especializadas» (valga este tipo de diferenciación), como las de Karajan, Klemperer o Menuhin. De ello depende la posible buena o mala recomendabilidad.—J. I. P.

BERLIOZ, H.: **Sinfonía fantástica.** Orquesta Sinfónica de Boston, dirigida por Seiji Osawa. D. G. «Stereo», 2530 358.

El anuncio de la grabación de la *Sinfonía fantástica* por Seiji Osawa levantó una enorme expectación. Las cualidades rítmicas y tímbricas puestas de manifiesto por el director japonés en otras grabaciones hacían esperar una «nueva» visión de la sinfonía berlioziana que entrase en competencia con la multitud de grabaciones existentes de la obra. Sin embargo, a la hora de la verdad, Osawa nos ha decepcionado un poco. De las cuatro lecturas aparecidas hace poco de la *Sinfonía* (Alain Lombard, Solti, Martinon y el propio Osawa) no dudáramos en otorgar el último lugar de nuestras preferencias a la versión del director nipón. Su concepción de la *Sinfonía* permanece alejada de un estilo berlioziano convincente. Osawa no logra dar la sensación de unidad interna que tan magistralmente consigue Lombard, ni su lectura se decanta por el lado expresionista de la partitura, como Boulez, ni tampoco logra la sensación de irrealidad fantástica de un Charles Munch. Conceptualmente, la versión de Osawa es neutra por no decir anodina. Su «Vals» resulta irrelevante, su «Scene aux champs» es simplemente pastoril, su final nos parece más ampuloso que realmente fantástico. En toda su interpretación se echa de menos algo que resulta el «nervio in-

terior» de la *Sinfonía*: ese soterrado a veces, a veces patente sentido de lo irreal, de lo onírico, de lo fantástico, que es el verdadero «programa interior» de esta magistral obra de Berlioz. En la lectura de Osawa, la *Fantástica* parece «bonita» o «imponente», pero nunca inquietante. Creo sinceramente que Osawa, a base de un dominio exhaustivo de la técnica de batuta, se ha quedado en lo meramente periférico de la obra. En otras palabras: ha realizado una auténtica «labor de virtuoso» en el más tópico sentido de la expresión.

La DGG no ha acertado esta vez al confiar a Osawa esta grabación, como no acertó en la —asimismo superficial, aunque por otras razones— versión de Karajan. La antigua lectura de Markevitch con la Orquesta Lamoureux sigue, por tanto, constituyendo la mejor de las bazas interpretativas que nos ofrece la Casa alemana. En el mercado español, las lecturas de Boulez (CBS) y Munch (EMI) dominan la situación desde premisas interpretativas diferentes. No olvidemos la también muy convincente versión de Argenta (Ace of Diamonds) a precio reducido.

Desde un punto de vista técnico, la grabación y el prensado de la versión de Osawa no tienen parangón posible en nuestro actual mercado. Desde esta perspectiva su supremacía resulta palpable.—M. Ch. B.

BRAHMS: **Concierto para piano y orquesta número 2.** Arthur Rubinstein, piano. Orquesta de Filadelfia. Director, Eugène Ormandy. RCA LSC-3253, «Stereo».

El convencimiento «a priori» de que las maneras de Rubinstein no son las ideales para el Brahms sinfónico se confirma con la presente grabación. Por supuesto que abundan los detalles de músico personalísimo e interesante, pero se tiene siempre la impresión de que ni pianista ni director están en su elemento. La introducción marca perfectamente el tono de toda la interpretación: se hace un Brahms leve, prescindiendo de las honduras que distancian al genial hamburgués, en estilo, del Schumann bajo cuya admiración se formó.

Tampoco las cualidades sonoras del disco destacan especialmente, pero se mantienen en un nivel discreto, que ya quisiéramos para los comentarios de la carpeta, tres párrafos anónimos absolutamente ridículos. El actual precio de los discos y el carácter de «hecho de cultura» que debería honrar a esta industria hacen inadmisibles textos como el de la grabación que nos ocupa.—J. L. G. B.

BRAHMS, Johannes: **Concierto para piano y orquesta número 3**, op. 83. Wladimir Ashkenazy (piano). Orquesta Sinfónica de Londres; director, Zubin Mehta. (DECCA, SXL 6309, «Estéreo».)

Debo confesar que no había escuchado antes de ahora la versión Ashkenazy-Mehta del *Concierto en Si bemol*; publicada en 1968 en España, la Decca vuelve a promocionarla nuevamente, y es un acierto obrar así, como creo lo es también la nueva oportunidad dada al estúpido disco de Maazel con *Oberturas* de Beethoven, tan favorablemente comentado por Pedro Machado en el anterior número de RITMO. Realmente, la labor de Ashkenazy y Mehta es asombrosa por calidad de ejecución y belleza de planteamiento.

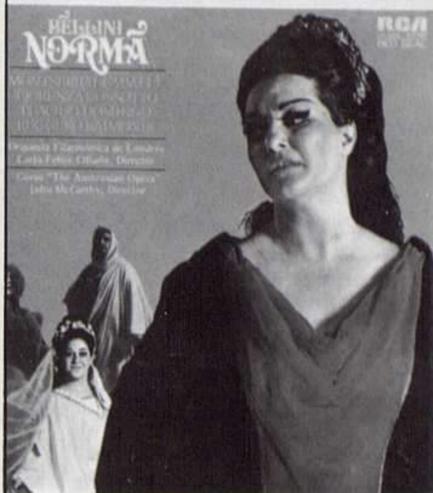
Son muchas las buenas lecturas de esta obra que pueden adquirirse en el mercado. La misma Decca posee otros dos excelentes registros estereofónicos: el eficaz y refinado trabajo de Julius Katchen, con un competente acompañamiento de Ferensik, y la contemplativa visión, rotunda y flexible a la vez, de Backhaus con Böhm y la Filarmónica de Viena a nivel de coprotagonistas. Deutsche tiene, naturalmente, a Karajan, que se toma la molestia de acompañar cuidadosamente a un Geza Anda incómodo en el pentagrama; demasiada obra, y sobre todo demasiado romanticismo, para el meticuloso pianista húngaro, sin que la labor de Karajan sea merecedora de especiales alabanzas. RCA ha editado, en fechas recientes, dos buenas lecturas: la antigua de Gilels-Reiner, una de las mejores traducciones de la página, viril, sobria y enérgica, y, en absoluto contraste, la muy moderna de Rubinstein-Ormandy, opuesta a la anterior casi en todo, dúctil, hermosa «a lo grande», solemne y aristocrática, en una línea de hondo romanticismo. CBS tiene también dos versiones: en una, Leonard Bernstein se esfuerza en imprimir a la obra un talante de subjetivismo orquestal, lírico y apasionado, que la objetiva y escueta realización de su solista, Andre Watts, parece desmentir; en la otra, tal vez la mejor de todas las citadas en este párrafo, Serkin y Szell ofrecen una perspectiva seria y clásica del *Concierto*, perfecta en la trabazón de solista y orquesta, con atención máxima a todos los dictados de la partitura, cálida y sugerente la parte de teclado, muscular y precisa la respuesta orquestal. Arrau y Haitink son dos temperamentos disímiles, y esto es patente en su trabajo para Philips: pionero del objetivismo musical, de la desromantización en una época favorecedora de la exageración virtuosista, el punto de partida de Arrau, si bien muy bello e inteligente en su severa concepción, no deja de estar algo alejado de la manera actual de «leer» el piano romántico; visión rigurosa, en postura de radical protagonista, la de Arrau no se compenetra con el tratamiento arismetronómico y coherente de Haitink, soberbio intérprete de Brahms en una línea totalmente actual. Por fin, Richter y Maazel parecen dos músicos diferentes según se toque la cara A o la B de su disco EMI: caprichosos y arbitrarios, sin entendimiento mutuo, en los dos primeros movimientos, la unción del planteamiento conjunto llega en los dos tiempos finales a momentos de genialidad palpable.

Creo que era necesario pasar revista a las opciones que se le ofrecen al posible adquirente del *Concierto en Si bemol*, para poder ahora situar el disco de Ashkenazy y Mehta. Para mí, esta grabación se colocaría al lado del disco Serkin-Szell, e incluso por encima, a la cabeza de la lista. El trabajo de los intérpretes de este registro aúna todas las virtudes de las buenas lecturas mencionadas antes y elide sus defectos. De entrada, como premisa de actuación, se advierte la obsesión de solista, director, orquesta e ingenieros de sonido por que se oiga todo: la claridad de texturas llega a metas casi insuperables. Se palpa la música, casi nota a nota, y ello sin que los «tempi» sean excesivamente lentos. Para Mehta y Ashkenazy es una necesidad el probar que no hay nada gratuito en la obra, nada de lo que se puede prescindir. Es imposible citar detalles

# RCA

¡EL ALBUM DEL AÑO!

## BÉLLINI NORMA



CON

**MONTSERRAT CABALLÉ  
FIORENZA COSSOTTO  
PLACIDO DOMINGO  
RUGGERO RAIMONDI**

Orquesta Filarmónica de Londres  
Carlo Felice Cillario, Director

Coros «The Ambrosian Opera»  
John McCarthy, Director

ALBUM RCA  
«STEREO», LSC, 6202

(Tres discos)

¡La grabación más esperada de 1974!



# EL DISCO CLASICO



concretos, porque la audibilidad de timbres y motivos que nunca se escuchan empieza desde la respuesta del bloque de maderas al piano en los primeros compases de la partitura y se extiende hasta ese virtuoso dúo de fagotes en los compases finales. Como segundo dato advertible, figura la absoluta conjunción de solista y director: no estamos ante la compenetración Böhm-Backhaus, ni ante la vivencia común de Serkin y Szell, sino ante una fusión única: Ashkenazy y Mehta parecen una misma persona desdoblada en un cometido binario de pianista y director. Como tercer punto está la concepción, claramente romántica, pero sin arbitrariedades personalistas (Araujo o efusiones orquestales desmedidas (Bernstein), equilibrada como en Backhaus-Böhm, pero con el toque patriótico y elegante de Rubinstein-Ormandy o Serkin-Szell; es éste un Brahms potente, como el de Gilels y Reiner (basta oír el epicentro del «Allegro appassionato»), pero capaz de tránsito espiritual en un tiempo lento (aún más aquí que en Richter-Maazel) y de sonreír en un «Finale», pero siempre con nobleza, con peculiar distinción (la elegancia rítmica de Ashkenazy en el último movimiento supera al mismo Katchen, tan entendedor del Brahms maduro, y se beneficia de la colaboración impagable de Mehta, siempre pendiente de que el movimiento sea «Allegretto» y no solamente «grazioso», como piensa Ferensik). Por fin, colofón natural de todo lo expuesto, la ejecución: si hay algo irremediable en este registro, es que se trata del **Concierto en Si bemol** mejor tocado que haya en discos. Una limpieza técnica en Ashkenazy, equivalente a la de Watts, si no superior, y una pulcritud y precisión en la orquesta regida por Mehta, equiparable a la de Cleveland con Szell, avalan lo dicho. En fin, una versión excepcional: los que ya la conocieran y la posean, saben sobradamente todos los méritos que concurren en el registro; quienes, como yo, la desconocieran, pueden tener la seguridad de ir a recibir una sorpresa fascinante.—J. L. P. A.

**BRAHMS, Johannes: Un «Requiem» alemán, op. 45; Cuatro canciones serias, op. 121.** Edith Mathis, soprano. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Orquesta Filarmónica de Londres. Coro del Festival de Edimburgo. Director y pianista, Daniel Barenboim. Album D. G., 1 ALB 247, «Estéreo».

Es de sobra conocido cómo los «pronósticos discográficos» fallan más frecuentemente de lo que nosotros deseáramos. Hay veces que cuando nos enteramos de la próxima grabación de una obra por alguien que consideramos indicado para ella, que, además, dispone de una gran orquesta, coro, solistas, etc., y de una prestigiosa firma discográfica, nos aprestamos a disfrutar de dicha grabación antes incluso de que se realice, le otorgamos premios en nuestra imaginación y cosas por el estilo. Luego sale el registro, y, a lo mejor, nos decepciona. Por supuesto, ocurre a veces todo lo contrario. Una grabación que está predestinada a representar el papel del «pariente pobre» se convierte posteriormente en un éxito. Este es, para mí, el caso del álbum que se comenta, aunque admito el hecho de que alguien pueda mostrarse en desacuerdo.

Nunca me he sentido especialmente atraído por la figura de Barenboim director, si bien admiro enormemente al Barenboim pianista. Si se trata de este músico al frente de una masa coral dirigiendo un gran contingente de ejecutantes, peor todavía. Naturalmente, esta grabación estaba condenada prematuramente en mi mente. Pues bien, ahora que tengo la ocasión de escucharla y hacer su crítica, debo reconocer mi error antes que nada. Quede bien claro también que no quiero decir con ello que éste sea el mejor **«Requiem» alemán** de la historia del disco, pero sí una interpretación plenamente competitiva a todos los niveles y con un aliciente fundamental que incluso justifica la adquisición del registro: la inclusión de las **Cuatro canciones serias**, op. 121, monumento del «lied» y de la música «sobre la muerte», en una interpretación histórica del genial Fischer-Dieskau y del no menos genial pianista Daniel Barenboim, al que no dudo en calificar como uno de los mejores maestros brahmsianos de la actualidad, máxime después de ese disco increíble de **Variaciones para piano**.

Teniendo esto en cuenta, es más lógico que logre un muy estimable **Requiem**, aunque se pensase lo contrario. Cuenta para ello con una orquesta en plena escalada: la Filarmónica de Londres, cuyos últimos registros a nivel nacional e internacional son espectaculares. La Orquesta está impecable todo el tiempo, aparte de lograr un sonido puramente «brahmsiano». El Coro del Festival de Edimburgo cumple asimismo bien, aunque sin llegar a la perfección y pulcritud de la Orquesta. Fischer está como siempre, y Edith Mathis canta bien su parte, con voz ciertamente bella, aunque da cierta sensación de agobio, que hace pensar que no está cantando a gusto. Barenboim, por su parte, acierta a plantear la obra entre lo dramático y lo heroico. Me gusta este planteamiento nuevo de la obra, una obra que estamos acostumbrados a escuchar desde su perspectiva lírica, desde su carácter resignado y a la vez esperanzador. Esta última peculiaridad es transmitida en la interpretación de Barenboim, pero es una conclusión a la que se llega a través de un sufrimiento y un drama representado por la muerte, diferenciándose de la tradicional interpretación «apriorística» de la obra, normalmente lírica, contemplativa y resignada, porque no partía de la idea o la filosofía final de la obra; es decir, no se llegaba a esa idea de redención, porque precisamente se partía de ella «a priori». Todo ello es opinable, naturalmente; yo únicamente transmito al lector como entiendo la concepción de Barenboim, añadiendo que me parece muy bella y, desde luego, inequívocamente nueva.

La realización ya he dicho al principio que era muy estimable, aunque también lo es susceptible de mejora, por ejemplo, en un más limpio y sereno fraseo del Coro en los sublimes «pianísimos» de la partitura. El contrapunto lo encontramos en monumentales «crescendos» y una preciosa arquitectura en el planteamiento de los pasajes fugados: el movimiento que conjuga estos caracteres y que es, a mi juicio, el más sobresaliente del registro es el VI («Denn wir haben hie keine bleibende Statt»), en cuyo final se puede escuchar uno de los más increíbles «ritardandos» que recuerdo, tan discutible como impresionante. Creo que es inútil seguir enumerando pasajes. A modo de resumen, entiendo que es una muy estimable versión de esta obra única que es el **Requiem**, con una concepción interesante de ella, y, desde luego, plenamente competitiva. Después hay que añadir esa joya que son las **Cuatro canciones serias**. Pese a que, para mí, la versión de referencia del **Requiem** sigue siendo la de Klemperer, todos estos datos que he enumerado hacen que este álbum, condenado al papel de «extra» en un principio, se convierta ahora en primera figura del reparto.—J. L. P.

**BRAHMS, J.: Sinfonía número 1, en Do menor, op. 68.** Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam, dirigida por B. Haitink. Philips, «Stereo», 65 00 519.

A las versiones ya existentes en nuestro mercado discográfico de Toscanini, Walter, Karajan, Klemperer, Swarowsky y Abaddo, ahora hay que sumar el iniciado por Bernard Haitink, director titular de las orquestas del Concertgebouw y Filarmónica de Londres, respectivamente, y que lleva camino de conquistar un alto sitio, si comparamos su ciclo con el de la competencia. El nombre de Haitink viene adquiriendo un extraordinario prestigio y a los cuarenta y cinco años es uno de los más respetados directores de su generación (ha nacido en Amsterdam, en 1929). Desde los acordes iniciales, Haitink nos conquista y nos arrastra; es una sensación de como si apoyáramos totalmente su lectura del movimiento; incluso si tuviéramos que dirigirlo, lo haríamos como él lo está planteando. Sus matices, sus «crescendos», sus acentos, todo, en fin, satisface de una manera convincente. No encontramos, como en el caso de Abaddo, subjetivismos dominantes, sino conclusiones acertadas, en una lectura verdaderamente apasionante, que se acerca mucho a la del enorme e incomparable Bruno Walter. Por otra parte, la orquesta en manos de Haitink se convierte en un instrumento sencillamente formidable, luminoso, profundo y a la vez sensible. Quizá dentro de la creciente discografía de Haitink sea difícil encontrar una in-

terpretación más acertada, de acuerdo, naturalmente, con mi criterio sobre el equilibrado romanticismo de Brahms y su tratamiento dentro de una orquesta mayor que la de Beethoven. El «Andante sostenuto» es otra muestra palpable del encanto de Haitink como intérprete de Brahms, sin «rubatos», sin exageraciones que ponen en peligro al incommensurable compositor, tan maltratado por algunos y lamentablemente tan incomprendido por una sorda mayoría, pues hay que reconocer que es así. Aunque todo el trabajo de Haitink es notable a través de la **Primera sinfonía**, en el cuarto movimiento corona su labor con uno de los mejores momentos, en cuanto a expresión de sentimientos y manejo del buen gusto. La arquitectura triunfal de este movimiento es sobrecogedora y cierra de forma monumental la labor del director y de su orquesta, que sin duda será comprendida por los sinceros amantes de la música de Brahms. La grabación y el prensaje son excelentes.—P. M. C.

**BRAHMS, J.: Sinfonía número 4, en Mi menor, op. 98.** Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam, dirigida por Haitink. Philips, «Stereo», 5 00 389.

Dicen que la **Cuarta sinfonía** de Brahms es la más hermosa y original de todas, afirmación que incluso apoyan los que aún no comprenden su música y pretenden calificarla de ampulosa, densa, gris, etc. No les falta razón en lo primero; la **Cuarta sinfonía** es hermosa de pies a cabeza, como una Venus, pero una Venus con brazos (!).

Aquí Haitink es más cuidadoso y quizá no se entrega tan fácilmente impregnando su magnética personalidad en la orquesta. Su versión es más cerebral, si cabe el término. Inclusive en el «Andante moderato» es menos lírico de lo que podíamos esperar de un director tan expresivo. Esta impresión queda superada con la audición brillante, decidida y enérgica del «Allegro giocoso». Aquí la orquesta suena vigorosa y brillante y se advierte que las tomas de sonido son admirables, por la claridad con que escuchamos en triángulo, tan destacado en este movimiento. Los contrastes que existen en el cuarto tiempo con sus arruques dramáticos, luego de momentos de verdadera exaltación lírica, son otros de los mejores momentos logrados por Haitink y su admirable centuria holandesa. Aunque si nos dan a escoger entre la **Primera** y la **Cuarta** en las nuevas versiones de Haitink, escogeríamos la **Primera**, eso no resta méritos a su lectura de la **Cuarta**, que realmente puede competir con las mejores. Aquí también el grabado y prensaje son buenos, así como las notas que aparecen en la carpeta, muy documentadas y prácticas, para conocer mejor la obra.—P. M. C.

**CHAIKOWSKY, Piotr Ilitch: Sinfonía número 6, en Si menor, op. 74 (Patética).** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Jean Martinon. Decca (Ace of Diamonds), SDD 139, «Estéreo».

Otra nueva versión de la **Patética** de Chaikowsky, o, mejor dicho, una reedición de una grabación publicada anteriormente en serie normal Decca. Nuevamente hay que decir, como tantas veces tratándose de obras archiconocidas, que la publicación del disco no aporta nada a la discografía española. La que nos ocupa es una interpretación discreta, empleado el término en todo el sentido peyorativo del término. Y digo esto porque existen en el mercado varias versiones superiores a la que se comenta, mientras que ésta no pasa de ser una interpretación gris de un director igualmente gris, pese a contar con uno de los instrumentos más perfectos y bellos con que se pueda contar: la Orquesta Filarmónica de Viena, a la que el director francés lleva hasta la dureza o la impulcritud en su ánimo de impresionar al oyente, cosa que, naturalmente, no consigue, porque una cosa no tiene nada que ver con la otra. El tercer movimiento, el más interesante de una sinfonía que, como su autor, es ciertamente imperfecta, no llega a impresionarnos tampoco, pese a su riqueza orquestal, a sus temas de solemne marcha y a su rico caudal rítmico, ya que, si bien están bastante conseguidos los diseños y matices instrumentales, especialmente los de los metales, le falta, en cambio, esa febrilidad y los arranques contagiosos de la in-

commensurable lectura de Mrawinsky a frente de una Orquesta Filarmónica de Leningrado que hace una exhibición completa; le falta esa vitalidad interna, escondida, no plasmada en la partitura, que sólo puede conferir el idiomatismo y la condición de gran maestro de la batuta. No se trata, pues, de una mala versión, pero sí de una versión tan gris como poco comunicativa, que no significa nada en el catálogo discográfico. Sólo su precio es competitivo. Por ahora, y supongo que por muchos años, Mrawinsky y la Filarmónica de Leningrado, en Deutsche Grammophon, siguen siendo la primerísima alternativa.—J. L. P.

**CHAIKOWSKY, Peter I.: Sinfonía número 7, en Si bemol mayor.** Orquesta de Filadelfia. Eugène Ormandy, director. CBS S 72042.

Aunque le sorprenda, está usted escuchando (si tiene el disco, claro) la **Séptima** de Chaikowsky. Al menos esboza la carpeta, aunque nosotros estamos en el más completo y absoluto de los desacuerdos.

Porque: Considerando que históricamente no existe confirmación exacta de que el compositor soviético (mejor, ruso) escribiera más de seis sinfonías;

Considerando que, desde el punto de vista musical, la temática y el tratamiento de esta **Sinfonía** no corresponden a lo que cabría esperar a la vista de la trayectoria marcada por las tres obras más importantes de este género que escribiera Chaikowsky (la **Cuarta**, **Quinta** y **Sexta**);

Considerando que, más que una sinfonía, esto parece un amasijo de temas típicamente chaikowskyanos —por mucho que el señor Bogatyrev (único responsable de esta provocativa «aventura musical», según reza en la carpeta) quiera arroparlos—;

Considerando que para la confección del primer movimiento el mencionado coautor ha echado mano de los borradores iniciales de Chaikowsky, del manuscrito del compositor de la partitura de la primera mitad del movimiento, de la partitura del **Concierto número 3 para piano** (del que sólo recordamos se escribió el primer tiempo —«Allegro»—), así como del manuscrito de este mismo concierto;

Considerando que para la confección del segundo tiempo sólo se encontraron 81 compases, de los 204 que tiene, originales de Chaikowsky, y que el señor Bogatyrev echó mano del **Andante para piano y orquesta**, de la orquestación de esta misma obra efectuada por el señor Taneiev y de un borrador del autor de la **Patética**;

Considerando que para, por fin, consistencia del autor de **El lago** de que la **Sinfonía** debía constar de cuatro tiempos el mencionado señor Bogatyrev introdujo un «scherzo» para piano del op. 72 como tercer movimiento de la **Sinfonía**;

Considerando que para, por fin, concluir, el repetido señor utilizó —como cuarto movimiento— la partitura del «Finale para piano y orquesta», los numerosos apuntes del compositor (?) y la partitura editada en orquestación del también mencionado señor Taneiev;

Considerando que si «en todas partes cuecen habas», uno no ve por qué no iban los rusos a tener un Waldo de los Ríos —sólo que menos descartado o menos noble, como se quiera—, aunque se llame Bogatyrev;

Considerando que, en lugar de la **Séptima sinfonía** de Chaikowsky, lo que nos parece oír es una especie de «reclamo turístico» para llevar al público —si es posible a través de esta obra— a la auténtica música de Chaikowsky;

Considerando que, si por recurrir otra vez al refranero, decimos aquello de «nunca segundas partes fueron buenas», no vemos la razón que nos impida decir que «nunca «Séptimas» de Chaikowsky fueron buenas»;

Considerando que el trabajo de Ormandy con Filadelfia es tan bueno como era de esperar, y

Considerando, por último, que, si están de moda los «discos piratas», uno no concibe el porqué no podían estarlo también las «sinfonías piratas», creemos que este disco se venderá, aunque no sea de Chaikowsky.

Pues es indudable que una grabación de esta clase tendrá mucho éxito entre el público comprador de discos, sea o no entendido.

Considerando, en resumen, que la grabación es muy buena y que no nos

# últimas novedades de Wilhelm Kempff



## JOHANNES BRAHMS

Cuatro baladas, Op. 10

## ROBERT SCHUMANN

Tres romanzas, Op. 28

Arabesca, Op. 18

De escenas del bosque, Op. 82

De hojas del álbum, Op. 99

Wilhelm Kempff, Piano

25 30 321 D. G.

## F. SCHUBERT

Piezas para piano

Wilhelm Kempff, Piano

25 30 090 D. G.

## R. SCHUMANN

Escenas de niños, Op. 15

Sonata para piano en sol menor, Op. 22

Wilhelm Kempff, Piano

25 30 348 D. G.

## R. SCHUMANN

Kreisleriana. Estudios sinfónicos

Wilhelm Kempff, Piano

25 30 317 D. G.

## F. SCHUBERT

Sonatas

Wilhelm Kempff, Piano

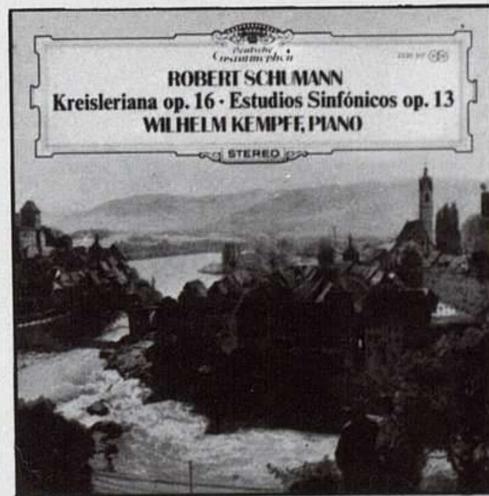
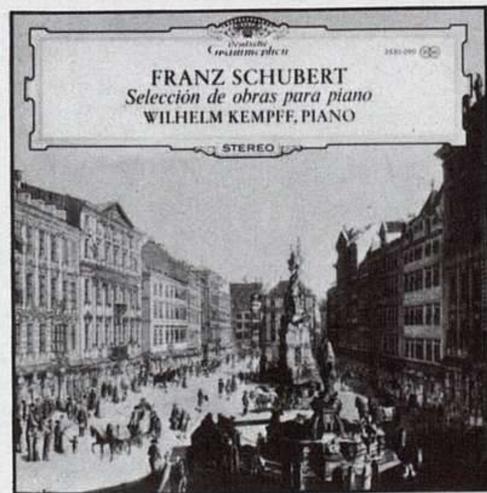
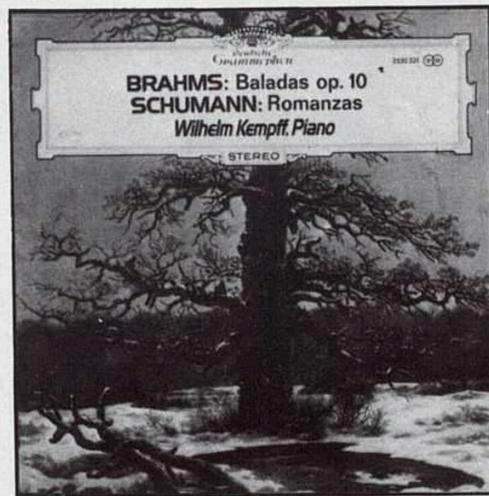
1 ALB 901 D. G. (Edición limitada)

## BEETHOVEN

Sonatas para piano

Wilhelm Kempff, Piano

1 ALB 110 D. G. (Edición limitada)





### WILHELM KEMPPFF (Discografía)

En 1920, Wilhelm Kempff, que por entonces tenía veinticinco años, hizo su primera grabación de una sonata de Beethoven para la Deutsche Grammophon. Aquel pianista, que había sido admitido en la Academia de Música de Berlín como estudiante a la edad de nueve años, consiguió una reputación internacional. Aquella grabación hecha en 1920 marcó el comienzo de una colaboración que hasta el momento está continuando ininterrumpidamente durante cincuenta años. Durante este gran periodo de tiempo, Wilhelm Kempff ha grabado todas las sonatas de piano de Beethoven, incluyendo también todos los conciertos para piano de Mozart y obras de Schumann y Brahms, para la Deutsche Grammophon. Durante los últimos años, Wilhelm Kempff se ha dedicado con gran intensidad y devoción a la música de Franz Schubert. Bajo los auspicios de la Comisaría de la Música, este distinguido artista acaba de realizar una triunfal tournée por España, país donde desde hace muchos años se le admira y respeta.

#### BEETHOVEN:

- Concierto para piano y orquesta número 1, en Do mayor, op. 15.** Wilhelm Kempff, piano. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Ferdinand Leitner. 11 38 775 D.G. \* 33 00 227 Mc.
- Conciertos para piano y orquesta números 2 y 4.** Wilhelm Kempff, piano. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Ferdinand Leitner. 11 38 775 D.G.
- Concierto para piano y orquesta número 3.** Wilhelm Kempff, piano. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Ferdinand Leitner. 11 38 776 D.G. 19 23 020 Mc.
- Concierto para piano y orquesta número 5.** Wilhelm Kempff, piano. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Ferdinand Leitner. 11 38 777 D.G. 19 23 014 Mc.
- Sonatas para piano número 17 («La Tempestad»), número 26 («Los Adioses») y número 28.** Wilhelm Kempff, piano. 11 04 908 D.G.
- Sonatas para piano números 8, 13 («Patética»), 14, 2 («Claro de Luna») y 23 («Appassionata»).** Wilhelm Kempff, piano. 11 39 300 D.G.
- Trio para piano, violín y violonchelo («El Archiduque»).** Henryk Szering, violín. Pierre Fournier, violonchelo. Wilhelm Kempff, piano. 16 43 660 D.G.
- Para Elisa, Bagatelas, Escocesas, Rondós, Andantes y Variaciones para piano.** Wilhelm Kempff, piano. 16 43 643 D.G. 33 00 254 Mc.
- Sonatas para violín y piano números 5 y 6.** Wilhelm Kempff, piano. Yehudi Menuhin, violín. 16 43 671 D.G.
- Sonatas para piano números 21 («Waldstein»), número 25, número 15 («Pastoral») y 24.** Wilhelm Kempff, piano. 25 30 184 D.G.
- Sonatas para piano números 8 y 9.** Wilhelm Kempff, piano. Yehudi Menuhin, violín. 28 10 008 D.G. 33 00 292 Mc.

#### OBRA COMPLETA DE BEETHOVEN:

Conciertos para piano y orquesta. Concierto para violín y orquesta. Triple concierto y Romanzas para violín y orquesta. Kempff, piano. Ferras y Oistrak, violín. Fournier, violonchelo. Orquesta Filarmónica de Berlín. Directores: Karajan, Fricsay... 02 BTH 60 D.G.

Trios y cuartetos con piano. Kempff, piano. Szeryng, violín. Fournier, violonchelo. Cuarteto Amadeus. 06 BTH 61 D.G.

Sonatas para violín y piano. Violonchelo y piano y Variaciones. Kempff, piano. Menuhin, violín. Fournier, violonchelo. 07 BTH 81 D.G.

Obras para piano: 32 sonatas para piano, Variaciones «Diabelli», obras breves y para cuatro manos. Kempff, Anda, Demus, Shetler: piano. 08 BTH 14 D.G.

#### J. BRAHMS:

Tres Intermezzi y Piezas para piano. Wilhelm Kempff, piano. 11 38 903 D.G.

Cuatro baladas, op. 10. Romanzas, op. 28. Arabesca. De escenas del bosque. De hojas de álbum. Wilhelm Kempff piano. \* 25 30 321 D.G.

#### J. S. BACH:

Variaciones «Goldberg». Wilhelm Kempff, piano. 11 39 455 D.G.

#### F. SCHUBERT:

Impromptus. Wilhelm Kempff, piano. 11 39 149 D.G.

Fantasia «Wanderer». Momentos musicales. Wilhelm Kempff, piano. 11 39 372 D.G.

Piezas para piano. Wilhelm Kempff, piano. \* 25 30 090 D.G.

#### R. SCHUMANN:

Carnaval. Fantasia en Do mayor. Wilhelm Kempff, piano. 25 30 185 D.G.

Kreisleriana. Estudios sinfónicos. Wilhelm Kempff, piano. 25 30 317 D.G.

Escenas de niños, op. 15. Sonata para piano en Sol menor, op. 22. Wilhelm Kempff, piano. \* 25 30 348 D.G.

#### ROMANZAS

BRAHMS: Baladas, op. 10. Wilhelm Kempff, piano. \* 25 30 321 D.G.

#### OFERTA ESPECIAL LIMITADA 1972-1973

##### SCHUBERT:

Sonatas. Wilhelm Kempff, piano (edición completa). 1 OEL 900

\* Próxima edición. Saldrán a primeros de abril.

creeremos que ahora se descubra la Sinfonía 13 de Beethoven damos por finalizada esta crítica.—J. P. M.

DEBUSSY: *Prélude à «L'après-midi d'un faune»*; *Images*. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Michael Tilson Thomas. Deutsche Grammophon, 2530 145. «Stereo».

Excelente acoplamiento el de este disco, que presenta las dos obras que enmarcan la producción orquestal de Claude Debussy, dejando aparte los *Jeux*. El *Preludio a la «Siesta de un fauno»* data de 1894, y las *Imágenes* —«Rigas», «Iberia» y «Rondas de primavera»— se publicaron en 1912, aunque las páginas segunda y tercera se compusieron tres años antes. La trascendental importancia del *Après-midi* en la música de nuestro siglo no es cuestión de ponderarla ahora, como tampoco la calidad y sutileza orquestal del tríptico *Imágenes*, aunque de él solamente «Iberia» —a su vez estructurada en tres partes con indicaciones evocadoras— sea de verdad música familiar para nosotros, cosa tan explicable como injusta.

La Orquesta Sinfónica de Boston es un instrumento sensacional, de ductilidad grande y de calidades individuales altísimas; por otra parte, el trabajo del inolvidable Charles Munch la dejó definitivamente capacitada para traducir el sutilísimo mundo tímbrico de Debussy. La grabación tenía que ser, pues, necesariamente buena, y añadamos en seguida que el nivel sonoro es excepcional. Pero el último punto de genialidad deseable tenía que haber provenido de la batuta, y la muy correcta de Tilson Thomas no proyecta el disco más allá de lo muy bueno. El orden y la claridad no se pierden en ningún momento, pero a menudo la presencia del compás, de la métrica estricta, se concreta demasiado, impidiendo ese estado de sonoridades diluidas que hacen la música de Debussy especialmente atractiva. O, en otras palabras, los resultados son más inapelables en los pasajes de rítmica bien concreta que en aquellos en donde los sonidos parecen querer ordenarse en el aire, lejos ya del control de quien los emitió: compárense, a este respecto, los logros de los movimientos extremos de la «Iberia» con los obtenidos en el más delicado tiempo central.—J. L. G. B.

DELIBES, Leo: *Coppelia* («ballet»). Orquesta de la Suisse Romande, dirigida por Richard Bonyngé. Album Decca. «Stereo». SET 473/4 (dos discos).

Tradicionalmente, el sello Decca ha tenido en repertorio una gran cantidad de «ballets» completos, entre los que no podemos olvidar la gloriosa herencia que nos legó Anserment, cuyo *Cascanueces* continúa siendo un ejemplo claro de lo que gana una partitura cuando tiene al frente un director de talla.

Richard Bonyngé es un director desigual: lo mismo encontramos una versión antológica, como la aparecida recientemente de *El Mesías*, de Haendel, y otras veces nos defrauda, como en su versión de *La hija del Regimiento*, la deliciosa página de Donizetti. Ahora bien, nadie puede negar que en el campo del «ballet» Bonyngé ha logrado verdaderos y reconocidos aciertos no sólo como director, sino como investigador. Quizá lo único que pueden advertir los conocedores de este romántico «ballet» de Delibes es que en algunas oportunidades Bonyngé acelera los «tempi»; pero esto resulta natural en un disco, ya que no estamos ante una representación, en la que hay que cuidar la destreza mayor o menor del intérprete, y es solamente en el teatro en donde se pueden admitir estos cambios, que sólo están a merced del bailarín de turno. La Orquesta de la Suisse Romande suena transparente y a la vez vigorosa, como sucede en el «Preludio» y «Mazurca» iniciales, o delicadamente, como en el archipopular «Vals» del primer acto. Los veinte números del «ballet» aparecen en esta grabación, entre los que hay que destacar como verdaderos aciertos los logrados en la juguetería del «Doctor Coppélius», traducidos con gracia y levedad por Bonyngé. Sobresalen los solos de violín de Marcel Gravis, el de viola de Ron Golan y el de clarinete de Robert Gugolz. Para los que hemos tenido la ocasión de disfrutar en varias oportunidades de la producción escénica, llena de gracia y hasta de cierto dramatismo, nos ha refrescado el recuerdo esta nueva versión discográfica, en la que se advierte el interés y el cariño con que Bonyngé la ha llevado al disco.

El sonido y prensaje están en la línea correcta y brillante a que nos tiene acostumbrados el sello Decca. Un excelente libretto, con numerosas fotos y buena información acompaña los dos discos.—P. M. C.

DVORAK, Anton: *Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor*, op. 104. TCHAIKOWSKY: *Variaciones sobre un tema rococó*, op. 33. Christine Walevska (violonchelo). Orquesta Filarmónica de Londres; director, Alexander Gibson. (PHILIPS, 65 00 224.)

La comparación con el famoso disco de Rostropovitch y Karajan (DG 1139 004, que presentaba el mismo juego de obras, parece obligada en este caso. Comparación que (lo siento por los «tradicionales») resulta desfavorable al registro del «chelista» ruso y el director austriaco. Karajan, excelente intérprete de Dvorak en otras épocas (recuérdese su soberbia, quizá inigualada, interpretación de la *Octava sinfonía*, así como su antigua lectura de la *Novena*, para Decca y EMI, respectivamente), no ha dado en los últimos tiempos la medida exigible a un artista de su talla en las composiciones de este autor: su *Novena* berlina para Deutsche es insatisfactoria (como lo fue, de hecho, su versión de esta obra con la Filarmónica Checa en el Festival de Salzburgo, 1971), y el acompañamiento brindado a Rostropovitch dudosamente puede estimarse como bueno. Es curioso, y triste también, que el máximo intérprete instrumental de esta página en la actualidad no haya conseguido aún, en sus cinco grabaciones de la pieza, una respuesta orquestal idiomática. Pierre Fournier, a quien no creo que la obra «le vaya» tanto como a Rostropovitch, ha tenido mucha más suerte en sus dos registros: si admirable fue en los años 60 el resultado obtenido con Szell y la Filarmónica de Berlín para Deutsche, no debe preterirse su otra grabación, la efectuada en 1952 con Rafael Kubelik y la Filarmónica de Viena para Decca, interpretación ésta que, todavía hoy, considero la más perfecta y vibrante de todas las llevadas al disco, aparte de que, con veintidós años a sus espaldas, sigue siendo la de mejor sonido.

Christine Walevska y Alexander Gibson contribuyen a darnos una de las mejores versiones modernas de la obra, muy superior a la de Jacqueline du Pré-Daniel Barenboim (EMI), no editada por el momento en España. La labor del director de orquesta en esta obra es equiparable a la del solista, y Gibson no defrauda en absoluto: director «maldito», dado de lado por los mismos públicos británicos, idolatrados de los Sir Malcolm Sargent, Adrian Boult, Vivian Dunn y demás honorables e incompetentes «baronets», Gibson ha ido siendo descubierto lentamente por los aficionados centroeuropeos que le han aplaudido como admirable traductor de Sibelius y Nielsen. Christine Walevska, reciente su irregular actuación en Madrid, realiza una labor de primer orden, sobria pero impactante: su misma entrada en el primer movimiento no tiene nada que envidiar a la de Rostropovitch en potencia sonora y tensión dramática.

El disco se complementa con las hábiles *Variaciones*, de Tchaikowsky, que no dicen absolutamente nada, pero que tienen la saludable virtud de ser breves: solista y director esgrimen una convicción mesiánica y el conjunto posee un aceptable índice de soportabilidad.

Creo que vale la pena escuchar este *Concierto* de Dvorak, mientras aguardamos la sexta versión de Rostropovitch o cualquiera de las de Fournier. Estupendo sonido y buen prensado, con un excelente comentario de carpeta, de Hans Christoph Worbs.—J. L. P. A.

GROFE, Ferde: *El Gran Cañón del Colorado* (Grand Canyon Suite). Orquesta de Filadelfia. Eugène Ormandy. CBS, S 73111.

Cuando nos encontramos frente a una de esas obras llamadas «descriptivas», a veces tenemos la impresión de que no describen lo que su título indica. No es éste el caso. En la obra que hoy comentamos, y aunque se salga un poco del concepto puramente «fotográfico» para introducirse en un mundo más poético, donde las bellezas imponentes del paisaje se subliman y estilizan, no es nada difícil reconocer la magnificencia de ese accidente geográfico que hemos visto en tantas fotos y películas. La música de Grofe es sencillamente sensacional, como sensacional es la interpretación de que es objeto a través de la concep-



ción de Ormandy y de la materialización de la Orquesta de Filadelfia.

Debo confesarle, amable lector, que he escuchado la grabación varias veces, y que no sé cómo voy a comentarle a usted la impresión que me produce. ¿No se ha encontrado, en alguna ocasión, con la necesidad de tener que describir algo, y con el angustioso problema de no encontrar palabras o conceptos que transmitan todo lo exigentemente que usted desea esa impresión? ¿No ha pronunciado o escrito alguna vez la frase «No encuentro palabras...»? Pues eso me ocurre a mí en este momento. Y conste que no quiero arropar una incapacidad con las vestiduras, más o menos emperifolladas, de una literatura ampulosa y grandilocuente. Quizá lo que suceda es que mi subconsciente, en un arrebatado de egoísmo, quiera guardar toda la serie de felices emociones que el escuchar una obra bien hecha produce en los castigados oídos de quien tiene que oír todas esas «músicas» más o menos modernas que nos «ofrecen» (deberíamos emplear el término «imponer») ciertas emisoras radiofónicas. Porque el disco es excelente. Con una interpretación magistral y una grabación impecable. Con una larga y cumplida serie de contrastes dinámicos perfectamente dosificados en su magnitud. Con una amplia paleta pictórica de colorido orquestal hábilmente esparcida durante los treinta y tres minutos y pico que dura la grabación. Con un ensamblaje de solistas y grupos instrumentales de excelente factura y, en fin, con una impresión de serena tranquilidad contemplativa que va, quizá, un poco en contra de la vasta y pétrea grandeza de ese Cañón del Colorado que sobrecoige al visitante.

No sé si por una necesidad espiritual he preferido orientar mi comentario por una vertiente más literaria que técnica. Si usted, lector, tiene la ocasión de oír la grabación estará de acuerdo conmigo en que, al menos por el momento, la técnica es insuficiente para describir ciertas emociones del espíritu que llueven (escucho la Tormenta) desde mi cerebro y que ojalá sirvan para fecundar su ánimo a acercarse a este impresionante mundo sonoro que, sin ambiciones metafísicas ni

derivaciones filosóficas, representa esta grabación del gran director que es Eugene Ormandy. ¡Ah!, mi enhorabuena a los responsables de CBS. Están en una línea muy difícil de superar.—J. P. M.

**MAHLER, Gustav: Kindertotenlieder.**  
**WAGNER, Richard: Wesendoklied.**  
Marilyn Horne (contralto). Royal Philharmonic Orchestra; director, Henry Lewis. (DECCA SXL 6446. «Stereo».)

Marilyn Horne es una gran cantante, inteligente y seria en sus planteamientos artísticos; a pesar de su declarada vocación de diva, Mrs. Horne sabe escoger con cuidado su repertorio y, lo que es más importante, sabe quedarse en segundo lugar en un reparto si estima que su voz es inadecuada en un «rôle» protagonista. Sin embargo, Marilyn Horne no es una cantante de Mahler ni, en general, de «lied»; su trabajo en el ciclo de Rückert es meticuloso, concienzudo, pero lejano de ese tono intimista y concentrado que otras voces femeninas (a la cabeza la incomparable Kathleen Ferrier) han sabido transmitir a esta música. Los nombres de Janet Baker, Christa Ludwig o Maureen Forrester, en intérpretes más cercanas a nuestros días, se asocian de inmediato a estas canciones de Mahler, inagotables en sugerencias y atmósferas. A Marilyn Horne «le viene pequeña» una página como **Wenn dein Mütterlein**; aun más significativo es que el desgarrado inicial de la última canción parece evocar en su voz, antes que cualquier otra cosa, la balada de «Senta» en el **Buque fantasma**.

Dicho lo anterior, cabe pensar que la segunda cara del disco, consagrada al único ciclo wagneriano de canciones, ha de resultar más afortunada. Y así ocurre: nuestro mercado carecía de una versión realmente notable de los **Wesendoklied**, y el disco de Marilyn Horne viene a llenar esa laguna. La voz de Mrs. Horne es absolutamente ideal para esta música: registro amplio, pero no enorme, especialmente hermoso en la zona grave, Marilyn Horne no tiene timbre idóneo para las grandes heroínas de Wagner, pero sí lo posee para una obra de este género. Su labor es superlativa, como lo es el mismo acompañamiento

de Henry Lewis (muy flojo en Mahler, exceptuando la catarsis final del último «lied», espléndida de matización), siempre sugerente de un desbordamiento pasional que no llega a realizarse, en un clima de sensaciones presentidas más que de realidades. Aunque todo el esfuerzo de Lewis y Horne se encamina a conferir un eje de unitariedad al ciclo de Matilde Wesendock (y lo consiguen, es imprescindible destacar la conjunción increíble de solista y orquesta en la última estrofa del bellísimo «Im Treibhaus»: la voz se clarifica, se «linealiza» en el «pianissimo», mientras, perfecto contraste, el «trémolo» de las violas y los acordes graves de fagotes y trompas crean el ambiente justo de «suspirante brisa» pedido por el verso.

Es muy importante destacar la presentación del disco: los textos de ambos ciclos, alemán-castellano, van incluidos en hoja aparte; la portada está bien concebida en su sobrio esquema y, lo más decisivo, la contraportada presenta un sensacional análisis de Deryck Cooke, bueno en lo referente a Wagner y magistral en lo de Mahler, con esa profundización musicológica tan deseable siempre y tantas veces pedida por esta sección crítica: un verdadero modelo a seguir.—J. L. P. A.

**RIMSKY-KORSAKOV, N.: Scherezade.**  
Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam, dirigida por B. Haitink. Philips. «Stereo». 6500 410.

Tras la relativamente reciente grabación de Haitink dedicada a **Cuadros de una exposición**, de Moussorgsky —grabación decepcionante sin lugar a dudas—, nos temíamos que la anunciada **Scherezade** del director holandés supusiera un nuevo traspies. Haitink, gran director del romanticismo y posromanticismo alemán, no parecía, a juzgar por los **Cuadros**, un intérprete especialmente penetrante del romanticismo ruso. Sin embargo, tras una primera audición completa de su **Scherezade**, nuestros temores quedaron totalmente desechados. En posteriores y más minuciosas aproximaciones a su versión pudimos deducir que se trata no sólo de una gran versión de la obra de Rimsky, sino, posiblemente

de la versión más absolutamente convincente que de esta obra poseemos en el catálogo hispano.

No deja de ser curioso que esta primacía comparativa la consiga Haitink a base de una lectura «tradicional» del pentagrama. Hoy en día, que la catalogación de Rimsky como orquestador se ha impuesto a cualquier otra que hiciera mención a diversas características del músico ruso, parece que **Scherezade** debería enfocarse preeminentemente desde su aspecto tímbrico, integrando cada línea instrumental en una estructura tímbrica general que sirva de apoyo a toda la planificación del discurso. En este sentido se enmarcó la versión de Seiji Osawa, cuya aparición en el mercado mundial causó un gran impacto. Bernard Haitink, por el contrario, fundamenta su interpretación en un cuidadoso trabajo de planificación, donde lo dinámico prima sobre lo tímbrico, y en el que constituyen casi una obsesión las indicaciones de intensidad. La **Scherezade** de Bernard Haitink, así enfocada, aparece a los oídos del aficionado más como una sólida creación sinfónica europea que como un intento de sinfonismo con visos orientales basados en la recreación de la atmósfera vaga, sensual, onírica, que da pie —literariamente se entiende— al poema rimskyano. El aspecto impresionista latente en la partitura deja paso aquí a un enfoque más neutro, incluso algo expresionista a veces, que resulta asimismo muy convincente.

El trabajo realizado por Haitink al frente de la Orquesta Filarmonica de Londres es verdaderamente admirable, y en él se basa el éxito de su versión. Haitink no deja al azar ni un solo detalle, pero nunca por el cultivo del giro, de la sorpresa o del golpe de efecto, sino en base a una estructuración general y omnicompreensiva del discurso. En otras palabras, se podría afirmar que el trabajo de Haitink resulta eminentemente integrador, lo que, repito, responde a una idea tradicional de esta obra. El dominio demostrado por Haitink en sus realizaciones dinámicas resulta asombroso. Para ello escoge «tempi» muy meditados, evitando sistemáticamente caer en precipitaciones que pudieran entor-

## JOYAS DE LA MUSICA CLASICA

al increíble precio de :

165 pts p.v.p

DISTRIBUIDO POR:



## PROXIMOS LANZAMIENTOS

**Piezas maestras**  
de Chopin, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms y Rachmaninov.  
Pianistas: Rosl Molzer, Helga Sommer, Hanae Nakajima, Alfons Steiner.  
**ZOR-5.034**

**BEETHOVEN**  
Septimino en Mi bemol mayor, op. 20.  
Münchener Solo-Ensemble.  
**ZOR-5.035**

**BRAHMS**  
Concierto para violín y orquesta en Re mayor, op. 77.  
Münchener Symphoniker Orchestra.  
Director, Hanspeter Gmür.  
Violín, Hermann Schneider.  
**ZOR-5.036**

**ANTON BRUCKNER**  
Sinfonía número 6 en La mayor.  
Süddeutsche Philharmonie Orchestra.  
Director, Hans Zanotelli.  
**ZOR-5.037**

**BEETHOVEN**  
Trío para piano, violín y violoncello, op. 97. («Archiduque».)  
Violín, Von der Goltz.  
Violoncello, Jan Pollacek.  
Piano, Kirste Hjort.  
**ZOR-5.038**

# OFERTA ESPECIAL MUSICA CLASICA MARZO/MAYO 74



# EL DI...

## BACH



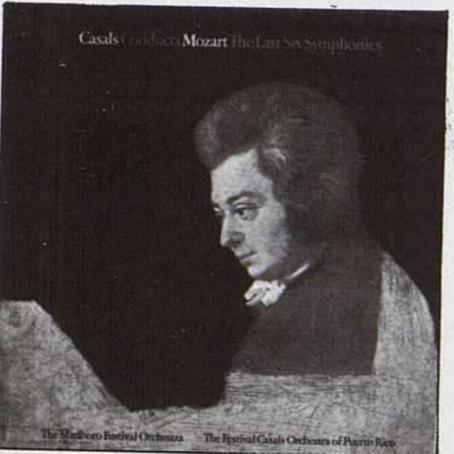
### LOS OCHO CONCIERTOS PARA CLAVE Y ORQUESTA

- Concierto núm. 1 en Re menor
- Concierto núm. 2 en Mi mayor
- Concierto núm. 3 en Re
- Concierto núm. 4 en La
- Concierto núm. 6 en Fa
- Concierto núm. 8 en Re menor

The London Strings  
Director: Neville Marriner  
Clavecímalo: Igor Kipnis

ALBUM 3 DISCOS S 77335

## MOZART



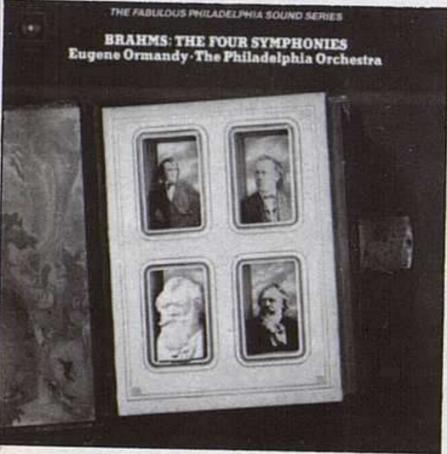
### LAS SEIS ULTIMAS SINFONIAS

- Sinfonía núm. 35 en Re mayor
- Sinfonía núm. 36 en Do
- Sinfonía núm. 38 en Re mayor
- Sinfonía núm. 39 en Mi bemol
- Sinfonía núm. 40 en Sol menor
- Sinfonía núm. 41 en Do mayor

Orquesta del Festival CASALS  
Orquesta del Festival de Marlboro  
Director: Pablo Casals

ALBUM 3 DISCOS S 77366

## BRAHMS



### LAS CUATRO SINFONIAS

- Sinfonía núm. 1 en Do menor
- Sinfonía núm. 2 en Re mayor
- Sinfonía núm. 3 en Fa mayor
- Sinfonía núm. 4 en Mi menor

Orquesta de Filadelfia  
Director: Eugene Ormandy

ALBUM 3 DISCOS S 77367

## STRAVINSKY



### CUATRO GRANDES BALLETS

Orfeo / Apolo  
El beso del Hada / Pulcinella  
Orquesta Sinfónica de Chicago  
Orquesta Sinfónica de Columbia  
Soprano: Irene Jordan  
Tenor: George Shirley  
Bajo: Donald Gramm  
Director: Igor Stravinsky

ALBUM 3 DISCOS S 77368

PRECIO ALBUM 1.150 ptas. PRECIO DE OFERTA 850 ptas.



CADA ALBUM DE ESTA OFERTA CONTIENE UN VALE POR 100 PTAS., IMPORTE QUE LE SERA DESCONTADO DEL PRECIO DE VENTA AL PUBLICO AL COMPRAR, ANTES DEL 31 DE MAYO, CUALQUIER LP O ALBUM DE NUESTRO CATALOGO DE MUSICA CLASICA, SALVO LOS CUATRO ALBUMES DE LA PRESENTE OFERTA.

pecer dicha planificación. Además se sirve de una gama muy extensa de intensidades, y así sus «pianísimos» resultan casi inaudibles y sus «fortísimos», aterradores. La labor de ensayo a este respecto ha debido de resultar agotadora, porque la Filarmónica de Londres responde bajo la batuta de su director titular como una agrupación de primerísima línea, comparable a cualquiera de las «grandes» mundiales. También merecen destacarse las intervenciones de los diversos solistas, especialmente el violín Rodney Friend, y todo el cuadro de maderas, lo que sirve para ratificar el gran momento de esta orquesta londinense, que se encontraba en una cierta penumbra antes de la actual etapa Haitink.

El pensado español me ha parecido magnífico, y la grabación británica muy ajustada a las intenciones de Haitink. El trabajo de introducción de la carpeta, firmado por nuestro compañero José Luis Pérez de Arteaga, profundiza en la estructuración temática de la obra y ofrece un programa claro, justo y fácil de seguir, lo que facilita el acceso del aficionado medio a una obra de la que se han dicho vaguedades a mansalva, vaguedades que, en el fondo, sólo servían para no entrar en materia. El disco, lo hemos dicho muchas veces en estas mismas páginas, es un instrumento de cultura, y como tal debe de ofrecer, además de un contenido específicamente musical estimable, una introducción literaria lo más completa posible. En el registro de Philips que ahora comentamos todos los aspectos fundamentales —musicales, interpretativos, técnicos y literarios— rayan a una gran altura. Por eso se trata de un disco altamente satisfactorio.—M. Ch. B.

ROSSINI, G.: **Sonatas para cuerda** («Sonata a quattro») números 1, 2, 3 y 4. I Musici. Philips, «Stereo», 6500 243.

Hace casi seis años se publicaron por vez primera (que yo recuerde) cuatro de las **Sonatas para cuerda**, de Rossini, por el sello Decca con la Academia St. Martin in the Fields, publicación que pasó totalmente inadvertida por la deficiente publicidad de la Decca de aquellos tiempos. Esa es la única referencia que tenemos en el campo discográfico de estas deliciosas obras, leves, transparentes, alegres, verdaderos encajes en su tratamiento instrumental y en sus delicadas y fascinantes melodías, que parecen «arias sin palabras». Si pensamos que son el producto de un compositor de sólo doce años, la admiración crece aún más por estas joyas de la música de cámara de inicios del XIX, que revelan una singular influencia de Haydn y Mozart.

La diferencia entre la interpretación de ambos grupos, o sea la Academia St. Martin in the Fields y el de I Musici radica en que el primero luce contar con un mayor número de músicos (no más de diecisiete) y el conjunto italiano no parece tener más de una docena. Tampoco coinciden en los «tempi», ya que mientras los ingleses le proporcionan más viveza, muy especialmente en la **Sonata número 1, en Sol mayor**, los italianos lo llevan un tanto más lenta. ¿Y dónde está la verdad? Además del oído del oyente y el gusto del director del conjunto y del conjunto, habría que haberle preguntado al propio autor. La velocidad en exceso o en detrimento no resta méritos a estas prodigiosas obras, producto de un niño prodigio, y la interpretación de I Musici alcanza en casi todo momento un grado de gracia y son interpretadas como verdaderos «divertimientos mozartianos», y creemos que dentro de esta línea nacieron las seis **Sonatas** que forman el ciclo completo. La grabación es muy buena, y el solo del contrabajo en el segundo tiempo de la primera **Sonata** asombra por su vigor y presencia. La lectura de este grupo italiano ha captado la magnitud de los sentimientos del joven Rossini y nos lo ofrece en esta nueva grabación, que hará las delicias de los que aún no han entrado en contacto con ellas. Cuando lo hagan nos agradecerán la sugerencia.—P. M. C.

SCHUBERT, Franz: **Sonata en La menor**, op. póst. 143, DV 784; **Momentos musicales**, op. 90, DV 78. Alfred Brendel (piano). (PHILIPS 65 00 418 «Estereo».)

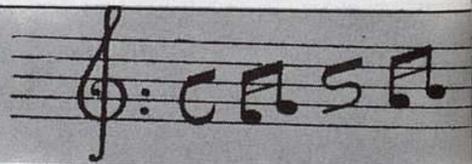
No soy partidario de las expresiones absolutas en música; sin embargo, no veo otra manera de empezar esta crítica si no es con una afirmación rotunda: considero que este disco es la más hermosa grabación de música para pia-

no publicada en España en los últimos doce meses. Faltando bastante más de medio año para la selección de los premios de nuestra Revista, me permito postular ya la candidatura de este registro para el apartado de la música instrumental.

El binomio Schubert/Brendel, en lo que al piano se refiere, es solamente equiparable a ese otro binomio dedicado al mundo del «lied», Schubert/Fischer-Dieskau. Es largo y arduo explicar dónde radican las peculiaridades del estilo de Brendel en Schubert, más identificación que traducción. Está, como dato externo primero, fundamental, el fraseo, la entonación cuidada hasta niveles de orfebrería. Cuando Brendel «canta» las nueve notas iniciales del primer «Momento musical», nos está contando, por adelantado, todo lo que va a pasar: es el mismo efecto que consiguen Dieskau o Prey cuando abren el curso del **Erlkönig**, el surrealista «lied» sobre Goethe, porque las mismas notas suaves del comienzo desmienten en su voz la transitoriedad del instante apacible para presagiar el horizonte terrible del final. Lo mismo podría decirse de los primeros, sutilísimos, compases de la **Sonata en La mayor**: el tono ambiental es sobrio, escueto, muy íntimo ya, pero Brendel, con algo más de creador que de transcriptor, apaga un poco más la voz del piano antes del primer «crescendo», y con ello, en los mismos principios del movimiento, nos está sugiriendo la resignada atmósfera del final, con ese acorde que se extingue pausadamente.

Está también, lo acabo de citar, la atención única a la dinámica. Y en esto, en general, Brendel es hoy un solitario, puesto que, con la excepción lejana de Vladimir Horowitz, ningún otro intérprete de teclado «mima» como él las indicaciones de intensidad de los pentagramas. Se preocupa Brendel, y mucho, de otro aspecto de Schubert que muy a menudo se olvida por recurrencia a lo melódico-expresivo: la rítmica; yo no sé por qué tantos pianistas dejan de lado al «Schubert-tanzer» en aras de un excesivo «Schubert-melodiös». Casi se puede imaginar el ejemplo de todo esto: el famoso «Air russe», el tercero de los **Momentos**; quedamente implacable, Brendel no abandona el esquema rítmico de la pieza, como sí lo hace otro schubertiano célebre, Sviatoslav Richter, ni aun en esos conocidos y petulantes «saltitos de semicorcheas». Al final de la página, Schubert prescribe «Ritardando», y Brendel lo hace, pero se opera el milagro de que en los dos últimos compases, aquellos en los que el ritmo binario queda solo, el esquema persista reconocible, a pesar del cambio de «tempo». Y es que el «rubato» en Brendel, punto capital, nunca es brusco, nunca es súbito, sino algo —muy al modo de lo que el viejo Kempff hace en Brahms— que fluye, que es pedido por la misma narrativa musical; el «rubato» de Brendel jamás es alteración, es consecuencia.

Vale la pena detenerse en las obras. No hace falta presentar los **Momentos musicales**; sí, un poco, la **Sonata**. No se toca demasiado, y es, sin embargo, una de las composiciones «grandes» de Schubert. Otros dos pianistas la tienen en disco en España: Ashkenazy y Kempff. Lo de Ashkenazy es malo, muy malo, porque el estupendo músico ruso no llega en esta ocasión al contenido: la dinámica es disparatadamente exagerada y hay una burda obsesión por que todo aquello «acabe bien». Un dato curioso: el tema principal, al reproducirse nuevamente en la reexposición del primer movimiento, parece casi una cita de la **Khovantchina**, de Mussorgsky. Sólo Brendel da la impresión de haberlo notado, y lo subraya. Lo de Kempff no es malo (y yo he atacado mucho su Schubert). Es una excelente lectura, de lo mejor de su irregular ciclo: Kempff



Le podemos aconsejar a  
nemos un surtido extra  
nosotros le informarem



ltimos  
ás de  
s pre-  
mito  
te re-  
música

en lo  
mente  
dicado  
fisher-  
dón-  
estilo  
tifica-  
dato  
raseo,  
es de  
» las  
» Mo-  
», por  
r: es  
eskau  
l Erl-  
Goe-  
uaves  
oz la  
para  
final.  
rime-  
Sona-  
al es  
pero  
que  
ás la  
cres-  
prin-  
sugi-  
final,  
ausa-

r, la  
em  
y un  
ción  
ngún  
como  
los  
l, y  
que  
ncia  
; yo  
ejan  
s de  
Casi  
todo  
cero  
aca-  
ema  
nace  
slav  
s y  
as»  
cri-  
ace,  
los  
los  
es-  
del  
aba  
es  
algo  
ejo  
ye,  
civa  
nás

as.  
tos  
No  
go,  
de  
ie-  
y  
muy  
iso  
do:  
ge-  
ue  
cu-  
se  
ri-  
ita  
ky.  
er-  
off  
su  
de  
off

no se va a Beethoven en esta ocasión, sino bastante más atrás, a Mozart, con un aire íntimo y nostálgico. El proceso funciona, porque irse a Mozart para tocar a Schubert puede dar resultados muy bellos, y con Kempff se dan. Brendel, otra vez en solitario, se queda escuetamente con Schubert: no hay miradas hacia atrás o adelante, sólo Franz Schubert; y Brendel «explica» la **Sonata** como si la estuviera escribiendo, improvisando al piano. Yo creo que hay en esta obra un pasaje que puede contarse entre los más hermosos de todo el romanticismo: aquel del primer movimiento, que inicia la «Coda», en que el piano expone el tema secundario con suaves acordes en tresillos. Es de verdadera necesidad oírle esto a Brendel. Aquí, como en la enigmática frase asordada del tiempo lento, Brendel alcanza otra dimensión no citada antes: la religiosidad, el tono oracional del piano de Schubert. El diálogo de Schubert con Dios, muy en voz baja, no en la línea del Beethoven maduro de la **Missa Solemnis**, pero sí en la forma del Beethoven final de los **Cuartetos**, tiene momentos muy concretos en los «lieder», pero también se detecta en lo poco de la obra instrumental. Lo decisivo aquí de Brendel es el haber sabido conectar el aire de la **Sonata** con el de la obra vecina, contemporánea, el **Winterreise**.

Quiero referirme por un instante al cuarto **Momento musical**, el que casi es Bach en la doble voz del teclado. Joan Chissell, inglesa, excelente musicólogo en Schumann, Schubert y Brahms, decía del «Trio» de este **Momento** que era «un secreto relatado con voz de niño»; es bonita la idea, todo lo que sea murmullo parece irle bien a Schubert. Es murmullo, sublime, casi embriagador, al límite de la «belleza modesta», lo que hace Brendel. Y hay un detalle de gran artista que no puede pasarse por alto: al volver el tema al final del «Trio», Brendel no «ritarda», como él mismo hacía en su primera grabación de estas páginas, sino que reduce un poco más la intensidad, sin variar el «tempo»; la expresividad no surge por «regodeo» en la melodía, sino por distanciamiento de la misma.

En fin, un disco imprescindible. Serena, admirable labor de un maestro joven todavía, hoy máximo intérprete de esta música. Y parece obligado volver al sentido etimológico del término intérprete: aquel que transmite el Ser de...—J. L. P. A.

**VARIOS AUTORES: La Voz del Recuerdo.** Grabación conmemorativa del 75.º aniversario de la EMI. Album «Stereo-Monoaural» de dos discos EMI-1J 145-21070/71.

Con motivo del 75.º aniversario de la fundación de la EMI (1898-1973) se ha publicado en España un álbum que contiene, en dos discos, grabaciones históricas y recientes de diversos artistas que en algún momento han formado parte del elenco artístico de esta antigua compañía. Esto no sólo ha ocurrido en España, sino que la EMI lo ha editado en diversos países, y hago esta observación, pues la versión española, y con un criterio que considero muy acertado, contiene un programa diferente. Más de acuerdo con el contacto discográfico de esta firma en España. Además no hubiera tenido sentido publicar fragmentos que en otros países han sido muy populares, pero que su intérprete, por algún motivo, resulta en España un ilustre desconocido. Llama la atención la grabación realizada en 1904 por Alessandro Moreschi, uno de los últimos «castrati», cantando el **Ave María** de Bach-Gounod con la tesitura de una verdadera soprano. Hay fragmentos de directores de la talla de Nikisch, Toscanini, Walter, Argenta, Arbós, Pérez Casas; solistas instrumentales como Saint-Saëns, Segovia, Kreisler, Viñes, Casals, Barenboim, Rubinstein; y artis-

tas vocales como la Patti, Caruso, Melba, Supervía, Ofelia Nieto, Caballé, Victoria de los Angeles, Plácido Domingo, Sagi-Barba, Callas, Sagi-Vela, etc. Muy interesantes las intervenciones de Rostropovich, Oistrach y Rijter con von Karajan; de Yehudi Menuhin y Jeremy Menuhin en la **Canción de Cuna**, de Fauré, y de F. de Burgos dirigiendo la **Polka del Circo**, de Strawinsky. El álbum constituye un ameno documento histórico en el que hay momentos de verdadero interés, como en el caso de escuchar a Ricardo Viñes interpretando a Debussy, o a Miguel Fleta cantando bajo la dirección de Moreno Torroba. Las grabaciones antiguas adolecen de los defectos normales de la época, cuyo valor está en la interpretación y nunca en el sonido. Es un álbum realmente interesantes.—P. M. C.

**VARIOS AUTORES: Música orgánica española de los siglos XVI y XVII.** Montserrat Torrent, órgano. M. E. C., «Stereo», 1003.

El incremento de grabaciones dedicadas a la música antigua española es una de las corrientes más constantes y satisfactorias que se han producido últimamente. En este redescubrimiento de nuestra mejor música se inserta la nueva colección del Ministerio de Educación y Ciencia, «Monumentos históricos de la Música española», a la que pertenece el disco objeto de comentario. En él se aborda una panorámica orgánica hispana de los siglos XVI y XVII, dedicando una cara a obras de Cabezón, Bermudo, Tomás de Santa Ma-

ria, Francisco de Soto, Francisco de Peraza y José Jiménez. La otra cara está consagrada por entero al gran órgano de Correa de Arauxo, con cuatro de sus mejores producciones: **Tiento y Discurso del segundo tono**, **Sexto Tiento de medio registro de Baxón de primer tono**, **Tiento de medio registro de Tiple de décimo tono** y la canción **Susana**.

El disco presenta un interés musicológico de primer orden, reforzado por una interpretación justa y erudita, debida a Montserrat Torrent. De todas formas, y aun a sabiendas de que ello supondría eliminar el carácter panorámico que ha presidido la publicación, creo que hubiese merecido más la pena dedicar por entero el registro a Correa de Arauxo, verdadero exponente de gran músico, con un dominio asombroso de lo que podríamos llamar «concepción global» de la obra de arte. Las composiciones organísticas aquí incluidas demuestran bien a las claras la categoría de Correa como compositor para teclado.

La grabación y el prensado, al menos el de mi ejemplar, no están a la altura de la música. La presentación, sin embargo, es soberbia y responde al aire marcadamente musicológico que se deriva de esta grabación. Quizás podría haberse programado alguna composición más, ya que la duración total del disco no excede de los tres cuartos de hora. Con todo, se trata de una publicación oportuna y estimable, a la que sólo cabe reprocharle importantes fallos de grabación y sonido de superficie.—M. Ch. B.

## CRITICA RESUMIDA DE CINCO GRABACIONES

**Clave del grado de recomendabilidad:**

- A) Máximo: grabación antológica.
- B) Bueno.
- C) Mediano.

**MOZART:** Concierto para piano y orquesta (K-466) en Re menor. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión del Norte de Alemania. Director, Wilfried Boettcher. Piano, Paul Badura-Skoda. DIM DS-167, «Stereo». Obra: De repertorio. Interpretación: Normal, sin exceso alguno. Grabación: Buena. Prensaje: Aceptable. Recomendabilidad: C.

**TURINA:** Obras pianísticas. Piano, Sofía Puche. EURODISC-5.008-1, «Stereo». Obras: En general, infrecuentes. Interpretación: Bastante buena. Grabación: Normal. Prensaje: Normal. Recomendabilidad: B.

**BEETHOVEN:** Concierto para piano y orquesta número 3, en Do menor, op. 37. Orquesta Filarmónica Hungarica. Director, Miltiades Caridis. Piano: Ludwig Hoffmann. DIM: DS-120, «Stereo». Obra: De repertorio. Interpretación: Adecuada. Grabación: Normal. Prensaje: Aceptable. Recomendabilidad: C.

**CANTO GREGORIANO.** Schola Coral «María Einsiedeln», del Monasterio Benedictino del mismo nombre. Director, Pater Roman Bannwart. ARCHIV, 25 33 131, «Stereo». Obras: Dentro del gregoriano, infrecuentes. Interpretación: Muy buena. Grabación: Excelente. Prensaje: Ideal. Recomendabilidad: A.

**VARIOS AUTORES:** 17 canciones catalanas. Carlo del Monte, tenor, con Conchita Badía al piano. EURODISC, «Stereo», 5.006.1 Obras: Frecuentes en el repertorio catalán. Poco conocidas para los demás. Interpretación: Buena, aunque estimamos que podía mejorarse. El acompañamiento es excelente. Grabación: No todo lo cuidada que debía por una firma prestigiosa que inicia en el mercado español algunas grabaciones locales. Prensaje: Bueno. Recomendabilidad: En Cataluña, A; en el resto, vaya usted a saber.



# Emil GILELS

**El extraordinario pianista ruso en discos**

**MELODIA - HISPAVOX**

Grabaciones originales de la URSS

**CHOPIN:**

**Concierto número 1 para piano y orquesta**

Con la Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Moscú

Director,

KIRILL KONDRASHIN

HMES 610-13 (LP, «estéreo»)

**BACH:**

**Preludio y Fuga en Re mayor**

**BEETHOVEN:**

**12 Variaciones en La menor  
32 Variaciones en Do menor  
6 Variaciones en Re mayor**

HMES 610-21 (LP, «estéreo»)

En preparación

**SCHUMANN:**

**Nachtstücke, Op. 23**

**SCHUBERT:**

**Seis «Momentos musicales», Op. 94**

(LP, «estéreo»)

**BEETHOVEN:**

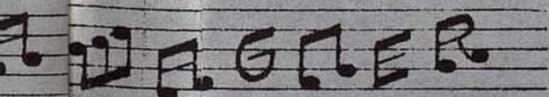
**Conciertos número 2 y número 4 para piano y orquesta**

Con la Orquesta Sinfónica de Leningrado

Director, KURT SANDERLING

(LP, «estéreo»)

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



comprar su guitarra, ya que estamos especializados en ello y te-  
rdinario. Si quiere iniciarse en la música clásica, escríbanos y  
por qué clase de autores y obras puede integrarse en el mundo  
de la gran música.

# Semana de nueva música

# IV

- Se destacan dos importantes estrenos de Tomás Marco y González Acilu.
- También hubo otros de Barce, De Pablo, Homs, Dao, etc.
- Se interpretan más de veinticinco partituras.
- La juventud se muestra menos entusiasta.
- Un espléndido futuro se abre para esta «mostra musical».

A «grosso» modo y en forma un tanto rápida podríamos establecer un balance de resultados positivos, a la hora de hacer «inventario» de las partituras que nos han sido ofrecidas dentro de la IV Semana de Nueva Música que, organizada por la Comisaría de la Música (de la Dirección General de Bellas Artes), ha tenido lugar en la Ciudad Condal, con la colaboración de los Amigos de Granados, Ayuntamiento de Barcelona, Forum Musical y Juventudes Musicales Españolas. La «Semana» tuvo lugar en tres escenarios bien apropiados: Palau de la Música Catalana, Antiguo Hospital de la Santa Cruz y «Camarote Granados», respectivamente.

Solamente dos conciertos en el Palau y el resto en el Antiguo Hospital de la Santa Cruz; para el seminario de conversaciones de la Nueva Música se dieron cita importantes personalidades en el «Camarote Granados». Estas últimas se vieron asistidas de un muy numeroso grupo de compositores, críticos y público que en algún momento hizo insuficiente la capacidad del mismo.

## LOS ESTRENOS DE TOMÁS MARCO Y GONZÁLEZ ACILU

No se establecen preferencias entre las obras de Marco y González Acilu; sólo citarlas por orden de interpretación, ya que la primera se ofrecerá en el concierto inaugural y la segunda pertenece a la sesión penúltima de la «Semana». En ambas destaca el ambiente creacional de sus autores, bien que sean realizaciones contradictorias, no que vayan en paralelo. El *Concierto para violín y orquesta*, de Tomás Marco, lleva como subtítulo «Los mecanismos de la memoria», y nacería por sugerencia del violinista Agustín León Ara, intérprete del mismo, bien identificado, con brillante técnica conseguida; está fechado en 1972, en el que el autor se aparta de la fórmula tradicional solista-orquesta; sobresale el virtuosismo acompañado por un grupo instrumental amplio o reducido. En

este caso se trata de una orquesta completa. Consta de dos movimientos encadenados; el primero elabora diferencias de percepción, densidades y connotación de un material vagamente español; el segundo emplea sonidos resultantes no escritos, sino que aparecen en la memoria humana por hechos psicológicos (de ahí el subtítulo de la partitura). El discurso musical encierra una gran flexibilidad, y el desarrollo, como puede deducirse de lo dicho anteriormente, es de carácter concertante, ya que el solista tiene intervenciones que no se le escuchan, y ello sirve para estar a punto en el momento de sus entradas pertinentes. Estimamos que es una de las obras más ambiciosas de Marco y de las más logradas. Su estreno absoluto tuvo lugar en el Festival Internacional de Arte Contemporáneo, de Royan.

Por encargo de la Comisaría General de la Música ha escrito Agustín González Acilu su obra *Libro de los proverbios* (capítulo VIII), que está realizada para cuarteto de voces solistas y coro. La división de éste llega hasta doce partes, pudiendo ser interpretadas cada una de ellas por una, dos, tres voces. La versión que corresponde al estreno fue por las equivalentes al de las partes: «Invitación a la sabiduría», «Excelencias de la sabiduría» y «La sabiduría en la creación», respectivamente. Se trata de una partitura escrita con buen dominio de la técnica polifónica y lingüística. Este último aspecto es una de las mayores preocupaciones del músico navarro, ya que sus investigaciones filológicas las aplica en la mayor parte de sus realizaciones.

Ambas obras tuvieron una excelente acogida por parte de los respectivos auditorios, y sus autores, junto con los intérpretes, comparecieron sobre el escenario para participar del homenaje que se les rendía.

## OTROS ESTRENOS ABSOLUTOS

Nos referiremos a otras audiciones que por vez primera se escuchaban tras salir de las manos de sus respectivos creadores. Tales como las *Ocho piezas para orquesta*, de Albert Sardá, bien concebidas y donde se observa el buen dominio orquestal del autor; *Concierto de Lizara*, debido a Ramón Barce, en el que se trabaja con un cuarteto de cuerda con otros instrumentos que representan una breve orquesta, en desarrollo y estilo musicales muy de nuestro autor, pero que precisaría de cierta condensación en los desarrollos, pues una cosa es escribir y otra

el resultado sonoro de lo que quiso hacerse; *Música para II, en memoria de Joan Prats*, de Joaquín Homs, es una partitura lograda, en una línea muy del autor, con tintes de cierta nostalgia y dramatismo, que bien pudieran ser el testimonio del músico y su estado de ánimo ante el recuerdo del amigo desaparecido; *Le Prie-Dieu sur la terrasse*, correspondiente a Luis de Pablo, es un interesante trabajo de incorporación posterior de sus resultados, pero que no es para presentar en público como obra acabada, mas sí el objetivo hacia... que supone una inteligente búsqueda; por último, *May*, de Nguyen Thien Dao, cuya idea es el «descubrimiento» del antihelio, dividida en siete secuencias, cuya aportación sonora es nimia.

Además de los citados se escucharon, entre otros, autores cuyos nombres son de dominio público, como Penderecki, Berio, Serocki, Ligeti, Xenakis, Bertomeu... hasta un total que superaba más de veinticinco partituras.

## INTERPRETES PROTAGONISTAS

Un gran papel jugaron en el desarrollo de estas sesiones la Orquesta Ciudad de Barcelona, Conjunto Catalán, Evening for New Music, Pro Art Esemble, de Graz, y Ars Nova (aunque este último tuvo poca fortuna con algunas de las obras seleccionadas). Nuestros directores Ros Marbá y Franco Gil realizaron una entusiasta y brillante labor, que ayudaría bastante a traducir lo intraducible algunas veces, y por ello deben estarles bien agradecidos algunos autores que precisaron bastante de su inteligente aportación profesional; a estos nombres deben unirse las citas de Jan Williams, Karl Ernst Hoffmann y Marius Constant; el capítulo de solistas se encabeza con Anna Ricci («mezzosoprano»), feliz protagonista de Berio; la esporádica actuación de la bailarina France Merovak, los percusionistas Silvio Gualda y Xavier Joaquín. Todos contribuirían a poner de su parte la más sana intención de lograr resultados positivos, cosa que creemos se consiguió.

## ACTUACION DE CANON

Hemos segregado, del cuerpo de la información, la actuación del Grupo Canon, de Madrid, por las pretensiones de innovación de crear un tipo de teatro musical que puede convertirse en «ópera contemporánea». No discutimos conceptos ni estable-

ceamos comparaciones de ninguna clase. Si entendemos que el teatro es acción, movilidad, dinamismo, pero no unas figuras estáticas ante unos micrófonos ocupados por los «cantantes-actores». Las «situaciones» se reiteran en las dos piezas presentadas: *Zru 3* y *La cara*, que sirven tan sólo de pretexto para el personal lucimiento de la soprano esperanza Abad como cantante y como actriz, en cuyos campos sobresale notoriamente. El espectáculo resultó reiterativo, y con una menor duración hubiera prestado mayor interés para el espectador. Tenía una original presentación, realizada con inteligencia.

## CONVERSACIONES DE NUEVA MUSICA

Tres conferencias fueron realizadas en el «Camarote Granados»; la primera, a cargo de Tomás Marco, que nos habló sobre las «Nuevas posibilidades de la composición concertante», que sería un análisis de la obra que días antes habíamos tenido ocasión de escuchar; Franz Wlater se referiría a esa nueva problemática que supone ir «En busca de nuevos públicos», y las relaciones que surgen de tipo socio-cultural; cerrando el ciclo José Casanovas, en una valiente exposición, sin retórica y llamando las cosas por su nombre, que se refería a los «Riesgos y limitaciones en la música actual». Tras la exposición de cada conferenciante se procedió a un interesante coloquio, que supuso aclaraciones sobre las cuales hubo casi una total unanimidad de criterio y pensamiento.

## FUTURO ESPERANZADOR

Podríamos establecer un balance positivo del material que se ha ofrecido a nuestra consideración. Hay, como es natural, cosas que carecen de total interés, pero que no era posible prescindir de ellas, ya que forman parte de un ambiente. El público lo recibiría con total apertura de criterio; pero sufrió el sopor de algunas páginas y las «dormitarías». Faltó el entusiasmo de otras ocasiones y sólo primaría la presencia de un auditorio joven (no superior a los veinticinco años), que aplaudió, pero también «protestó»; se nota a ese auditorio de vuelta de muchas cosas y se comporta con «normalidad», como cuando se ofrece a su consideración una obra de Bach, Ravel, Mozart...: sin «rabiosa» exteriorización, sin ese «exaltado» entusiasmo fogoso que ponía antes. Pero esta «mostra» musical queda institucionalizada y su continuidad nos servirá para decantar aquello que debe ser admitido a los repertorios generales de nuestras orquestas y conjuntos camerísticos; también ofrecer una posibilidad de que en otras partes se pueda intentar que ciertas obras con bastante entidad se escuchen en nuestros Colegios Mayores, Universidades, Asociaciones Musicales, etc.

Una labor de información que no debe limitarse sólo a Barcelona, sino al resto del país, especialmente por aquellos grupos que residen en territorio patrio, ya que el brillante porvenir de estas actividades no debe ser puramente localista.

Comentó y escribió  
**LERDO DE TEJADA**

En los principales kioscos de prensa de Madrid y Barcelona puede adquirir **R I T M O**

## ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

Bajo la dirección de Herbert Blomstedt se interpretó **Pequeña suite**, de Carl Nielsen, compositor danés poco difundido en España, pese al positivo interés y belleza de sus obras; **Danza Macabra**, de Liszt, actuando como solista Jean Bernard Pommier, joven pianista francés con importante biografía, intérprete brillante, poderoso y flexible. Cerró el programa la bella **Sinfonía número 8, en Sol mayor**, de Dvorak. El éxito fue total y merecido para todos. El siguiente concierto tuvo por título genérico **Marathon Bach** y su duración fue de casi seis horas. En él intervinieron cinco cantantes solistas, doce instrumentistas, dos corales, tres directores y la orquesta. Es imposible la relación del programa, ya que se interpretaron veinte obras. La notable calidad de los intérpretes, casi todos vinculados al quehacer musical barcelonés, se puso una vez más de manifiesto en esta audición, que podría calificarse de experimental. Bajo la dirección de su titular, maestro Ros Marbá, la Orquesta interpretó **Ocho piezas para orquesta**, de Albert Sardá, músico barcelonés afecto a las tendencias actuales; **Concierto número 1, para piano y orquesta**, de Liszt, actuando como solista Ramón Coll, y la **Sinfonía número 3 («Heroica»)**, de Beethoven, que cerró brillantemente el programa.

## Otros conciertos

**ASOCIACION DE CULTURA MUSICAL.**—De gran interés fue el concierto dado por el dúo André Bernard (trompeta) y Edgar Krapp (órgano), jóvenes ambos, en posesión de una técnica sólida y trabajada, lo que les permite gran compenetración. Cada uno en su especialidad, son dos grandes intérpretes. El programa estaba integrado por obras de Purcell, Bach, Sweeling, Albinoni, Gerlaise y Vivaldi. El Cuarteto Búlgaro Dimov, creado en 1956, es, desde 1964, una formación estatal que ha dado numerosos conciertos en Europa y América. Su técnica es perfecta y su ajuste interpretativo exacto. En programa, cuartetos de Haydn, Beethoven y Schubert.

**PATRONATO PRO MUSICA.**—Teresa Berganza, acompañada al piano por Félix Lavilla, artista de fina sensibilidad y cuidada expresión, ofreció un recital de «lieder» con obras de Monteverdi, Scarlatti, Caldara, Pergolesi, Rossini, Wolf, Villalobos, Guridi y Nin-Cullmell, a través de las cuales pudo lucir la belleza de su voz y la filigrana de su estilo. El éxito fue total para estos artistas, que tan de tarde en tarde podemos oír en Barcelona. El Trío Beaux Arts, de Nueva York, está constituido

por M. Pressler (piano), I. Cohen (violín) y B. Greenhouse («cello»). Artistas de excepción, forman uno de los mejores tríos de la actualidad, tanto por la técnica que poseen como, y sobre todo, por la profundidad y vitalidad de sus interpretaciones, que tienen una luminosidad extraordinaria. Integraron el programa obras de Beethoven, Ravel y Brahms. Muy importante fue el recital de órgano ofrecido por Karl Richter, dedicado íntegramente a Bach. El virtuosismo del ejecutante se diluye en la renovada vitalidad que imprime a cada una de las obras, que renacen al calor de su personalidad, excepcional, para sentir y comprender a Bach.

**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DEL LICEO.**—Como cada año, se celebró la entrega de premios a los alumnos con ellos distinguidos, acto que se completó con un concierto a cargo de la Orquesta del propio Conservatorio, que interpretó obras de Weber, Schubert y Mozart, con la intervención solista de Amadeo Escoda (saxofón y María Carmen Hernández (soprano), y la escenificación del segundo acto de La Favorita, de Donizetti, interpretado por los alumnos de las clases de Canto.

## PALMA DE MALLORCA

La IV Semana Internacional de Órgano, que ha venido celebrándose en la iglesia de Santa Eulalia, se ha visto concurridísima. Gracias a la Comisión Diocesana de Música, a la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Baleares y al Sindicato de Hostelería, los amantes de la efusiva y espiritual música orgánica han gozado escuchando magistrales interpretaciones que han ofrecido los prestigiosos organistas Fernando Germani, italiano; Gaston Litiage, francés; Hans Haselböck, austriaco; Josef Bucher, suizo; Zsigmond Szathmari, húngaro, y Antonio Matheu, español, concretamente mallorquín. Positiva labor, que es el mejor estímulo para continuar sin desmayos en ediciones sucesivas.

### MAHON

La tradicional afición operística mahonesa ha culminado con la «Tercera Semana de la Ópera», que se ha lle-

vado a cabo con sendas representaciones de Il Trovatore, de Verdi, y Norma, de Bellini, bajo un seleccionado elenco artístico de afamados artistas internacionales y españoles y una nutrida orquesta de 30 profesores, reforzada con elementos de la del Teatro del Liceo, de Barcelona, que condujo hábilmente el maestro director y concertador Riccardo Bottino. Llenos absolutos en todas las representaciones.

### CIUDADELA

La Delegación de Juventudes Musicales se ha visto distinguida con una subvención de 144.000 pesetas para contribuir a los gastos de adquisición de un nuevo piano de conciertos que otorga la Fundación «Juan March». Enhorabuena.—LORENZO GALMES CAMPS.

# OPERA en el LICEO

Desde 1896, año de su estreno, **La Bohème** no ha cedido el lugar de privilegio que ocupa, tanto dentro de la producción pucciniana como dentro del repertorio operístico en general. La razón es obvia: la obra va directamente al corazón y la sensibilidad del oyente. En esta ocasión tuvo por intérpretes a Jeannette Pilou («Mimi»), soprano que hacía su presentación y que tuvo la mala suerte de no hallarse en plenas facultades; Giuseppe Giacomini («Rodolfo»), Vicente Sardinero («Marcello»), Giovanni Gusmeroli («Colline»), Richard Sharp («Schaunard»), Diana Reed («Musetta»), Luis Villarejo («Benoit») y Diego Monjo («Alcindoro»), todos artistas correctos que por causas no todas imputables a ellos mismos no consiguieron que esta **Bohème** fuese lo que todos esperábamos. La dirección musical, a cargo de Pérez Busquier, debió haber sido mejor; la escénica de Marta Lantieri fue correcta. La compañía del National Theater, de Mannheim, puso en escena **Der Freischütz**, de Weber. Como suele pasar en estas compañías, aun sin tener voces excepcionales, el conjunto resulta muy homogéneo y equilibrado. En los principales papeles intervinieron Eva-Marie Molnar («Agata»), Ana Bonaque («Ana»), Wilfried Badorek («Max») y Robert Lauhöfer («Gaspar»). Dirigió la representación Alfred Eykmann. La puesta en escena, muy cuidada, se debe a Paul Hager y Gunter Kloetz. Por la compañía del Teatro de la Ópera de Oslo fue repuesta **Ifigenia en Tauris**, de Gluck, que desde el año 1900 no se había representado en el Liceo. La obra, penúltima de las que escribiera Gluck, contiene todo el impulso renovador dado por él a la ópera, pese a que hoy pueda parecernos totalmente clásica. Fueron principales intérpretes Mirjana Dancuo («Ifigenia»), Jan Södal («Orestes»), Caj Ehrstedt («Pilades») e Yngvar Krogh («Thoas»), todos correctos en sus intervenciones, así como el resto del reparto. Dirigió el maestro Arvid Fladmoe y cuidó la presentación escénica Lars Runsten. Una compañía austriaca, la del Teatro de la Ópera de Graz, ha tenido a su cargo escenificar **El caballero de la rosa**, de Strauss. La representación fue correcta, si bien no cabe destacar voces excepcionales en el reparto. En los principales papeles intervinieron Roberta Knie («Mariscala»), Margarita Kyriaki («Octavio»), Rolf Polke («Barón Ochs»), Dorit Hanak («Sofía»), Gottfried Hornik («Señor de Faninal») y Erika Schubert («Annina»). La dirección de orquesta estuvo a cargo del maestro Peter Schrottner, y la escénica, de Rudolf Hartmann. Otra compañía titular, la del Teatro de la Ópera de Brno (Checoslovaquia), puso en escena **La novia vendida**, de Smetana, obra de carácter totalmente folklórico. Los cantantes, bien preparados, dominan escénicamente la obra, aun cuando sus voces resulten, en general, poco brillantes y algo limitadas. Interpretaron los principales personajes Vera Kalivodova («Markenza»), Jiri Olejnicek («Jenik») y Josef Klan («Zezal»). Actuó como director Frantisek Jilek y cuidó de la escena Vaclav Veznik.

Con esta obra se cerró la temporada operística del Liceo.

## CONCESION DE LOS «PREMIOS DE OPERA GRAN TEATRO DEL LICEO»

Reunida la Crítica musical barcelonesa, y bajo el patrocinio de **El Noticiero Universal**, acordó conceder los premios correspondientes a la recién terminada temporada de ópera a: Berit Lindholm, soprano, por su interpretación de «Brunhilde», en **La Walkyria**; Justino Díaz, bajo, por la de «Attila», y Paul Hager, por la dirección escénica de **Der Freischütz**. El premio para directores de orquesta fue declarado desierto.

# UN NUEVO ORGANO EN LA IGLESIA SANTA MARIA DE GRACIA, DE BARCELONA

Inmersos entre tantos oyentes que, una vez ocupados los bancos, nos esparcimos por todos los huecos de la iglesia de Santa María de Gracia, y tratando de acercarnos, casi inútilmente por la aglomeración, hacia donde se hallaban instrumento y concertista, asistimos al concierto inaugural del órgano nuevo de esta iglesia barcelonesa, obra del artesano organero Gerard A. C. de Graaf, hecho sonar en esta ocasión por la organista Montserrat Torrent.

El momento no dejó de tener prestancia e importancia, tanto por la espléndida arquitectura que nos cobijaba y el programa que íbamos a escuchar del virtuosismo reconocido de Montserrat Torrent, como del formidable instrumento —y esto es lo que quisiéramos resaltar en esta ocasión— con que esta iglesia se enriquecía.

Estas son las características del nuevo instrumento:

Tiene 1.106 tubos, todos de estaño con aleación de plomo, que van desde los tres metros el más alto, incluido su pie, hasta los 13 milímetros del más pequeño. Su caja, toda ella de roble macizo, alcanza los siete metros de altura. Señalamos en ella esas cuatro pequeñas puertas que dan al llamado «órgano de pecho» la posibilidad de una graduada sonoridad según las circunstancias.

La disposición de sus juegos son:

**Organo mayor:** Flautado, 8; flauta chimenea, 8; octava, 4; quintadena, 2; lleno, 4 hileras; trompeta, 8.

**Organo positivo:** Bordón, 8; flauta, 4; quincena, 2; nasardo, 1 1/3; veintidocena, 1; sesquialtera, 2 hileras (partido); trémolo.

**Pedal:** Contras, 16; octava, 8; violón, 8; corno, 4; lleno, 3 hileras.

**Acoplamiento:** Organo positivo - órgano mayor; órgano mayor - pedal; órgano de pecho - pedal.

Esta disposición de juegos, con la incorporación al juego polifónico de las voces de los cinco del pedal, aproxima este instrumento a la tradición del órgano europeo más que a la tradición española. Aquí las tres voces —órgano mayor, órgano positivo y pedal— son independientes en su valor y aportan su peculiar voz a la construcción polifónica de la obra.

Tenemos que destacar también en este órgano su artesana construcción —en el más noble y valioso sentido de esta cualificación— a la manera de los grandes maestros organeros, ya desde el si-

glo XV, con su tracción mecánica, dejando a un lado las modernas neumáticas o eléctricas. La música gana con este sistema mecánico por la humanización diríamos del contacto del tañedor con su teclado y por la rapidez y exactitud de éste en despedir su sonido.

No podemos dejar de mencionar la brillante y majestuosa sonoridad, debida a una acertadísima armonización que este artista ha sabido dar al órgano, jugando con las características de la acústica de esta iglesia, a un lado, y las medidas y materiales de los tubos, al otro. Aunque el instrumento es relativamente pequeño con sus 17 juegos, y a pesar del numeroso público allí presente, en el «Plenum» (lo que antiguamente

en España se llamaba «el Llento») parecía que escuchábamos un órgano compuesto de 40 juegos. En otros momentos nos sorprendía la claridad de los registros usados independientemente, la rapidez en el ataque de la trompeta, la fusión total de todas las combinaciones, etc., etc.

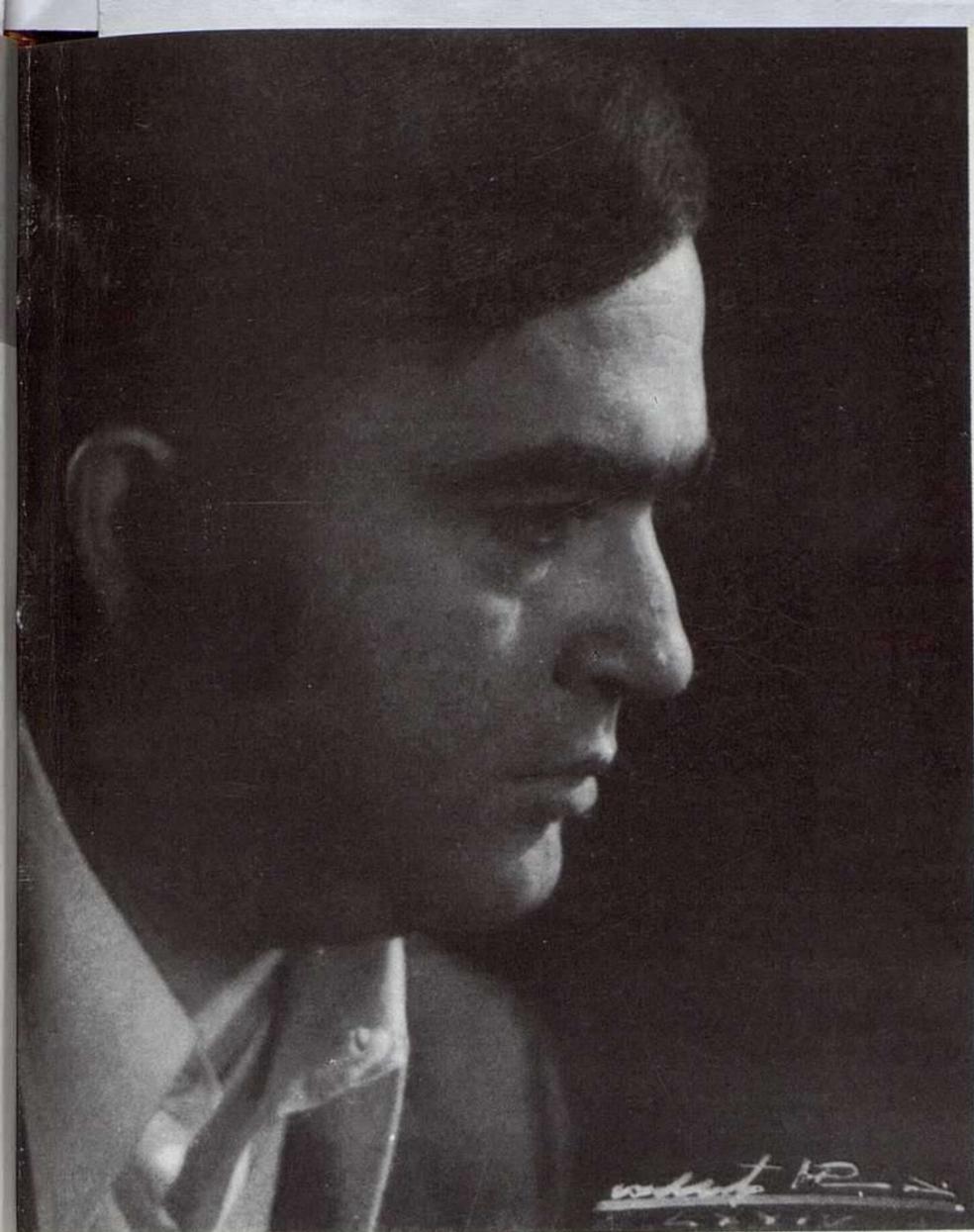
Gerard A. C. de Graaf, con una muy notable serie de órganos salidos de sus manos y esparcidos por todo el mundo —Holanda, Suecia, Bélgica, Norteamérica, República Federal Alemana, Francia y ahora España—, nos ha dejado una formidable muestra de su buen quehacer organero. Organo del cual nos sentimos todos orgullosos, y también esperanzados de que seguirán saliendo tan valiosas obras de sus talleres en La

Almunia de Doña Godina (Zaragoza).

Seríamos injustos si no destacásemos que pudimos saborear este nuevo órgano en toda su valía gracias a la perfección técnica y virtuosismo de ejecución de Montserrat Torrent, quien en esta ocasión mostró su lograda facilidad de interpretación y acertado uso de los medios puestos a su disposición. Ojalá pudiéramos escuchar siempre este órgano tan admirablemente utilizado como lo hizo Montserrat Torrent en este 10 del pasado enero inaugural, con el **Concierto en Sol mayor**, de Bach; en la **Fantasia K.594**, de Mozart, y en la **Sonata número 4**, de Mendelssohn, que constituyeron el programa escuchado.

P. CALAHORRA MARTINEZ.





Lorenzo Martínez-Palomo nació en Ciudad Real, en 1938. Su niñez transcurre en Novelda, patria chica de su padre, donde reside su familia. A los diez años empieza sus estudios de Piano, despertándose en él un vivo deseo de componer. Las melodías le bullen con gran facilidad y a los doce años escribe su primera obra para coro y orquesta de cuerda.

Sus estudios oficiales de Composición y Piano-Virtuosismo los realiza en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, bajo la enseñanza de los maestros Zamacois, Puche de Mendlewicz, Pich Santasusana y Massiá, finalizándolos en 1963 con las más altas calificaciones y premios de honor.

Terminada su carrera lo con-

trata el Gran Teatro del Liceo, de Barcelona, como miembro de su plantilla de Maestros, labor que ejerce durante cuatro años.

En 1968 obtiene una beca de la Fundación Juan March y marcha a Nueva York, donde estudia Dirección de orquesta con Boris Goldovsky. Apenas da sus primeros pasos como director en la ciudad de los rascacielos, Harold Schönberg, el decano de los críticos musicales del **New York Times**, le apunta como «un competente director de orquesta».

Seguidamente le contrata la Opera de Filadelfia como Director adjunto, y meses más tarde, ante una nueva oferta de la Opera de Hartford, debe alternar ambos puestos conjuntamente, colaborando con ambas Operas

# valencia

## LORENZO MARTINEZ-PALOMO

### Nuevo Director de la Orquesta Municipal

durante casi tres años. Durante este período dirige además en el City Center, de Nueva York, y en Cincinnati, y en el verano de 1970 viaja a Sudamérica para dirigir la temporada de ópera de Santiago de Chile.

A principios de 1971 recibe de Barcelona el encargo de crear una nueva orquesta sinfónica en la ciudad condal. Se ha constituido un Patronato presidido por el inolvidable patricio barcelonés don Pablo Negre Villavechia, y la orquesta se va a llamar Orquesta Sinfónica de la Cruz Roja Española.

Acepta y vuelve a Barcelona. Se entrega con entusiasmo a esta tarea, y la nueva orquesta se presenta espléndida ante el público de Barcelona. Su misión es la de propagar la música sinfónica por toda Cataluña principalmente.

Los éxitos se suceden por todo el área y es recibida con verdadero entusiasmo desde Tarragona hasta la frontera con Francia. Fatalmente, una cruel enfermedad vino a cortar en su plenitud la vida de su ilustre mecenas, don Pablo Negre Villavechia, y con ella, también en su plenitud, la vida de esta singular orquesta.

En junio de 1973 regresa a los Estados Unidos, donde le han ofrecido la dirección del Instituto de la Opera de California, en la ciudad de San Diego

En noviembre viaja a Filipinas, invitado a dirigir la Orquesta Sinfónica de Manila, y obtiene tal éxito que los dos conciertos programados los debe ampliar a un tercero.

En enero de 1974 es nombrado Director titular de la Orquesta Municipal de Valencia.

Digamos, finalmente, que el concierto de presentación fue un auténtico éxito. El programa, que no era fácil, estuvo compuesto por la impresionista **Sinfonía fantástica**, de Berlioz; **El sombrero de tres picos** (segunda «suite»), de Falla, y el bucólico poema sinfónico **Los pinos de Roma**, de Respighi. Tres obras bien diferenciadas, que sirvieron para poner de relieve las estimables posibilidades de nuestra Orquesta, la cual nos ofreció una versión limpia, cuidada, excelente, de las obras citadas. Y el director nos dio claras muestras de su indiscutible pericia, de su exigencia a una interpretación sincera y sin opulencias superfluas. Es un hombre que conoce muy bien su oficio, que causó una grata impresión —coronada por largos aplausos, que compartió con los profesores de la Orquesta— y que tiene ambiciosos proyectos a realizar. Que la suerte le acompañe, porque talento no le falta. Y nuestra simpatía, tampoco

LUIS M. RICHART.

## LOS CONCIERTOS

**CONSERVATORIO.**—Densa y variada es la actividad musical que viene desarrollando nuestro Conservatorio, bajo la dirección de Amando Blanquer. La labor docente se ha visto tan incrementada, que resulta ya insuficiente para albergar a todo el alumnado. Por otra parte, los conciertos, recitales y conferencias se suceden ininterrumpidamente, siéndonos imposible referenciarlos. Con todo, citaremos dentro del «IV Ciclo de Intérpretes Españoles en España», que patrocina la Comisaría General de Música, la excelente impresión que nos causó el Cuarteto Atrium Musicae, que dirige Gregorio Paniagua, dándonos un selecto y sugestivo programa de música antigua con instrumentos idóneos, siendo la interpretación cuidada, perfecta y con esa atmósfera «medieval» realmente conseguida en la versión de cantigas, motetes, danzas y romances, que gustaron mucho al auditorio.

Asimismo señalaremos el gran éxito obtenido en dicho Conservatorio en el «Homenaje a Serrano» preparado por las profesoras de Canto Carmen Martínez Lluna y Emilia Muñoz, que nos brindaron un ramillete precioso de páginas del maestro Serrano (fragmentos de **Los Claveles**, **La Dolorosa**, **El Trust de los Tenorios**, **La Reina Mora**, **Alma de Dios**, **El Carro del Sol**, etc.), que tuvieron en los alumnos Amparo Segarra, Amparo Dorado, Miguel Bou, Salvador Peris, Miguel Viana y Magdalena Tatay unos intérpretes entusiastas, eficaces y con facultades meritorias, que con el bien conjuntado coro dieron una velada inolvidable.

**INSTITUTO ALEMAN.**—Se presentaron las jóvenes concertistas Elena y Ciska van Praag, violinista y flautista, respectivamente. La

primera cometió diestramente el **Preludio y allegro**, de Pugnani-Kreisler, obra nada fácil, para ofrecernos luego la inefable **Romanza número 2** de Beethoven, donde ya no estuvo tan afortunada (¿quizá el odioso «trac»?). No obstante, es una muchacha que puede llegar lejos, porque tiene buen maestro (Juan Alós) y porque posee «madera de violinista». Su hermana Ciska obtuvo excelentes resultados como flautista, en ese precioso **Concierto** de Pergolesi, el original **Syrinx**, de Debussy, para flauta sola, y la barroca **Sonata número 5** de Bach, piedra de toque para cualquier concertista, y que ella interpretó muy estimablemente. Y hemos dejado para el final —como en este caso procede, instrumentalmente, claro— a la pianista acompañante, Conchita Sánchez-Ocaña, que estuvo realmente acertada, magnífica. En este caso cabría decir aquello de «Los últimos serán los primeros», porque ella, en su postura humilde, modesta, fue una acompañante que dio auténtico relieve al piano, fraseando con delicadeza, energía briosa o dulzura, según los pasajes, e identificándose plenamente no sólo con la partitura, sino con el espíritu y la idiosincrasia emotiva de cada autor, virtud que no todos los pianistas poseen, incluso algunos de mucho prestigio. Creemos sinceramente que esta joven pianista debiera prodigarse más en conciertos individuales, porque tiene dominio para ello, y sobre todo esa exquisita musicalidad temperamental que son, en muchas obras, lo más esencial para una versión auténticamente valiosa.

Las tres jóvenes y bellas señoritas alcanzaron un notable éxito ante un público muy numeroso y selecto.—LUIS M. RICHART

# BILBAO

## SOCIEDAD FILARMONICA

El pianista italiano Franco Medori, en medio de los mundos apasionados y fogosos de Schumann y Liszt, ha ofrecido el paisaje frío y escueto de Prokofieff en la *Sonata número 5*, contrastes en los que el pianista dio medida de su técnica y musicalidad, y el público premió con aplausos su primera actuación en esta Sociedad.

● Gran sesión del Cuarteto Guarneri, que demostró su gran calidad en su primera gira por España, ofreciendo una extraordinaria sesión de música de cámara con *Cuartetos* de Brahms, Mozart y Debussy.

● El cuarteto búlgaro Dimov ha actuado por primera vez en esta Sociedad con obras de Ravel, Haydn y Schubert, siendo buena su actuación en líneas generales.

● El Cuarteto de Bucarest, ya conocido de nuestro público, tuvo una excelente actuación en las versiones del *Cuarteto en La menor*, de Schumann; *Cuarteto* de Beethoven —el IV, en *Do menor*—, y *Cuarteto en Sol menor*, de Haydn.

## ORQUESTA SINFONICA

*Reflexus*, obertura de Montsalvatge; *Concierto para violoncello y orquesta en Si menor*, op. 104, de Dvorak, y *Segunda sinfonía en Re mayor*, op. 73, de Brahms, ha sido el programa de este concierto, en el que intervenía el joven violoncellista ruso Michael Maisky, y actuaba también como director invitado el joven maestro Antonio Ros Marbá, titular de la Orquesta Ciudad de Barcelona, el cual se

hizo acreedor a las muchas ovaciones de que fue destinatario a lo largo del concierto.

En el *Concierto* de Dvorak, Michael Maisky demostró su gran clase, dejándose arrastrar por su fuerte temperamento; pero su interpretación fue buena y ofreció, por tanto, una buena versión.

La obra de Montsalvatge en *Reflexus* juega con los timbres, pero en su amalgama con sectores orquestales a los que trata con sentido «tradicional». La obra, en suma, gustó.

● Nuevo éxito de la Sinfónica en su concierto «Ciclo Mahler». En el programa: *Finlandia*, poema sinfónico de Sibelius; *Siete canciones populares españolas*, de M. Falla; *Canción del caminante*, de Mahler, y *El pájaro de fuego*, de Strawinsky. Director, Pedro Pirfano, y solista, la contralto Alicia Nafe.

## CONCIERTOS ARRIAGA

Con un programa interesante, que iba desde la *Fantasia cromática y fuga*, de Bach, hasta la *Sonata número 1* de Prokofieff, fue el despliegue ofrecido por este joven pianista checoslovaco Ivan Klansky, que demostró poseer unas cualidades musicales y técnicas de gran relieve.

También la *Sonata en Do menor*, op. 111, número 32, de Beethoven; la *Sonatina*, de Ravel; *Mazurkas* y *Balada*, de Chopin, estilos diversos, que encontraron una justa interpretación, siendo todo ello premiado con muchos aplausos por el numeroso auditorio congregado.

JOSE DE URQUIJO.

# LA CORUÑA

La actividad musical coruñesa es cada vez más intensa. Esta temporada ha sido particularmente brillante. Veámosla, en síntesis, a través de las manifestaciones artísticas de las asociaciones más caracterizadas.

SOCIEDAD FILARMONICA.—Inició la temporada con la actuación de los Solistas de Salzburgo, orquesta de cámara que interpretó conciertos de Haendel, Vivaldi —solista de violonchelo, José Redondo—, Mozart —violonista, Sachiko Nakajima— y una sinfonía de juventud del mismo compositor. Recital del pianista polaco Marek Jablonski, con obras de Liszt, Chopin, Debussy, Albéniz y Fauré. Orquesta de Cámara de Munich: Conciertos de Locatelli y Vivaldi —para dos «chelos»—, Nativité de Mouravieff, y Cinco piezas para cuerdas, de Hindemith. El Trio Ciudad de Barcelona —Alpiste, Busquets y Soler— actuó con obras de Haydn, Turina y Beethoven. El dúo de violín y piano León Ara-Tordesillas mostró su calidad en las Sonatas de Beethoven (n.º 1), Pimpante, de Rodrigo, y Prokofiev (op. 80, n.º 1). El Noneto de Rostock trajo el inevitable Septimino, de Beethoven, y Suite infantil, de Jaroch, además del Balletti a 9 de Novak. La Orquesta de Cámara de la Filarmónica del Rin presentó la Sinfonía en sol, de Albinoni; Conciertos de Haydn —para flauta— y Bach —violín— y la Sinfonía de Salzburgo, número 3, de Mozart. En fin, la pianista Mariles Rentería tocó Debussy (Children's corner), obras de Benguerel y Marco, la Suite pintoresca, de Turina, y el Carnaval, de Schumann.

ORQUESTA DE LA CORUÑA.—Nuestra joven agrupación instrumental, que dirige Groba, va afianzándose y consiguiendo ya un repertorio bastante nutrido. Suele tener el concurso de intérpretes nacionales. El primer recital incluyó obras de Beethoven (Ballet caballeresco), el Concierto para violín y orquesta número 3, de Mozart —solista, Pedro León— y la Sexta sinfonía de Schubert. El segundo, Preludio y Fuga para

orquesta, de Bach; Ordre, de Codina —solista de oboe, Masid—; Concierto número 3 para trompa, de Mozart —solista, Gómez de Edeta—; Sinfonía «Juquete», de Haydn; Concierto para flauta en Do, de Vivaldi —intérprete, De Santiago—, y Ocho cantos populares rusos, de Liadov. Finalmente, el tercer recital estuvo integrado por la Obertura de Rosamunda, de Schubert; el Concierto para piano y orquesta número 20, de Mozart —solista, Ricardo Requejo—, y la Octava sinfonía de Beethoven.

BANDA MUNICIPAL.—Se caracteriza esta agrupación por su excelente calidad y el criterio divulgativo que preside la composición de sus programas. Ha ofrecido notables versiones de obras tan interesantes como Sinfonía fantástica, de Berlioz; Sinfonía en Re menor, de Franck; Scheerezade, de Rimsky-Korsakoff; Finlandia, de Sibelius; Suite argelina, de Saint-Saëns, etcétera.

CONSERVATORIO DE MUSICA.—Aparte de su actividad docente normal, ha organizado un interesante ciclo de conferencias sobre música contemporánea. Lo inició Moreno Bascuñana, con recital pianístico a cargo de María Dolores Santos. El segundo fue una conferencia-concierto del mayor interés, por Miguel Angel Coria, compositor de vanguardia, y el pianista Pedro Espinosa: revisión de algunas obras de Schönberg, Cage y Stockhausen; y los españoles Barce, Coria, Guinjoán, Bernaola, Acilu y Marco. Un concierto de la violonchelista Sylvette Milliot y la pianista Danielle Bardin, con obras de Telemann (Sonata en Re), Nin (Comentarios), Adagio-Allegro, de Schumann, y la adaptación para «chelo» de la Sonata de Franck. Finalmente, conferencia ilustrada de González de Acilu, compositor de vanguardia que explicó su obra musical con ejemplos de tres interesantes partituras: Dilatación fonética, Miércoles de ceniza y G. G. G. In Memoriam.—JULIO ANDRADE MALDE.



## LA CONTRALTO LONDINENSE

# LEILA GONZALES

En el Royal Festival Hall, Leila Gonzales da cuatro recitales, formados con obras alemanas, francesas, italianas e inglesas, que fueron elegidas y montadas, respectivamente, por Elena Gerhardt, Dino Borgioli y Dawson Freer. Después, en el Royal Albert Hall, interpreta el Oratorio *Mesías*, interviniendo un coro de mil voces y la Orquesta Sinfónica de Londres bajo la dirección del Maestro Sir Adrian Boult.

Leila Gonzales prepara su presentación en España, que tendrá lugar en el

CIRCULO CATALAN

Plaza de España, 6

MADRID

Día 30 de abril de 1974, a las 20 horas

Reserven las localidades, llamando al teléfono 241 60 90

## TARRAGONA

Desde el comienzo del presente año ha dado el Instituto Musical algunos conciertos sumamente notables, tales como el del dúo Rosa G. Faria, de Tolsa (violinista), y Carmen Undebarrena (pianista), que con un programa de Beethoven, Enzo de Bellis, Paganini, Strawinsky y Sarasate alcanzó un destacado éxito.

Otro tanto podría decirse del joven pianista Isidro Barrio, una gran promesa, como también de la soprano, María Orán, ésta ya espléndida realidad, cuya actuación, acompañada magistralmente por Miguel Zanetti, es de las que pueden calificarse de inolvidables.

«Camerata», orquesta de cámara del Conservatorio de Bucarest, compuesta por diecisiete profesores, fue un concierto de los que se catalogan como acontecimientos. Música de Georges Enescu, de Doro Popovici, de Corelli, de Haendel, de Vivaldi y de Mozart, deliciosamente interpretada.

Mientras, la Delegación Provincial de Juventudes Musicales tampoco se ha dormido sobre los laureles, y así, hemos podido escuchar recientemente a la pianista Eulalia Solé, y al Cuarteto de Cuerda Austriaco, titular del Mozarteum, de Salzburgo. Buenos conciertos ambos, principalmente este último, con tres cuartetos en el programa, debidos a Mozart, Alban Berg y Schubert, respectivamente.

## REUS

Isidro Barrio, con idéntico programa que el de la capital, mostró ampliamente sus envidiables facultades pianísticas, siendo muy aplaudido.

Lo mismo puede decirse de María Orán y Miguel Zanetti, que deleitaron al auditorio con su espléndida voz de soprano la primera, y con su maestría en el arte del acompañamiento el segundo.

Señalado acontecimiento para los socios de la Asociación de Conciertos fue la actuación del formidable violinista norteamericano Aaron Rosand, acompañado al piano por Alfred Herzog, y que obtuvo un triunfo delirante.

Dicha Asociación, queriendo honrar la memoria del insigne Pau Casals, solicitó la colaboración de la también entidad local Orfeo Reusenc, cuya masa coral, dirigida por el maestro José Fusté Ferré, interpretó diversas composiciones religiosas y populares, finalizando con tres fragmentos de El Pessebre como homenaje a su ilustre autor, recientemente desaparecido.—TRICAZ.

## CORDOBA

### Triunfo de la soprano María Dolores Alite

Para el Conservatorio, y organizado por su Patronato, dio un recital la magnífica soprano María Dolores Alite, que supo asimilar todos los matices de la ópera italiana, en cuyo país perfeccionó su carrera artística, y que cuenta ya con importante historial, fruto de constante actividad no sólo en nuestro país, sino que también en los principales de Europa, en especial Italia, Holanda y Alemania.

La crítica local coincidió en calificar de espléndida esta actuación, tanto en la ejecución como en la elección del programa, que incluía páginas de Gluck, Pergolesi, Scarlatti, Brahms, Beethoven, Mozart, Puccini, Granados, Guridi, Rodrigo y Falla.

María Dolores Alite tuvo por colaborador a Julián Parera, cautivando ambos a su auditorio, que los ovacionó largamente.

# IV CONCURSO INTERNACIONAL

## «VIANNA DA MOTTA»

Se celebró en Lisboa la sexta edición de este certamen internacional, que se estableció en el año 1957 para rendir homenaje al gran pianista portugués cuyo nombre lo intitula, y que no siempre está dedicado al tema pianístico, como lo demuestra que lo fue al violín, en esta última convocatoria, en la que participaron prácticamente medio centenar de concursantes de diecisiete países, de tres continentes, para disputarse los siete grandes premios que, patrocinados por ilustres personalidades y entidades portuguesas, se ofrecen a sus participantes.

Un Jurado, igualmente internacional, que preside el prestigioso pianista portugués Sequeira Costa, y que tiene también a su cargo la organización del certamen, fue convocado para juzgar las interesantes pruebas, que se desarrollan tradicionalmente en las magníficas instalaciones de la Universidad lisboeta. Lo encabezaba el famoso violinista Henryk Szeryng, que tenía como colaboradores a Karl Höller, André Gertler, Vladimir Avramov, Antonio Iglesias —nuestro Subcomisario Técnico de la Música—, Isidor Lateiner, Jean Fournier, Eugenia Uminska, Lopes Graça y Silva Pereira.

Muy variados e interesantísimos programas fueron montados por todos y cada uno de los participantes, en los que hubieron de incluir la obra obligada, el primer movimiento de la *Sonata para violín solo*, de Béla Bartok («Chaconne»).

Nos resulta sumamente grato dar cuenta del resultado de tan importante certamen y proclamar sus «palmarés», felicitándoles efusivamente por su gran triunfo, así como a los organizadores. He aquí a aquéllos, con indicación de sus correspondientes trofeos y sus respectivas nacionalidades. Reproducimos las efigies de los tres primeros, en homenaje bien merecido a su arte interpretativo, que viene a aportar al mundo de la música la vitalidad de la nueva generación violinística universal:

Primer Gran Premio «in ex-aequo», Gerardo Ribeiro (Portugal); Segundo Gran Premio «in ex-aequo», Aida Kafavian (Estados Unidos); Tercer Premio, Nila Pierrou (Suecia); Cuarto Premio, Valentín Stefanov (Bulgaria); Quinto Premio, Wieslaw Kwasny (Polonia); Sexto Premio, Rasma Lielmane (México), y Séptimo Premio, Charles A. Linale (Francia).

A. R. M.



Gerardo RIBEIRO



Aida KAFAVIAN



Nilla PIERROU

## CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION DE LA AGRUPACION SINDICAL DE MUSICOS ESPAÑOLES

La primera edición de este sindical y nacional concurso de composición sinfónica, convocado en su día por la Agrupación Sindical de Músicos Españoles, del Sindicato Nacional del Espectáculo, se ha desarrollado con verdadero éxito, ya que el Jurado, constituido por el Presidente Accidental de dicho Sindicato, señor Arijón Nieto, que actuó como presidente, y por los vocales: señores Beamonte Aznar, Moreno Bascuñana, Blanquer Ponsoda y Castillo Navarro —figuras bien destacadas de la vida musical—, pudo seleccionar tres obras merecedoras de los respectivos premios instituidos —de 75.000, 50.000 y 30.000 pesetas—, y que fueron adjudicados a las siguientes:

Primer premio.—Para la obra titulada *Sinfonía equidistante*, presentada bajo el lema «Segura», de la que es autor don Agustín Bertomeu Salazar, Director de Música de la Armada.

Segundo premio.—Para la obra titulada *Concierto para orquesta*, presentada bajo el lema «Samos», de la que es autor don Luis Coello Buendía, Capitán director músico.

Tercer premio.—Para la obra titulada *Entorno*, presentada bajo el mismo lema, de la que es autor don Claudio Prieto Alonso.

La proclamación del fallo del Jurado y la entrega de los premios tuvo lugar en un brillante acto, celebrado en un lujoso restaurante de nuestra capital, en el que estuvieron presentes con algunos miembros del jurado y los compositores galardonados, destacadas personalidades de la vida sindical y musical madrileña. Estuvo presidido por don Juan José Rosón, que ostentaba la presidencia del Sindicato del Espectáculo en la fecha de la convocatoria del certamen, y que prometió, como actual Director general de Radiodifusión y Televisión, todo su apoyo para que las obras premiadas fueran estrenadas en el más corto plazo.  
R. M.

# LOS MEJORES «POP» del 73 / invierno 74

El palpar de la música en el mundo ha creado una serie de necesidades materiales que, cómo no, la industria y el comercio han sabido perfectamente captar para su posterior explotación:

Para encauzar esta explotación ha surgido una industria base, la del disco. No sé si ello será bueno o malo en el balance global de la felicidad del ser humano; pero de lo que sí estoy seguro es de que, a corto plazo y a falta de una mejor organización comunitaria entre nosotros los hombres, esta industria es necesaria, y por ahora beneficiosa desde el punto de vista artístico musical y también del científico, pues gracias a ella las más finas y perfectas interpretaciones musicales están al alcance de todo aquel que desee disfrutarlas.

Por esta razón RITMO mejora día a día sus páginas discográficas, ofreciendo a sus lectores exhaustivas críticas sobre las principales novedades fonográficas aparecidas en nuestro mercado y meticulosos estudios sobre grabaciones inmortales. Es tal el éxito que hemos obtenido en este apartado del mundo de la música, que en la actualidad se ha reconocido de forma oficial —en el pasado Festival Mundial del Disco de Montreux—, que poseemos una de las más destacadas secciones de crítica discográfica de toda la prensa musical mundial. Esta afirmación se patentiza en el hecho de haber sido invitados por segunda vez a formar parte de nuevo este año del Jurado de dicho certamen.

El equipo redactor de RITMO JOVEN, consciente de la responsabilidad que entraña el pertenecer a la Revista RITMO, está intentando, y por ahora lo consigue, mantener sus páginas sobre música «pop» a un nivel semejante al de cualquier otra sección de dicha Revista, quizá escritas con el desenfado propio de la juventud, pero también con el rigor y la seriedad que la música exige en cualquiera de sus aspectos.

RITMO JOVEN, siguiendo la línea anteriormente expuesta, ha realizado para este número del mes de abril su clasificación de LOS MEJORES «POP» DEL INVIERNO 1973-74, que no es ni más ni menos que una selección —realizada por el equipo crítico— de toda la producción discográfica «Pop» en LP editada durante este pasado invierno.

Con ello hemos querido resaltar los discos publicados en esta temporada que, a nuestro juicio, han de ser recomendados a los aficionados a la música «pop». Nosotros desde nuestras páginas los divulgamos como parte ya indispensable de la discoteca de obras sobresalientes de la música más actual.

FERNANDO RODRIGUEZ POLO

## ARIOLA

Emerson Lake and Palmer (Brain Salad surgery).  
Cat Stevens (Foreinger).  
King Crimson (Lark's tongues in Aspic).

## BASF

Nirsch (Et cetera). Por imprevisibilidad de sus formas musicales.

## BELTER

CMU (Space cabaret).  
Emilio José (Soledad).

## CBS

Neil Diamond (Johnathan livingstons seagull).  
Santana (Wellcome).  
Santana & McLaughlin (Love devotion surrender).  
Cecilia II.

## COLUMBIA

Julio Iglesias (Soy).  
Donna Hightower (Here I am).  
Gilbert O'Sullivan (Yo soy un poeta, no un atleta).

## GMA

Ana María Drack (Dime que no es verdad).

## EMI-ODEON

Elton John (Good bye yellow break roud).  
Deep Purple (How do we think we are).  
Grand Funk (We are an american band).

## HISPAVOX

Roberta Flack (Suavemente me mata con su canción).  
Allman brothers band (Brothers and sisters).  
Rolling Stones (Goat's head soup).  
«Lo mejor del año».

## PHILIPS

Hello (Status quo).  
Jethro Tull (A passion play).  
Patxi Andión (A donde el agua).  
Génesis (Génesis live).

## POLYDOR

Rory Gallagher (Tattoo).  
Isaac Hayes (Live at the Sahara tahoe).  
Roger Daltrie (Daltrie).  
Focus (At the rainbow concert).  
Who (Quadrophewia).

## RCA

Lou Reed (Transformer).  
David Bowie (Ziggy stardust).  
Lucio Batisti (Il mio canto libero).  
Barrabás (Power).

## EDIGSA

Juan Manuel Serrat (Per el meu amic).  
Toty Soler (Ultimo). Por su continua búsqueda dentro de la música.

## SONOPLAY

«Paco Ibáñez en el Olympia».

## COMPAÑIA FONOGRAFICA ESPAÑOLA

Hilario Camacho (A pesar de todo).

## ESPECIALES

A Hispavox, por tener el mejor conjunto de portadas del año.  
«In memorian», a Nino Bravo, por toda su producción discográfica.  
A Columbia, en reconocimiento de la excelente labor internacional que está realizando la Compañía.

El Equipo Fotográfico DIN se ha asociado con RITMO JOVEN para la realización de sus reportajes gráficos.

Redactor/jefe, FERNANDO RODRIGUEZ POLO

## el ritual de **AUTE**

Parece como si Aute estuviese en el camino de encontrar un gran secreto, o por lo menos cuando hablas con él tiene esa cara mística y secreta a la vez, como si te fuese a interrumpir para decirte: «Oye, que yo lo sé y tú no» (no sé..., es una impresión personal). Es Don Timidez controlada, Don Pocas ganas de hablar. Y sobre todo, un buen espoleador social, a través de sus composiciones, y desde ahora a través de su pintura. La presentación de su nuevo LP —**Canciones de Amor o Muerte**— se hizo, con gusto exquisito, en la Galería Internacional de Arte, gusto al que no supimos responder los que allí nos reunimos, llenando aquel templo místico de humo y palabras vacías.

Se puede decir que la pintura que hace Aute es casi monocolor —sólo utiliza grises, marrones y blancos—. Estéticamente, su pintura es agradablemente ingenua o sarcásticamente madura. Por el hecho de encontrar multitud de objetos domésticos en todos sus cuadros: un martillo, un candado, un zapato, como si quisiera romper la seriedad y hacer el anticuadro. Es como cuando en su disco, tan serio él, rompe haciendo su autorretrato de cantor —«cantor de las narices» se llama—. Se intuyen muchos puntos de unión entre su música y su pintura. Y allí, entre los «convidados de piedra», nos habla de su mundo caótico, de su escepticismo y de la base común de pintura y música...

—No pretendo explicar mi pintura, como no pretendo explicar mi música. Surge, y yo la dejo nacer, no trato de abortarla. La gente ve ahora estos cuadros, y ya está. Si les ayudan a pensar, mejor que mejor. Resquicios humanos, sí, pero que son vita-

les. Normalmente no hago ningún boceto previo. Por eso, cuando me pongo a hacer un cuadro, nunca sé lo que va a salir. Entre mi música y mi pintura lógicamente existen muchos nexos de unión. Arte es la Música y arte es la Pintura. Manejo una temática constante, que es el mundo caótico donde me desenvuelvo, bueno... donde todos nos desenvolvamos, donde existe una tendencia muy marcada de tristeza y soledad.

—¿Por qué tanto escepticismo? ¿Tienes algún trauma?

—No exactamente; es muy sencillo, casi todo ser humano que piensa, se siente triste por la soledad que implica existir en este caos desordenado.

—¿Por qué has presentado este disco aquí?

—Porque ni pensaba cantar ni poner un disco como música de fondo, y me ha parecido el sitio idóneo.

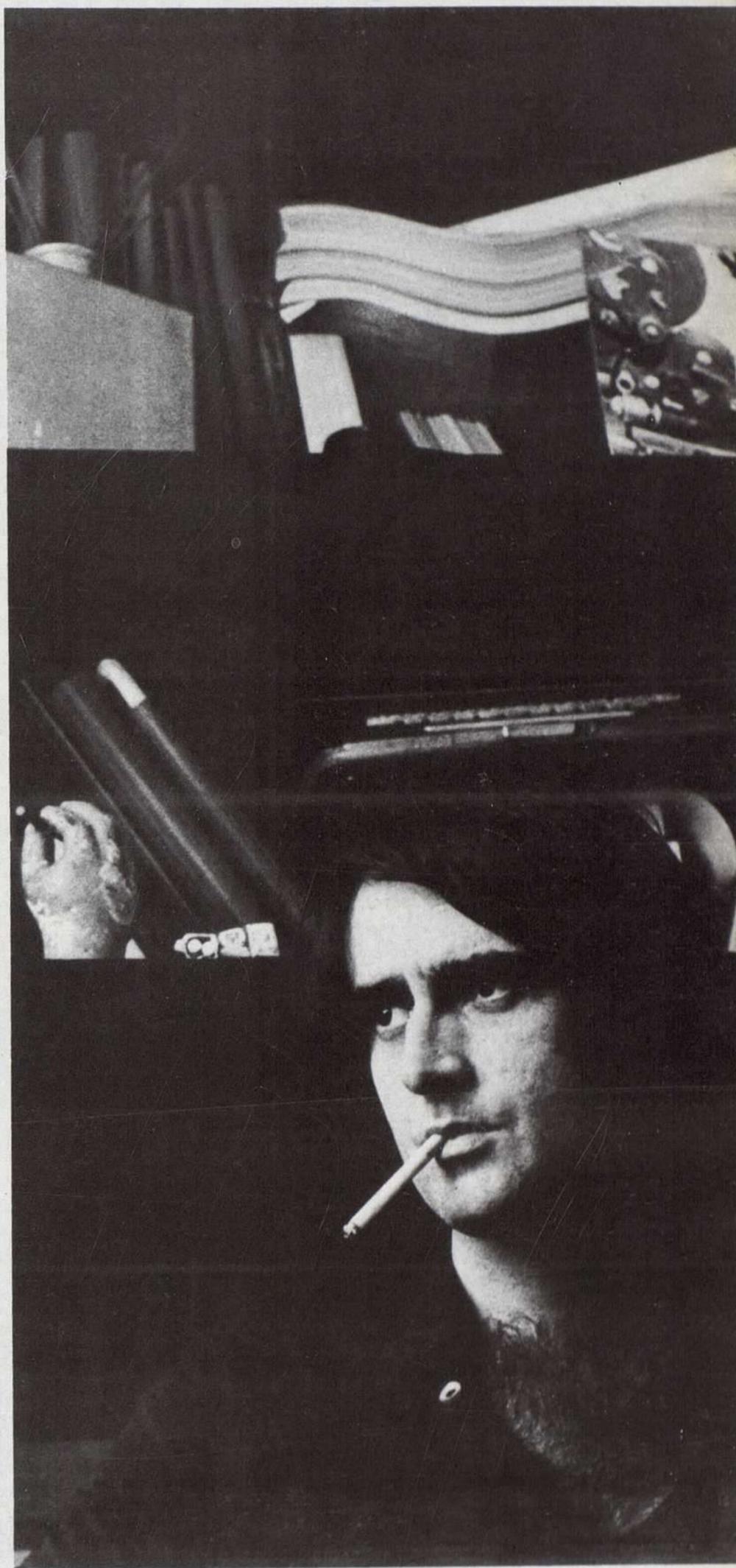
—¿Más músico que pintor, o más pintor que músico?

—No podría dar un tanto por ciento, no podría decir: cincuenta por ciento de pintor o compositor. La verdad es que compongo y pinto por temporadas.

Bien sabía mi buen McLuhan lo que se decía cuando proclamó a los cuatro vientos «que una imagen vale por mil palabras».

Silencioso Aute.  
Metafórico Aute.  
Solitario y perdido Aute.

Un pintor que ha presentado y que tiene expuesto en el Palacio de Cristal del Retiro, con el Concurso de Bellas Artes, un cuadro muy representativo, «Pecado solitario». Un músico que nos acaba de dejar un disco importante para la música española, Rito... Un «auto-cantautor de las narices».



Por MARIA DOLORES VEGA

# THE SWEET

Hoy os vamos a hablar o, mejor, os vamos a introducir en el mundo de la comercialidad —no exento de calidad— de la música, de la mano de uno de los más prestigiosos y rentables grupos de «rock» de Inglaterra: The Sweet.

Para muchos de vosotros este grupo será sobradamente conocido; para otros no lo será tanto; por eso vamos a daros a conocer, en líneas generales, lo que es The Sweet dentro del contexto panorámico de la música tanto inglesa como internacional.

Para empezar, vamos a relataros a grandes rasgos el cómo y el porqué de la fundación del grupo: hace ya bastantes años, finalizando la década de los sesenta, un chico llamado Brian Connelly, entusiasmado y tal vez influido por los grandes grupos que en ese momento hacían furor en todo el mundo, como podían ser Rolling Stones, Who, Beatles... se decidió a llevar sus ideas musicales a la práctica. Así nació en su base la idea Sweet.

Un poco más tarde conoció a tres amigos, jóvenes como él, que tenían ambiciones, ideales y entusiasmo totalmente identificables con el concepto que Brian tenía de Sweet; y así, se formó el grupo, compuesto por Brian Connelly, Mick Turner, Steve Priest y Andy Scott.

Al principio, como ya he dicho antes, influidos por los grandes conjuntos ingleses, grabaron una serie de temas que por ser eso —influencia de otros conjuntos— no tenían personalidad propia como tal Sweet, sino más bien eran un conglomerado de ideas vagas recopiladas de unos y de otros, que dieron como frutos temas intrascendentes y faltos de ideas.

Pero a pesar de esta intrascendencia se vislumbraba ya algo que rezumbaba calidad, y si bien es cierto que por aquel entonces se les tachaba de imitadores, también es cierto que muchos jóvenes les habían elegido como medio de su propia expansión juvenil.

El tiempo vino a confirmar las esperanzas que unos pocos habían depositado en ellos; y así, después de su primer gran éxito internacional, el ya legendario tema Co-co, Sweet revalo-

rizo enormemente su nombre, que ya empezaba a cotizarse, y de ser un grupo según pasó a ser uno de los cabeceira de listas de todo el mundo, cabeceira que ya no abandonaría.

Es tópico decir que la vida musical de un grupo que surge por sus propias fuerzas y medios es dura y difícil, y en el caso de Sweet mucho más, ya que nadie podía esperar, al principio, que unos chicos tan jóvenes, ya que su edad oscilaba entre los dieciocho años, hicieran algo positivo dentro del panorama difícil de la música inglesa. Pero año tras año Sweet ha ido cosechando éxito tras éxito, desde el inolvidable Co-co hasta su más reciente «hit» Ball laom blitz, pasando por los no poco famosos Funny-funny, Black-bueter, Hell raiser.

Sweet ha conseguido algo dentro del ambiente musical inglés ha sido por su constancia y dedicación, que día tras día han mantenido, para subir desde una notable mediocridad a un muy anhelado lugar.

Y todo esto es debido en gran parte a su música, que si bien es un tanto comercial, también es cierto que dicha comercialidad posee una calidad innegable y sustancial, que hace que sus discos se vendan no por fáciles ni difíciles, sino porque en ellos hay aunado algo tan diverso como es la calidad y la comercialidad.

Por otra parte, la imagen joven del grupo ha facilitado grandemente el éxito, ya que para que los jóvenes se identificaran con su música qué mejor que ser tocada por chicos con ideales y pensamientos parecidos a los de quienes les escuchan.

También es anecdótico, y merece enunciarlo, su actuación en el Rainbow londinense, que viene a constituir el mejor de los avales para este grupo británico.

Con esto creemos que si no os hemos dado una idea concisa del grupo, si os habrá servido para saber más o menos los pormenores del contexto tanto musical como personal de The Sweet, un grupo que año tras año ha conseguido un puesto anhelado dentro de la música internacional, y lo que conseguirá; y si no, al tiempo...

R. V. COLLADO



## mate amargo

Folklore sudamericano, temática universal

Mucho se habla estos días de esa avalancha incontenible de arte sudamericano que se nos ha colado por la puerta y ha penetrado con intención de quedarse.

Mucho se habla, y no siempre para darle la bienvenida, pues parece ser que a algunos se les asemeja son la segunda edición de las invasiones bárbaras saqueando nuestra Roma particular.

Hay muchas razones para discutir esta apreciación, pero a mí me basta con una de ellas. La de los que piensan que el folklore sudamericano tiene mucho que darnos, porque tiene vida, porque trae un nuevo aliento de vida a nuestros oídos, que se estaban acostumbrando a pensar que un idioma tan rico como el nuestro sólo podía dar de sí para ripios y tópicos, o mejor para tópicos ripiados.

Cierto es que no todo lo que nos ha llegado merece la pena, pero esas son las consabidas excepciones de siempre.

Mate Amargo, de quienes voy a hablar, están en el lado de los que si pueden aportar algo al descolorido panorama musical de nuestros días.

El dúo, pues eso es Mate Amargo, lo forman dos jóvenes, chica y chico, que ya tienen tras de sí una larga experiencia por separado y que ahora han confluído en este punto del mapa y del tiempo, por coincidir en el quehacer y cómo hacerlo. Carlos y Rosa, o Rosa y Carlos, que tanto monta, se han propuesto la tarea de poner a las ricas gamas de música folklórica sudamericana letras con una temática que sea afín a la vida de las gentes a quienes va dirigida, esto es, a nosotros.

Partiendo de una tajante negativa a la comercialidad y con la pretensión de dar a conocer algo importante, contando con un amplio bagaje de vivencias y conocimientos musicales, con las armas de dos espléndidas voces y un fácil manejo de la guitarra española, Mate Amargo espera su momento.

Mientras, en la larga espera, charlando —en un descanso de su actuación en un local madrileño— del folklore uruguayo, de donde es Carlos, y de la situación de la América hispana, cambiante y siempre en efervescencia, que es causa y principio de la fuerza vital que fluye por las notas de las canciones de un folklore que se crea día a día.

Ahora es el momento de los proyectos, de ese disco que quieren grabar, en esa eterna pugna de los artistas por darse a conocer y dar a conocer su obra.

El tiempo pondrá por nosotros final a esta historia, con un final que esperamos sea lo más satisfactorio posible, pues de gente como Mate Amargo es de la que estamos necesitados, si es que queremos dar una entidad consistente a nuestra música.

ANTONIO CORDON PORTILLO

# DISCOTECA

## ARIOLA

«SINGLES»

PERET: Canta y sé feliz; La quiero. Puntuación: 6.

LP

BRYAN FERRY: These foolish things. ISLAND. Trece temas. Bryan Ferry es el cantante de ese grupo que en año y medio ya ha alcanzado altas cotas de popularidad entre los aficionados, y que se llama Roxy Music. En esta ocasión hace una escapada en solitario para editar el presente LP con trece canciones que en sus versiones originales algunas de ellas fueron éxito en el mercado internacional. En realidad, no vemos justificado el lanzamiento de este LP, al menos artísticamente, pues su contenido no aporta nada nuevo, y las variaciones interpretativas que Bryan imprime en los temas que canta tampoco son nada del otro mundo. Como bien se dice por estos mundillos, es un LP que suena «camp» dentro del actual marco de la música «pop». Los arreglos orquestales de todos los temas se han realizado con una exuberancia digna de los mejores salones de la Alemania más conservadora de los años sesenta. Tampoco hemos observado en este LP una línea definida, pues todos los temas divergen entre sí, no creando una obra en conjunto, sino un «popurrí» de buenos temas para el lucimiento de las cualidades vocales de Bryan Ferry.—F. R. P.

## BELTER

MANOLO ESCOBAR: Cada lágrima tuya; De plata y oro. Puntuación: 6.

J. SANTANA: Marylin; Llueven rosas. Puntuación: 6.

CONTINUIDAD: Pintar la lluvia; El labrador. BELTER. Puntuación: 5.

LUCECITA: Soy de una raza pura rebelde; Dame la mano. BELTER. Puntuación: 6.

BRAULIO: Carmen Mary; El viento de la verdad. Puntuación: 6.

JAIME MOREY: Fue ayer; Es ésta la canción. Puntuación: 6.

## CBS

THREE DEGREES: Dirty ol'man; ¿Puedes ver lo que me estás haciendo? Puntuación: 8.

ARENA CALIENTE: Nenita despreocupada; Dame tu mano. Puntuación: 7.

## COLUMBIA

«SINGLES»

LOS BRAVOS: Ma Marimba; Down. A la busca de ese éxito que tanto necesitan, se lanzan al mercado discográfico por enésima vez Los Bravos, de la mano del gafillón Toni. Creemos sinceramente que van algo desfasados, pues la música actual dejó ya bastante atrás su famoso Black is Black. Pero lo importante es continuar y trabajar, y ellos lo están haciendo. Puntuación: 7.

## DISCOPHON

«SINGLES»

GEORGIE DANN: La rana; Ancas de rana. Un nuevo baile para Georgie; pero en esta ocasión le encontramos algo desangelado. Puntuación: 5.

## GMA

«SINGLES»

LA HIENA (banda sonora original): Eternity; The Hyena. Puntuación: 7.

A. W. KID: Melody lady; Mary found a little friend. Puntuación: 7.



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

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

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

SOLICITE EL NUEVO CATALOGO GENERAL

FOX IN-DEL-SON

# DISCOTECA

Viene de la  
página anterior

## HISPAVOX

### «SINGLES»

- ALBERTO CORTEZ: Callejero; Miguitas de ternura. Puntuación: 8.
- LOS MITOS: Cherie sha lala; Al caminar. Puntuación: 5.
- SANDY NELSON: Baila con el diablo; Roll over Beethoven. Puntuación: 7.
- LOS MARISMEÑOS: Tomo, toma y toma; Los Marismeños. Puntuación: 5.
- TODD RUNDGREN: Hola, soy yo; Luz de una mañana fría. Puntuación: 7.
- JOHNNY RIVERS: Popurri (Buscando; Tan bonito); New York city dues. Puntuación: 8.
- AMERICA: Canción del arco iris; Muskrat love. Puntuación: 7.
- JEANETTE: Por qué te vas; Seguiré amando. Puntuación: 6.
- PAUL ANKA: Déjame conocerte; Flash-back. Puntuación: 8.
- KATJA EBSTEIN: La estrella de Mykonos; Es difícil. Puntuación: 6.
- THE ALLMAN BROTHERS BAND: Ramblin man; Pony boy. Puntuación: 9.
- CANOVAS, RODRIGO, ADOLFO y GUZMAN: Sólo pienso en ti; Carrusel. Puntuación: 8.
- BOB DYLAN: Una noche como ésta; Eres un ángel. Puntuación: 8.

### LP

- BOB DYLAN: Planet waves. ASYLUM. Once temas. Dylan es el sentimiento y perfeccionismo aunados en la música. Dylan es el creador y el único maestro de ese sonido que ha hecho pensar a la juventud que no todo es tecnicismo perfeccionista en la buena música, sino que a ello se le ha de unir una gran dosis de sentimiento de vida. Este nuevo LP, ahora bajo el sello de Asylum Records, y distribuido en España por Hispavox, nos trae once nuevos temas de la propia cosecha de Dylan, que nos muestran que todavía mantiene con puño recio su gran liderato musical internacional. Su perfecto «rock» florece una vez más, manteniendo, como siempre, sus raíces en campos «folk» y «country». En Planet waves, Dylan luce en todos los temas su voz media de tono y rastrera en las terminaciones de cada palabra, con una limpieza y pureza interpretativa digna de este gran momento en que se encuentra. La composición de los temas la encontramos llena de un calor acogedor y una riqueza instrumental que da un muy agradable colorido a todo el contorno de esta obra. Sus floreos con la armónica adornan, en el momento preciso, al nutrido contexto de las melodías que reclaman su sonido. En todos los temas del LP, Dylan se ha hecho acompañar por The Band, ese grupo que desde 1968 viene dando el apoyo instrumental en grandes interpretaciones de Bob Dylan, como fueron las de Wight o el concierto de San Luis. En resumen, hemos de decir con gran alegría que este fruto maduro que Dylan ha cosechado en su regreso nos muestra un nuevo máximo en la línea musical del mítico hombre de la guitarra y la armónica, que tras de sí lleva la responsabilidad musical y social de toda una generación de jóvenes.—F. R. P.
- CANOVAS, RODRIGO, ADOLFO y GUZMAN: Señora azul. Once temas. Con

la disolución de Solera, la música nacional, o mejor dicho, evitando términos limitantes, la música que se hace en España, perdió la única esperanza sobresaliente y ya descubierta que tenía. Ahora irrumpen en nuestro mundo musical un gran cuarteto formado por buenos músicos, llenos de ideas revitalizantes, de los que personalmente espero muchas grandes cosas. Lo que me llamó la atención al escuchar por primera vez este LP fue la arrebataadora originalidad presente en casi todos los temas, sobre todo en los que mantienen el sonido de Solera (Rodrigo-Guzmán). En todo el disco se percibe una gran individualidad en sus intérpretes, que presta a todo el conjunto musical ese agradable sabor de la espontaneidad, siempre sabiamente dirigida por Rafael Trabucchelli. La música que crean en este LP Cánovas, Adolfo, Rodrigo y Guzmán suena totalmente nueva; quizás al principio parezca algo extraña, pero inmediatamente uno se da cuenta del gran mar de fondo que lleva dentro. A los aficionados a las continuas clasificaciones dentro de la música «pop» les diremos que el sonido de este grupo se encuentra dentro de un personalísimo «rock» que invade en ciertas ocasiones campos nuevos, todavía sin clasificar, que dan al pentagrama de este gran cuarteto ese aire nuevo y totalmente satisfactorio que nos ha convencido plenamente.—F. R. P.

COMMANDER CODY: Una desconocida superbanda de nada menos que ocho músicos se presenta con un disco tan irregular como desconcertante, pues entre canciones de una sencilla y agradable línea «country», uno puede encontrar ese «rock and roll» tan limpio y alegre de épocas pasadas, que aun viniendo con un cierto aire nostálgico y nada comercial, se encuentran fuera de lugar para los tiempos que corren. De todas formas, encontrará su público este sencillo álbum, aunque no es fácil que sea un éxito aquí, pues pese a que es de sobra conocido que la música norteamericana no ha progresado en los mismos límites de la europea, está un poco olvidada la época del disco en que debía ser presentado, nos dejan un poco vacíos. Destaco el tema *Mama hated diesels*, realmente delicioso, y en menor tono, *What's the matter now* y *Cost in the Ozone*. Este grupo domina una gran variedad de instrumentos, algunos tan exóticos como el arpa, pero todos en una línea discreta, a tono con la música, que parece como si algunos temas se hubieran escapado del fabuloso álbum de la música, hoy demasiado desarrollado para compararse con la música de Commander Cody y sus pilotos del planeta perdido.—A. A.

NEIL YOUNG: *Time fades Away*. REPRISE. Ocho temas. Tener a Neil Young de nuevo entre nosotros es como reencontrarse a un amigo. Mucho tiempo había pasado desde que su anterior obra, el LP *Harvest* estuviera con nosotros. Nos llegaban noticias de sus experiencias, al parecer no demasiado fructíferas, en el campo del cine, y pensábamos que este gran artista canadiense había dejado un poco de lado sus actividades como cantante y compositor. Pero no. He aquí que Young se nos presenta con una soberbia obra, grabada absolutamente en directo en una gira por la costa oeste de los Estados Unidos, y compuesta de material completamente inédito.

Young, compositor en una línea marcadamente rural, en el mejor estilo del «country rock» nos ofrece en este LP sus últimas canciones, temas que continúan su particular forma de decir y ver la realidad que le rodea. Del «rock» simple y llano de compases duros y un tanto monótonos, a la balada sentimental, la peculiar voz quebrada de Young impregna cada surco del habitual tono añorante y melancólico que este gran artista sabe dar a sus interpretaciones. David Crosby y Graham Nash, compañeros de Young en aquel fabuloso cuarteto que se llamó Crosby, Stills, Nash and Young, le acompañan en

algunos de los temas de este álbum, que es pieza casi imprescindible para el buen aficionado.—A. C. P.

OSIBISA: *Happy children*. WB. Ocho temas. El «afro-rock», tal como lo entiende Osibisa, ha generado una nueva ramificación en la música «pop», que se basa principalmente en la percusión, y sobre esta base distintos instrumentos, como la trompeta, flauta y saxofón, van realizando sus respectivos estudios. A este caudal sonoro se han de unir las voces a coro del conjunto, que consiguen dar a todas las canciones ese aire propio que, por semejanza con los ritmos del África central, se ha dado en llamar «afro-rock». Con el LP que se presentan en nuestro mercado, Osibisa intenta, y lo consigue, mantener en un total climax todas sus interpretaciones, acercándose al máximo a las raíces folklóricas africanas; pero también en esta ocasión derivando en algunos temas hacia campos puros, en los que se respira una ligera brisa «blues». El disco está desde todo punto de vista conseguido y es una muy valiosa muestra del buen hacer y mejores condiciones de este estupendo grupo.—F. R. P.

## MARFER

### «SINGLES»

- BLUE RIDGE RANGERS: You don't owe me; Back in the hills. Puntuación: 8.
- JOHN FOGERTY: Coming down the road; Ricochet. Puntuación: 8.
- CREDENS CLEARWATER REVIVAL: I heard it through the grapevine; Before you accuse me. Temas del LP *Cosmos\* factory*. Puntuación: 9.

## PHILIPS

### «SINGLES»

- JETHRO TULL: A passion play. Puntuación: 9.
- RICARDO CERATTO: Así soy yo; Dímelo tú, Señor. Puntuación: 8.
- DEMIS ROUSSOS: Some day somewhere; Lost in a dream. Puntuación: 7.
- LEO SAYER: The show must go on; Tomorrow. Puntuación: 8.
- DIMITRI: Sing all you can; The land. Puntuación: 8.
- VICTOR MANUEL: Quiero tener la sombra de tu cuerpo; Soy de España. Puntuación: 6.

### LP

LEO SAYER: *Chrysalis*. Excelente interpretación a cargo de Leo Sayer, basada en buena composición y buen arreglo de instrumentación. Desde la clásica balada hasta la parte más fuerte de este disco, Sayer sabe dar el tono a su voz para mantener ese «feeling» constante de que nos hace partícipes a través de toda su composición. Se podría clasificar este disco como una buena combinación entre el sonido «country», que a veces recuerda a James Taylor, con un cierto porcentaje «folk», siempre con las gotas de «rock» necesarias en todo momento. Un buen tema «standard» abre la cara A, *Innocent Bystander*, que demasiado bien cumple su cometido, ya que sin perder su comercialidad, da muestras de indudable calidad.

Cabe destacar la orquestación de algunos temas, que sin hacerles perder su fuerza, les da cierto aire de dulzura y delicadeza. En general, buen disco, que posiblemente pasará inadvertido, aunque en Inglaterra es uno de los álbumes más populares del momento.—J. L. S.

PETERS AND LEE: *By your side*. Doce temas. Segundo disco de la parejita, que al parecer, ha cautivado los corazones del inglés medio; y no es para menos, porque la fórmula baila-

rma-musico ciego es como para conmovirse. De cualquier forma, topicos e ironías aparte, esta nueva obra del dúo británico aparece mucho más madura en cuanto a ideas y selección de temas que la anterior, que ya tuvimos ocasión de comentar en estas mismas páginas.

De nuevo, cabe hablar de la armonía vocal de la pareja y de su tendencia a interpretar temas «standard», sin complicaciones de ningún tipo, que pueden llegar fácilmente a un auditorio amante del sillón y las zapatillas. Claro, que si bien en Inglaterra este público acepta a Peters and Lee, en nuestro país ya sabemos que esta misma gente se inclina hacia Manolo Escobar y demás. De cualquier forma, a lo mejor encuentran aquí estos inglesitos un público afecto, por lo menos entre enamorados y así, sobre todo ahora que llega la primavera. A. C. P.

## POLYDOR

### «SINGLES»

- MARIA Y FEDERICO: Y me enamoré; Bailando. Puntuación: 7.
- DANIEL VELAZQUEZ: Volverás otra vez; Nacerán amores. Puntuación: 6.

## RCA

### «SINGLES»

- COLUMNNA DE FUEGO: Cumbia; Carnaval en Barraquilla. Puntuación: 9.
- FLAMENCOS DE LA PUEBLA: Yo te quiero; Pensamiento. Puntuación: 7.
- ANTONIO MARCOS: El hombre de Nazaret; Primavera del adiós. Puntuación: 6.
- LUCIO BATTISTI: La collina del ciliegio; Il nostro caro angelo. Puntuación: 8.
- THE HUES CORPORATION: Freedom from the stallion; Off my cloud. Puntuación: 9.
- PHIL EVERLY: God bless ladies; The air that breathe. Puntuación: 8.
- NICOLA DI BARI: Paese; Qualche cosa di piu. Puntuación: 8.
- LOU REED: Caroline says I-II. Puntuación: 7.
- LOS CHAQUEÑOS: Sabor a miel; El indio y su pueblo. Puntuación: 6.

### LP

DAVID BOWIE: *Pinups*. Doce temas. Después de bastante tiempo de espera llega a nosotros el anhelado álbum *Pinups*, de Bowie, que representa el máximo exponente del «rock» británico actual.

Con temas soncados de los éxitos de mediados los sesenta, y en versión sumamente actualizada, Bowie nos muestra la gran variedad sonora que posee, y que además enriquece con elementos exóticos, como el «saxo», la armónica, el violín, etcétera, que dan al álbum un carácter personal e intransferible.

A través de los doce temas del álbum Bowie nos presenta la realidad musical de media década que no tiene ni fisura ni desperdicio posible por ninguna parte, y que es, en resumen, recomendable a todas luces para aquel que intente pasar un rato sumergido en el buen «rock» de este gran idolo de la música mundial: David Bowie.—R. V. C.

## ZAFIRO

### «SINGLES»

- POP TOPS: What a way to go; Baby I will cry. EXPLOSION. Puntuación: 8.
- CHERRIE: Silverboy; There is a need in me. POPLANDIA. Puntuación: 6.



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos  
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas  
*La casa más bulida en discos*  
*microsurco de toda Andalucía*

# Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

para  
to  
nueva  
mucho  
y se  
erior  
men  
  
armo  
ten  
ard-  
tipo,  
a un  
s za-  
ngla-  
eters  
emos  
ha-  
cual-  
ntran  
afec-  
ados  
llega  
  
oré;  
vez;  
  
arna-  
te  
7.  
de  
Pun-  
egi;  
8  
dom  
Pun-  
The  
osa  
'un-  
in-  
nas  
es-  
ado  
pre-  
ck-  
xi-  
en  
Bo-  
dad  
en-  
mo  
lin,  
ca-  
del  
ali-  
que  
po-  
es,  
das  
sar  
ck-  
ica  
  
aby  
8  
eed



el poder  
musical de un  
sólo dedo

**PARTNER 15**

**FARFISA**

**¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo**

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

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

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

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

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

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

Teléf. 2271216 - MADRID-5

# VELLIDO

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

LES GRANDES  
MARQUES RÉUNIES

GAVEAU · 1847

ERARD · 1780

PLEYEL · 1807

SCHIMMEL · 1885

MARQUE DÉPOSÉE À PARIS

# KAWAI

# GARRIDO

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