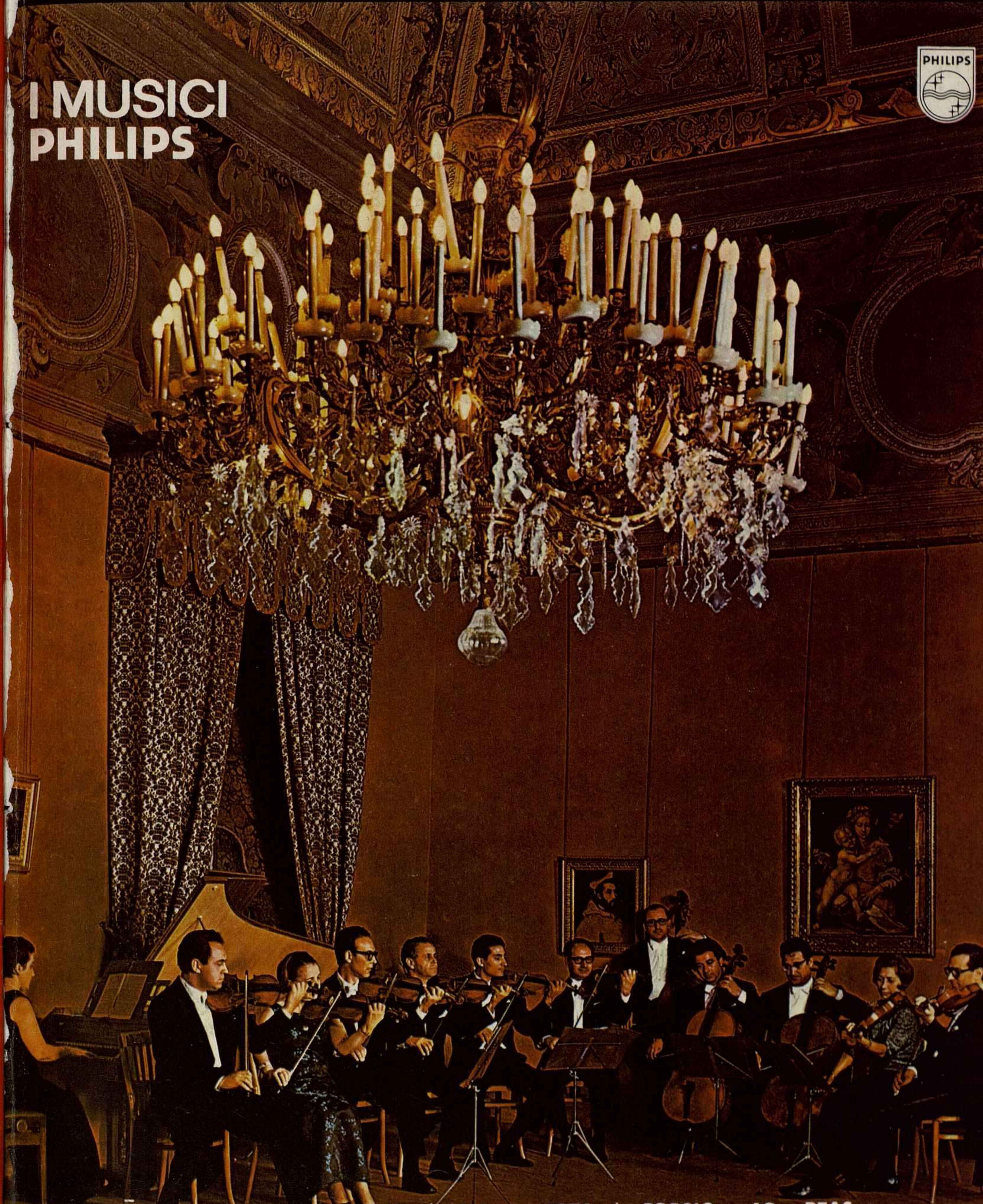


RITMO

I MUSICI
PHILIPS



AÑO XLIV ★ NUM. 441 ★ MAYO 1974 ★ PRECIO: 40 PTAS.



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, 40 ptas.;

atrasados, 45 ptas. EXTRANJERO: según países

Depósito legal: TO. 2 - 1958

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.

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

La celebración—en fechas aún recientes—de las bodas de oro de la radiodifusión en España, de un lado, y de otro el iniciar en las páginas de RITMO de una sección dedicada a la ALTA FIDELIDAD en el campo de la reproducción musical, nos ha movido a seleccionar, entre otros temas dignos de ser traídos a nuestro editorial de este número, el que encabeza esta página, considerando que es la radio el elemento más representativo y generalizado en el ámbito de la reproducción musical y el que está más al alcance de todos para dar cauce y satisfacción a sus necesidades de audición musical.

De aquí que al rendir en primer lugar homenaje a la radiodifusión española en esa su trascendental efemérides por cuanto ha realizado en el curso de medio siglo en pro de la difusión musical, sintamos la inquietud de poner de manifiesto, junto a los más recientes aciertos y avances observados en su actividad al servicio de la música en estos últimos años, aquellas otras metas aún no conseguidas, que le estimulemos a lograr.

Circunscribiéndonos a la radiodifusión estatal, y concretamente a Radio Nacional de España, no podemos silenciar el avance logrado últimamente, y en particular desde la inauguración de su Casa de la Radio en Prado del Rey, representado por esa observada mejor estructura de su programación musical, sin tanta repetición como antaño, y la gran importancia dada a los programas de intercambio con emisoras de otros países, así como el pleno acierto que representan sus emisiones reservadas a difundir la producción más reciente de nuestros compositores.

Los espacios educativos dedicados a los diferentes períodos de la música y la conmemoración de efemérides de los grandes maestros de la creación musical son también aciertos que no debemos pasar por alto. Digna de encomio es la creación de los Lunes Musicales de Radio Nacional, con sus micrófonos instalados en la Sala Fénix, de Madrid, y con asistencia de un auditorio que ofrece su presencia viva a los equipos artísticos de turno, que interpretan obras infrecuentes en los programas de los conciertos. Mención especial merece la retransmisión en directo de los programas sinfónicos de la Orquesta de la RTVE, que permiten a todo el país conocer y participar de las actuaciones de esta Orquesta estatal.

Finalmente, y en el aspecto técnico, tampoco queremos silenciar las mejoras que se observan en cuanto a la calidad y nitidez de las emisiones, en particular en las transmitidas por su ondas de frecuencia modulada, que estimamos obedecen a la constante modernización de sus equipos e instalaciones y a la utilización de cintas para sustituir grabaciones discográficas no siempre en perfecto estado.

Y, por contra—pasando a la consideración de aquello que sería aconsejable mejorar para complementar los avances conseguidos para esa filarmonía y melomanía que tiene en la radio su mejor proveedor musical—, nos atrevemos a recomendar a la emisora del Estado un mayor equilibrio en los servicios de presentación y narración de sus programas musicales «vivos». Existe una gran diferencia, en ese aspecto, por ejemplo, entre las transmisiones que se ofrecen de la temporada del Liceo y de la Orquesta Ciudad de Barcelona—con sabrosas entrevistas a los cantantes, logradas en los intermedios, además de los interesantes comentarios a las obras y voces—, con lo que sucede en las retransmisiones de la temporada de ópera de Madrid y de las audiciones sinfónicas de la Orquesta de la Radio Televisión Española.

Y en el aspecto político-musical sería también aconsejable una mayor difusión radiofónica de otros numerosos acontecimientos y actos musicales que se celebran en distintos puntos de nuestra Patria, bien por emisiones en directo o diferidas, que contribuyesen a reafirmar aún más esa magnífica política de descentralización musical que se lleva a cabo por la Radiodifusión estatal a través de sus centros emisores ubicados en los diferentes puntos cardinales de nuestra geografía.

Hemos dejado para final la referencia al sector constituido por la radiodifusión comercial, integrada por numerosas redes de emisoras de variada estructuración orgánica, cuya aportación al campo de la Música lo es principalmente a niveles populares, y que paulatinamente van contribuyendo a elevar la cultura musical de nuestro pueblo. Nos consta y comprendemos las limitaciones que les impiden realizar una mayor difusión de la música clásica, y les estimulamos desde aquí a proseguir sus esfuerzos en pro de esa mejora de sus programas musicales, apoyados por cuanta industria y comercio puede ofrecer su colaboración patrocinando precisamente desde las antenas de esas emisoras comerciales sus campañas publicitarias con la mejor música de todos los géneros.

Editorial

la

música

en la

radio



nuestra portada I MUSICI

La carrera profesional de I Musici se inició en 1952, siendo en este año cuando doce estudiantes que cursaban sus estudios en la Academia Santa Cecilia de Roma, y habían interpretado juntos para su propia satisfacción, se decidieron a actuar por primera vez en público. Su éxito fue tan grande, que a finales del mismo año habían sido ya contratados para efectuar diversas giras de conciertos por España, Portugal, Francia e Italia, siendo asimismo acogidos con particular entusiasmo en el Festival Internacional de Música que tuvo lugar en Venecia. Desde entonces sus programas de conciertos se encuentran cada vez más repletos. En 1953 conquistaron plenamente a los aficionados de Inglaterra, Holanda, Bélgica, Austria, Alemania, Escandinavia, Suiza y Hungría. Muy pronto alcanzaron una reputación internacional, asentada asimismo en las giras que realizaron a través de los Estados Unidos de Norteamérica, el Canadá, los países de la América central y meridional e incluso el Congo. Habiendo aumentado todavía más su popularidad con motivo de los conciertos que dieron en los Estados Unidos de Norteamérica en el curso de los años 1962 y 1967.

Al propio tiempo obtuvieron triunfos memorables por sus intervenciones en los Festivales de Graz, Holanda, Menton, Copenhague, Aix-en-Provence, Salzburgo y Edimburgo.

Pese al número reducido de los componentes de la formación (seis violines, dos violas, dos violoncelos, un contrabajo y un clavicémbalo), han actuado no sólo en salas de concierto destinadas de un modo especial a las formaciones de cámara, sino también ante masas abundantes de aficionados entusiastas, en locales tan importantes y conocidos como el Carnegie Hall, de Nueva York, y el Concertgebouw, de Amsterdam.

En opinión de Toscanini, constituyen «la mejor orquesta de cámara del mundo». Y el secreto de sus éxitos extraordinarios reside, en realidad, en estas tres palabras: estilo, musicalidad y virtuosismo. Cualidades de las que el estilo es, probablemente, la más preciosa y digna de ser tenida en consideración.

A ellos se debe la nueva puesta en vigor de una gran tradición, normal y especialmente apreciada durante todo el siglo XVIII: la de tocar sin director. Ello reviste una especial importancia y significa, en esencia, que cada una de sus interpretaciones es una expresión con puesta a punto perfecta del talento de doce grandes artistas, y no la de una voluntad única, más o menos notable, impuesta a un puñado de artesanos más o menos buenos en calidad de tales, pero, en realidad, sin otra condición.

Aunque resulta evidente que el nombre de I Musici se encuentra estrechamente unido a la música barroca, y aun siendo muy notable su papel y significación en el «redescubrimiento» de Vivaldi y de otros contemporáneos suyos de menor importancia, su repertorio abarca mucho más que la música del citado periodo, habiendo sido justamente elogiados en buen número de ocasiones por sus ajustadas y perfectas versiones de obras originales de compositores como Roussel, Barber, Bartok y Frank Martin. En el campo de la música grabada, puede afirmarse, sin lugar a dudas, que se trata del conjunto de su clase que ha obtenido un mayor número de éxitos y distinciones: el primer Gran Premio Internacional logrado por ellos les fue concedido en 1956 por su grabación de Las Cuatro Estaciones, de Vivaldi. Y esta distinción ha sido seguida, en años sucesivos, por las más altas recompensas concedidas en Europa para las realizaciones de este género.

LOS PROGRAMAS EN LA REPUBLICA FEDERAL DE ALEMANIA

Polémica con contemporáneos y clásicos

Aunque no tan aficionados al canto ni tan apasionados de los espectáculos como los habitantes del sur europeo, los alemanes son, sin embargo, entusiastas de la ópera. Es probable que ningún país del mundo mantenga tantos conjuntos de ópera como la República Federal de Alemania. Cincuenta y seis teatros de ópera ofrecen durante diez meses al año, casi día por día, una representación de ópera. El hecho de que el público responde a este esfuerzo lo corroboran los datos: el 75,7 por 100 de todas las localidades se vendió, por término medio, en las representaciones de obras musicales de ópera en la temporada de 1971-72, aunque lo ofrecido no respondiese siempre al gusto popular. Por el contrario, casi todos los teatros de ópera consideran su obligación incluir en el programa de la temporada por lo menos una obra moderna y repetirla lo más posible, aunque con ello contraríen a parte de los abonados.

Ahora bien, en el repertorio suelen dominar (como en todas las partes del mundo) los mismos compositores: Mozart, Verdi, Rossini, Wagner, Puccini y Ricardo Strauss. Sin embargo, se interpretaron en la temporada 1971-72 obras de unos 95 compositores de ópera de todo el mundo, un número considerable que demuestra la confección polihistórica de los programas. De hecho apenas hay entre Monteverdi y Mauricio Kagel, entre los más antiguos y los más jóvenes creadores del teatro musical, época alguna en la historia de la ópera, y sólo muy pocos compositores que no hayan sido tenidos en cuenta, por lo menos, en un teatro.

Una de las características de los teatros de ópera en la República Federal Alemana es, por el contrario, el esfuerzo de ensanchar el reducido repertorio básico (que en el plano internacional apenas se compone de más de 50 óperas «standard»), lo que puede dar lugar a fenómenos curiosos. El desentierro de obras del pasado se ha convertido hace ya tiempo en verdadera pasión de algunos directores de orquesta. Todo aquello que en alguna época haya tenido éxito y haya pasado por muchos escenarios puede esperar su renacimiento en la República Federal de Alemania.

Tales «reestrenos» demostraron, sin embargo, en muchos casos, que lo enterrado y olvidado ya no puede reverdecerse tampoco, ni siquiera con los mayores esfuerzos y gastos. No obstante, hubo algunos redescubrimientos notables. Así, por ejemplo, parece haber sido posible incorporar al repertorio definitivamente a Claudio Monteverdi. Incluso los teatros más pequeños suelen incluir en su programa de temporada, por lo menos, La coronación de Poppea. Por otra parte, parecen dar fruto los esfuerzos por las trágicas óperas de Donizetti e iniciarse con ello un renacimiento de las óperas de «primadomas» del romanticismo primario italiano.

De este afán de redescubrimiento se benefician asimismo las obras menos conocidas de los grandes maestros. En consecuencia, se ha llevado a escena casi toda la obra de la primera época de Verdi, y obras «abandonadas», como Tito y Così fan tutte, de Mozart, constituyen hoy ya verdaderos pilares de los repertorios.

Mientras que la mayoría de los teatros prefiere para sus programas una mezcla de obras de las más diferentes épocas y géneros, en que la selección se oriente por las características dominantes de sus cantantes, algunos han insistido durante años en determinadas especialidades, fuera del repertorio convencional. Así, por ejemplo, se ocupó la Deutsche Oper am Rhein, de Düsseldorf-Duisburgo, con toda insistencia de la ópera del barroco primario. A su equipo directivo se debe, en primer lugar, la imposición de Monteverdi en el programa, y recientemente también el primer encuentro con Cavalli. Lugar destacado ocupan en

Opera de Hamburgo



Renacimiento TEATROS en los de OPERA



Nuevo edificio de la Opera de Berlín

el repertorio de Düsseldorf, además, las obras de Janacek. De Bonn —para ofrecer otro ejemplo más— partieron fuertes impulsos hacia el «Donizetti desconocido». Algunas de sus obras han celebrado en la capital de la República Federal su estreno alemán. La labor de la Staatsoper, de Hamburgo, ha despertado interés mundial a lo largo de los pasados catorce años en que fue dirigida por Rolf Liebermann. En esa época se estrenaron en la Opera del Estado de la metrópoli hanseática 22 obras, entre ellas de Strawinsky, Henze, Krenek, Penderecki, Bibalo, Blomdahl y Kagel. La característica de este empeño por la ópera contemporánea fue que la mayoría de estas obras fueron escritas por iniciativa y encargo del propio Liebermann. Bastantes de ellas fueron representadas con posterioridad también por otros teatros, lo que, finalmente, justificaría la inversión.

En este sentido hay que mencionar todavía a Kiel. En su teatro municipal se representan sistemáticamente, desde hace nueve años, tres óperas contemporáneas, por lo menos, o sea un tercio del total de que se compone el abono. Además se instaló un estudio de ópera en que —fuera del abono y lejos de las preferencias del público— se representa, por término medio dos veces al año, teatro musical experimental. Sobre todo en el estudio de ópera existe la posibilidad de preparar a los cantantes jóvenes para las tareas que les esperan y para las cuales no han sido ejercitados con suficiencia en las Escuelas Superiores de Música.

Pero también el repertorio clásico ofrece dificultades a los teatros de ópera. Escasean los cantantes calificados. En vista del hecho de que las necesidades no pueden ser cubiertas con alemanes, trabajan en los teatros germanos extranjeros procedentes de todos los confines de la tierra. Hay bastantes conjuntos en los teatros grandes y pequeños que se componen en un 50 por 100 de cantantes oriundos del extranjero. Para lograr su contratación no es necesario desplazarse a otros países, ya que la República Federal de Alemania está considerada como un paraíso

Opera de Munich



para los músicos. De ahí que acudan por su propia voluntad para actuar en los escenarios germanos.

Mucho trabajo cuesta, desde luego, conservar un conjunto. En el instante en que un cantante haya conseguido fama más allá de las fronteras de una ciudad, tiende a la actuación en otros teatros o a la realización de giras. Así que, sin intervención de los teatros, se produce un constante ir y venir de cantantes. Puesto que en la República Federal de Alemania se concede creciente importancia a la escenificación, interpretación y precisión, los directores de los teatros no pueden sentirse satisfechos con la constante rotación de los artistas, que destruye la concepción de la dirección escénica en las repeticiones.

Para facilitar a todas las capas de la sociedad la asistencia a las representaciones de ópera, las localidades suelen ser relativamente baratas. Pero no sólo por esta razón no hay hoy teatro capaz de vivir de sus propios ingresos. Las subvenciones del sector público difieren según las dimensiones de la ciudad. De todas formas, gravan en extremo los presupuestos de los «Länder» y Municipios. Los teatros más destacados del Berlín Occidental, Hamburgo, Munich, Düsseldorf, etc., han recibido en la temporada 1971-72 subvenciones entre 20 y 30 millones de marcos cada uno.

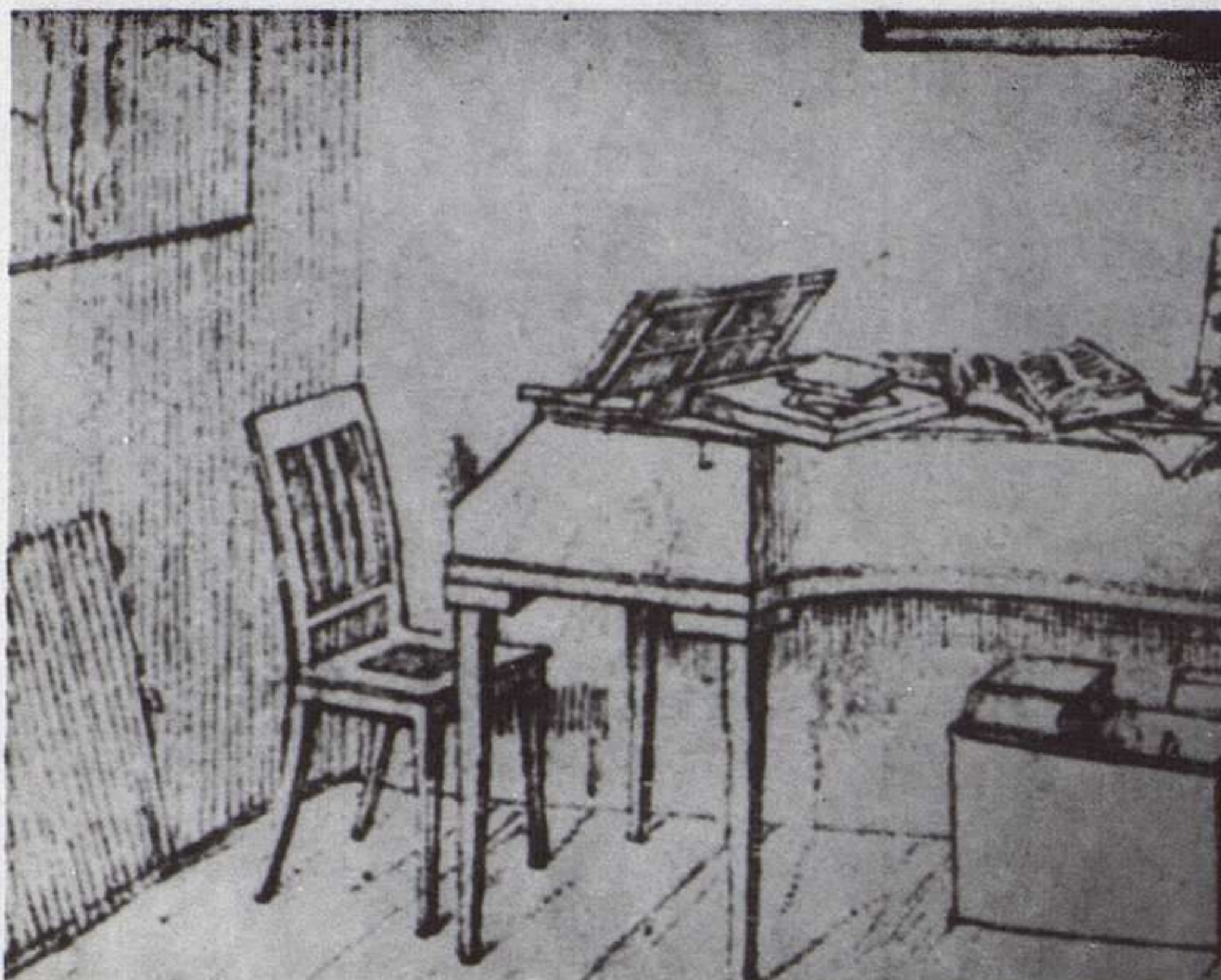
Sólo para las representaciones de ópera se venden anualmente cerca de cinco millones de entradas, sobre todo a las personas de mayor edad de la clase media alta. No obstante, también la juventud demuestra un interés creciente por la ópera, de forma que poco a poco se produce un rejuvenecimiento del auditorio. Llama poderosamente la atención la preferencia por la ópera en las tres ciudades con más de un millón de habitantes. En ellas se aprovechan las localidades en un 85,7 por 100, es decir, en mucho más de la media del país.

Un papel de importancia considerablemente menor desempeñan en el repertorio la opereta y los «musicales», aunque ningún teatro renuncie a incluir obras de este tipo en sus programas.

Dr. WERNER SCHULZE REIMPELL

FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ

EL
"LIED"
romántico



No es habitual en RITMO (y sería interesante dedicar espacio mensual al tema) la recensión de libros dedicados a la materia musical. También, la verdad es esa, puede argüirse que, al lado de los despliegues editoriales ingleses, americanos o alemanes (incluso franceses o italianos) sobre la temática musical, la parquedad de publicaciones sobre música en nuestro país no justifica la dedicación de una sección fija al comentario de las mismas. De cualquier manera, por este mismo carácter de excepcionalidad, es forzosa la referencia al soberbio trabajo de Federico Sopena, publicado por la Editorial Moneda y Crédito, bajo el título de El "Lied" romántico.

Son muchos los vectores de mérito que concurren en la obra. De entrada, siguiendo una política de anticipación practicada por Sopena desde hace muchos años, el autor se aventura por un territorio apenas esbozado en la vida musical española, no ya desde la mera perspectiva de la literatura, sino de la misma "praxis" activa del género: el terreno, vasto e ingente, del "Lied" o la canción, y en una precisión más determinante, delimitando la espera en la zona de la "canción de concierto", de los ciclos de "Lieder" del romanticismo, con tratamiento directo de Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms y la escuela francesa, sin perder de vista la breve, pero sustantiva aportación a este campo de Wagner.

Por otra parte, un poco como queja, un poco como denuncia, la labor de Sopena sobre una materia casi anónima en la cultura musical hispana no hace hincapié solamente en la ausencia del "Lied" de la sala de conciertos, sino en la falta misma, gravísima, de los discos. De los nueve ciclos analizados por Sopena en su libro, sólo cinco pueden adquirirse discográficamente en España; y entre las faltas se encuentran algunas tan definitorias como las del Winterreise, de Schubert; Die schöne Magelone, de Brahms, o Frauenliebe und Leben, de Schumann. Dato característico de la permanente atención de Sopena al fenómeno es la cita constante, casi capítulo por capítulo, de versiones fonográficas relevantes de las obras que se estudian, aun sabiendo que la referencia se está dando de Pirineos hacia fuera.

Por fin, lo más importante, lo que justifica el comentario: la enorme categoría del tratamiento. Yo no me atrevería a afirmar que es ésta la obra más importante, no sólo por temática, que Federico Sopena ha dado a la imprenta en materia musical (su, para mí, otra gran obra Defensa de mi generación, discurre por otro camino). Sopena, siempre eminentemente vital, con un estilo particularísimo e inimitable, ha producido obras cuya trascendencia en su momento (los estudios sobre Mahler Liszt, Stravinsky, etcétera) ha sido formidable, como llamada de atención de generaciones jóvenes (una de las más queridas obsesiones del autor); con El "Lied" romántico, sin embargo, Sopena ha ido más lejos, se ha autosistematizado, y sin alteerar su tono directísimo, que fuerza a la lectura de un tirón, ha creado un trabajo que es, ya hoy, un clásico por derecho propio. Creo que es muy difícil, incluso

ACERCA DE UN LIBRO EJEMPLAR

yendo a los trabajos más célebres sobre el género (el de Harrison sobre la canción de Brahms, el de Neville Cardus sobre Beethoven, el de Lotte Lehmann, el de Pierre Bernac), encontrar una profundidad de apreciación y una claridad y nitidez de planteamiento semejantes. Son, no podían ser de otra forma, fascinantes los análisis de Schumann y Schubert, pues la materia es favorita de Sopena; pero, para mí, la cota de la obra, la gran aportación al tema, es el análisis del "Lied" en Beethoven, sobre todo del "Lied" religioso (el escueto ciclo sobre textos de Gellert): es aquí donde Sopena realiza verdaderos descubrimientos para el lector, tal vez porque el tema, si bien apreciado desde antiguo, es menos frecuente en el autor que Schubert o Schumann. Por ello, como el mismo Sopena afirma, "la trama de cariño y de cuidado" con que el asunto Beethoven está manejado llega, puede que por sutil distanciamiento, a unas cotas de objetividad y hondura inesperadas.

Es casi burocrático, pero importa citarlo por el esfuerzo de fidelidad realizado: en un estupendo, utilísimo apéndice, el libro incluye los textos bilingües (por lo general, alemán-castellano) de todas las canciones pertenecientes a los ciclos que se analizan. Las traducciones, del propio Sopena, son modélicas, y para el aficionado al disco constituyen el mejor estímulo para acercarse a las obras. Además, y aquí la consecuencia para las Casas grabadoras es clara, como el propio autor comenta, el disco es vehículo idóneo para ir hasta estas páginas tan íntimas, a veces más adecuado que la misma sala de conciertos.

Se publica ahora en España la hermosa versión de Schreier de La bella Molinera, de Schubert. Se publica (afortunadamente) con los textos en castellano y alemán. Es un buen paso. Amor de poeta y Liederkreis (Schumann) se pueden encontrar en la insuperable lectura de Fischer-Dieskau. ¿No sería ya hora —y el libro de Sopena es trampolín ideal para la petición— de que las correspondientes firmas discográficas publicasen el Schubert completo (archipremiado en todo el mundo) de Dieskau o Amor y vida de una mujer en la versión única de Kathleen Ferrier? Son sólo dos ejemplos de lo muchísimo que puede y debe hacerse en este campo.

El "Lied" romántico, primera parte de una serie sobre el tema del "Lied", es obra que no se agota en su importante significado de toque de atención cultural de una vacío necesitado de relleno, sino que, como antes apunté, es esfuerzo que se prolonga, por su valor intrínseco, más allá de un momento concreto. Es obra que debe conocerse, estudiarse, ya sea como provocación o como consecuencia de la confrontación con la música de que trata. Ese recorrido "al revés", ir de lo grande a lo pequeño, caminar, por ejemplo, en Beethoven de la Missa Solemnis al Busslied es una ruta tan sorprendente como enriquecedora. El libro de Federico Sopena es la mejor guía de que hoy podamos disponer para ir al encuentro del "Lied". Y el viaje vale la pena.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

SEÑOR DEL CANTO Y DE LA ESCENA

La voz valenciana pertenece al trinomio de los grandes tenores españoles de este siglo, con la aragonesa, de Fleta, y la catalana, de Lázaro.

Cortis procedía de los comprimarios y se encontró al lado de Caruso en Pagliacci. La admiración por el tenor napolitano le sugestionó hasta el extremo de crear en él un complejo de inferioridad, al cual no sucumbieron los otros dos tenores, que, por el contrario, estuvieron animados por el complejo opuesto en el esfuerzo de superar la fama de la voz napolitana. La imitación de la técnica de ésta limitó la posibilidad que el material vocal y la inteligencia artística del valenciano habría podido llevar a un alto grado de desarrollo. Porque Cortis era, ante todo, una naturaleza abierta a las sugerencias del Arte. Tan es así, que se experimentó en la escultura con éxito sorprendente. Un busto de mármol del autor de estas líneas fue modelado por él en greda, y hoy se encuentra expuesto en el Museo Nacional «González Martí», en el Palacio del Marqués de Dos Aguas, de Valencia.

En el aspecto crítico, hay que constatar que si la voz de Antonio Cortis no tenía la extensión, robustez y la maleabilidad de la de Fleta, o el arrojo y facilidad de la de Lázaro, poseía, en cambio, una homogeneidad y un equilibrio del todo extraño a las otras dos, y, por más decir, un ejemplar sentido de la medida.

Durante varias temporadas fue el tenor de cartel de la Opera de Chicago, con un vasto repertorio, participando en representaciones inolvidables con Claudia Muzio y Rosa Raisa, soberbias voces, junto a las cuales cualquier tenor, de no pertenecer a una categoría superior, estaba destinado a sucumbir. El mismo Caruso, en Aida, siendo protagonista la Raisa, en el Colón de Buenos Aires, pasó a un segundo plano, hasta el punto de que hubo de ser sustituido en las sucesivas representaciones por Giovanni Martinelli. Lo que, indirectamente, viene a significar la excelencia de la voz y el arte de nuestro artista, que —en su humildad y por el complejo que se ha dicho— no hizo demasiado por explotar su fama y exteriorizar su gran valía, contrariamente a sus dos compatriotas, cuya rivalidad contribuyó no poco a mantener en su patria sus éxitos.

Tengo en el oído a las tres voces. No me mueve la amistad con la más modesta, aunque no menos válida y valerosa, que no recurría a trucos o panegíricos. El «Cavaradossi» interpretado por Cortis era el más auténticamente pucciniano por la compostura, la seriedad, la nobleza de la interpretación vocal y de la figuración escénica.

La política jugó su parte en las competiciones entre catalanes y las otras regiones españolas, como luego acaeció en Italia cuando algunos cantantes de las tres cuerdas se valieron de los privilegios que les concedió el Régimen imperante, con menoscabo de otros elementos no menos valiosos. La política es siempre nefasta cuando penetra como patrona en el mundo del Arte.

Antonio Cortis merece la gratitud de Italia, habiendo difundido en el mundo americano, con su canto lineal y su voz humanísima, el amor y la afición al melodrama, que es enteramente «nuestro», como decían los romanos de la sátira: «Sathira tota nostra est».

Traducción y nota: M. TORREGROSA VALERO

(*) Antonio Cortis, nombre artístico de Antonio Montón Cortis, nació en Altes (Alicante), en 1891, y murió en Valencia (1952). Después de la primera guerra mundial y de cantar *Carmen* (con María Gay), en el Real de Madrid, y *María de Román* (con Matías Battistini), se situó entre los primeros tenores, actuando con éxito creciente en los máximos coliseos italianos. Consagrado como gran figura de la lírica, volvió a América (había sido comprimario en el viejo «Met» neoyorquino), y fue uno de los tenores predilectos de la Civic Opera de Chicago, con Tito Schipa y Dino Borgioli, a los que aventajaba en calidad vocal y amplitud de repertorio (*Pagliacci*, *La Fanciulla del West*, *La Wally*, *Tosca*, *Aida*, *Trovador*, *Cavalleria*, *Manon Lescaut*, *Lucía*, *Rigoletto*, *Gioconda*, *Mefistófeles*, *Bohème*, *Marta*, *Iris*, *La cena delle beffe...* figuraron con frecuencia de sus intervenciones, como *Turandot*, ópera que Cortis fue uno de los primeros tenores en incluirla en repertorio habitual.)

En 1927 encarnó un soberbio «Radamés» en la Arena de Verona, con

la Arangi Lombardi («Aida») y la Minghini Cattaneo («Amneris»).

Aun con la imperfección de los medios de la época se aprecia bien en las grabaciones (reincisiones de la RCA, Rococó y Oasi, en microsuro) la voz cálida, poderosa y fluida de Cortis, de timbre mórbido y acariciador, dicción y fraseo perfectos, sirviendo todo ello a una irreprochable línea de canto y superior musicalidad, que sabe encontrar acentos apasionados (*Chenier*, *Werther*, *Sansón...*), sin incurrir en arbitrios o concesiones de dudoso gusto estético (*Tosca*), propicios a otros de sus coetáneos; y capacidad amplia y dramática, relevante en los fragmentos de *La cena delle beffe*, de Giordano («Ah! Che tormento») y «Mi svestii». Su interpretación de *Rigoletto* («Questa o quella», «La donna é mobile») es un modelo de intencionalidad expresiva.

Al merecido agradecimiento de la madre del melodrama, como dice el autor, justo es añadir el emocionado recuerdo de sus compatriotas al cantante insigne que sobresalió en una época nutrida de grandes tenores.



ANTONIO CORTIS

Por GIACOMO LAURI-VOLPI

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

Obras contemporáneas
para órgano

MANUEL CASTILLO

Fantasia para
un libro de órgano

OSCAR ESPLA

Pequeño
impromptu-rondino

ERNESTO HALFFTER

Tiento para órgano

XAVIER MONTSALVATGE

AUREOLA
para una imagen
de Ramón Amadeu

U.M.E.

CARRERA DE SAN JERONIMO 26
MADRID - 14

CUENCA



La Orquesta Ciudad de Barcelona, la Coral Sant Jordi y las cantantes Carmen Bustamante y Montserrat Martorell, dirigidos por Antonio Ros Marbá.

CUENCA (Crónica de nuestro crítico y enviado especial).

La Semana Santa convierte a esta capital castellana en una de las ciudades más importantes de Europa, por la singularidad de los programas que se ofrecen a lo largo de su Semana de Música Religiosa, que este año ya alcanza su XIII edición. Si sobre el papel había la apariencia de algo de poca monta, la realidad ha sido muy diferente debido a la calidad de los programas, la belleza de las partituras y la selección de compositores, intérpretes, orquestas, coros

“HIMNOS MEDIEVALES” DE ARTEAGA OBRA-ENCARGO

Este comentarista está plenamente convencido de que Himnos medievales es la obra más importante salida de la mente creadora de su autor, Angel Arteaga, quien ha ensamblado dos tipos bien contradictorios de estética musical que pueden convivir perfectamente, formando un todo que supone calidad y contenido musicales. El autor explica en una nota al programa que el título se debe al empleo de textos y música medieval que están incluidos en la obra en su forma original, para voces, según se encuentran en el Código de las Huelgas, añadiéndoles algunas intervenciones instrumentales como simple apoyo u ornamentación. Que los “himnos” sirven como contraste para la inclusión de algunos fragmentos de los poemas Miércoles de Ceniza, de T. S. Eliot, y que su concepción está realizada con el propósito de enfrentar dos aspectos tan distintos como el candor que la Edad Media pone en sus poetas y músicos para interpretar la Resurrección de Cristo, y cómo puede hoy interpretarse a través del tránsito a la fe cristiana del autor inglés, un año antes de su conversión, sirviéndose casi de los mismos medios expresivos. Este enfrentamiento resulta con efectos positivos, y se llega al convencimiento de que todo es lícito bien expresado, con un ambiente que nos retrotrae a pasados tiempos, aunque éstos sean expuestos con un espíritu musical, en ciertos momentos, de nuestros días. La partitura está escrita para grupo de instrumentos de metal y cuerda, coro y la intervención de un narrador, que se expresa en latín, inglés y castellano.

AMPLIA NOMINA DE COMPOSITORES

Sería preciso escribir dos crónicas para poder relacionar toda la nómina de compositores que han integrado los programas de la “Semana” y detallar algunas de sus características, especialmente en aquellas que más nos interesaron y produjeron cierta emoción por su contenido religioso. Pasamos por alto la calidad de Judas Macabeo, el oratorio de Haendel, puesto que no ha mucho fue comentado en estas mismas páginas. Su interpretación estuvo a cargo

SU XIII

SEMANA de Música Religiosa



Un momento de la intervención de la directora de la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, Juana Espinós, en su disertación del pregón que abría la "Semana" conquense.



Orquesta y Coro Gulbenkian, que iniciaron las actividades musicales bajo la dirección de Michel Corboz y la colaboración de un destacado cuarteto de cantantes.

de la Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE a las órdenes de su titular, el maestro Odón Alonso, que lograría una destacada versión por el cuarteto solista de cantantes: Montserrat Alavedra, Carol Brunk, Manuel Cid y Jesús Zazo, así como por la Escolanía de la Sagrada Familia (integrada por niños). El frío reinante en los Padres Paúles y el cansancio puede ser la exigente para no lograr un pleno rendimiento, como se observaría en la fecha correspondiente a la actuación del Coro Gulbenkian con la Orquesta de la Fundación lusitana, la cual destaca más en su parte de cuerda que de viento. José María Sanmartín tuvo acertadas intervenciones al órgano.

No podríamos ocultar el interés que ofrece el Magnificat, de Almeida (compositor lusitano del XVIII), junto a sus compatriotas Cristo, Cardoso y Morago, que oscilan entre el XVI y XVIII, junto al famoso Requiem, de Mozart, los Marienlieder, de Brahms, así como el estreno absoluto de los Dos motetes, de Braga Santos (músico portugués del XX), que compuso dos bellos y claros ejemplos dentro de una estética que no es puramente tradicional, pero tampoco de ultravanguardia. Esta música no se despegaba de los Palestrina, Scarlatti, Lasso, Poulenc y Fauré, sino que pueden muy bien convivir en un programa diversificado, pero con cierto eclecticismo formal estético. Michel Corboz y Fernando Eldoro llevarían el peso de cada una de las sesiones: la primera, con orquesta y coro, y la segunda, "a capella". Como de la misma cualidad sería la sesión ofrecida por la Coral Sant Jordi a las órdenes de Oriol Martorell. De ella debemos destacar la bella y lograda adaptación que se ha hecho para coro de la segunda sección de las Cinco invocaciones al Crucificado, de Montsalvatge, que en 1969 sería estreno absoluto en la VIII "Semana" conquense, que ahora toma la denominación de Pianto della Madonna, sin olvidar la emocionante obra *O vos omnes*, de Pablo Casals, una de sus más logradas creaciones en el campo de la composición. La curiosa interpretación de Schoenberg en catalán..., con otros nombres bien notorios: Bach, Casanoves, Strawinsky, Mompou, Britten y Bardos.

En sesión precedente, la Orquesta Ciudad de Barcelona y la Coral Sant Jordi fueron intérpretes de una bella versión del *Stabat Mater*, de Pergolesi, con las voces solistas de la soprano Carmen Bustamante, en la misma línea de seguridad que es hábito en ella, y la contralto Montserrat Martorell, espléndida voz, potente y agradable, pero sin control de musicalidad. En el mismo programa se incluía *Funerary Music*, de Purcell; *Sinfonía la Pasión*, de Haydn, y "Los encantos del Viernes Santo", de la ópera *Parsifal*, de Wagner. Este fragmento y la anterior serían destacables en la versión serena, justa y adecuada de Ros Marbá y el conjunto barcelonés.

Por último, quisiéramos resaltar la belleza expresiva que Ana Higuera hizo de dos obras de Vivaldi, y con ella la conjunción

y empaste logrado por la contralto Gisela Ohrt, que luciría un bello timbre y seguridad expresiva, con una batuta regida con decisión por parte de Isidoro García Polo. Así como el acierto del Pregón-conferencia que pronunció nuestra entrañable colega Juanita Espinós, que ha sido uno de los aciertos, por la fina sensibilidad con que fueron expuestos sus criterios en cuanto al presente, pasado y futuro de estas "Semanas". En su parlamento puso emoción, musicalidad, poesía y apretado análisis de cada una de las obras-encargo de los años precedentes, la selección importante del repertorio y la ingente labor que realiza el Instituto de Música Religiosa, recogiendo lo más importante y olvidado de la producción española que se encuentra repartida en los archivos de catedrales y bibliotecas no sólo de Cuenca, sino de otras localidades.

LA OBRA DE PEDRO ARANAZ

Ya hemos citado de paso la labor del Instituto de Música Religiosa de Cuenca: la recopilación que realiza de obras ignotas que poco a poco han ido saliendo a la luz pública, recogidas en los nueve libros editados. Ahora llegamos al décimo, que corresponde a la Polifonía de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca, en la que se recogen obras de Pedro de Aranz, de quien en otros tomos también encontramos algunos ejemplos sueltos. Ahora, gracias al estudio de Manuel Angulo, Angel Botia y Antonio Iglesias, se ha dado cima a una investigación más completa, con transcripciones de Restituto Navarro, quien ha publicado una "separata" histórica sobre los maestros de capilla que el templo catedralicio conquense tuvo desde el siglo XVI hasta nuestros días, con nombres como Ginés Boluda, la del propio autor, pasando por Muro, Garay, Peña, Puro Castro, García, Tabares (Manuel y Nicolás), Nebra, Barrio, Aranz..., entre otros.

La investigación y recopilación del tomo citado en primer lugar se realizó por Antonio Iglesias, director técnico también de la "Semana", lo que supone un acierto y consecución de un logro singular, ya que así despiertan a la luz del conocimiento músicos y autores que hasta ahora se desconocía su existencia, y que gracias a estas publicaciones y el desarrollo de la actividad musical pasan a ser del dominio de melómanos y estudiosos.

Como complemento a la "Semana" se ha desarrollado por tercera vez el estudio de las obras que se ofrecen, dirigidas a un seleccionado grupo de alumnos de nuestros Conservatorios, que han sido explicadas por destacados estudiosos, como Joly Braga Santos, Oriol Martorell y Manuel Angulo, respectivamente, cuyo despliegue tuvo tono de un nivel muy considerable en cuanto a su valor pedagógico.

Informó y comentó LERDO DE TEJADA

BALLET

en NUEVA YORK

Ir al teatro es hoy día, más que un placer, una necesidad...

Entre el frío intenso, las heladas que se suceden una tras otra, la escasez de combustible en general y la incertidumbre suscitada por infinidad de problemas nacionales e internacionales, resulta una necesidad, repetimos, el refugiarse en un teatro y echar al olvido, aunque sea por un par de horas solamente, las desagradables realidades que plagan nuestro vivir cotidiano.

El American Ballet Theatre acaba de ofrecer su clásica temporada de invierno en el City Center de la ciudad de Nueva York, y como otras veces, hemos asistido a algunas de sus presentaciones, todas muy interesantes por cierto.

Tuvimos oportunidad de ver tres programas distintos. El primero incluía cuatro obras: **Harbinger**, con música de Prokofieff; **Concierto para piano en Mi mayor**, op. 55, y coreografía de Eliot Feld. Muchas veces hemos hablado de este joven coreógrafo y siempre hemos dedicado nuestros mejores elogios a su obra creativa. **Harbinger** es un «ballet» ligero y agradable, basado en una tónica moderna abstracta. Las parejas danzantes se dan gusto interpretando la difícil coreografía, destacándose entre todos Christine Sarry y Daniel Levins.

El «Pas de deux» de **Don Quijote**, de Minkus, y coreografía de Petipa, que ocupó el segundo número del primer programa, es «caballo de batalla» de muchas compañías. Siempre se usa para rellenar y para darles oportunidad de brillar a algunas de las parejas solistas. Esa noche la interpretación del mismo fue encomendada a Eleanore d'Antuono y Ted Kivitts. Eleanore d'Antuono posee una fuerte técnica: no hay paso que ella no acometa con valentía. Las vueltas son su especialidad. Pero la D'Antuono se queda corta en muchas cosas..., su interpretación no trasciende al espectador. Además, hay que apuntar que la línea de sus piernas no es depurada ni tiene una elegante continuidad. Sus pies no acusan un marcado apuntar «hacia afuera», como lo exige la técnica clásica, y muchas veces muestra una carencia total de empeine. Ted Kivitts es fuerte y muy bien portado, y tiene un dominio absoluto del escenario. Da gusto verlo terminar sus «pirouettes» con tanta facilidad y limpieza.

Pillar of Fire («Pilar de fuego») ya lo hemos comentado para RITMO en otra oportunidad. Este bellissimo «ballet» de Anthony Tudor, con música de Arnold Schoenberg, sigue siendo un plato fuerte en el repertorio del Ballet Theatre. Los intérpretes Natalia Makarova, Bonnie Mathis, Christine Sarry, Gayle Young y Marcos Paredes, todos desempeñaron a cabalidad los distintos y difíciles personajes que protagonizaron.

Ver **Graduation Ball** («Baile de graduación») de nuevo fue como volver hacia atrás las páginas de nuestra vida y regresar a una época mucho más alegre y romántica...; fue como si una brisa primaveral acariciara nuestra cara y jugara con nuestro cabello... Ese delicioso «ballet», con música de Johann Strauss y coreografía de David Lichine, entró en nuestra vida por vez primera en 1941, cuando nos cupo el honor de vérselo bailar al reparto original del Original Ballet Russe, para el cual fue creado. Esta moderna versión ha sido montada con total respeto y buen gusto, y las travesuras de los cadetes y las alumnas de una escuela de señoritas hicieron nuevamente las delicias de la audiencia. Hay que destacar a Christine Sarry, Daniel Levins, Buddy Balough, Ellen Everett, Dennis Nahat y Marcos Paredes, todos en «rôles» estelares.

En el segundo programa a que asistimos se inició el espectáculo con **Les Sylphides**, de Chopin —«ballet» romántico por excelencia—, con coreografía de Michel Fokine. La interpretación esa noche de solistas principales estuvo a cargo de Cynthia Gregory y Michel Denard, con Karena Brock y María Youskevitch. Esta última, pese a llevar el ilustre nombre de su padre, Igor Youskevitch, no le hizo honor al solo que interpretó. El «Corps de Ballet» se portó dignamente.

A continuación de **Les Sylphides** subió a escena **Apollon Musagete** («Apolo, líder de las Musas»), «ballet» en un acto y dos escenas, con música y libreto de Igor Strawinsky y coreografía de Georges Balanchine. Este «ballet», que fue estrenado en su forma original por el Ballet Russe de Diaguileff, en París, en junio de 1928, marcó el inicio de la carrera triunfal del coreógrafo Balanchine y su afortunada asociación con el maestro Strawinsky, la cual duró más de cuarenta años. La importancia que **Apolo** tiene en la historia del «ballet» es inmensa, por cuanto **Apolo** introdujo en el «ballet» de su época el clasicismo tradicional, que estaba ausente desde la última obra del coreógrafo Marius Petipa. Cuando dicho «ballet» se puso

en escena por vez primera causó casi una revolución, por su modernismo y atrevimiento. Sin embargo, la mayoría del modernismo en los movimientos del «adagio» de nuestra danza clásica actual se deriva directamente de **Apolo**. Esas innovaciones horrorizaron a muchos en aquel entonces, pero eran solamente una extensión lógica de la línea pura de Saint-Leon, Petipa e Ivanov, y fueron casi instantáneamente absorbidas dentro de la tradición de la más pura danza clásica.

El escenario, totalmente desnudo de telones, nos presenta tan sólo una escalera al fondo, simulando el Monte Olimpo. En ella danza a luz Leto a su retoño, Apolo, hijo de Zeus. Después, las tres Musas: Terpsicore, Calíope y Polimnia, juegan y danzan con Apolo, recibiendo cada cual de él un atributo: Terpsicore, la danza; Calíope, el verso, y Polimnia, la mímica. Georges Balanchine ideó ese «ballet» en 1928, y sus movimientos y pasos, en general, son tan modernos, tan distintos, que aún hoy, casi cincuenta años después, mantienen su frescura y modernismo. Fue algo sublime ver a Ivan Nagy interpretar a «Apolo», pues él es casi un dios en el escenario...; apuesto, viril, musculoso y un magnífico bailarín. «Terpsicore» fue danzada por Natalia Makarova, quien casi desafió las leyes de la gravedad con su alada interpretación. «Calíope», a cargo de Hilda Morales, y «Polimnia», danzada por Kim Highton, completaron el magnífico reparto, que arrancó una salva de aplausos a la terminación. La orquesta, bajo la batuta de David Gilbert, le dio un rendimiento excelente a la difícil partitura de Strawinsky.

El programa continuó con la presentación de **Intermezzo**, que ya también ha sido comentado por nosotros en RITMO. Sólo añadiremos que este romántico «ballet» de Eliot Feld, con música de Brahms, es uno de nuestros favoritos y del público en general. Volvió a destacarse en él extraordinariamente Christine Sarry y su compañero, John Sowinski.

Les Patineurs es un alegre «ballet» de Frederick Ashton, en el cual se usa la música de Giacomo Meyerbeer. No tiene mayor trascendencia que darles oportunidad a algunos solistas para lucirse en sus difíciles variaciones. Ted Kivitt, como «El joven en verde», y Zhandra Rodríguez e Hilda Morales, como «Las jóvenes en rosa y amarillo», todos hicieron las delicias del público con su soltura y buena ejecución.

La última función a la que asistimos combinó un interesante programa, el cual comenzó con **Divertimento de Nápoles**, una serie de piezas sueltas, hilvanadas entre sí, con la antigua coreografía de August Bournonville y música de Paulli, Helsted y Gade. Muy alegre resultó este número, en el cual se destacaron Karena, Brock, Ellen Everett, Terry Orr, John Prinz, Hilda Morales y Zhandra Rodríguez.

At Midnight («A la medianoche»), de Eliot Feld, con música de Gustav Mahler, también ha merecido nuestro comentario para RITMO. El reparto de esa noche fue casi exactamente el mismo que vimos en su puesta en escena anterior, destacándose nuevamente Daniel Levins, Bonnie Mathis, Christine Sarry y John Sowinski.

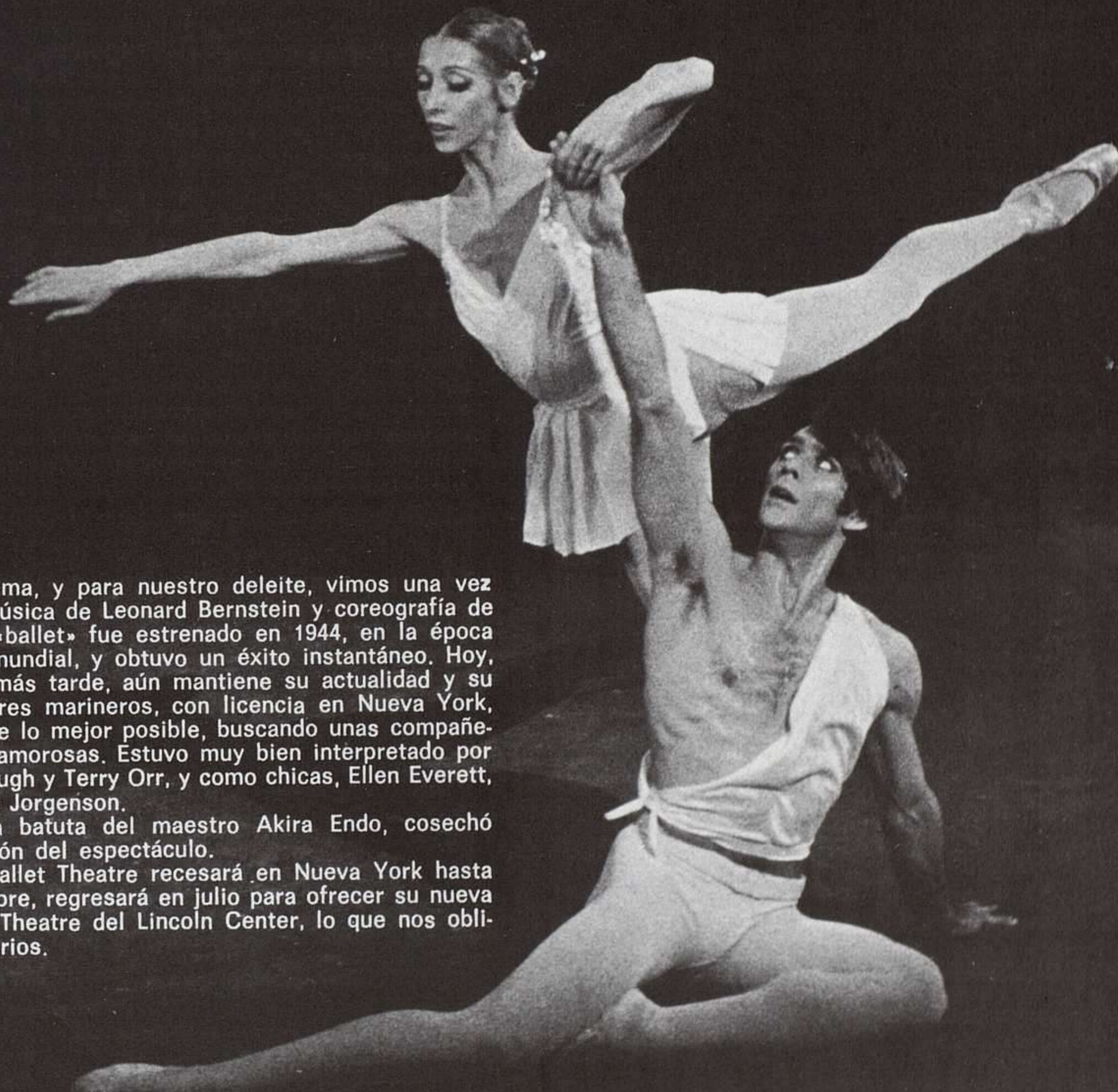
El «ballet» más importante de esa noche fue **Undertow** («Corriente submarina»), «ballet» original de Anthony Tudor, con música de William Schumann. Anthony Tudor es otro gran coreógrafo, precursor del «ballet» dramático y psicológico... Este «ballet», estrenado en 1945 por el American Ballet Theatre, es un esfuerzo más para extender la danza dramática. Se presenta a la audiencia la historia de un joven, al que se denomina «el transgresor». Cómo nace, crece y vive, día a día, y qué le motiva a cometer un asesinato. El tema psicológico está muy bien desarrollado, y vemos pasar por la vida del transgresor todos los personajes que van alterando y modificando su personalidad, hasta llegar al clímax fatídico. El papel del transgresor, «rôle» que demanda más dramatismo que cualidades danzarias, fue encomendado al joven Fernando Bujones, al cual entrevistamos para RITMO hace algunos meses. Nuestra predicción de entonces parece haberse cumplido cabalmente: Fernando está teniendo éxito tras éxito, no sólo en «rôles» clásicos por excelencia, sino en difíciles personajes como el que estamos comentando, para interpretar el cual se requiere una profundidad y dramatismo poco común en una persona de tan pocos años como Fernando. Su personificación fué justa y acertada. En los otros «rôles» hay que destacar a Cynthia Gregory, en el doble papel de «Cibeles» y «Medusa», la cual hizo gala de su incomparable técnica y estilo; a Sallie Wilson, como «Volupia»; a Christine Sarry, como «Ate», y Martine Von Hamel como «Polimnia», todas excelentes tanto en su dramatismo como en lo que se refiere a la danza.

la temporada invernal del AMERICAN BALLET THEATRE



▲ Cynthia Gregory y Richard Schafer en el "ballet" *Undertow*.

Natalia Makarova e Ivan Nagy en el "ballet" *Apollo y las Musas*. ▼



Para cerrar el programa, y para nuestro deleite, vimos una vez más **Fancy Free**, con música de Leonard Bernstein y coreografía de Jerome Robbins. Este «ballet» fue estrenado en 1944, en la época de la segunda guerra mundial, y obtuvo un éxito instantáneo. Hoy, una veintena de años más tarde, aún mantiene su actualidad y su encanto casi infantil. Tres marineros, con licencia en Nueva York, tratan de pasar la noche lo mejor posible, buscando unas compañeras para sus fantasías amorosas. Estuvo muy bien interpretado por Ian Horvath, Buddy Balough y Terry Orr, y como chicas, Ellen Everett, Karena Brock y Rhodie Jorgenson.

La Orquesta, bajo la batuta del maestro Akira Endo, cosechó aplausos a la terminación del espectáculo.

Ahora el American Ballet Theatre recesará en Nueva York hasta el verano, y como siempre, regresará en julio para ofrecer su nueva temporada en el State Theatre del Lincoln Center, lo que nos obligará a nuevos comentarios.



Caja de Ahorros del Sureste de España Concurso de Composiciones

(pasodoble festero, marcha cristiana, marcha mora)

con motivo del

PRIMER CONGRESO NACIONAL DE FIESTAS DE MOROS Y CRISTIANOS

VILLENA, 1974

LA CAJA DE AHORROS DEL SURESTE DE ESPAÑA, adhiriéndose a la celebración en Villena del Primer Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos (septiembre de 1974), y con el deseo de colaborar a la mayor brillantez del mismo, convoca un CONCURSO DE COMPOSICIONES (pasodoble, marcha cristiana, marcha mora) de acuerdo con las siguientes

B A S E S

- PRIMERA.** Podrán participar en este Concurso todos los compositores españoles.
- SEGUNDA.** Las composiciones serán originales, inéditas, y no deberán haber sido interpretadas en público anteriormente.
- TERCERA.** Los concursantes presentarán guión bandístico, partitura si lo desean y el material completo para Banda que se indica en la base Base 9.ª de esta convocatoria, en sobre cerrado, en cuyo exterior se escribirá un lema, que será el título de la obra. En sobre aparte, rotulado con el mismo título, irá el nombre y domicilio del autor, que se conservarán secretos hasta su apertura por el Jurado.
- CUARTA.** El plazo de presentación de originales terminará a las veinticuatro horas del día 20 de julio próximo, y se remitirán a: CAJA DE AHORROS DEL SURESTE DE ESPAÑA, Secretaría de Ahorro y Promoción, calle San Fernando, 40, ALICANTE, indicando en el envío: Concurso de Composiciones «Primer Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos».
- QUINTA.** Se concederá un primer premio de 25.000 pesetas a la composición elegida como más interesante, ya fuese pasodoble festero, marcha cristiana o marcha mora, y un accésit de 15.000 pesetas a la que le siguiera en méritos según decisión inapelable del Jurado nombrado al efecto, cuya composición será dada a conocer a la publicación del fallo.
- SEXTA.** Las partituras premiadas quedarán de propiedad de la Caja de Ahorros del Sureste de España, que podrá editarlas a sus expensas si lo juzgara conveniente, en cuyo caso haría entrega, a título de obsequio, de 25 ejemplares a cada autor premiado.
- SEPTIMA.** Los originales no premiados serán devueltos a solicitud de sus autores, y si pasado un mes no fueran reclamados por éstos, se abrirían las plicas para conocer nombres y domicilios y proceder a su remisión.
- OCTAVA.** Siendo deseo de la Institución organizadora de este Concurso que la composición que obtenga el primer premio sea ampliamente difundida durante el desarrollo del Primer Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, ya que nace en homenaje al mismo, se establecerá un premio de 5.000 pesetas para aquella agrupación musical que se destaque por la frecuencia y calidad con que interprete dicha composición, a juicio de los organizadores del Congreso, cuyo dictamen será solicitado por la Caja de Ahorros del Sureste de España.
- NOVENA.** El material que deberá presentarse por los concursantes, según la Base 3.ª, será el siguiente: guión, flauta y flautín, oboe, requinto, 4 clarinetes, 2 saxofones en mi b, 2 saxofones tenores en si b, 1 saxofón barítono en mi b, 2 fiscornos, 2 trompetas, 2 trompas en mi b, 3 trombones, 2 bombardinos en do, 2 bajos en do, bombo y platos, caja y timbal.

Alicante, marzo de 1974



WALTER KRAUS

Si consideramos que el fenómeno musical y su interpretación dependen en gran parte de la recepción, y que ésta es, en numerosas ocasiones, imperfecta y la mayoría de las veces deformadora y obsesiva, hemos de llegar a la lógica conclusión de que ante la imposibilidad práctica de variar radicalmente los esquemas técnicos de emisión de la música es preciso operar en las esferas de recepción mental del individuo para lograr de esta forma una nueva dimensión de carácter numinoso y arquetípico.

Es precisamente en este terreno en el cual trabaja la escuela mnemofónica alemana bajo la dirección del Pr. Kraus, científico teórico cuyos descubrimientos cibernéticos aplicados al concepto musical pueden verificar una verdadera revolución en esta rama del arte humano, de características similares y con repercusiones más profundas que las que motivó la aparición del sistema dodecafonico.

Walter Kraus nació en un pequeño pueblo de la zona de Friburgo, en 1915. En 1935, cuando se encontraba en pleno desarrollo de su teoría de las sinusoides, obstaculizado en el plano práctico por falta de medios técnicos, tuvo que huir de Alemania, perseguido por el régimen nazi de Hitler, que le acusaba de «parásito» y de efectuar actividades contrarias a los principios del nacional-socialismo. Refugiado en Suecia, recibió la noticia de que todo el material que poseía en un pequeño departamento anexo a la Universidad de Hannover había sido totalmente destruido. Desalentado, intentó reconstruir —basándose en una serie de notas y apuntes que había conseguido salvar— su compleja y ardua teoría. Durante dos años, en los que residió en Malmö, subvencionado, en parte, por el Gobierno sueco, trató inútilmente de recomponer su trabajo.

Acabada la segunda guerra mundial regresó a Alemania, en 1950, y durante diez años abandonó sus estudios técnico-musicales, hasta que entró en contacto con Rudolph Nassen, que, paralelamente, había desarrollado su propia teoría de los «sonidos puros». Mediante una intensa labor de confrontación de datos seguida de un proceso de complementación, consiguieron, por fin, no ya sólo restaurar su trabajo, sino incluso perfeccionarlo. En efecto, apoyados por la técnica de la posguerra, que había experimentado un gran desarrollo, se dispusieron a llevar a la «praxis» su complicada hipótesis científica.

En 1963, instalados ya en su laboratorio principal de la Selva Negra, dieron comienzo a sus experimentos. Un año después consiguieron al fin un gran éxito con la fabricación del «melopsictrón», cuyo funcionamiento y resultados son absolutamente revolucionarios. Su actuación en la mente del individuo, previa colocación de sendos electrodos en la zona parietal de la cabeza, se manifiesta, en primer lugar, por un prolongado período de som-

Desde Nueva York





Foto tomada al Dr. Kraus en 1939, durante su exilio en Malmö. En ella se aprecia con bastante claridad al profesor trabajando sobre los esquemas fundamentales del primitivo melopsicotrón. No ha sido posible conseguir una foto más reciente, pero en cualquier caso ésta representa un documento histórico de gran valor.

nolencia, para a continuación provocar una «ingravedez psíquica», y como consecuencia de ésta un vacío mental; es entonces cuando este vacío se sustituye por elementos musicales que inundan el subconsciente del individuo y forman con el mismo una estrecha simbiosis. Durante este último período el sujeto pierde cualquier relación de medida temporal y espacial, y se siente vagar indefinidamente a través de dimensiones arcaicas y mágicas, mientras la música le acompaña y le guía por el mundo de su subconsciente.

El Pr. Kraus afirma que la identificación que han hecho algunos sujetos entre el melopsicotrón y los efectos causados por algunas drogas clásicas, tales como el opio y la heroína, es válida sólo hasta cierto punto, ya que si bien tienen en común la fase de la cenestesia, o armonía fisiológica, el melopsicotrón no provoca estados de delirio, y, además, no tiene efectos secundarios negativos de ninguna clase, pues tampoco crea hábito ni ningún tipo de necesidad constante.

El funcionamiento del aparato sobre el individuo se basa, según Walter Kraus, en la anulación temporal de las facultades organolépticas del hombre; es decir, los sentidos quedan bloqueados y son sustituidos por los poderes intrapsíquicos. Esta anulación sensitiva tiene por objeto el suprimir la barrera deformadora que representan los sentidos. Una vez conseguido esto, la música fluye suavemente en la mente del sujeto, que, en algunas ocasiones, y dependiendo del grado de evolución psíquica, llega a crear su propia música interna sin necesidad de que ésta le sea imbuida desde el exterior.

De esta forma todos los elementos que podrían ser deformados en su proceso de recepción llegan en su estado más puro a la mente del hombre. Esta es la razón por la que Kraus prefiere identificar su sistema con los resultados prácticos del taoísmo filosófico de Lao-Tseu, que describe los estados contemplativos de la siguiente forma: «Mi corazón se concentró y mi cuerpo quedó disperso. Todas mis sensaciones se parecían. Perdí la sensación de sobre qué se apoyaba mi cuerpo y de en dónde se apoyaban mis pies. Que tus ojos —aconseja Tchuang-tseu— no tengan nada que ver, tus oídos que oír y tu corazón nada que sentir.»

La escuela mnemofónica, cuyo nombre se debe a la influencia que sus sistemas efectúan en la memoria del hombre, o, mejor aún, en su subconsciente, tiene entre sus objetivos el retrotraer la consciencia humana hacia formas precedentes de desarrollo, en las cuales, según ha deducido Nassen en sus investigaciones en el inconsciente colectivo, el espacio-tiempo había sido sometido y controlado por las facultades hipersensitivas, consiguiendo de este modo un dominio completo de los fenómenos telepáticos, paranormales y de ubicuidad. La música sería, pues, según esta teoría, una remanente de todos estos procesos parapsicológicos, y como consecuencia representaría una doble vía de reencuentro con las pasadas y remotas dimensiones que prevalecieron hace tiempo en la vida del hombre. Así, pues, mediante el melopsicotrón se superan las barreras temporales y se consigue conectar, como dijimos anteriormente, con el inconsciente colectivo.

No es sólo en el campo de los descubrimientos científicos aplicados a la música donde Walter Kraus y Rudolph Nassen han hecho grandes progresos, sino que incluso han efectuado composiciones musicales que se pueden encuadrar dentro de las últimas tendencias experimentales. No obstante, prefieren dedicarse preferentemente a sus investigaciones técnico-científicas, pues consideran que estas últimas son más importantes. En cualquier caso, los resultados no serán inmediatos, pues en este campo el avance no se produce uniformemente.

JUAN ANTONIO LUCAS FERNANDEZ

Actuación del Dúo Paniagua en el METROPOLITAN MUSEUM

El pasado día 21 de marzo ofrecieron en el Metropolitan Museum neoyorquino un importante recital, dedicado por entero a música española o de inspiración hispánica, el dúo formado por Gregorio (viola «da gamba» y vihuela) y Cristina Paniagua (clave). Aparte del merecido éxito popular y de la importante acogida de la crítica, es conveniente subrayar la curiosa selección de las obras, ya que en todo el programa interpretado figuraba como palabra base el nombre «España» en diversas acepciones (la Spanyolertanz, de Hans Weck; la Triste España, de Juan de la Encina, o The Spanish Pavane, de John Bull). Asimismo es de justicia apuntar el dato de que Gregorio Paniagua es el único artista español que ha actuado en tres ocasiones durante los últimos cinco años en la importante institución artística americana.

SOL HUROK "In memoriam"

El último de los grandes empresarios, Sol Hurok, ha muerto en la ciudad de Nueva York, a la edad de ochenta y seis años.

Sol Hurok llegó a América a principios de siglo, procedente de su nativa Rusia, y comenzó a importar artistas, muchos de ellos desconocidos, en plena primera guerra mundial. Muy pronto después, el título de «Sol Hurok presenta» fue sinónimo de garantía artística indiscutible. Poseía un olfato muy especial para descubrir talentos y estaba siempre dispuesto a jugarse el todo por el todo por su artista favorito. Entre los artistas desconocidos presentados por él que de la noche a la mañana se convirtieron en estrellas indiscutibles y altas atracciones de taquilla se encuentran el pianista Arthur Rubinstein y la «mezzosoprano» negra, ya retirada, Marian Anderson.

A Sol Hurok debemos principalmente el auge del «ballet» en Norteamérica, pues en 1930 comenzó a importar grandes compañías de «ballet» extranjeras, y con ello empezó a desarrollarse la afición por la danza clásica en el continente americano.

Mucho se va a echar de menos a Sol Hurok en los círculos artísticos de Nueva York, donde radicaba su oficina. Nadie sabe qué le va a pasar ahora a su agencia teatral. Quedan pendientes los planes para presentar al Ballet Bolshoi, que se anunciaba tentadoramente para actuar en el Metropolitan Opera House, en agosto del corriente año.

Esperemos que sus sucesores continúen ofreciendo artistas y espectáculos de la misma calidad a que nos tenía acostumbrados Sol Hurok. Descanse en paz.

CELIDA VILLALON

ORQUESTA SINFÓNICA y CORO DE LA

RTVE

- Se estrena el Concierto para quinteto de «jazz» y orquesta.
- Compuesto por el batería José Nieto.
- También estreno del Concierto espiritual para barítono y orquesta.
- Escrito por José Peris sobre un texto de Unamuno.
- Reparación de García Asensio tras su viaje a Rusia.
- Excelente actuación del violonchelista Aldulescu.

Antes de entrar en las últimas actuaciones de la Sinfónica y Coro titulares de la RTVE quisiéramos resumir que su temporada ha sido de un extraordinario nivel y con interesantes aportaciones a la programación de composiciones, las cuales no están justificando su olvido, dado que poseen una buena dosis de calidad y realización acertada. Pero lo importante de todo es la puesta a punto de ambos conjuntos, tanto el sinfónico como el coral. Ello evidencia una normativa de trabajo y un cumplimiento profesional de sus titulares, los maestros García García Asensio y Odón Alonso, que se esfuerzan por lograr un conjunto homogéneo, sensible y elástico a todas las tendencias estéticas. También que los instrumentistas se entreguen sin reservas en todas sus actuaciones y se trabaje con voluntad y cumplimiento del deber.

REPARACION DE GARCÍA ASENSIO

Luego de una actuación fructífera por tierras soviéticas, hizo su reaparición al frente de su Orquesta el maestro Enrique García Asensio.

Versión estupenda, cuidada, con riqueza de planos sonoros fue la de **Música para celesta, arpa, piano y percusión y cuerda**, de Bartok, que ocupó toda la segunda parte de la sesión correspondiente. Sacando el máximo partido y rendimiento tanto de la partitura como del conjunto orquestal, en especial de los dos últimos movimientos.

En la primera parte escucháramos una bella reproducción de la **Sinfonía sevillana**, de Turina, que hubo de incluirse a última hora por indisposición de la solista Josefina Salvador, que había de interpretar el **Concierto de estío**, de Rodrigo. Así se salvó la conmemoración del XXV aniversario de la muerte del músico sevillano (no sanluqueño, como se había dicho en otro lugar de anterior comentario), que pasaba sin recordación en la Sinfónica de la RTVE. Así quedaba enaltecida la memoria del

compositor, precisamente con una interpretación espontánea y lucida, pese a la improvisación del momento, pues, al parecer, sólo se pudo hacer lectura y ensayo sin más. Lo que tiene mayor mérito para el conjunto y justifica también nuestro aplauso por la temporada brillante. El programa se iniciaría con una graciosa y ajustada ejecución de la obertura de **Il signor Bruschino**, de Rossini. Queremos destacar que en esta obra el músico italiano hace golpear los arcos de los instrumentos de cuerda sobre el entarimado del escenario, lo que viene a indicar que dentro de las estéticas composicionales nunca es nuevo el empleo de recursos extramusicales.

ESTRENO DEL «CONCIERTO», DE NIETO

Los puritanos se habrán desgarrado las vestiduras y anatematizado contra la inclusión de música de «jazz» en un concierto de música culta. Pero cuando la música es tal, sin prostituciones, ha de admitirse como buena, sin más. Este es el caso de José Nieto y su **Concierto para quinteto de «jazz» y orquesta**, donde la parte instrumental podría decirse, sin buscar subterfugios de ninguna clase, que es una partitura normal de música culta con las «incrustaciones» de los cinco solistas de «jazz», que realizan su cometido con las «improvisaciones» que el género permite, si bien no se puede llegar al «trance» por estar sometido el intérprete al reloj y a la duración del espectáculo. Por nuestra parte, estimamos que el segundo y tercer tiempo son los más logrados, y que la experiencia del músico debería tener una continuidad, pues el «oficio» es exigente y no dejado a la improvisación, sino que se realiza concienzudamente. Wladimiro Bas («saxo» alto), Pedro Iturralde («saxo» tenor), Joe Moro (trompeta), David Thomas (contrabajo y miembro de la orquesta) y José Nieto (batería y compositor) realizaron una

efectiva labor, que sería bien acogida por el auditorio del Palacio de Congresos (1).

La segunda obra y última fue la cantata **Iván el terrible**, de Prokofiev, que tuvo unos momentos felices y otros de tedio, pues como versión cinematográfica (no hemos visto la película) puede ser más asequible; pero debemos aplaudir el esfuerzo que Odón Alonso realiza buscando programas que encierren interés y novedad.

La Orquesta de la RTVE, el Coro titular de la misma y Escolanía «Nuestra Señora del Recuerdo» tuvieron a su cargo cometidos de importancia, con ajustada realización, así como los solistas: Norma Lerer (contralto), Antonio Lagar (barítono) y Manuel Dicenta (narrador).

El programa dirigido por el maestro Jean Martinon tuvo su punto culminante en la interpretación de la **Cuarta sinfonía** de Mahler, que ocupó toda la segunda parte de la sesión. Alcanzaría momentos de gran brillantez y merecería la cordial acogida que se le dispensó por el auditorio. También tuvo destacada intervención nuestra cantante la soprano Esther Casas. Sus agilidades y «filados» fueron destacados, transparente la voz, con un hermoso y delicado registro central.

La primera parte estaría ocupada por el **Segundo concierto para violín y orquesta**, del propio Martinon. Obra que constata el buen «oficio» del maestro, que se considera compositor que dirige. La concepción podría ser «intermedia», puesto que no es clásica, conservadora ni vanguardista, con lenguaje más cercano a Bartok, con expresiones «alla francese» y un delicado virtuosismo. Serían las notas más salientes, calificantes y cualificables de la partitura, bien reproducida en el papel solista de Christian Ferras, siempre entregado a un mejor servicio de la

(1) N. de la R.—Más información sobre este estreno, en las páginas de nuestra sección Ritmo-Joven.

composición, bien el acompañamiento del director-autor, secundado por el conjunto orquesta.

EL MOZART Y BRAHMS DE JARVI

Presentación del maestro Nene Jarvi, de nacionalidad soviética. La versión de la **Séptima serenata** de Mozart se hizo con cierta desigualdad sonora en los tiempos y la medida de éstos. Mayor equilibrio en la **Cuarta sinfonía** de Brahms, en la que se observó que el director se sentía más «cómodo», extrovertido de sentimientos, imprimiendo cierta emotividad, con un espléndido trabajo del conjunto, en el que sobresalió la colaboración de Hermes Kriales (violín) en la obra de Mozart. De éste hubo de ofrecerse el «bis» del cuarto movimiento, para corresponder a los aplausos del auditorio del Palacio de Congresos, volcado.

CONCIERTO ESPIRITUAL POR GARCÍA ASENSIO

Podría considerarse un concierto espiritual el dirigido por Enrique García Asensio, ya que incluía el estreno de **Concierto espiritual para barítono y orquesta**, de José Peris, en «première» mundial, y la **Sinfonía en Si menor («Al Santo Sepulcro»)**, de Vivaldi, completando la sesión con el **Concierto de violonchelo**, de Dvorak, y **Hemeroscopium**, de García Abril.

Pese a la brevedad de la obra de Peris, puede asegurarse que es una bella página, en la que el compositor ha sabido extraer de **El Cristo de Velázquez** toda la fuerza expresiva que en el número IV, titulado «Ecce Homo», pone don Miguel de Unamuno. Es la música que precisa para ese fragmento de su poesía, esa poesía que nos trasciende la reciedumbre y la serenidad de Castilla, esa Castilla privada de una floresta fragante y perfumada, desértica y sobria. Esa sobriedad que el solista al recitar expresa: «¡Yo soy el Hombre, la Verdad, la Vida!», con un ambiente de paso de procesión que nos indica al hombre del mundo, penitente de sus pecados, oculto tras la tela de un capucho de nazareno. El texto fue dicho con una ajustada interpretación del barítono Antonio Blancas.

La obra de Dvorak tuvo en el violonchelista Radu Aldulescu un feliz intérprete, con un delicioso sonido, bellos planos de intensidad emocional, que despertarían el entusiasmo del público. Así se completaría con la página vivaldiana y de nuestro compositor turolense, un programa que podría ser de los más completos, pese a la diversificación de estéticas.

CLAUSURA DE LA TEMPORADA 1973-74

En el Teatro Real (por excepción, y puede que de manera continuada para futuras actuaciones en la temporada siguiente) se ofreció la ocasión de un programa eminentemente vocal y coral, pues se encomendó al

RECITALES

RECITAL DE RUBINSTEIN EN EL REAL

Inagotable, eterna juventud (pese a su faz apergaminada), poderosa su técnica, Arturo Rubinstein tendría una nueva actuación madrileña, con gran cantidad de público, que ocuparía lugar en el escenario. ¿Qué decir de este hombre, de sus interpretaciones, de su calidad musical? Habríamos de remontarnos a reproducir un comentario de hace varios años, pues es seguro que repetiríamos los mismos conceptos, los mismos adjetivos y el mismo entusiasmo del público. También el artista reitera ademanes, gestos y movimientos... Damos constancia de su permanente actividad y suficiencia física, sin agotamientos. Toca como ha tocado siempre, y... con ello es bastante cuando ya se acerca a los noventa años y sigue en «la brecha». El día que su larga vida se extinga será con toda seguridad ante un piano.

LUNES DE RADIO NACIONAL

Imposible mantener una línea de mayor atención al ciclo de los «Lunes de Radio Nacional», que ha entrado ya en su último trimestre de actividad continuada. Estos programas están siendo acogidos con el mayor interés, y dicen bien claro el valor y atractivo que las sesiones tienen, en las cuales se programa con un marcado sentido de apoyo a las partituras, servidas por idóneos protagonistas: Cristina Bruno, Coro de RTVE, Blanca Uribe, premiados con el justo homenaje que su esfuerzo y maestría se merecen. Sin olvidar una actuación de gran calidad, como la de Annie Fischer. En nuestra actividad de crítico no recordamos que estuviese en Madrid. Ahora, gracias a Radio Nacional España, todo el país pudo gozar de ese estilo legendario que irradian sus interpretaciones y cada actuación suya.

Dos momentos de actividad constante en una línea que ya podríamos considerar «tradicional» en sus temporadas. El primero, la intervención de la pianista Ingrid Haebler, que ofreció un bello recital, dedicado a Mozart, con una calidad y buen gusto extraordinarios. El segundo, la nueva presencia en Madrid del Trío de Trieste, con su excelente técnica, que ofrecieron sólo dos autores: Schumann y Beethoven, para luego ofrecer el inevitable y consa-

Coro de la RTVE todo un programa con la interpretación de la *Misa solemne* de G. Rossini, con la aportación de los solistas: Angeles Gulin (soprano), Maurren Forrester (contralto), Paolo Barbacini (tenor), Maurizio Mazziere (bajo), el Dúo Eden y Tamir (pianos) y Montserrat Torrent (órgano). Todos a las órdenes de Alberto Blancafort, titular del conjunto coral.

La partitura de Rossini tiene la singularidad de ofrecer un apoyo pianístico a dúo y algunas intromisiones del órgano («armonium» en el original); pero la parte coral es un antecedente de lo que sería (según algunos pasajes) el famoso *Requiem* verdiano. El Coro lleva hermosas intervenciones a solo,

bido «extra», lo mismo que la anterior pianista hubo de conceder.

OTRAS ACTIVIDADES MADRILEÑAS

Rebasando nuestras posibilidades de espacio, no quisiéramos silenciar el merecido homenaje que el Real Conservatorio Superior de Música ha concedido al cantante Fernando Navarrete con motivo de abandonar la vida docente y pedagógica de la cátedra en dicho Centro, pero esperamos que no la actividad, pues Navarrete está como un «chaval» y todavía puede ofrecer sus consejos a muchos que deseen iniciar una difícil y poco prometidora carrera de Canto.

El Club Urbis, junto con el Tercer Programa de Radio Nacional, ofreció un cariñoso y merecido homenaje al maestro Oscar Esplá, que contó con su presencia, siempre grata, en cada una de las sesiones, donde la parte musical corrió a cargo de la pianista Pilar Bayona y el dúo integrado por Josefina Salvador (violín) y María Elena Barrientos (piano). También hubo una disertación sobre su vida y obra, a cargo del profesor Antonio Iglesias, y un coloquio en el que intervinieron Enrique Franco, Cristóbal Halffter, Ramón Barce y Tomás Marco, quienes expusieron sus puntos de vista sobre tan relevante personalidad.

El Festival de Marionetas del Teatro Madrid ofreció un programa a cargo del conjunto español de Peralta, que escenificó Bastián y Bastiana, de Mozart, con El retablo de Maese Pedro, de Falla, y un apunte de monólogo titulado Si no fuera niño, con texto traducido del húngaro. Fue una sesión completa y atractiva, pues nos permitió ver el teatro de marionetas en su versión espectacular y técnica, debido a que desde el público se podía apreciar la labor de quienes mueven esos hilos, que, a veces, se nos muestran invisibles y dan calor humano, hálito de vida a unos muñecos de cartón o madera.

La presentación del certamen compositivo «Premio Internacional de Música Ciudad de Zaragoza 1974», para dos, tres y cuatro guitarras, tendría como colofón las interpretaciones a cargo del conocidísimo cuarteto Tarragó, que un día fundara el desaparecido Graciano Tarragó. Poco público y un tanto desordenadas las intervenciones del auditorio, que aplaudió siempre entre tiempo y tiempo.

y en otras como apoyatura de los cantantes. Estos intervienen en íntima comunión con el Coro y otras veces solos, como en el caso del «Crucifixus» y «O salutaris», muy bellamente interpretado por Angeles Gulin; otros son de una bella expresión y seguras agilidades. Por su parte, la Forrester lució una espléndida voz, y debemos destacar su emotivo «Agnus Dei», que cierra la obra con la intervención del Coro. Este, preparado con cuidado y mimo por Blancafort, que realizaría un buen trabajo de conducción del mismo a lo largo del programa, muy aplaudido por el público, que obligó a la salida reiterada de cantantes y saludos al conjunto coral.

Dúo Corostola-Rego

Un selecto programa, interpretado todo él a alto valor técnico-artístico, sirvió, en todo momento, para demostrar las perfectas técnicas del cellista Corostola, de manera especial en su juego admirable del arco, y el temperamento y musicalidad del pianista, esenciales cualidades para dialogar con un Corostola dispuesto a compartir con su colaborador el éxito total de la espléndida jornada artística.

La primera parte del concierto estuvo formada con la *Sonata en La mayor, opus 69*, de Beethoven, y *Funf Stücke im Volkston, opus 102*, de Schumann. La segunda parte se inició con el estreno de la *Sonata-Concertante*, de Montsalvatge, al que siguió el estreno en España de la *Sonata* de Webern, terminando el concierto con la *Sonata* de Debussy.

En resumen, un emotivo concierto y un triunfo para Pedro Corostola y Luis Rego.

DEL RIO

COLEGIO MAYOR SANTA TERESA

El barítono argentino Oscar Monzo nuevamente se ha presentado en Madrid, en el salón del Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús, con un programa compuesto por «negro spirituals» y canciones argentinas.

Este cantante, creador del pequeño Teatro de Opera de Cámara de Madrid, mostró en todo momento su buena técnica vocal, así como un control casi absoluto de su voz, profunda e intensa, muy ubicada en toda la extensión de su registro. A ello debe agregársele gran expresividad en algunos momentos, que, a juicio de la que escribe esta nota, destacó en *Go Dow Noses* y *Wade in de Water*, dentro de los spirituals, y en el repertorio argentino, en *Canción del árbol del olvido* y *Guitarra, dímelos tú*.

Su acompañante, la pianista María del Carmen Sopena, siguiendo su excelente tónica en estas lides, sabe crear la atmósfera adecuada que necesita cada obra.

María Pilar LAFARGA

LEILA GONZALES, en el Círculo Catalán

Leila Gonzales, de origen portugués e inglés, que nació en la India, se presentó en el mencionado Círculo el pasado marzo con la colaboración del pianista Casal Chapí.

Leila Gonzales posee una emotiva voz de contralto, formada en una escuela de perfecta técnica vocal e interpretativa, en la que el gesto lo utiliza para destacar con él los momentos más sensibles de la interpretación.

En obras de Gluck, Gounod, Bizet, Schubert, Falla y de compositores ingleses exteriorizó su temperamento, su finura y las más sensibles condiciones que debe poseer una «liedrista» a nivel humano artístico.

Hubo momentos especiales, como en Schubert y Falla y en la interpretación de las obras inglesas, en los que el auditorio exteriorizó su emoción y el gran placer con que se compenetró con la gran contralto, quien en unión de Casal Chapí hubo de salir varias veces al final de cada parte y al final del espléndido recital para corresponder a las prolongadas ovaciones, interpretando varias obras extra.



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

DE TEJADA



BENICASIM

VIII CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA « FRANCISCO TÁRREGA »

B A S E S :

El Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega» se celebrará durante los días 20, 21, 22 y 23 de agosto de 1974, dentro de los actos programados para las Fiestas de Verano.

Podrán participar cuantos guitarristas, nacionales y extranjeros, lo deseen, sin limitación de edad, excepto el concursante que el pasado año obtuvo el primer premio.

Constará de un ejercicio previo de carácter eliminatorio, para el que será obligada la interpretación de la obra de Rodrigo Riera, Preludio Criollo, editada por Unión Musical Española, de Madrid.

Los concursantes que pasen satisfactoriamente el ejercicio eliminatorio deberán interpretar, para poder optar a los premios, una obra obligada y tres de libre elección, entre las siguientes:

Obra obligada:

Sonata para guitarra, de Mario Castelnuovo Tedesco. Editada por B. Schott's Söhne, Mainz y Leipzig.

Obra de libre elección (una de cada):

- 1.º Una obra de la época antigua.
- 2.º Una obra contemporánea.
- 3.º Una obra de Francisco Tárrega.

NOTA.—Si alguna de las obras elegidas constase de varios tiempos, el concursante interpretará solamente uno de ellos.

Se establecen los siguientes PREMIOS:

Primero: 100.000 pesetas.

Segundo: 50.000 pesetas.

Tercero: 25.000 pesetas.

Premio a la mejor interpretación de la Obra de Francisco Tárrega: 25.000 pesetas.

Colaboran en estos premios el Ministerio de Información y Turismo, Ayuntamiento de Villarreal y ESSO Petróleos Españoles y Productos Químicos ESSO. Organiza y Patrocina: Ayuntamiento de Benicàssim.

Todos los concursantes tendrán alojamiento gratuito los días 19 y 20, y los que pasen satisfactoriamente el ejercicio eliminatorio lo tendrán también los días 21 al 24, ambos inclusive.

El Jurado se reservará la facultad de poder declarar desiertos uno o varios premios si, a su juicio, los concursantes no son merecedores de alguno de ellos, y del mismo modo podrá conceder accésit, si estima que algún concursante es merecedor.

La composición del Jurado será publicada oportunamente y su fallo será inapelable.

Todas las actuaciones serán ante el público, y la Junta Organizadora se reserva la facultad de poder realizar en privado el ejercicio eliminatorio.

Los ganadores de los premios y de los accésit, si los hubiere, quedarán obligados a realizar una nueva demostración de obras de libre elección el día 23 de agosto, fecha en que tendrá lugar la entrega de premios.

La Junta Organizadora podrá no admitir la participación de un concursante cuando así lo considere oportuno.

Los concursantes deberán presentar al Jurado las partituras de las cuatro obras de libre elección que interpretarán en el Certamen.

El concursante que no se presente personalmente a recoger la distinción o premio perderá sus derechos, a menos que alegue una razón de fuerza mayor y que la Junta Organizadora considere justificada.

Las solicitudes para poder participar deberán dirigirse al Señor Presidente de la Junta Organizadora del VIII Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega» - Ayuntamiento de Benicàssim (Castellón - España), previo abono de QUINIENTAS PESETAS (500,—) por derecho de inscripción.

El plazo de admisión de solicitudes terminará el día 5 de agosto de 1974.

Desde MURCIA

El Orfeón de los éxitos

En el Aula de la Cultura de la Caja de Ahorros del Sureste tuvimos ocasión de escuchar nuevamente al Orfeón Murciano «Fernández Caballero». Este laureado Orfeón, que ha paseado sus triunfos por España y fuera de nuestras fronteras, se ha apuntado un clamoroso éxito.

Con un programa que en su primera parte se componía de polifonía clásica y en la segunda de motivos folklóricos, ha tenido al numeroso auditorio que ocupaba totalmente la sala en un religioso silencio, que se interrumpía al final de cada audición con prolongados y entusiastas aplausos.

Este Orfeón, con solera y clase para competir con los mejores, aborda toda la gama musical más variada. Desde el único Oratorio de Beethoven, que estrenó en España con la Filarmónica de Madrid, hasta el estreno mundial de Angélica, pregón pascual de Vitorino Echevarría —Director que fue de la Banda Municipal de Madrid—, ambos estrenos interpretados en la Semana de Música Religiosa, de Cuenca, pasando por la versión magnífica del Mesías, de Haendel, el Orfeón Murciano «Fernández Caballero» tiene en su haber por cada actuación un triunfo seguro y merecido.

En la primera parte me cautivaron tres composiciones sobre las demás: un Anónimo del siglo XVI, cantado con un ajuste y una limpieza de tono asombrosos; El galán que ronda las calles, interpretado por las dos solistas de un modo magistral, y ese primor de Monteverdi, Chio ami la mia vita. La segunda parte ha sido deliciosa, con unas canciones alegres y vibrantes, una «nana huertana» preciosa, de

Massotti Littell, y una Noche clara, de Echevarría, realmente linda.

En esta fría y lluviosa noche de febrero, este concierto tan completo y con asistencia masiva de público caldeaba los corazones. Escuchar estas canciones, cantadas con ese entusiasmo, con esa armonía; observar cómo todos los componentes del Orfeón están pendientes de su director, tan elegante y sobrio en su cometido, es verdaderamente hermoso. La vocación, el amor a la Música, une a los miembros de este Orfeón, que ejercen normalmente las profesiones más dispares. Es curioso que Murcia —una provincia que no tiene la fama de las regiones del Norte en cuanto a aficiones polifónicas— tenga la suerte de haber logrado un orfeón de la categoría excepcional del «Fernández Caballero». Hay un dicho popular que retrata a los vascos: «Una boina, un vasco; dos vascos, una apuesta; tres vascos, una cazuela de bacalao; cuatro vascos, un orfeón». De Murcia todavía no se ha dicho que «cuatro murcianos compongan una masa coral», y, en cambio, he ahí el milagro: 66 murcianos —no sé si he contado bien—, unidos por la ilusión y el común amor por la Música, hacen que el Orfeón «Fernández Caballero» pueda parangonarse con legítimo orgullo con los mejores y más famosos.

El Sr. Estabén Mompeón estaba radiante. «Su» Orfeón había tenido un éxito sonado. A la salida he felicitado a D. Antonio Acosta por su dirección, en todo momento exacta y de dominio perfecto.

Han sido dos horas fuera del tiempo.—HERMINIA C. DE VILLENNA.

M A L A G A

Entre los conciertos que viene realizando en sus sesiones la Sociedad Filarmónica ha merecido especial atención el de la pianista austríaca Ingrid Haebler, que se caracterizó en un programa dedicado completamente a Mozart. Esta modalidad, muy poco en uso, revela el mérito de la artista, su elevado concepto de la música, encontrando en un solo autor el placer de interpretar las bellezas de sus composiciones. Porque no hay duda de que cada composición responde a una inspiración e inquietud espiritual distinta, a momentos psicológicos diferentes. No hay, pues, monotonía posible en el desarrollo de un programa a base de un solo compositor de gloriosa estirpe, ya sea Mozart, Beethoven, Chopin, etc. Y tal dedicación revela la espiritualidad del intérprete al identificarse con el bello lenguaje musical que transcribe, con el arrobamiento, dulzura y profundidad que el artista ha encontrado en su favorito autor, al extremo de dedicar a él todo su trabajo, todo su esfuerzo, todo su arte; y esto es lo que acontece con Ingrid Haebler, que dio un primoroso concierto, lleno de hondas calidades, con exquisito gusto y expresión, mostrándonos lo que fue Mozart, lección que debe darse en cada concierto, como en cada conferencia, describiéndose la valía y personalidad del autor, bastando para ello la **Fantasia en Do menor, KV 475**, hasta la final **Sonata en Do mayor, KW 330**, y las **Variaciones sobre un minué**, de Dupont, y otras extraordinariamente interpretadas, que llevó al auditorio al mayor grado de entusiasmo.

Felicitación a la Sociedad Filarmónica y deseos del público de repetirse conciertos dedicados por completo a autores como son los clásicos.—SALVADOR BETES.

Conciertos en el Liceo a cargo de las Orquestas de París y Ciudad de Barcelona

Pro Música y la Empresa J. A. Pamías, en el magnífico marco del Gran Teatro del Liceo, organizaron un ciclo de conciertos de Cuaresma, de los cuales los dos primeros estuvieron a cargo de la Orquesta de París, dirigida por Sir Georg Solti. La Orquesta posee un poderoso volumen y una sonoridad muy empastada, que la caracteriza. En el primer programa interpretó una obertura de Berlioz, el Concierto para piano y orquesta, de Ravel, del que fue solista Bernard Ringeisen, tenso y fuerte de pulsación a la vez que ágil, y Vida de héroe, de Strauss, que permitió mostrar las posibilidades de la Orquesta. En el segundo programa, una obertura y la Sinfonía Haffner, de Mozart, un Mozart que fue bastante distinto al que se tiene por ortodoxo, y la Sinfonía fantástica, de Berlioz, que resultó muy interesante, pese a su divagante extensión. La Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida por Charles Vanderzand, se enfrentó a un programa Wagner integrado por: Rienzi (obertura), Siegfried («Idilio»), Cinco canciones sobre poemas de Matilde Wessendonck, Tannhäuser (obertura) y Preludio y muerte de Isolda. Actuó como solista la soprano Jessye Normann, que realizó una labor fuera de serie tanto expresiva como técnicamente. La Orquesta respondió bien a la batuta, sobria, del director. Cerró el ciclo la New Philharmonia Orchestra, de Londres, conjunto de una calidad

profunda, equidistante tanto de la vistosidad como del academicismo. En esta ocasión fue su director, inolvidable, Lorin Maazel. En el primer concierto la Sinfonía Inacabada, de Schubert, y la Número 5, de Bruckner, nos dieron ya la medida de la profunda sensibilidad del director. En el segundo programa, romántico sin regatos, la obertura del Sueño de una noche de verano y el Concierto número 1 para piano y orquesta, de Mendels-

sohn, trabajados con una filigrana sin amaneramiento; en él colaboró el pianista Gary Grafman, excelente intérprete. Para terminar, la Sinfonía patética, de Tchaikowsky, en una versión tan íntima, tan sentida y tan viva, que me parece imposible que se pueda ir más allá. El éxito fue grande, pero el público había recibido algo más que un concierto; había recibido Arte y Belleza, como pocas veces le es dado disfrutar.

Orquesta Ciudad de Barcelona

Dirigida por Rafael Ferrer y con la colaboración del arpista Nicanor Zabaleta, interpretó el Concerto Grosso número 10 y el Concierto para arpa y orquesta, ambos de Händel; el Concierto para arpa y orquesta, de Ginastera, escrito, según parece, a instancia del propio Zabaleta, y en el que se advierte cierto forzamiento entre el instrumento solista y la orquesta. Cerró el programa Pinos de Roma, de Respighi, obra de exuberante colorido y logradísima ambientación músico-descriptiva. Bajo la dirección de su titular, Antonio Ros Marbá, ofreció el estreno mundial de Ab origine, de Juan Guinjoan, compositor adscrito a las actuales tendencias sonoras, quien a través de esta obra pretende, según sus propias palabras, «exponer todos los materiales posibles que forman parte de la evolución musical desde sus inicios a partir de los ruidos hasta el sistema microtonal». Completó el programa El canto de la Tierra, de Mahler, del que fueron intérpretes solistas la contralto Margarita Lilowa, con buen estilo, aunque un tanto limitada de voz, y el tenor Antón Dermota, quien, con su técnica y experiencia, superó las dificultades de la partitura.

«FUNDACION PAU CASALS»

En el Monasterio de Montserrat tuvo lugar el acto de constitución del Patronato de la Fundación Pau Casals, que será presidido por el Abad de dicho Monasterio, siendo Vicepresidente del mismo D.ª Marta Montañez de Casals, que se desplazó a Barcelona para tan importante acto. Los restantes componentes del Patronato son relevantes personalidades de la vida musical y cultural barcelonesa. La Fundación está domiciliada en Vendrell (Tarragona) y ha sido calificada como benéfico-docente, contando entre sus principales funciones la de ayudar a estudiantes y artistas que lo necesiten, así como promover, proteger y difundir entre el pueblo el estudio y conocimiento de la música clásica.

CONCURSO MARIA CANALS

Convocado en este su vigésimo aniversario para las modalidades de Guitarra, Canto y Piano, contó con la participación de 107 ejecutantes, que trabajaron arduamente en las distintas fases eliminatorias. Los ganadores de este año fueron: Guitarra: 1.º, María Teresa Ghirardi (Francia); 2.º, Dagoberto Linhares (Brasil); 3.º, Dusan Bodganovic (Yugoslavia); Primera Medalla (por unanimidad), Premio Escuelas Virtelia y Premio Villalobos: Rafael Cabedo (España). Piano: 1.º, desierto; 2.º, Bianca Bodalia (Yugoslavia), por unanimidad; 2.º Pierre Reach (Francia), y 2.º, Akira Imai (Japón). Canto: 1.º, desierto; 2.º, Marius Cosmescu (Rumania), por unanimidad; 2.º, Juliana Paszthy (Hungría); 2.º, Wally Salio (Italia); Primera Medalla (por unanimidad): Livia Budai (Hungría).

OTROS CONCIERTOS

PRO MUSICA.—Prosiguiendo su actividad habitual, esta entidad presentó al pianista ruso Emil Guilels, considerado internacionalmente como uno de los mejores del momento actual. En un programa duro, integrado por la **Sonata en Fa**, de Mozart; la **Fantasia, op. 116**, de Brahms, y la **Sonata en Si menor**, de Liszt, Guilels puso de manifiesto su inmejorable técnica y su perfecto conocimiento de las obras. Acompañado por la Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida por el maestro Ros Marbà, interpretó, en un segundo programa, el **Concierto número 2, para piano y orquesta**, de Brahms, revalidando el éxito obtenido. Completaron el programa la obertura **Leonora número 3**, de Beethoven, y **Muerte y Transfiguración**, de Strauss, obra en la que tanto el director como la Orquesta realizaron una muy meritoria labor. El concierto anunciado a cargo de Wilhelm Kempff hubo de ser suspendido al tener que someterse este famoso pianista a una intervención quirúrgica. Para nivelar el ritmo de programación previsto se obtuvo, sin embargo, la siempre esperada actuación de Arthur Rubinstein, quien con su vitalidad casi inexplicable nos ofreció la **Chacona**, de Bach-Busoni; **Sonata Appassionata**, de Beethoven, y una segunda parte dedicada por entero a Chopin. No cabe ya adjetivar las actuaciones de este artista; su personalidad sobrepasa este ámbito, y en cualquier caso es siempre interesante saber qué nos dice en cada una de sus interpretaciones.

ASOCIACION DE CULTURA MUSICAL.—El joven guitarrista americano Christopher Parkening ofreció un concierto integrado por obras de Dowland, Mudarra, Bach, Händel, Weiss, Poulenc, Ravel, Villalobos, Lauro, Albéniz y autores anónimos del Renacimiento, que fueron interpretadas con gran calidad técnica y estilística. El Coro Masculino de Praga, que dirige Miroslav Kosler, ofreció un concierto integrado por obras de repertorio folklórico checo y de polifonía clásica, así como algunas de autores contemporáneos. Sus versiones son siempre espontáneas, si bien ello no excluye una cuidadosa matización expresiva.

«BALLET» en el Liceo

En la temporada de «ballet» próxima a iniciarse intervendrán el Ballet del Teatro Nacional de la Opera de Belgrado, que junto a obras de repertorio ya conocidas presentará los estrenos Ana Karenina, Golem y Bacchus et Ariane, para lo cual cuenta con una importante y extensa compañía, y el Ballet del Teatro de la Opera Alemana del Rin (Düsseldorf - Duisburg), que asimismo presentará un interesante programa, con el estreno de Apollon Musagète, La Muerte y la doncella, Jeux, y una nueva versión de Romeo y Julieta, junto a obras no menos interesantes e importantes del repertorio tradicional, interpretadas por un elenco amplio y prometedor.

SOCIEDAD FILARMONICA

André Bernard, trompeta, y el organista Edgar Kraan han ofrecido un buen concierto, con predominio de músicas del Barroco.

Ambos artistas hicieron gala de un gran dominio de los dos instrumentos, y un gran sentido de cuanto estaban interpretando: Purcell, Bach, Albinoni, Mozart, Sweelinck y Vivaldi.

Por primera vez en esta Sociedad, y en colaboración con el Instituto Francés de Bilbao, se ha presentado el dúo Aleth Lamasse, violoncello, y Christine de Vogué, piano, que han interpretado un programa a base de Schumann, Saint-Saëns y Fesch.

También han pasado por esta Sociedad dos jóvenes pianistas francesas, ofreciendo un recital con obras de Chabrier, Debussy, Mozart, Brahms y Milhaud. Artistas de gran calidad, han dejado un buen recuerdo de su excelente actuación.

Después de varios años de ausencia ha vuelto a la Sociedad Filarmónica el gran pianista italiano Aldo Ciccolini, para ofrecer un recital dedicado exclusivamente a Chopin y Liszt. Este pianista sigue poseyendo su gran técnica y un virtuosismo arrollador, que le hace triunfar siempre.

Organizado en colaboración con el Instituto Cultural Alemán en Bilbao, el pianista Pedro Espinosa ha ofrecido un recital que merece los más cálidos elogios por su brillante actuación. En cuanto al programa, no cabe comentario en el corto espacio de que disponemos, ya que los períodos que cubren las obras —desde 1894 hasta 1936— son dignos de un estudio serio y de unos comentarios de mayor envergadura.

Pedro Espinosa, desde las Tres piezas (1894), de Schoenberg, hasta las Variaciones, de Anton Webern (1936), fue explayando un recital a modo de lección de toda la evolución experimentada a lo largo de las primeras décadas de nuestro siglo XX. Programa interesante, pero excesivo para una sola sesión. El pianista fue muy aplaudido, por la demostración de su capacidad musical, realmente admirable.

Excelente sesión de música de Cámara, a cargo de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, cuyo acto ha sido organizado por la Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de la Música. Los cinco componentes ofrecieron un gran programa: Cuarteto número 1, de Arriaga; Cuarteto (para piano e instrumentos de arco), de Fauré, y Quinteto, de Schumann.

Integran la Agrupación los violinistas Antonio Gorostiaga y Javier Goicoechea; Pedro Meroño, viola; Ricardo Vivó, violoncello, y Carmen Díaz Martín, piano. Cinco artistas que se compenetran y de una absoluta preparación musical, lo que se traduce en unas versiones serias y de gran calidad, que fueron premiadas con caudalosas ovaciones.

Dúo Tortelier-De la Pau. Tortelier es un gran violoncellista, y además un músico extraordinario lo que demostró en todo el concierto. Técnica firmísima, claridad de fraseo y sonido brillante valoran en él a un concertista, como decimos, de gran calidad. Chopin y los Trois petits tours, del propio violoncellista, fueron la más clara exposición de estos méritos. María de la Pau, una pianista muy joven, colabora muy eficazmente al éxito, por su gran musicalidad.

ORQUESTA SINFONICA

Excelente concierto de la Orquesta Sinfónica con La Canción de la tierra, de Mahler, una de las más patéticas obras del genial maestro austríaco, en la que, como es constante en su producción, la voz humana se incorpora a la música como parte integrante del pensamiento del autor, y en este caso dos voces, contralto y tenor. La contralto, de Nueva Zelanda, Patricia Payne, y el tenor, inglés, John Mitchinson. En ambos se dan los matices necesarios para el buen fin de la obra, y de tal forma, también ambos son los artífices del éxito obtenido, unido a los profesores de la Orquesta, que colaboraron muy eficazmente, todos bajo la dirección del maestro Pirfano. En la primera parte, la Sinfónica interpretó la Sinfonía mozartiana número 2, y el público salió satisfecho del concierto.

Al frente de nuestra Orquesta, y como director invitado, ha actuado el maestro rumano Teodor Costin, habiendo logrado un gran éxito y produciendo inmejorable impresión. En primer lugar, Tríptico sinfónico, de Popovici, y en la segunda parte, Quinta sinfónica en Do menor, de Mahler, obra de gran duración —hora y cuarto—, complicada y diversidad de contrastes; pero el director domina la obra y saca de todo ello lo que hay de más bello y hondo. Triunfo merecido para director y profesores de la Orquesta.

CONCIERTOS ARRIAGA

Recital de guitarra a cargo de Christopher Parkening, con un programa amplio y variado, que satisfizo al auditorio. Es el primer guitarrista nacido en Estados Unidos que ha logrado fama internacional como virtuoso del instrumento. Nació en California. Ha actuado con varias de las Filarmónicas de Estados Unidos, y su fama quedó patente en su brillante concierto.

JOSE DE URQUIJO

Muchos conciertos en nuestra ciudad, tantos que a veces coinciden en día y hora. ¿Qué se puede hacer por evitarlo? «Doctores tiene...», etc. La Asociación de Cultura Musical es quien forzosamente está supeditada a fecha de teatro y artistas. Así, hemos oído al gran pianista Joaquín Achúcarro con un programa en el que figuraban Schumann, Brahms y Mussorsky con Cuadros de una exposición. Todo el recital demostró el gran nivel artístico de Achúcarro, con una técnica impresionante. Así demuestra y justifica los éxitos que está teniendo por todo el mundo. Comentario oído en el concierto: «Achúcarro es el Rubinstein español».

● Cuarteto del Estado búlgaro DIMOV. Hacía tiempo que no actuaba un cuarteto de cuerda en los conciertos de Cultura Musical. Por ello, el Cuarteto DIMOV ha sido el acontecimiento de este curso. Hubo entusiasmo de verdad en el auditorio, con aplausos y hasta «bravos» al final de cada obra.

● En el Teatro Victoria Eugenia ofreció un buen concierto la Orquesta de Cámara de la Rheinische Philharmonie. La sala llena y el público aplaudió a los artistas, que como «bis» ofrecieron el primer tiempo de la Serenata para cuerda, de Elgar.

● Otro gran pianista, Rafael Orozco. Esta vez en el Teatro Príncipe y con un magnífico piano gran cola «Yamaha», gracias al impulso entusiasta de D. José Manuel Gárate Erviti, en representación de Distribuidora de Pianos Erviti. Rafael Orozco presentó un programa interesante: Mozart, Beethoven, Chopin y Prokofiev. Para Orozco hubo largas e intensas ovaciones del público, no muy numeroso.

● En la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal, y organizado por el Círculo Alemán de San Sebastián, actuó el Endres Quartett, de Munich, formado por los violines Heinz Endres y Josef Rottenfusser, el viola Roland Metzger y el violoncellista Adolf Schmidt, con la colaboración del clarinetista Jost Michaels. Guardaremos siempre un recuerdo imborrable por su calidad. El público respondió y la sala se llenó, siendo muy aplaudidos los componentes de este exquisito conjunto.

● Acontecimientos musicales, muchos y variados. Empezaremos por la Meza Nagusia, de Tomás Garbizu, por la Schola Cantorum en la Basílica de Santa María. El templo se vio abarrotado de fieles, que siguieron con enorme atención las intervenciones de Garbizu, de la Schola Cantorum y de la Banda de Txistularis del Ayuntamiento. Meza Nagusia, de Tomás Garbizu, es una página llena de espiritualidad y al mismo tiempo de contenido popular.

● En el Conservatorio han actuado la pianista Cristina Bruno, uno de los valores más sólidos de la joven generación de pianistas españolas.

● Otro interesante concierto del Cuarteto Barroco. Francisco Martín, violín; Begoña Aguirre, flauta; Eugenia Siquieros, fagot, y

desd

El 28 de febrero último, en el Conservatorio «Manuel de Falla», en acto organizado por el propio Conservatorio y Juventudes Musicales, actuaron, dentro del «II Ciclo de Jóvenes Intérpretes» que patrocina la Comisaría General de la Música, de la Dirección General de Bellas Artes, la soprano Inmaculada Burgos y la pianista María Valdivia.

Ante un selecto y numeroso público (no en balde Cádiz tiene en su Delegación de Juventudes Musicales más de ochocientos socios, lo que la sitúa casi a la cabeza de las demás Delegaciones de España) Inmaculada Burgos dio muestras de buen decir, con su voz cálida, llena de bellos matices, que arrancó del auditorio los más entusiastas aplausos.

María Valdivia fue una muy digna acompañante.

El programa estuvo formado por obras de Haendel, Martín Soler, Donizetti y Bellini (en este último autor, en la interpretación del «Aria de Giulietta», ¡qué lirismo y qué bellamente lo expresó Inmaculada!) en su primera mitad.

En la segunda parte, a base de

Granados, Mompou, Ruiz Aznar, Turina y Juan Alfonso García. Este último, organista de la Catedral de Granada y alumno de Ruiz Aznar, quien con su Elegía a Europa nos dio señal de una música rica en armonía y de inequívoca tendencia modernista.

Un recital digno, en una ciudad de arraigado acervo musical.

● El 12 de marzo tuvo lugar un concierto de Coro y Banda de Música —en acto organizado por Juventudes Musicales— por componentes de la Escuela Superior de la Base Naval de Rota.

Bajo la dirección del compositor David L. Hausmann, un grupo numeroso de jóvenes de ambos sexos mostró su preparación, su vocación y sus grandes posibilidades para un futuro no lejano.

El Coro y Banda David Glasgow Ferragut High School, como se le llama artísticamente, dio ejemplo de lo que debe ser la promoción de jóvenes intérpretes. Se trata de estudiantes norteamericanos, cuyos padres están destinados en la referida Base.

Las obras corales fueron del

SEBASTIAN

Nelly Aguirre, violoncello. Agrupación que en su aún corta vida ha conseguido notables éxitos.

● Se presentan los profesores del Centro Juan Padrosa y Juan Manuel Gómez Edeta, piano y trompa, con un interesante programa.

● El clavicordista suizo Bernard Branchll con un interesante programa, Música del Renacimiento, desde Hugh Aston hasta nuestro Antonio de Cabezón.

● También en el Conservatorio dio un recital la pianista Ewa Korniszewska con obras de Beethoven, Chopin, Debussy y Prokofiev. Pianista de técnica clara y buena musicalidad. Es una lástima que la sala no reúna ninguna de las condiciones necesarias para conciertos.

● El Instituto francés inició su serie de conciertos con un recital del dúo Fontanarosa-Dintrich, violín y guitarra, respectivamente. Sin duda alguna, fue un gran concierto, y los dos jóvenes artistas escucharon muchos aplausos.

● En la iglesia basílica de Santa María tuvo lugar un concierto de órgano, actuando el concertista y académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, Ramón González de Amezúa. Muy bien interpretado todo el programa, interesante, para terminar improvisando sobre el tema que se le dio. El Agur Jaunak, de Gorriti. Lástima que el público no fuese muy numeroso, por coincidir, una vez más, con otros conciertos. ¿Hasta cuándo?

● Dejamos para cerrar con broche de oro esta crónica la brillante actuación del Coro Maitea, recordando siempre a su ilustre Directora, María Teresa Hernández Usobiaga, por desgracia imposibilitada. En la parroquia de San Vicente, organizado y patrocinado por la Caja de Ahorros Provincial, actuaron el Coro Maitea y la Orquesta de Cámara de Guipúzcoa, dirigidos por Luca Pfaff. Un programa extraordinariamente difícil y delicado. Ocho Kanons para coro y orquesta de cámara, de Hindemith, estreno en España. También de Hindemith, Lied von del Musik. María Luisa Egurrola y Lourdes Arostegui tuvieron una actuación digna de elogio. Felicitamos a Herminia Laborde por su entusiasmo al montar obras tan difíciles y tan importantes. La labor de Luca Praff fue magnífica. Es, sin duda, un gran director. La Orquesta sonó maravillosamente.

● Otro gran éxito del Coro Maitea tuvo lugar en el Teatro Astoria en colaboración con el Coro Easo, ofrecido a sus socios. Dirigido por Herminia Laborde, el Coro Maitea actuó en la primera parte con un brillante programa. Obras de Hindemith, Britten, Guridi, Sorozábal y Garbizu. Esta última con la actuación como solista de José Luis Chocarro, barítono de espléndida voz. Los aplausos fueron largos y entusiastas. Tuvieron que saludar innumerables veces. Felicitamos a Herminia Laborde, solistas y coro.

● El Coro Easo, dirigido por Iñaki Ansorena, ofreció también un programa variado e interesante. Este Coro obtuvo, como siempre, un clamor indescriptible.—GLORIA VIGNAU.

CADIZ

propio Hausmann, de Sherman, Gilbert M. Martín, etc., con títulos poéticos, decididos, dichas con ajustada sonoridad; gustaron mucho a la concurrencia.

La Banda interpretó a Mozart, Robert W. Lowden, Carrol M. Butts y otros autores.

Un concierto donde abundó el espectador joven y que dejó muy alto el pabellón norteamericano, si se tiene en cuenta, además, que actuaron gratuitamente.

☆ ☆

El 27 de marzo se organizó en colaboración con el Conservatorio de Música «Manuel de Falla», de la capital, y dentro del «El Ciclo de Jóvenes Intérpretes», que patrocina la Comisaría General de la Música un concierto a cargo de la joven, por no decir jovencísima, pianista madrileña Ana Guijarro, que ya el pasado año participó en el Concurso Nacional «Ars Nova», en Barcelona, obteniendo el segundo premio y medalla a la mejor interpretación de Beethoven.

Interpretó con bastante justeza un programa que constaba de

Partita número 1, en Sí bemol mayor, de Juan Sebastián Bach; la Sonata número 26 («Los adioses»), de Beethoven; Papillons, opus 2, de Schumann; A l'ombre de Torre Bermeja, de Joaquín Rodrigo, y Navarra, de Albéniz.

Todas las obras supo Ana Guijarro decirlas con emoción, con claridad y con arte. La juventud y la preparación de Ana Guijarro nos lleva a pensar que nos encontramos ante uno de los valores futuros de la pianística española.

Al siguiente día tuvo lugar otro concierto de piano organizado por Juventudes Musicales y con el patrocinio de la Asociación Cultural Hispano-Norteamericana, el de la pianista norteamericana Carol Honigberg, quien interpretó con soltura y técnica admirable la Sonata en La menor, opus 143, de Schubert; Miroirs, de Ravel; Sonata número 3, opus 28, de Prokofiev; Balada número 3, en La bemol mayor, de Chopin, junto con obras de los norteamericanos Samuel Barber y Charles Tomlinson Griffes.

DIEGO NAVARRO MOTA

Vitoria Asociación de Cultura Musical

Hemos recibido el ejemplar de la Memoria que ha presentado a sus socios esta prestigiosa Sociedad de Conciertos, que ha cumplido treinta años el 13 de septiembre del pasado año, efemérides que viene a estimular a su actual Directiva en su labor de seguir manteniendo viva la actividad musical alavesa.

En la Memoria que comentamos se pasa revista a la actividad de esos treinta años, en el curso de los que se han ofrecido más de 300 conciertos de todo género, y siempre a niveles de elevado rango artístico.

Por lo que se refiere al curso que cerraron en la fecha de su citada efemérides, se ofrecieron nueve audiciones, a cargo de los siguientes artistas y agrupaciones: Orquesta Filarmónica «Leos Janáček», de Ostrava; Ensemble Instrumental Andrée Colson; Orquesta de Cámara Paul Kuentz, de Francia; Cuarteto Beethoven, de Roma; Erick Friedman (violinista), en dúo de sonatas con el pianista Claude Lavoix; English Sinfonía, Jorge Bolet (pianista), Orquesta Nacional de España y Orquesta Sinfónica del Capitolio, de Toulouse.

La simple consideración de los titulares de dichos conciertos dan fiel imagen de la categoría de esta Sociedad, a la que felicitamos efusivamente en este su 30.º aniversario, en la persona de su dinámico y competente Secretario, don José Alejandro Berástegui.

CONSERVATORIO SUPERIOR Y ESCUELA DE ARTE DRAMÁTICO DE VALENCIA

Hemos recibido del actual Director del mencionado Conservatorio, don Amando Blanquer Ponsoda, la «Memoria-Anuario» correspondiente al curso 1972-73, que bien merece los elogios y comentarios que nos ha inspirado.

Sobre el tema «Los Orígenes del Barroco musical español» pronunció una lección del mayor interés histórico don Miguel Querol Gavaldá, prestigioso Director del Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en el acto académico celebrado por el Conservatorio con motivo de la apertura del curso.

Lo primero que llama poderosamente la atención es conocer la estadística de alumnos agrupados por especialidades, que suman 3.459. Los alumnos extranjeros, constituidos por matrículas de la Argentina, Colombia, República Dominicana, Venezuela, Chile, Estados Unidos, Suiza, Holanda y Francia han sido 28. Se observa, al conocer los alumnos premiados, que la guitarra y la música de cámara han merecido ser mencionados en la «Memoria».

La «Memoria» ocupa amplio espacio para las actividades académicas realizadas por las Cátedras de Armonía, Clarinete, Composición, Dirección de orquesta y Conjunto instrumental, Guitarra, Oboe, Percusión, Piano, Solfeo y Teoría de la Música, Trompa, Violín, Violoncello y Escuela de Arte dramático.

LA CONTRALTO LONDINENSE

LEILA GONZALES



Tercer recital

CIRCULO CATALAN

Plaza de España, 6
MADRID

El 21 de mayo, a las
20,00 horas

Reserva de localidades,
llamando al
teléfono 241 60 90

Dentro de la amplia y variada actividad cultural que viene desplegando este Instituto, ofreció su charla ilustrada nuestro corresponsal, Sr. Martínez Richart, que bajo el lema: **Recordando a Beethoven**, trazó un resumido perfil humano y artístico del genial compositor, ahondando en su vida íntima, para dejar al descubierto la bondad, la generosidad y esa universal ansia de amar y ser amado que imperó siempre en la penosa existencia del gran músico. La cita de frases entresacadas de la propia correspondencia de Beethoven avalaron la tesis del conferenciante, que tras su interesante disertación proyectó más de doscientas diapositivas en torno a Beethoven, sus familias, su pueblo natal, sus amigos, las mujeres que amó, las casas en que habitó en la Viena de aquellos tiempos, así como numerosos cuadros y esculturas debidos a la mano de grandes artistas (Gesellschaft, el impresionante busto de Klein, y también obras de artistas valencianos, como Bellver, Segrelles, Peris Aragón, Pilar Cufiñat, etc.), que nos adentraron más aún en el mundo y la personalidad de Beethoven. Finalmente se proyectaron una serie de preciosas diapositivas—realizadas por el propio conferenciante—sobre diversos aspectos de la Naturaleza y que tuvieron como fondo unos fragmentos de la arrobadora **Sinfonía Pastoral**, y que junto con otras obras grabadas del genial compositor redondearon una grata velada, donde la palabra, la imagen y la música se engarzaron adecuadamente para recordar al inmortal genio de Bonn.

ANTOLOGIA SERRANO

Por fin llegó la esperada **Antología Serrano**, rindiendo así un obligado homenaje al inspirado compositor de Sueca, en el centenario de su nacimiento, pues aunque aquí ya se habían dedicado conciertos a su memoria, faltaba el broche de esta **Antología**, que nos gustó en alto grado. En la sesión inaugural hubo un acertado y emotivo prolegómeno, confiado al prestigioso crítico musical Antonio Fernández-Cid, que habló muy bien de Serrano, de la zarzuela, de Valencia y del género lírico español, del que puede sacarse un inmarchitable partido si de verdad se quiere, como ha querido esta Compañía Lírica Nacional, formidable.

En cuanto a la **Antología Serrano** nos gustó más en su conjunto que si señalamos individualismos interpretativos. Todos cuantos intervienen lo hacen con dignidad y positiva eficacia, y la presentación y coreografía son realmente estimables, viéndose la mano certera de José Tamayo—ese Cecil B. de Mille del teatro español—en el montaje y realización de esta relevante **Antología Serrano**, que complació visiblemente al público, desbordado en grandes aplausos, sobre todo en ciertos números especialmente sugestivos y bien logrados (**Alma de Dios**,

valencia

La Reina Mora, Los de Aragón, Si yo fuera rey y Moros y cristianos). En suma, una magnífica **Antología**, que nos recuerda una vez más la música inmarcesible de Serrano. Nuestra enhorabuena a todos los intérpretes, realizadores y directores. Y también nuestra felicitación y gratitud a los Organismos que han convertido en realidad ver esta estupeficiente **Antología Serrano** en Valencia: Excmo. Ayuntamiento, Excmo. Diputación, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia y el Ministerio de Información y Turismo, de quienes esperamos que nos ofrezcan otras «Antologías» de zarzuela, porque vale la pena reavivar una cosa que—como se ha visto ahora—tiene calidad musical, atractivo escénico y... esencialidad española, que es lo más importante para todos.

GRAN ACTIVIDAD CORAL

Organizado por el Conservatorio Superior de Música se llevó a cabo un interesante ciclo de música coral, en el que intervinieron las siguientes agrupaciones: Coral Vicentina (director, Juan González), Orfeón Navarro Reverter (director, J. Ribera Faig), Coro Universitario Sant Yago (director, Francisco Monfort) y la Coral Polifónica Alcoyana, que dirige Gregorio Casasempere. Los programas, cuidados en su elección, destacaron en general por sus obras de corte clásico—que siempre es garantía de buena acogida—, y quizá lo más novedoso resultara la **Missa de Lledó**, de la excelente compositora Matilde Salvador, obra que nos gustó mucho y a cuyo éxito contribuyó la buena preparación y entrega de la Coral Polifónica Alcoyana y la valiosa colaboración del organista Vicente Ros. En suma, un ciclo muy interesante y que viene a probar la competencia, posibilidades y positivas realizaciones de nuestras agrupaciones corales.

X ANIVERSARIO DE LOS PEQUEÑOS CANTORES

Esta simpática agrupación infantil, fundada y dirigida por Jesús Ribera Faig, ofreció un concierto conmemorativo del décimo aniversario de su fundación. El programa, que comprendía éxitos ya logrados y novedades menos conocidas, comprendió una sesión altamente sugestiva, con nombres que iban desde Mendelssohn a López Chavarri, pasando por Schubert, Britten, Orff, Comes, Guridi, etc. Los pequeños cantores nos depararon una vez más un concierto estupendo, coronado por interminables aplausos en premio a la entrega, el

entusiasmo, el esfuerzo y los felices logros de esta juvenil agrupación, que honra a Valencia y a su director, Ribera Faig.

CAJA DE AHORROS DE VALENCIA

Dentro de los diversos actos que patrocinó en Semana Santa, queremos destacar el concierto sinfónico-coral con la participación del Orfeón Universitario, con obras sinfónicas de Gluck, Haendel y Cabanilles. De este último escuchamos el magnífico coral **¡Ah de la región celeste!**, donde la Orquesta, el Orfeón Universitario y los respectivos directores José Ferriz y Eduardo Cifre lograron un señalado éxito. El Coro masculino de Praga nos impresionó admirablemente por su impecable conjunción de voces, por su potencia, por su flexibilidad, por su gran musicalidad. Y nos agradó también por traernos un programa de obras desconocidas aquí, de autores checos de ayer y de hoy, que añadieron un triunfo más para este relevante Coro y su director, Miroslav Kosler.—**LUIS M. RICHART.**

OTRAS ACTIVIDADES

En el Instituto Alemán obtuvieron una brillante actuación el dúo formado por Angeles López Artigas, pianista, y Roberto de Belda, violinista, con un concierto en cuyo programa figuraban sonatas de Beethoven, Schumann y Brahms.

Pocos días después renovarían este éxito en el Círculo Medina de Castellón de la Plana. Del periódico **Mediterráneo** entresacamos unos fragmentos de la elogiosa crítica que hace J. T., y que dicen así, refiriéndose a cada uno de los solistas: «En la **Chacona** de Bach, el Sr. Belda constató una pericia de arte y sensibilidad de estilo portentosa. Sin una estridencia ni un soplo de duda, el violín ha dejado dicha una frase prolongada y excepcional, en la que toda dificultad ha sido superada con virtuosismo, temperamento y sincera sensibilidad artística».

«María Angeles López ha sido la acompañante idónea y totalmente afín y compenetrada».

• Dentro de la Campaña de Difusión Musical que a través de su Sección de Cultura patrocina la Diputación Provincial de Valencia y organizan el Instituto Valenciano de Musicología y el Centro Provincial Coordinador de Bibliotecas, vienen celebrándose una serie de conciertos en diversas poblaciones valencianas,

que tienen así ocasión de oír agrupaciones orquestales de música de cámara o coral. Con este motivo la Orquesta Sinfónica de esta capital, que dirige Juan Vte. Mas Quiles, ha visitado en este curso 73/74 Montserrat, Onteniente y Alcira, en donde ha interpretado un primer programa con obras de López-Chavarri, Cuesta y Palau, en una parte dedicada a compositores valencianos, y en otra, el **Concierto para violín y orquesta en Re mayor**, de Beethoven, actuando como solista Roberto de Belda, siendo, tanto el solista como la Orquesta, muy aplaudidos. En Alcira, la parte primera del programa fue dirigida por el joven director Francisco Hernández, muy aplaudido por sus ajustadas interpretaciones de las obras que la componían. Con un segundo programa para este mismo ciclo de conciertos, en el que en la parte dedicada a autores valencianos se incluye el «Boloro» del **Divertimento**, de López-Chavarri, y el **Concierto levantino para guitarra y orquesta**, de Palau, actuó también en Gandía y Liria, obteniendo un gran éxito el solista de guitarra, Andrés Martí, quien demostró sus magníficas dotes musicales y técnicas al enfrentarse con una partitura como la del maestro Palau, nada fácil para aquel instrumento.

• En el Conservatorio Superior de Música de esta capital, y con la colaboración del Instituto Alemán, se ha desarrollado un seminario de «Música electrónica», que ha estado a cargo del Prof. Günther Becker. Lo ha seguido gran número de jóvenes estudiosos y personas interesadas en conocer este nuevo campo, y el Prof. Becker, que es una de las personalidades más destacadas en el mundo musical de Alemania Federal, ha desarrollado los siguientes temas: «Historia de la creación del sonido sintético», «Conceptos teóricos básicos de la música electrónica» e «Intérprete y música electrónica viva», así como ha habido audición de este tipo de obras.—**MAS QUILES, Juan Vte.**

Conferencia-coloquio del maestro ZAMACOIS sobre pedagogía musical en el Conservatorio

Invitado por el Conservatorio Superior de Música, de Valencia, celebró una conferencia-coloquio el Director del Conservatorio Superior Municipal de Música, de Barcelona, don Joaquín Zamacois. Versó sobre temas de pedagogía musical y al mismo asistieron profesorado y alumnado, que, tras la conferencia, mantuvieron intenso diálogo con el conferenciante, quien fue largamente aplaudido al final del acto.

Mario Monreal, en la Asociación de Amigos del Festival. Magnífico concierto de este joven pianista español, que atestigüó con su actuación las recompensas obtenidas en diversos países y ciudades de España. Un programa con Beethoven (*Sonata, op. 35, "Aurora"*), Debussy (dos *Preludios, Nieblas y Fuegos de artificio*), que le valió el más franco éxito, con "bravos" y caluroso aplauso. También, para mí, fue lo mejor del concierto.

En la segunda parte, Chopin (dos *Mazurcas, Balada y Scherzo número 2, en Si bemol*) y Albéniz con *Evocación y Triana*. De esta segunda parte lo mejor, en mi concepto, por contrastes y ritmo, como la versión de orquesta de mi querido maestro Arbós.

Días antes habíamos escuchado al tenor Dalmacio González y al pianista Manuel García Morante, que, como el artista anterior, actúan en el "IV Ciclo de Intérpretes Españoles en España", organizado por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia. Es Dalmacio González un tenor con bella voz, muy adecuada al género que le hemos escuchado. Dice e interpreta muy bien, calando en los estilos y escuelas. Tuvo un feliz colaborador en su acompañante, Manuel García Morante.

Me llega la noticia de que en el Conservatorio "Jesús de Monasterio" se ha formado una Asociación bajo el patrocinio de la Institución "Cantabria", para dar conciertos matinales los domingos y días de fiesta.

Al dar la bienvenida al nuevo grupo, que amplía la vida musical en la ciudad, yo le deseo larga y próspera vida, sintiendo que los días y horario coincidan con mi obligación ineludible.

Ateneo.—Gran alegría me proporcionó la Orquesta de Juventudes Musicales de Madrid. ¡Cuántas como ésta necesitaríamos en España para la vivencia de las orquestas estatales y provinciales...! Así como la región valenciana es el vivero de los mejores instrumentistas de viento que tenemos, a la par que también la cantera inagotable para las bandas de música civiles y militares de toda nuestra patria, así, si estos conjuntos de cuerda proliferasen como las bandas en Valencia, España podría vivir tranquila, al tener asegurada la vida y expansión de nuestras orquestas.

Desgraciadamente, nos falla la región "X" en "Cuerda", y éste es el punto grave del problema que tenemos, y que se agudizará más todavía. Los que lo dimos todo hemos cumplido hasta el límite de nuestras fuerzas, sin reserva alguna. El presente ya no es nuestro. La antorcha os ha sido dada. Honradla y honrar vuestra juventud.

¡Animo, muchachos! Yo os felicito. Sonáis bien en el conjunto, y apuntando muy alto, Luis M. Correa, como su veterano padre.—**E. VELEZ CAMARERO.**

VII Festival de Amigos Canarios de la Opera.— Con seis títulos en programa —Aida (Carlo Bergonzi, Ghena Dimitrova, Gian Piero Mastromei, Biancarosa Zanibelli y Paolo Washintong), Don Carlo (Bonaldo Giaiotti Seta dal Grande, Florence Quivar, Gian Piero Mastromei y Maurice Maiewski), Fausto (Bonaldo Giaiotti, Jaime Aragall, María Orán y Vicente Sardinero), La Gioconda (Carlo Bergonzi, Hana Janku, Paolo Washintong, Gwynn Cornell, Gian Piero Mastromei y Kristina Szostek-Radkiwa), Manón (Elena Nunziata, Jaime Aragall y Vicente Sardinero) y Turandot (Hana Janku, María Orán y Maurice Maiewski)— en dobles representaciones con numerosa asistencia de público, los Amigos Canarios de la Opera han alcanzado satisfactoriamente la difícil meta propuesta, colocándose mercedamente en primer plano de los festivales operísticos nacionales. El nivel medio de esta séptima edición ha sido estimable, con Don Carlo y Manón como versiones más completas en conjunto. Las máximas figuras fueron Carlo Bergonzi que, aparte sus reconocidas insuficiencias temperamental y escénica —que hemos de aceptar como congénitas a su persona, y que, por demás, no nos preocupan—, acreditó plenamente su gran categoría artística, su maestría interpretativa y su depurada línea de canto, estuvo más brillante —aunque su timbre no lo es mucho— en "Cielo e mar" que en "Celeste Aida", y Bonaldo Giaiotti, en una magnífica interpretación de "Felipe II" en Don Carlo, muy superior a la de "Mefistófeles", en Fausto. También hemos de señalar como destacados a Seta dal Grande, por su impecable actuación; Elena Nunziata, voz prometedora de agradable timbre; Florence Quivar, de buena escuela, aunque vocalmente insuficiente para la "Princesa de Eboli"; Jaime Aragall, por la calidad y belleza de su voz, pero con deficiencias técnicas muy notorias —impostación, cuadratura, flexibilidad, dicción, dificultades en la media voz, pianos y "filados"—; Gian Piero Mastromei, barítono de amplia voz, aunque muy irregular y proclive al desentonamiento, su mejor personaje fue "Amnonasro"; Ghena Dimitrova fue una comedia "Aida"; Hana Janku, de potente emisión, pero de desigual línea canora y defectos técnicos, con extraño registro grave, mejor en Turandot que en Gioconda; Biancarosa Zanibelli, aceptable "Amneris"; María Orán, sin gran relieve, más ajustada en Fausto que en Turandot; discreto Paolo Washington, que ha perdido su gran fuerza vocal; no muy convincentes Maurice Maiewski, Vicente Sardinero, Gwynn Cornell y Kristina Szostek-Radkova. La coral local "Regina Coeli" —reforzada por voces masculinas del Coro de Amigos de la Opera, de Tenerife—, dirigida por Sebastián Ramírez, aunque acusó la responsabilidad de su presentación en dos obras tan comprometidas como Aida y Don Carlo, superó decorosamente la difícil prueba. Los coros de la A. B. A. O. estuvieron muy por debajo de sus notables actuaciones en anteriores festivales. Muy flojo el "ballet" de Aurora Pons, con unas coreografías rutinarias, anodinas y pobres de imaginación. Excelente la American Opera Symphony Orchestra, agrupación de gran brillantez, pero proclive a excederse en intensidad sonora. Muy buena la dirección de Paul Ethuin en Fausto y Manón; buena la de Michelangelo Veltri en Aida y aceptable la de Eugenio Mario Marco en Don Carlo, Gioconda y Turandot, aunque estos últimos no dominaron en ocasiones los excesos de intensidad orquestal.

Concurso Internacional de Canto "Alejandro del Castillo."—El Presidente de Amigos Canarios de la Opera, Alejandro del Castillo, ha convocado un concurso internacional de canto, edad máxima treinta y un años, con audiciones en Madrid y en esta capital, donde se celebrará la prueba final, y cuyos dos primeros ganadores, aparte del premio en metálico correspondiente, serán contratados para actuar en el Festival de Las Palmas de Gran Canaria.—**CARMELO DAVILA NIETO.**

SOCIEDAD FILARMONICA.—La programación de este trimestre —primero del año en curso— ha sido de alta calidad, por la gran categoría de los conjuntos y solistas que han actuado. Así, Alicia de Larrocha, en un memorable recital, del que destacamos especialmente a Isaac y Mateo Albéniz y Claudio Debussy. En el IV Ciclo de Intérpretes Españoles en España oímos a Rosa Sabater, cuyo Granados aplaudimos como modélico. Notable concierto por la prestigiosa agrupación I Solisti Veneti, dirigida por Claudio Scimone, con un programa dedicado íntegramente a Antonio Vivaldi, con inclusión de *Las cuatro estaciones*. Recital de "Jazz", donde Lou Bennett (órgano) y Al Jones (batería) mostraron su versatilidad interpretativa y capacidad de improvisación. Extraordinaria actuación del Cuarteto de Berlín —República Democrática Alemana—, con una

asombrosamente perfecta —sin exageraciones— versión del cuarteto, de Schubert, *La Muerte y la Doncella*. Christoph Eschenbach es aclamado protagonista en un magnífico recital con obras tan comprometidas como la *Sonata op. 1*, de Berg; *Wanderer fantasie*, de Schubert, y *Hammerklavier*, de Beethoven, donde acreditó su gran capacidad interpretativa y virtuosismo.

CICLO DE APROXIMACION A BACH.—Con estreno de clavicémbalo, notable recital de Martin Galling interpretando la *Suite francesa número 4*, cuatro preludios y fugas —en Do menor, en Fa menor, en Re menor y en Sol mayor— del segundo libro del *Clave bien temperado*; *Fantasia en Do menor y Partita número 4 en Re mayor*. Janos Starker, gran violoncellista para las *Suites números 2 y 3*, para la *Sonata op. 8*, de Zoltan Kodaly. En un progra-

ma integral de las sonatas para flauta y clave, excelente actuación de Peter Lukas Graf, muy bien acompañado por María Luisa Cortada. En la iglesia de Santo Domingo, un gran violinista con un riguroso sentido interpretativo, Salvatore Accardo; en programa, *Partita número 2, en Re menor, y Sonata para violín solo número 3*, de Bach; además, *Sonata en Re menor, op. 115*, de Prokofieff, y Paganini. En la catedral, la organista Montserrat Torrent, a pesar de las limitaciones del órgano, que no encontramos apto para estas manifestaciones, acreditó su buena escuela interpretativa.

OTROS CONCIERTOS.—Patrocinado por el Ayuntamiento local, recital del pianista ruso Vladimir Araiñev, magnífico en la *Sonata número 2, op. 14, en Do menor*, de Prokofieff; su Chopin fue excesivamente «temperamental». En el Círculo Mercantil, aceptable recital del profesor argentino Carlos Alvarez en un piano muy deficiente.

V ANIVERSARIO DEL BALET DE GELU BARBU.—Con motivo del quinto aniversario de la fundación de su Academia de Danza, Gelu Barbu presentó un programa muy sugestivo, con la intervención, como estrellas invitadas, de Rodica Simión, primera bailarina de la Opera de Bucarest, y de Hideo Fukagawa, primer bailarín del Japón, cuya gran categoría quedó palmariamente confirmada en sus actuaciones. Todo el programa alcanzó un dignísimo nivel, sobresaliendo, una vez más, la disciplina y preparación de este admirable conjunto, cuya calidad y entrega sorprendió gratamente a los artistas invitados.

REAL CLUB NAUTICO.—Una conferencia por el comentarista musical Antonio Fernández-Cid sobre Giacomo Puccini.

AMIGOS CANARIOS DE LA OPERA.—En colaboración con la Sociedad Filarmónica y patrocinado por el Ayuntamiento, un concierto por la American Opera Symphony Orchestra, en formación de cámara: estimables interpretaciones de *Petite symphonie*, de Gounod, y *Serenata*, de Mozart, ambas para instrumentos de viento; sus versiones de Bach —*Concierto de Brandeburgo, número 6 y Suite para orquesta, número 4*— ¡sin director!, fueron muy desafortunadas.

OBITO DEL MAESTRO LUIS PRIETO.—Con el fallecimiento del maestro Luis Prieto García desaparece una de las figuras más significativas de nuestra vida musical. Estrechamente vinculado a la Sociedad Filarmónica, de la que fue uno de sus reorganizadores en esta su segunda época, fue el primer director de su orquesta, y posteriormente asumió la subdirección. Fue, asimismo, director de la Coral Polifónica de Las Palmas de tan grato recuerdo, y de la agrupación de pulso y púa del R. C. Victoria: competente profesor y acreditado pianista, colaboró con grandes solistas en muchísimos recitales. Como compositor, entre otras, mencionemos la primera *Misa canaria*, sobre motivos folklóricos isleños.

CARMELO DAVILA NIETO



Oferta Especial Primavera 74

hasta el 30 de junio de 1974, puede vd. adquirir en condiciones económicas excepcionales, tres magníficas grabaciones editadas simultáneamente en álbumes discográficos y estuches cassettes.



A. BORODIN

EL PRINCIPE IGOR
Opera completa

Ivan Petrov, Yelena Obraztsova,
Tatiana Tugarinova, Vladimir Atlantov
Coro y Orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú
Director: Mark Ermler

HMES 610-56/7/8/9 (Album 4 LPs. estéreo)
CH 325/26/27/28 (Estuche 4 cassettes)

Precio normal:
1.400,- ptas. (discos)
1.560,- ptas. (cassettes)

OFERTA ESPECIAL:
1.050,- ptas. (discos)
1.170,- ptas. (cassettes)



J. S. BACH

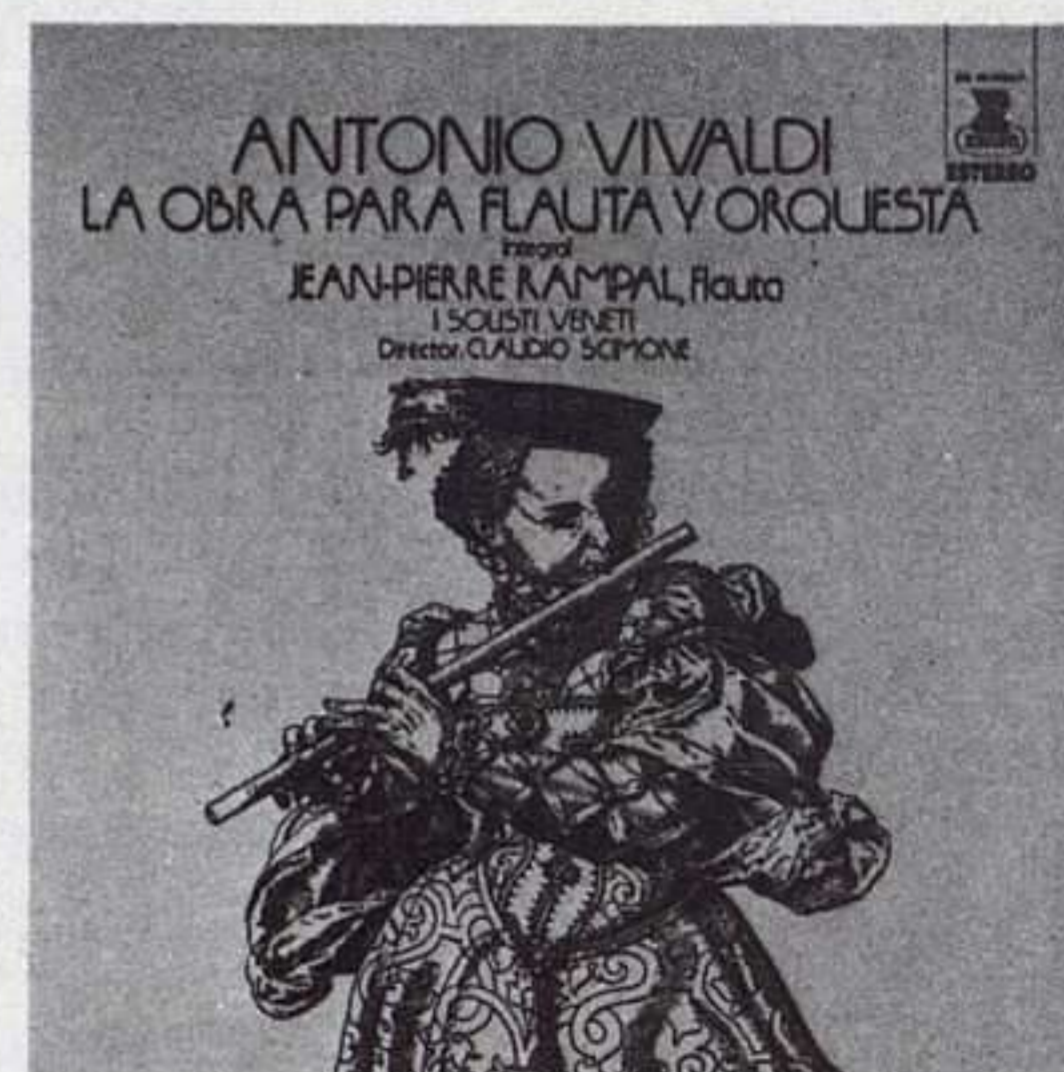
EL CLAVE BIEN TEMPERADO
Libro Primero

Svyatoslav Richter, piano

HMES 610-53/4/5 (Album 3 LPs. estéreo)
CH 317/18/19 (Estuche 3 cassettes)

Precio normal:
1.050,- ptas. (discos)
1.170,- ptas. (cassettes)

OFERTA ESPECIAL:
790,- ptas. (discos)
880,- ptas. (cassettes)



A. VIVALDI

LA OBRA PARA FLAUTA Y ORQUESTA
Integral

Jean Pierre Rampal, flauta
I Solisti Veneti
Director: Claudio Scimone

HES 60-150/1/2 (Album 3 LPs. estéreo)
CH 314/15/16 (Estuche 3 cassettes)

Precio normal:
1.050,- ptas. (discos)
1.170,- ptas. (cassettes)

OFERTA ESPECIAL:
790,- ptas. (discos)
880,- ptas. (cassettes)

Disponibles en los establecimientos especializados.



EL DISCO CLASICO



PEDRO MACHADO DE CASTRO, Redactor-Jefe

COLABORAN EN ESTE NUMERO

Gonzalo Alonso Rivas, Manuel Chapa Brunet, José Luis García del Busto, Ramón Ortiz Ramis, José Luis Pérez de Arteaga, José Prieto Marugán y Joaquín Rubio Tovar

BACH, J. S.: **Los ocho conciertos para clave y orquesta.** Igor Kipnis, clavicémbalo. The London Strings. Director, Neville Marriner. CBS, S-77335, «Stereo».

La premura de tiempo con que se me encarga este comentario no es, esta vez, inconveniente excesivo. Se trata de una de esas grabaciones cuya calidad, a todos los niveles, invita a recomendar su audición sin la menor traba. La heterogénea y compleja procedencia de estos conciertos para teclado y orquesta podían hacer prever unas líneas trabajosas sirviendo lo que **debe** servirse—y no siempre se hace—en el mismo disco. Pero, afortunadamente, esta grabación se completa ejemplamente con unas notas de M. Marnat justas en el dato y acertadas como «ambientación», lo cual nos evita cualquier reincidencia. Como dato ilustrativo de hasta dónde llega el cuidado de esta presentación, bastará decir que se reseñan en el folleto del álbum los distintos instrumentos (clavicémbalos) que Kipnis y el continuo utilizan en cada uno de los ocho conciertos.

La deslumbrante actividad de Marriner—director titular de la Academia Saint Martin in the Fields—se amplía con la colaboración de artistas extraordinarios en misiones solistas. Si tales participaciones siempre son un acicate de cara al aficionado, hay que hacer notar, además, la inteligencia con que se buscan estas alianzas artísticas, porque dos fuertes personalidades musicales reunidas en una interpretación pueden dar resultados bastante inferiores a los que cabría esperar de su calidad individual. Pero no es éste el caso, repetimos: al extraordinario «tándem» Brendel-Marriner se une ahora el formado por Igor Kipnis y el mismo director (aunque en esta grabación no es la Academia, al menos con ese nombre, la orquesta que maneja). Es Kipnis un músico de talento, un

estudioso de la música barroca que—se diría—deja traslucir en sus interpretaciones ese carácter «profesoral», a base de un control continuado, de un cerebralismo total y de un rigor que, desde luego, conviene a la música de Juan Sebastián Bach. Al citar esas características, y más si añadimos el finísimo fraseo (lejos de lo que, con demasiada facilidad, se califica de «frío»), ¿no podemos referirnos igualmente a Marriner? He aquí el porqué de estos resultados tan convincentes.

La colaboración de las Dolmetsch (flautas dulces, **Sexto concierto**), de Janet Craxton (oboe, **Octavo concierto**) y de Colin Tilney (clavicémbalo continuo) es realmente primorosa, con esa difícilísima discreción que las características del clave, como instrumento solista, exigen.—**J. L. G. B.**

BACH: **Pasión según San Juan** (selección). Coro del King's College de Cambridge, Philomusica de Londres, Etherige, Young, Tear, Allan, Ward, Pears... Director, Willcocks. DECCA (Argo), SXL, 29045, «Stereo».

La presente grabación plantea dos problemas claros: el primero es común a toda selección que se haga de una obra cualquiera, sea pasión, oratorio, ópera... Se trata, en efecto, de preguntarse si los fragmentos escogidos representan a la obra; es decir, si se han elegido con una cierta coherencia, si es una selección equilibrada o si lo que se trata es sencilla y llanamente conseguir que el disco se venda bien. El segundo sería ya especial de este volumen: el cantar los textos traducidos al inglés. Raeburn, en el cuadernillo anexo al disco, dedica prácticamente la mitad de las notas explicativas a dar detalles sobre su traducción. Me pregunto si este disco no pertenece más al mercado inglés que al español. «Hemos podido comprobar que gran parte del público prefiere oír los

textos traducidos», dice Raeburn; este público, sin lugar a dudas, es el de habla inglesa. Pienso que hay muchos discos que están esperando su entrada en nuestro país con preferencia a éste. Pero dejando a un lado esta cuestión, creo que la selección está bien hecha, conteniendo—desde luego—fragmentos tan conocidos como el «Consumatum est», presente en cualquier selección que se haga de la obra; los números exactos que contiene son: 2-7, 12, 13, 16-20, 33-47, 49-51, 55, 57-61, 66 y 68. La dirección de Willcocks y la labor del grupo de cantantes, de los que no se nos da noticia, satisface en general, aunque haya algunos momentos de confusión en el coro. La grabación es buena.—**J. R. T.**

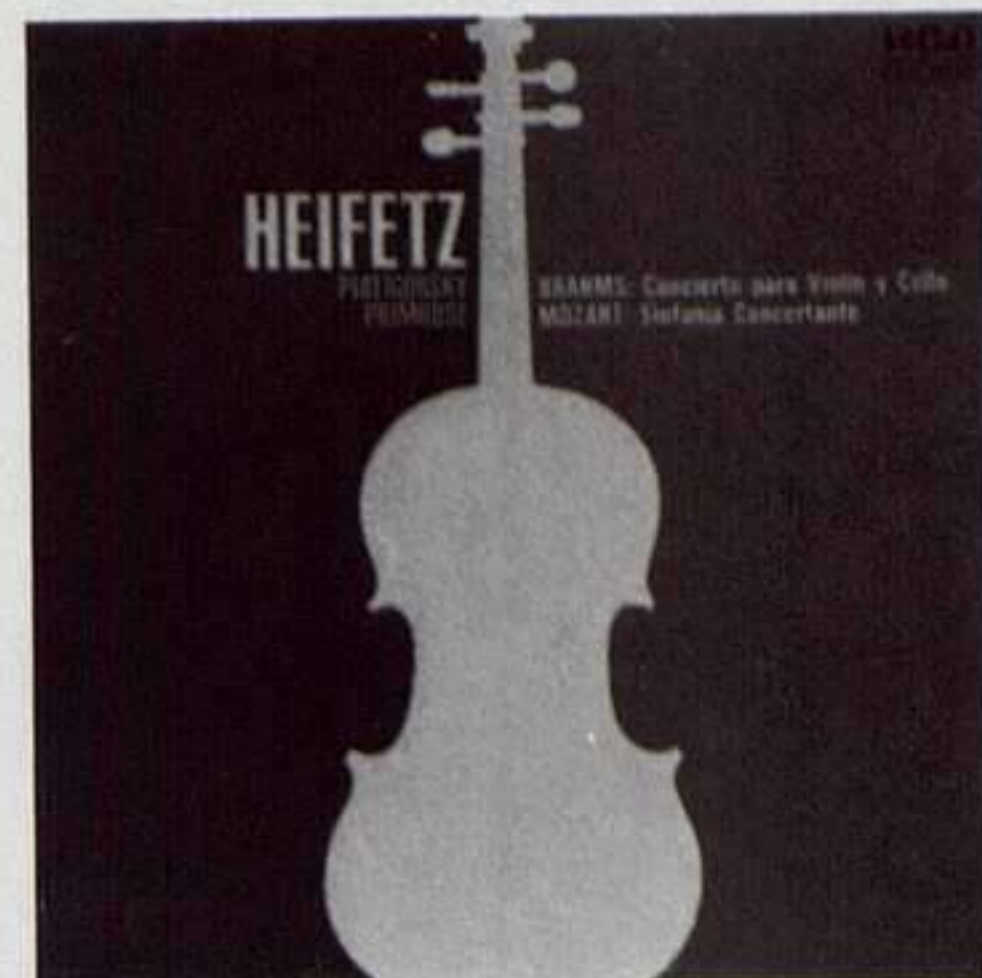
BACH, Juan Sebastián: **Tocata y fuga en Re menor. Preludios corales. Preludios y fugas en Re mayor y en Mi menor.** Organó, Prof. Eberhard Kraus. ZAFIRO ZOR, 5.020, «Stereo».

No podía faltar en una colección que está resultando auténticamente básica una grabación dedicada a la obra más conocida de Juan Sebastián Bach. Y lo celebramos, porque estamos ante una gran interpretación, donde el Prof. Eberhard Kraus, desconocido para nosotros, se nos revela como un gran organista, dotado de un extraño sentido de la interpretación de Bach.

Antes de entrar en más detalles sobre este aspecto quisiera aclarar que, pese a que la carpeta no lo menciona, el disco debe estar grabado en una iglesia. Lo prueban los majestuosos ecos y contraecos. Sobre el uso de ellos hay toda una polémica. Los partidarios se dividen entre dos opiniones: usarlos (como le gustaba a Bach) o no (con el fin de que las líneas melódicas y las construcciones contrapuntísticas queden más «visibles»). No nos inclinamos ni a favor ni en contra. Sino todo lo contrario. Refiriéndonos en concreto a

RCA

NOVEDADES para MAYO



BRAHMS: **Concierto para violín y «chelo», op. 102.** Jascha Heifetz, violín, y Gregor Piatigorsky, «chelo». Orquesta dirigida por Alfred Wallenstein.

MOZART: **Sinfonía concertante en Mi bemol.** Jascha Heifetz, violín, y William Primrose, viola. Orquesta dirigida por Izler Solomon. RCA, «Stereo», LSC 3228.



BEETHOVEN: **Sonata número 21, op. 53, «Waldstein».**

SCHUBERT: **Sonata en Si mayor, op. 147.** Joaquín Achúcarro al piano. RCA, «Stereo», SRL 1-2051.



BRAHMS: **Variaciones y Fuga sobre un tema de Haendel.**

GRANADOS: **La maja y el ruiseñor**

ALBENIZ: **Almería.**

DEBUSSY: **La soirée dans Grenade.**

Manuel Carra al piano.

RCA, «Stereo», SRL 1 2040.



esta grabación, debo recalcar que están magistralmente utilizados los ecos, en especial en la **Tocata**. Y es maravilloso oír cómo el sonido se va apagando lentamente, imprimiendo a las obras un carácter solemne y al mismo tiempo recogido, muy en consonancia con el espíritu religioso de Bacha.

Al principio, cuando oí el primer eco, pensé que la grabación iba a ser lenta con el fin de que no se confundieran los sonidos. Pero no, el «tempo» es vivo, sin afectaciones falsas ni ensimismamientos interpretativos de galería.

La grabación es estupenda y el prensaje muy bueno. Creo no equivocarme si defino, técnicamente, esta grabación como una de las mejor realizadas de esta colección que haya pasado por mis manos.

El resto de las obras incluidas están tratadas con el mismo rigor interpretativo que la **Tocata y fuga en Re menor**.

Debo, por último, añadir que el sonido del órgano es bellísimo, en especial en los registros flautados de los **Preludios corales**.—**J. P. M.**

BEETHOVEN, L. V.: **Fidelio**. Helga Dernesch, Jon Vickers, Karl Ridderbusch, Zoltan Kelemen, Horst Laubenthal, José van Dam, Helen Donath. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín; director, Herbert von Karajan. La Voz de su Amo. EMI, Serie Angel. 1 J 165-02125/7, «Stéreo».

La Voz de su Amo posee en catálogo los tres **Fidelios** más importantes de la historia del disco: Furtwängler con Rudolf Schock, Sena Jurinac y Martha Modl (1 J 153-01105/7); Klemperer con Christa Ludwig y, finalmente, Karajan con Helga Dernesch; a éstos sólo habría que añadir una grabación casi olvidada con Ferenc Fricsay, Leonie Rysanek y Haefliger como protagonistas; dentro de este panorama podemos encontrar todos los aspectos que puede admitir la interpretación de la obra más querida de Beethoven.

Karajan se plantea **Fidelio** desde la obertura, desde los cuatro primeros compases, como una verdadera avalancha, llevando toda la obertura a un «tempo» considerablemente más rápido de lo habitual, incluso comparándola con otras interpretaciones del propio Karajan de la misma obertura. Tradicional en el primer dúo (Marcelina Jaquino), no lo es, sin embargo, en el aria de Marcelina, a la que

imprime una gran viveza. Pero el primer gran momento se produce con la llegada de Pizarro, cuya tormentosa aria contrasta con la tranquila marcha que la precede; es precisamente en el tratamiento dado por Karajan a la orquesta en esta aria cuando empezamos a reconocer que el **Fidelio** de Karajan es quizá el más logrado orquestalmente. A la violencia de la orquesta en la anterior intervención con Pizarro sigue un tratamiento preciosista del acompañamiento de la célebre aria de Leonora; este carácter se mantiene en el popular coro de prisioneros que cierra el primer acto.

El segundo acto se inicia con un breve preludeo, que Karajan lo aborda a partir de un esquema lírico y lamento, que contrasta con el planteamiento habitual basado en crear un ambiente siniestro. Este efecto lo logra atenuando los contrastes entre «fortes» y pianos, simultaneándolo con reguladores en las trompas, y de este modo el sonido del metal nos llega más lejano y no como la llamada habitual. Esta tónica se mantiene en las dos secciones del aria de Florestán. El siguiente melodrama sirve de puente para cambiar el planteamiento de la escena hacia moldes más clásicos, destacando sobre todo el tratamiento de la cuerda baja, que predomina sobre toda la orquesta. Esta transformación se culmina en el «dueto» y terceto que siguen. La aparición de Pizarro le da pie a Karajan para demostrar una vez más su genio dramático y el total mando sobre la orquesta en una vertiginosa transformación del «tempo», que durante toda la escena oscila continuamente entre la alocada carrera y la calma total. La última escena recibe lógicamente un tratamiento brillantísimo, y conociendo las interpretaciones de Karajan ya se puede suponer que está logradísimo.

La elección de las voces es el único punto discutible de la presente versión; en particular, la elección de Vickers en un momento en el que no estaba en plenitud de facultades es totalmente desacertada; tanto es así, que en algunos momentos es difícil continuar la audición a causa de sus fallos vocales. Algunos críticos disculpan este hecho con la idea de que «Florestán» es un moribundo, y por ello la voz debe sonar de este modo; pero no debemos olvidar que la ópera es ante todo convencional, y cuando un tenor «muere», sólo se está pendiente de la precisión en el sobreagudo. Los demás cumplen satisfactoriamente, sien-

do de destacar Helga Dernesch por la belleza de voz y su visión lírica del personaje de «Leonora»; magistral el «Rocco» de Ridderbusch, así como el «Pizarro» de Kelemen, aunque algo limitado en el registro agudo.

Un buen prensaje y toma de sonido completan este álbum del mejor **Fidelio** desde un punto de vista orquestal y técnico, y con sólo reparos en uno de los cantantes.—**R. O. R.**

BEETHOVEN: **Sinfonía número 3, en Mi mayor («Heroica»)**. Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam; director, Pierre Monteux. PHILIPS, 65 00 603, «Stéreo».

Dentro del abigarrado panorama de la dirección de orquesta de nuestro siglo, Pierre Monteux fue uno de esos raros personajes que casi nunca buscaron autopromocionarse publicitariamente. Sin embargo, su historial se lo permitía. Muy pocos directores pueden jactarse de haber estrenado obras tan fundamentales en la historia de la música contemporánea como **El pájaro de fuego, Petrouchka** o **El Ruiseñor**. A pesar de ello, Monteux siguió en la semipenumbra y su carrera no atrajo especialmente la atención de la crítica. El disco ha demostrado que se trataba de un gran director. Ahí están su Tchaikovsky, su Franck, su Ravel, su Brahms... para probarlo. Ahora nos llega su **Heroica** con el Concertgebouw para ratificarnos su peculiar y convincente sentido de lo sinfónico. En esta **Tercera**, Monteux se ciñe a lo que podríamos llamar «clasicismo beethoveniano». Equidistante entre el misticismo furwangleriano y el culto a la precisión de un Toscanini, Monteux elabora una **Heroica** propia, clásica, compacta, lógica, sin excesos expresivos ni obsesión rítmica. En una aproximación superficial, la lectura del director parisiense pudiera parecer algo sosa o irrelevante. Pero si profundizamos en la misma, encontraremos un gran trabajo directorial, cuya directriz fundamental ha sido el intento de resaltar lo más posible la unidad interna de la obra. Se trata, en suma, de una versión lo suficientemente neutral y lógica como para servir perfectamente de base, tanto a una primera audición de la **Tercera** como para un estudio pormenorizado de la **Sinfonía**. Desde luego, una vez estudiada o conocida la **Heroica**, recomendaríamos la escucha de otras versiones más personales, menos neutrales, más geniales que ésta. Furtwängler, Walter, Böhm, Szell, Toscanini, Karajan... van «más allá» que Mon-

teux en sus respectivas visiones de la obra, pero a la vez sus lecturas condicionan más, son más parciales que la del director francés.

Es una pena que la Philips española no haya concebido este registro como homenaje a Pierre Monteux, que es como se conoció cuando, hace años, se editó en Europa. En efecto, tras esta grabación, Monteux enfermó gravemente para morir poco después. La Philips editó entonces el disco con el ensayo de la «Marcha fúnebre» en reconocimiento a la labor de Monteux. Este ensayo grabado dotaba al disco de un carácter histórico de gran valor, valor que se ha perdido en la edición que aquí comentamos y cuyo aspecto técnico—grabación y prensado—resulta, a pesar de la relativa antigüedad de la toma, enteramente satisfactorio.—**M. Ch. B.**

BEETHOVEN, Ludwig van: **Sonata a Kreutzer, op. 47. Sonata de Primavera, op. 24**. Violín, Denes Zsigmondy. Piano, Annelies Nisser. Zafiro, ZOR, 5014, «Stéreo».

Si no fuera porque en arte, y por tanto en música, todo es relativo, no dudaría en afirmar que se han reunido en esta grabación las dos mejores sonatas para violín y piano de la producción beethoveniana. Pero para no caer en «cismas» diré que son dos de las obras más importantes de las que Beethoven dedicara a esta combinación instrumental.

Lo primero que se me ocurre al comentar este disco es: poca presencia. En mi criterio, la grabación no ha sido muy cuidada técnicamente, y ésa es la causa de que las obras, en lugar de llenarnos de tranquilidad y poesía (**Sonata de Primavera**), o de enérgica combatividad (**Sonata a Kreutzer**), nos dan la sensación de ser música ambiental. Buena, pero música funcional al fin y al cabo. Los intérpretes dan la sensación de no «entregarse» a las obras, y su trabajo queda deslucido. No hay energía en los ataques, ni delicadeza en los pasajes suaves. Parece como si estuvieran tocando frente a un auditorio frío e insensible. Claro que un micrófono y una sala de grabación son bastante fríos espiritualmente. Pero para eso está la imaginación del artista. Para sentirse inmerso ante un auditorio sediento de emociones y necesitado de arte. Quizá la palabra que mejor definiría esta grabación sea ésa: frialdad.

A esto hay que añadir un sonido normal del violín y empobrecido para el piano.



En resumen, un disco que, pese a contener dos obras que por sí solas hubieran bastado para incluir a su autor en las enciclopedias, especializadas o no, no acaba de convencernos. Y es una lástima.

Los comentarios son lo único que se salva de esta mediocridad. Algo es algo.—**J. P. M.**

BIZET: Carmen. Orquesta del Metropolitan. Marilyn Horne, James McCracken, Tom Krause, Adriana Maliponte. Director, Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon, ALB337. Orquesta de la Opera de París. María Callas, Nicolai Gedda, Robert Massard, Andrea Guiot. Director, Georges Pretre. EMI, G202.

La última versión de **Carmen** registrada y una ya antigua aparecen simultáneamente en nuestro país, ampliando el panorama ya existente. ¿Merecía la pena esta ampliación? A nuestro juicio, la respuesta es sí en ambos casos, y en cada uno por razones distintas. Ninguna de las dos publicaciones puede considerarse como de repertorio; veamos por qué. De la primera, el punto más destacable, para bien y para mal, es la dirección de Bernstein. Esta no es una **Carmen** más, es «SU» **Carmen**, pues toda ella está vista a través de un prisma muy particular. La característica más sobresaliente es su anarquía en los «tempos», la cual se percibe ya desde la obertura, de una lentitud que si en su primera sección es sorprendente, en su última es insufrible. Esta anarquía se reflejará también en la habanera, el inicio del acto segundo, por otro lado excepcionalmente acertado; la canción del torero y el último acto, en el cual la lentitud es tal que acaba por derrumbar la tensión dramática. No obstante, también tiene puntos muy positivos, aparte del ya citado segundo acto, como son el coro de niños, la escena de la pelea de las cigarreras, o partes del acto tercero. Por otro lado, y en contraposición a la otra versión, «intenta» seguir la partitura original de Bizet, esto es, sin los arreglos posteriormente introducidos. Pueden, por tanto, seguirse todos los diálogos y se hallan incluidas esas notas en el asesinato de «Carmen», que en otras versiones no existen. La dirección de Pretre es en este sentido tradicional; sus «tempos» son movidos y enérgicos, imprimiendo fuerza a la orquestación.

Entre los intérpretes de la versión «Bernstein» hay dos muy acertados: Marilyn Horne, que

una vez superado el primer acto realiza una convincente «Carmen», estando particularmente acertada en el aria de las cartas, y Tom Krause, uno de los «Escamillos» más correctos en la discografía, quien logra vencer las ya de por sí dificultades de baja tesitura presentes en la canción del torero, aumentadas por el lentísimo «tempo». Adriana Maliponte es una «Micaela» de repertorio. Hemos dejado para el final a McCracken, a nuestro juicio el peor «Don José» discográfico. Su voz de tenor dramático no alcanza a reflejar el carácter lírico del primer acto; el aria de la flor termina en falsete...

En la grabación de Pretre acudimos a un festival Callas, con todas las ventajas y las desventajas que ello supone. Su caracterización es muy personal, pero convincente. «Carmen» es la mujer que vive al día y se comporta en cada momento según sus apetencias, ya que considera su destino escrito. Pocas cantantes han logrado imprimir la tensión dramática con que ella impregna al personaje, y el único punto lamentable de su interpretación es que no la efectuase algunos años antes, cuando su voz no acusaba aún el declinar que aquí ya se manifiesta. Nicolai Gedda vuelve a ser ese tenor lírico de inteligencia, técnica y escuela, gracias a las cuales logra remontar el matiz dramático del último acto. ¡Qué diferencia entre ambas canciones de la flor!, basta comparar el «J'étais une chose à toi» para comprobarlo. Robert Massard, algo falto de temperamento, cumple como «Escamillo», al igual que Guiot como «Micaela».

Dos versiones muy diferentes, por tanto; la primera hubiera sido muy aceptable, pese a los «tempos» de Bernstein, con un tenor adecuado, y la segunda lo es, pero tiene aún por encima la de Karajan, en el aspecto directorial, y la de Victoria de los Angeles como caracterización.

Apuntemos que la Deutsche Grammophon aporta un libreto íntegramente traducido al castellano acompañado de abundantes fotografías en color sobre la producción del Metropolitan (en base a la cual se realizó la grabación), que viene a ser uno de los más lujosos aparecidos en los últimos tiempos.—**G. A. R.**

BIZET, Georges: Sinfonía número 1, en Do mayor. Bamberger Chamber Orchestra. Director, Alfred Scholz. Zafiro, ZOR, 5.016, «Stéreo».

Me ha llamado la atención que la Colección Concierto, de Zafiro,

presentara una grabación de esta **Primera sinfonía** de Bizet. Es raro que se grabe esta maravillosa obra, quizá porque lo que interesa al público de este autor francés sea la **Carmen**, con sus «toreadores» y sus gitanas vehementes. Con sus tópicos, en una palabra. Claro que a lo mejor nos gusta reverdecir los viejos tópicos que aparentemente pasaron a la historia.

Sea lo que fuere, la versión de Scholz de esta **Sinfonía en Do mayor** es muy interesante. Hay un gran acierto en la elección de los «tempos» y una dinámica muy ajustada a lo que la obra requiere.

El primer tiempo está llevado con viveza, energía, y sobre todo presencia orquestal, a lo que contribuye una buena grabación, aunque un poco distorsionada en los «tutis».

El segundo movimiento es una de las páginas más bellas que puedan oírse en la producción de Bizet. El solo de oboe que contiene es lo que más llama la atención a quien la escucha por primera vez. (Recuerdo que en mi primer contacto con esta **Sinfonía** me ocurrió. Debemos destacar al solista, junto con los de flauta, trompa y clarinete, que prestan su apoyo al encanto de esta melodía tranquilizadora y expresiva. La cuerda en sus «pizzicatos» está muy bien.

El «Scherzo» vuelve asimismo con un especial vigor rítmico. Nuevamente aparecen la bien controlada dinámica que acusábamos en el primer tiempo. Mención especial para los violines.

El último tiempo se encuadra dentro de las mismas características que los anteriores. Buen dominio orquestal del director, Alfred Scholz. Aunque nos hubiera gustado oírlo un poco más rápido, no podemos negar que la sorpresa que nos produjo —como decíamos al principio— esta edición se ha visto corroborada por una gran interpretación.

Los comentarios y la grabación —salvo lo dicho anteriormente—, normales dentro de lo que acostumbran a ser en esta verdadera Serie Económica, lo que equivale a aumentar el interés general del disco.—**J. P. M.**

BRAHMS: Concierto para piano número 1, en Re menor, op. 15. Emil Gilels, pianista. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Eugen Jochum. DGG, 2530 258, «Stéreo».

Gran atractivo para el aficionado el de esta nueva versión del primer **Concierto** brahmsiano: Gilels, Jochum y Filarmóni-

ca de Berlín constituyen «a priori» una tríada excelentísima y muy adecuada para esta obra fundamental del repertorio piano-orquesta. La audición pone de manifiesto las calidades técnicas del disco y no decepciona en cuanto a lo artístico, pero, en mi opinión, caben algunas maticaciones, que paso a señalar.

Emil Gilels es uno de los grandes pianistas actuales, indudablemente: músico de serio concepto, hondo; instrumentista de sonido poderoso, de limpia mecánica y de estilo tan pulcro que resulta imposible encontrar a lo largo de sus interpretaciones la menor arbitrariedad o la menor licencia; sus trabajos son siempre maduros, frutos acabados y bellamente expuestos. No obstante, en esta sobriedad admirable se encuentra a veces el punto atacable del maestro ruso, a quien cabría pedir algo más de calor, algo más de poesía en ciertos momentos. Ciñéndonos al disco que comentamos: ¿no resulta un poco «corto» en la expresión el bellísimo «Adagio»? En los movimientos extremos, Gilels impone un «tempo» algo más lento de lo habitual: esto le permite ahondar en el «Maestoso» inicial de forma totalmente convincente, pero se torna inconveniente en el «Rondó», un tanto falto de gracia.

En cuanto a Jochum —las grandes orquestas permiten personalizar al máximo en el director—, siendo más que discreto su acompañamiento, creo que no acierta a resolver el problema de los primeros compases del **Concierto**, una de las pruebas más arduas para la batuta que ofrece el sinfonismo romántico. Parece claro que la fiereza de ataque requerida por Brahms de la cuerda raya en lo imposible de ejecutar, razón por la cual el arranque de la obra transmite siempre una cierta inquietud, una cierta emoción, que honra al autor y a la misma música como producto que es del hombre para el hombre. El desaparecido Szell es quien más ha «colaborado» con Brahms de cuantos directores he escuchado abordando esta obra: exigiendo a los violines hasta límites casi increíbles, limaba a la vez las posibilidades de ataque de los vientos y percusión, para ofrecer una lectura tensa y homogénea de este pasaje. Jochum, en cambio, parece adoptar una actitud de conformismo con lo escrito, cosa que no siempre significa fidelidad al autor: marca bien las aristas desde el timbal y no requiere de los instrumentos de arco ese «más allá» que alcanzaba Szell con la Orquesta de Cleve-



DISCOGRAFIA de



58 ALB 326 - PHILIPS
T. ALBINONI: 12 Concerti, Op. 10. para Violin, Cuerda y Continuo.
ROBERTO MICHELUCCI, Violin.
I MUSICI.



58 35 210 PHILIPS
A. VIVALDI: La Stravaganza, Op. Vol. II. Concerti números 7-8-9-11-12. Félix Ayo, violín; Walter Galloz 2.º violín; Enzo Altobelli, violoncel Maria Teresa Garatti, órgano y clavec I Musici.



58 35 030 PHILIPS
A. VIVALDI: Las Cuatro Estaciones de «Il Cimento dell' Armonia e dell' Invenzione», Op. 8. «I Musici». Félix Ayo (violin).



58 35 235 PHILIPS
TOMMASO ALBINONI: Adagio para cuerda y órgano. Concerto para oboe, cuerda y continuo en «re menor», Op. 9, n.º 2. Sonata para cuerda y continuo en «sol» menor Op. 2, n.º 6. Concerto para violín cuerda y continuo en «la» mayor Op. 9, n.º 4. Concerto para violín cuerda y continuo en «fa» mayor Op. 9, n.º 10 I musici.



58 35 109 PHILIPS
A. VIVALDI: Concierto para violín, cuerda y continuo de «Il Cimento Dell' Armonia E Dell' Invenzione», Op. 8. Félix Ayo violin. I Musici.



58 39 726 PHILIPS
A. VIVALDI: Seis Conciertos para Flauta, Orquesta, Cuerda y Continuo, Op. 10. I Musici.



58 35 110 PHILIPS
A. VIVALDI: Conciertos para Violín, Cuerda y Continuo - Concierto Núm. 9 en Re Menor P. 259 - Concierto Núm. 10 en Si Bemol Mayor, P. 338 - Concierto Núm. 11 en Re Mayor P. 153 - Concierto Núm. 12 en Do Mayor, P. 8. I Musici



65 00 243 PHILIPS
GIOACCHINO ROSSINI: Sonate a quattro para dos violines, violonchelo y contrabajo: Núm. 1 en sol mayor / Núm. 2 en la mayor / Núm. 3 en do mayor / Núm. 4 en si bemol mayor. I MUSICI.



58 35 209 PHILIPS
A. VIVALDI: La Stravaganza, Op. 4. (Conciertos para violín, cuerda y continuo (órgano). Félix Ayo, violín, Walter Gallozzi, 2.º violín, Enzo Altobelli, violoncello; Maria Teresa Garatti, órgano y clavecín. I Musici.



65 00 472 PHILIPS
MOZART: Pequeña serenata nocturna, K. 525 - Adagio y fuga en do menor, K. 546 - Divertimento en re mayor, K. 136 - Serenata en re mayor, K. 239 - "Serenata nocturna". I MUSICI



65 00 490 PHILIPS

J.S. BACH: **Conciertos para violín BWV 1041 y BWV 1042 / Concierto para dos violines BWV 1043**
Dir.: A Musici



65 99 139 PHILIPS
ANTONIO VIVALDI: **Concierto en la menor, FV t, 61 (PV 28) para dos violines, cuerda y continuo (Revisión de Claudio Abbado) / Concierto en do mayor, FV VI, 2 (PV 76) para dos flautas, cuerda y continuo / Concierto en sol mayor, FV V, 2 (PV 133) para dos mandolinas, cuerda y continuo (Revisión de Franz Giegling) / Concierto en re menor, FV, VIII 9 (PV 302) para dos oboes, cuerda y continuo.**



65 00 581 PHILIPS

CONCIERTOS PARA NAVIDAD: **ARCANGELO CORELLI: Concerto Grosso en sol menor Op. 6, 8, fatto per la notte di Natale / FRANCESCO MANFREDINI: Concerto en do mayor, Op. 3, 12/ GIUSEPPE TORELLI: Concerto en sol menor, Op. 8, 6, in forma di pastorale per il Santissimo Natale (revisado por Michelangelo Abbado) / PIETRO ANTONIO LOCATELLI: Concerto en fa menor, Op. 1, 8.**



68 33 023 PHILIPS

G.F. HANDEL: **Concerto Grosso en Si menor, Op. 6, 12 - Concerto Grosso en Re menor, Op. 6, 10 - Concerto Grosso en Fa mayor, Op. 6, 9.** I Musici.



65 00 582 PHILIPS

TOMMASO ALBINONI: **Concierto a 5 en sol menor para oboe, cuerda y continuo, Op. 9 núm. 8 / ANTONIO VIVALDI: Concierto en fa mayor para tres violines, cuerda y continuo, P. 278 / ALESSANDRO MARCELLO: Concierto en si menor para dos oboes, cuerda y continuo (Núm. 3 de "La Cetra") / BALDASSARE GALUPPI: Concierto a 4 núm. 2 en sol mayor para cuerda y continuo.**



68 33 024 PHILIPS

T. ALBINONI: **Concierto en re menor para oboe, cuerda y continuo.**
A. CORELLI: **Concierto Grosso en sol menor.**
P. A. LOCATELLI: **Concierto en re mayor para violín, cuerda y continuo.**
A. SCARLATTI: **Concierto Grosso, núm. 3 en fa mayor.**
I Musici.



65 00 597 PHILIPS

SERENATA NAPOLITANA (Rev., V. Negri Bruks). A. Scarlatti: **Concierto Grosso núm. 3 en fa mayor / L. Leo: Concerto para violonchelo, cuerda y continuo en re mayor / F. Durante: Concerto para cuerda y continuo en fa menor / G.B. Pergolesi: Concerto para flauta, cuerda y continuo en sol mayor.**



68 33 025 PHILIPS

A. VIVALDI: **Concierto en Mi menor para Violín, Cuerda y Continuo - Concierto en Sol Mayor para dos Mandolinas, Cuerda y Continuo - Concierto en Do Mayor para dos Trompetas, Cuerda y Continuo - Concierto en Si Menor con cuatro Violines Obligados y Violonchelo Obligado - Concierto en Sol Mayor para Flauta, Cuerda y Continuo.** I Musici



65 99 137 PHILIPS

ANTONIO VIVALDI - **CONCIERTOS PARA VIOLIN, CUERDA Y CONTINUO: Concierto en mi menor, Op. 11, 2 FV I 208 (PV 106) "Il favorito" / Concierto en mi mayor, Fv I, 4 (PV 248) "Il riposo" / Concierto en do menor, FV I, 2 (PV 419) "Il sospetto" / Concierto en re menor, FV I, 10 (PV 208) "L'inquietudine" / Concierto en mi mayor, FV I, 127 (PV 246) "L'amoroso".**



68 33 026 PHILIPS

JOHANN SEBASTIAN BACH: **Concierto en La menor para Flauta, Violín y Clave - Concierto en Re menor para Oboe y Violín - Concierto en Re mayor para dos violines.** I Musici.



land. El resultado es, si se quiere, más lógico, más natural..., pero menos brahmsiano.

De cualquier forma, termino como empecé: se trata de una de las opciones más atractivas que se ofrecen al aficionado interesado por el **Primer concierto** de Brahms.—J. L. G. B.

BRAHMS: Concierto para violín y violonchelo en La menor, op. 102. Jascha Heifetz, violín, y Gregor Piatigorsky, «celo». Orquesta dirigida por Alfred Wallenstein.—**MOZART: Sinfonía concertante para violín y viola en Mi bemol mayor.** Jascha Heifetz, violín, y William Primrose, viola. Orquesta dirigida por Izler Solomon. RCA, LSC-3228, «Stéreo».

La presente grabación se anota un buen tanto a favor desde que se constata el generoso contenido: el **Doble concierto** de Brahms—en otras ocasiones llenando un disco—se completa aquí con la maravillosa **Sinfonía concertante** para violín y viola, de Mozart. Protagonista principal es Jascha Heifetz, el genial violinista cuya importancia en el avance técnico de su instrumento fue enorme, extendiéndose su influencia hasta escuelas de violín que hoy pueden aparecer incluso contrapuestas estilísticamente al arte de Heifetz. Su presencia en los dos **Dobles** da unidad al disco.

Y precisamente es en el «complemento» (la **Sinfonía concertante**) donde está lo mejor de la grabación. Si el estilo de Heifetz puede parecer como «corto» hoy día para la interpretación de los grandes románticos, no hay duda, en cambio, de que es perfectamente adecuado para Mozart. Por añadidura, William Primrose es un viola extraordinario y con la virtud de acomodarse de un modo natural a las maneras de Heifetz. La mecánica alada y la expresión concisa de ambos solistas se conjugan para ofrecer una versión realmente admirable de la página mozartiana.

El **Doble concierto** de Brahms es obra que, por su misma imperfección, plantea problemas interpretativos de diversa índole. Empleo la palabra «imperfección» en su sentido más estricto: el **Doble** brahmsiano es obra no perfecta, no acabada, no absolutamente lograda. Otra cosa sería decir «defectuosa», lo cual obligaría a señalar dónde están esos errores de bulto..., que hubiera sido extraño encontrar en la última página sinfónica del sabio compositor hamburgués. En cambio, podemos afirmar que

se trata de una obra sumamente interesante y, desde luego, de estudio obligado para quien pretenda acercarse a la compleja personalidad de Brahms. Parece como si diez años antes de su muerte, después de un **Requiem**, tres **Conciertos**, cuatro **Sinfonías** y alguna otra obra orquestal, Brahms apuntara hacia lo que hubiera sido un estilo sinfónico completamente nuevo, un estilo que no sería gratuito imaginar como «premahleriano». El lenguaje se articula en bloques muy diferenciados, sin entretenerse en complejas texturas, como venía siendo usual, sobre todo en las secciones de desarrollo; es aquí, en los desarrollos, donde el **Doble concierto** resulta más endebles, como si Brahms no hubiera acertado con la sintaxis distinta que requerían sus novedades de lenguaje. Así resulta una obra aristada, sobre todo en su primer movimiento, y que exige de los intérpretes una tensión mantenida y una indeleble unidad conceptual, sin la cual el discurso se quiebra continuamente. Ambas cosas faltan un poco en la presente versión, muy justa como lectura por parte de Heifetz y Piatigorsky, pero sin el arrebatado de la inigualable interpretación de Oistrakh y Rostropovich, y sin la unidad que allí imponía la batuta de Szell.

Resulta lamentable que no se consigne nombre ni referencia alguna de la orquesta u orquestas que intervienen en la grabación. En Mozart el acompañamiento es acertado (corre a cargo de Solomon), pero en Brahms, Wallenstein no consigue elevar a tríada el tándem de intérpretes, cosa que en esta obra se hace necesaria.—J. L. G. B.

BRAHMS, Johannes: Las cuatro sinfonías. Orquesta de Filadelfia; director, Eugene Ormandy (CBS 77367 (4 LP) «Stéreo»).

Ansermet, Karajan, Abbado, Toscanini, Kubelik, Steinberg, Walter, Sawallisch, Klemperer... y ahora Ormandy. Con éste, son ya diez los ciclos de **Sinfonías** de Brahms publicados en nuestro mercado en los últimos siete años. Prácticamente, el reparto viene a ser de dos ciclos por Compañía. Puede ser lógico, dentro de unos niveles realmente alarmantes de alineación consumista, el que una gran Compañía, con un abundante catálogo a sus espaldas (caso Decca o Deutsche Grammophon), se lance a editar más de un ciclo sinfónico de un mismo autor en diferentes versiones. Ahora bien, cuando, como es el caso de la CBS en España, la Empresa no

llega a tener editados en el mercado ni cien álbumes clásicos (¿tiene siquiera la mitad?) en lo referente a títulos diversos, ¿cómo se puede explicar que esa firma repita uno de esos ciclos? Más aún: si se da el caso de que dicha Compañía, la CBS, tenía ya en catálogo la que es, seguramente, al lado de la de Klemperer, la mejor versión de las obras de que se trata, la de Bruno Walter, ¿a qué viene ahora editar otro registro a cargo de Eugene Ormandy, buena interpretación, sí, pero que nada añade a lo dicho ya magistralmente por Walter? Aún más lejos: estamos, aunque en nuestro país esto esté pasando en el anonimato más radical, en el año de los centenarios de dos de los compositores más trascendentales de la historia de la música: Arnold Schönberg y Charles Ives; esto puede empezar a bordear las fronteras de la broma musical, pero se da el caso de que **sólo** existe una Casa discográfica en el mundo que haya tenido la valentía de grabar la totalidad casi absoluta de la obra (gigantesca, por otra parte) de ambos autores. Esta Compañía es la CBS. No ha editado la representante española de la firma americana **ni un solo disco** de estos compositores en lo que va de año (ni antes, por supuesto), pero, eso sí, edita un nuevo ciclo de **Sinfonías** de Brahms. Es evidente que el Departamento de «marketing» de CBS española está lo suficientemente capacitado en prospectiva de mercados como para advertir que Brahms «vende más» que Schönberg; ahora bien, si el Departamento correspondiente de programación clásica de la firma se rige únicamente en base a criterios comerciales, nunca musicales, podemos irnos tomando con calma el futuro, porque en el gigantesco catálogo de la Empresa (sin duda el más vasto a escala mundial) figuran otros tres ciclos más de **Sinfonías** de Brahms (el primero, de Walter con la Filarmonía de Nueva York, el de Bernstein y el de George Szell).

Siento mucho todo este párrafo de entrada. CBS ha dado pruebas en los últimos meses de una mejora sustancial en sus lanzamientos de clásico, y buena rúbrica de esta superación palpable fueron los cuatro premios que el equipo de «El Disco Clásico» confirió a la firma (resultó ser, con justicia, la Casa más premiada el pasado año) en su última selección de galardones de final de temporada. Por ello, precisamente, el lanzamiento de esta edición, que nada nuevo aporta, cuando tantas obras y

grabaciones antológicas esperan su turno, no deja de ser un serio paso atrás en la acertada y atrayente línea última de programación.

En fin, no quisiera que todo lo anterior proporcionara la idea de que el ciclo Brahms de Ormandy es un desastre; por el contrario, se trata de una buena interpretación, muy buena en muchos momentos, estupendamente grabada y totalmente digna. Pero tampoco se trata de una lectura genial, como las de Walter, Klemperer e incluso, en bastantes pasajes, Karajan; es, sencillamente, una sobresaliente interpretación, al mismo nivel que las de Abbado, Sawallisch o Kubelik, que sería recomendabilísima de no existir ninguna de las arriba citadas. El Brahms de Ormandy es, sobre todo, el de los movimientos lentos, que el director húngaro-americano toca con sensibilidad apreciable y notoria elegancia. Hay muchos movimientos aislados auténticamente magistrales (el «Alegretto» de la **Primera**, el «Allegro non troppo» y el «Adagio» de la **Segunda**, el «Finale» de la **Tercera**, el «Allegro» inicial de la **Cuarta**), pero no hay ninguna **Sinfonía** totalmente «redonda» (la que más, con mucho, la **Tercera**). El sonido es muy bueno en las tres últimas obras (grabadas en 1967 en el Town Hall, de Filadelfia) y no tan bueno en la **Primera**, excesivamente reverberante y aguda, grabada en 1961. El prensado acopla cómodamente las cuatro composiciones en seis caras a media de veintiocho minutos por cada lado. En el «Adagio» de la **Segunda** se notan bastante dos cambios de pista en los compases 80 y 97.

Buena versión, en resumen, perfectamente aceptable para quien no posea ninguna versión anterior de las obras. Con todo, no quiero dejar de volver al «primer tema» del artículo. Estamos en mayo; ¿será posible que en diciembre CBS no haya llegado a publicar una sola de las grabaciones que posee de Schönberg o Ives? Espero que no ocurra así, porque una laguna de ese calibre sería gravísima.—J. L. P. A.

BRAHMS: Tema y Variaciones en Re menor (Transcripción del segundo movimiento del **Sexteto op. 18; Variaciones sobre un tema de Schumann, en Fa sostenido menor, op. 9; Variaciones y fuga sobre un tema de Haendel, en Si bemol mayor, op. 24**). Daniel Barenboim, piano. DGG, 25 30 335, «Stéreo».

Se recogen en este disco—admirablemente grabado—tres



muestras bien representativas del arte de la variación, practicado por Brahms con cierta frecuencia y desde luego con personalidad e interés musical grandes. Personalidad, porque el piano de Brahms, hasta llegar a las esenciales últimas obras, es un instrumento tratado expansivamente, en el sentido de que se tiende a la orquesta como instrumento de la máxima amplitud. Interés musical, porque la variación, lejos de quedarse en su tecnicismo de base, es para Brahms un medio formal sobre el cual **variar** en profundidad: son variaciones expresivas más ejercicios académicos.

En esta última idea habrá que centrar el comentario sobre la interpretación colosal de Daniel Barenboim. Que su técnica le permite abordar estas tres obras sin problema mecánico alguno, es algo que se da por supuesto en Barenboim como en cualquiera de los «grandes». Pero de ahí a construir estos mosaicos musicales media un paso de gigante, de músico personalísimo, de artista profundo. Va bien el término «mosaico»: cada **Variación** es una pieza espléndida, perfectamente separable para analizar música e interpretación, pero la genialidad de Brahms, genialmen-

te entendida por Barenboim, estriba en ordenar estas piezas para ofrecer un conjunto donde los contrastes, la sucesión de caracteres, la coherencia del lenguaje musical proyectan a estas páginas mucho más allá de la suma de valores individuales.

Estamos ante una de esas interpretaciones que se adivinan como punto de referencia inexcusable para juzgar cualquier trabajo posterior alrededor de estas obras. Estamos en el terreno en que Barenboim se impone indiscutiblemente.—**J. L. G. B.**

BRAHMS: Variaciones y Fuga sobre un tema de Haendel, op. 24. GRANADOS: La Maja y el Ruiseñor. DEBUSSY: La soirée dans Grenade. ALBÉNIZ: Almería. Manuel Carra, pianista. RCA, SRL 1-2040, «Stereo».

No es raro entre nosotros el que, después de mucho tiempo con escasez o incluso ausencia de grabaciones de una determinada obra, aparezcan varias versiones prácticamente a la vez. Algo así ha ocurrido con la op. 24 de Brahms—**Variaciones y Fuga sobre un tema de Haendel**—, página admirable que comento en estas mismas páginas

a propósito de la interpretación de Barenboim y que se nos ofrece asimismo por nuestro compatriota Manuel Carra. En principio, cabría pensar en la inoportunidad del lanzamiento, dada la solvencia interpretativa de Barenboim y su poder de captación de cara al discómano hispano; pero lo cierto es que Carra, haciendo una versión distinta, resiste perfectamente la inevitable comparación y sale airoso de una prueba importante con la que quizá no se contaba. Lástima que la calidad de la grabación descienda un tanto en este caso y el perceptible ruido de fondo estorbe la admirable labor de Carra, con un Brahms más leve que el de su colega argentino, más enfocado hacia el estilo transparente de la música en que el autor se basa para desarrollar sus **Variaciones**.

El disco se completa con tres páginas muy acertadamente seleccionadas: dos españolas—**La Maja y el Ruiseñor**, de «Goyescas», de Granados, y **Almería**, de la «Suite Iberia», de Albéniz—y una francesa de ambiente e inspiración hispana—**La soirée dans Grenade**, de «Estampas», de Debussy—. Debussy ha sido caballo de batalla para Manuel Carra desde el principio de su

brillante carrera, y, ciertamente, la sutileza sonora que exhibe, la limpieza técnica y la familiaridad con el estilo del genial músico galo convierten la interpretación de Carra de la **Soirée** en una verdadera delicia. Igualmente lo son sus lecturas de Granados y Albéniz; personalmente, me inclinaría por la versión de **Almería**, genial pieza de Albéniz que Carra «recrea» desde su conocimiento profundo de la letra y del espíritu de la página; nos llega ésta en su traducción más concentrada, expresiva y honda. **J. L. G. B.**

CANTO GREGORIANO: Vigilia de Navidad. Misa de San Esteban. Coro de Monjes de la Abadía de San Pedro, de Solesmes. Director, Dom Joseph Gajard, O. S. B. DECCA, «Stereo», SXL 20530.

¿Cómo hay que comentar un disco de gregoriano? ¿Prestando únicamente atención a la parte musical y prescindiendo, por tanto, del espíritu religioso que le dio origen? ¿Acaso basándose en un análisis complicadísimo de las cualidades técnicas de este tipo de pentagramas desde el punto de vista actual, proporcionado por una diferente nota-

JOYAS DE LA MUSICA CLASICA



al increíble precio de :

165 pts p.v.p

DISTRIBUIDO POR:



PROXIMOS LANZAMIENTOS

«PIEZAS MAESTRAS» para piano, con obras de Chopin. **Rapsodia húngara número 2** (Liszt). Mendelsohn-Bartholdy. Brahms. **Preludio número 2** (Rachmaninow). Pianistas: Rosl Molzer, Helga Sommer, Hanse Nakajima, Alfons Steiner. ZOR-5.034

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

JOSEPH HAYDN: **Cuarteto para cuerdas número 5, op. 3. Cuarteto de la «Serenata». Cuarteto número 5, op. 64: «Lerchen-Cuarteto»** («Cuarteto de los Pájaros»). Streichquartett Bamberg. ZOR-5.039

FREDERIC CHOPIN: Obras favoritas. **Estudio. Scherzo. Nocturno. Balada. Polonesa, op. 53, «Heroica». Fantasía Impromptu.** Pianista: Salvatore Salpietro y Rosl Molzer. ZOR-5.040

GUSTAV MAHLER: **Sinfonía número 9.** Süddeutsche Philharmonie Orchestra. Director, Denis Zsoltay. ZOR-5.041



ción musical y —sobre todo— por toda una filosofía y forma de ver las cosas completamente ajena a la de la época en que fueron creados estos cánticos? No lo sé, sinceramente. Por eso voy a expresar en estas líneas unas impresiones de índole espiritual, que estoy seguro decepcionarán a unos y harán nacer en otros el consabido comentario de «no tiene ni idea». Claro que a estos últimos les salgo al paso desde aquí, admitiéndolo, entre otras cosas, porque si uno —cualquiera— supiera todo de todo, no sería crítico de discos, sino que estaría bien guardado en un museo para contemplación pública y quizá para envidia y escarnio privados. Pero no es éste el caso ni el momento de hacer filosofías. La realidad es que cuando oigo un disco de canto gregoriano me es imposible sustraerme a un escalofrío, por la profunda emoción que produce una música serena, noble, sincera, apacible, verídica, tranquila y luminosa, en contraposición a la «música» que hoy nos toca oír por ciertas emisoras de radio. Máxime cuando a estas cualidades de la propia música se unen unos intérpretes con una calidad musical más que aceptable. Las voces masculinas solamente —recordemos que hubo un tiempo en que les estaba prohibido a las mujeres cantar dentro de la iglesia— se unen en una armonía sencilla y llena, al mismo tiempo, con esas características propias del gregoriano, aunque en este caso y en algunos momentos nos haya dado la impresión de que ciertas voces del coro son demasiado jóvenes y no están lo suficientemente «endurecidas» para entonar estos cánticos recios, relegados hoy al monasterio y al plástico de algunos discos.

La grabación es muy buena y la ausencia de ruido —muy corriente en los discos dedicados al gregoriano— permite una audición más concentrada. Los comentarios, en este caso muy técnicos, son de gran calidad. Esto no quiere decir que los considere perfectos, por cuanto al aficionado exclusivamente musical no le resuelven ningún problema.

En suma, un disco de gran calidad dentro de los que conozco dedicados a la maravillosa música gregoriana, que es lástima haya desaparecido de los oficios corrientes para ser sustituida por otras músicas que, en muchos casos, no poseen la mínima entidad musical y casi siempre por debajo de la inspiración y calidad de estos neumas.—J. P. M.

CHAIKOWSKY, Peter I.: **La bella durmiente**. Münchner Symphoniker Orchestra. Director, Henry Adolf. **Suite mozartiana número 4, op. 61**. Sddeutsche Philharmonie Orchestra. Director, Hans Zanotelli. ZAFIRO, ZOR-5.021, «Stereo».

La bella durmiente es, sin duda, uno de los «ballets» más importantes no sólo en la producción del maestro ruso, sino dentro del «ballet» del Romanticismo. La **Suite sinfónica** que escuchamos está formada por once números, muy conocidos todos ellos.

Cuando se trata de comentar una música escrita para ser bailada, hay ocasiones en que es necesario imaginarse el espectáculo coreográfico para poder apreciar en todo su valor la partitura. No es éste el caso de los «ballets» chaikowskianos. Su música puede ser —y de hecho lo es muy a menudo— escuchada sin que sea necesario recurrir a la imaginación para representarse las correspondientes escenas.

En esta grabación —de sonido aceptable— hemos observado una interpretación muy adecuada. Con momentos de brillante virtuosismo, de ritmos marcados en contraposición a otros de sentida melancolía e incluso tristeza. Henry Adolf ha realizado un trabajo muy interesante. Aunque no nos entusiasmó por completo, nos agrada escuchar su versión de este «ballet».

La **Suite mozartiana**, escrita para conmemorar el estreno de **Don Juan**, de Mozart, resulta una de esas raras partituras que nos alegra descubrir. Porque se trata de una visión de Mozart a través de —nada menos— Chaikowsky. Y es verdaderamente curioso escuchar cómo la orquestación del músico ruso trata los temas mozartianos. Algunos tan conocidos como la **Giga en Sol menor**, que compone el primer tiempo.

Debo reconocer que este disco me proporciona una primera audición de esta obra encantadora. Quizá haya alguien a quien le venga «de primera» esta confesión, para poder hacerme blanco de las duras críticas que él mismo se haría. El crítico, criticado. Claro que esto no es nuevo, porque la sicología ya lo ha descubierto hace tiempo. Y es que nunca se sabe hasta dónde puede llegar el absurdo de algunas personas que pretenden que otras sean poco menos que piezas de museo.

De todas formas, debo reconocer que la interpretación de Zanotelli dirigiendo a la Sud-

deutsche Philharmonie Orchestra me parece muy adecuada. La Orquesta suena a Chaikowsky, aunque al fondo se percibe una inconfundible sensación mozartiana. Es una verdadera sobreimpresión, por utilizar un término fotográfico muy expresivo. Y me agrada.

La grabación, buena, y los comentarios, estupendos, son lo último que me queda por resaltar de este disco, que recomendaría principalmente por esa **Suite mozartiana**, casi desconocida entre nuestros aficionados.—J. P. M.

CHAIKOWSKY, Peter I.: **Obertura de «Romeo y Julieta»**. **Suite «Cascanueces», op. 71**. Münchner Symphoniker Orchestra. Director, Alfred Scholz. ZAFIRO, ZOR-5.019, «Stereo».

Parece que la **Obertura-fantasia «Romeo y Julieta»** está de moda en nuestro país. Lo que no nos importa en absoluto. En parte, porque la obra lo merece. En parte también, porque la tremenda energía desarrollada en sus pentagramas quizá venga a paliar un poco la falta de energía que atravesamos. Y no me refiero a la del petróleo, sino a esa otra que comenzó a escasear hace tiempo: la energía espiritual y gregaria del ser humano. Porque, ¿quién no ha observado que el hombre es cada día más ser y menos humano? Pero no es el momento de filosofar, sino de atender a una nueva grabación de la obra mencionada que llega a nuestras manos. Hemos de decir, en justicia, que de las dos recientes versiones que conocemos, la de Ozawa y la de Svetlanov, la del primero marcó un hito en la particular historia de esta obertura por su calidad. Y la segunda marcó otro punto, pero por su pobreza.

La de Alfred Scholz al frente de la Muchner Symphoniker Orchestra se encuentra entre las dos versiones anteriores, con claro acercamiento hacia la de Ozawa. Con momentos de máxima intensidad interpretativa. A fin de no extendernos demasiado, hemos de mencionar que en la presente grabación la **Obertura** se encuentra completa y nos resulta muy grato escuchar temas que prácticamente nos eran desconocidos, incluido un fragmento con un bello dúo de balalajas, probablemente, acompañadas en forma esporádica por un flautín y un violín, quizá recordando ciertas cadencias y formaciones instrumentales populares rusas. Muy interesante.

Una aceptable versión de la **Suite «Cascanueces», op. 71**, compone la segunda cara del dis-

co. Las tres danzas incluidas, además del celeberrimo **Vals de las flores**, están tratadas con una cierta elegancia, aunque carecen de este «toque» genial que hace de estas breves páginas auténticas miniaturas artísticas. En cuanto al **Vals**, debo apuntar que —como en la generalidad de la grabación— está llevado con una cierta indolencia, en cuanto a la elección del «tempo» se refiere. Le hace falta más «picante», más elegancia transparente, sin tanta ceremoniosidad.

En conjunto, y pese a que no es un gran disco, puede considerarse como una adquisición aceptable si consideramos su precio.

La grabación no nos convence, al contrario que los comentarios, que —sobre todo— en lo que trata del **Romeo y Julieta** nos han convencido plenamente.—J. P. M.

DEBUSSY, C.: **El martirio de San Sebastián**. Susanne Danco, Nancy Waugh, Lise de Montmollin. Unión Coral de la Tour de Peilz: director de coro, Robert Mermoud. Orquesta de la Suisse Romande; director, Ernest Ansermet. Decca ace of Diamonds, «Stereo», SDD-314.

Dentro de su serie económica nos presenta Decca esta reedición del **Martirio de San Sebastián**, música incidental para el drama de Gabriel d'Annunzio y estrenada en 1912, cuando las obras más populares del gran músico francés habían visto ya la luz. En la presente producción se han suprimido los recitados, con lo cual la música fluye de un modo más continuo y se pone de manifiesto su mayor unidad, así como la gran semejanza con los pentagramas de **Pelleas** (1902).

La presente versión está encomendada a Ernest Ansermet, director desaparecido hace escasos años y a quien se debe el estreno y difusión de casi toda la música nacida en París en los alrededores de los años diez. Como es habitual en este director, la obra es leída estrictamente, cosa que hoy muchos olvidan cuando se plantean a Debussy.

La toma de sonido, a pesar de tener ya algunos años, es más que correcta, así como un magnífico prensaje, superior a muchas grabaciones de mayor precio. Todo ello hace del presente disco un ejemplar muy recomendable y esencial para todos aquellos interesados no sólo en la casi desconocida obra de Debussy, sino en la música del siglo XX.—R. O. R.



KALMAN: La princesa de las Czardas. A. Rothenberger, N. Gedda, O. Miljanovic, W. Brokmeier, W. Anheisser. Coro de la Opera del Estado de Baviera; director, W. Mattes, EMI, J 153-29.066/7, «Stereo».

En 1914 —el mismo año de las **Tres piezas para orquesta**, de Alban Berg; de **Three Places in New England**, de Charles Ives; del **Ruiseñor**, de Stravinsky—, Emmeric Kalman pone fin a su opereta **Die Csardasfürstin** (libreto de Leo Stein y Bela Jenbach). Se trata de una clásica opereta con argumento tradicional y música pegadiza, en la que el «oficio» de Kalman es su principal sustento. La completa formación de este compositor húngaro le lleva a la confección de una partitura cuya habilidad en el tratamiento de las voces, su ingeniosa y acertada orquestación y su sentido de la sucesión de las diferentes danzas (czardas y valsos, sobre todo) que forman la malla melódica de la obra prestan un atractivo superior al que cabía esperar a una música cuya necesaria sumisión al texto tiende a coartar en gran medida una expresión verdaderamente personal. Todo ello se ve potenciado con una magnífica interpretación a cargo de solistas, coros y orquesta, bien ensamblados por un experto y habilidoso Willy Mattes.

La grabación es soberbia. El ingeniero de sonido ha distribuido perfectamente los planos escénicos, a los que da vida un acusadísimo deslinde de canales, que se traduce, como es natural, en un pronunciado efecto estereofónico. Sólo cabe un pequeño reparo: la distorsión producida por las sibilantes (principio de la cara III) en el diálogo hablado, defecto, como se ve, de la mínima importancia. El prensado es asimismo excelente. La publicación incluye un amplio folleto de introducción a la obra de Kalman, bien confeccionado y traducido al castellano en hoja aparte. El libreto completo, en cambio, no se incluye. Se trata, en resumen, de una publicación de auténtico lujo, que cumple su misión de ofrecer una opereta bien cantada, bien tocada, bien grabada y bien presentada. Desde luego, no cabe hacer más por el género. Pero, a pesar de ello, no podemos olvidar que 1914 es el año de las **Tres piezas para orquesta**, de Alban Berg; de **Three Places in New England**, de Ives; de **El ruiseñor**, de Stravinsky..., y ninguna de estas tres obras maestras está aún editada en España.—**M. Ch. B.**

«**KARAJAN DIRIGE LOS CLASICOS POPULARES**»: Obras de Dvorak, Smetana, Tchaikowsky, Suppé, Rossini, Offenbach, Mozart, Händel, Bizet, Chabrier, Gounod, Waldteufel y Musorgsky. Orquestas Philharmonia y Filarmónica de Berlín; director, Herbert von Karajan. (EMI, «**Voz de su Amo**», J 165-02.348/52 (5 LP), «Stereo».)

Estos cinco discos son una verdadera delicia. Su atractivo proviene de varias causas. La selección de las obras, de entrada, aun siendo un sagaz «piqueo» por las obras más conocidas del repertorio de cualquier orquesta sinfónica, están escogidas con buen gusto e ironía (dato éste muy presente en el excelente comentario del libreto de Alan Gregory). De otro lado, la presencia de Karajan, no el actual, sino el cuarentón Karajan que compartía, a fines de la década de los 50, la dirección de una recién estrenada Filarmónica de Berlín y de una Philharmonia a la que conocía mejor que a ninguna otra orquesta, confiere un cierto carácter de cariñoso recordatorio a la colección. Hay muchas obras maestras entre esas grabaciones de la primera época de Karajan con **Voz de su Amo**, y es encomiable que esas grabaciones, hitos en su día, vuelvan hoy a la luz. Hay otro dato más, y es el del soberbio sonido de los discos, sobre todo de los tres grabados en Londres. La Filarmónica de Berlín, que tantos problemas de grabación le está planteando a los ingenieros de la EMI en la actual etapa de Karajan con la firma, ya probaba en los años 50-60 sus dificultades para obtener de ella una fiel toma de sonido; no es éste el caso de la Philharmonia londinense, cuyas grabaciones (algunas de las del álbum datan de 1957) son ejemplares en todo momento: prescindiendo de conceptualizaciones musicales, la **1812** de Karajan con la agrupación inglesa es página para probar un equipo de alta fidelidad.

De entre lo más notable del conjunto destacaría la hermosa lectura de Karajan de la **Novena** de Dvorak (ese excelente Dvorak, cuya «pulsación» tan genialmente dominaba Karajan en esos años), el bellísimo **Ave Verum** mozartiano, las dos «suites» de «ballet» de Tchaikowsky (**Lago de los cisnes** y **Bella durmiente**) y la impresionante versión de la obertura de **Guillermo Tell**. La única obra del álbum que resulta un poco parca en los resultados es la **Eine kleine Nachtmusik**,

en frase que me decía hace unas semanas un crítico barcelonés, «un poco morbosa» de sonido.

Quiero apuntar tres datos del libreto, en concreto de la titulación de las obras. Uno: si Mozart hubiese querido escribir «Una pequeña serenata», como llama al K. 525 el libreto, no hubiera anotado **Eine kleine Nachtmusik**, sino **Eine kleine Serenade**. Dos: traducir «Water Music» por «Música náutica» es pretender rizar el rizo. Tres: hace ya muchos años que se sabe que la llamada **Sinfonía de los juguetes** pertenece a Leopold Mozart, no a Joseph Haydn; volver a atribuírsela a éste una vez más es un poco incoherente. Por lo demás, el texto literario es perfecto.—**J. L. P. de A.**

MOZART, W. A.: Las últimas seis sinfonías. Orquestas del Festival de Marlboro y del Festival Casals, de Puerto Rico. Director, Pau Casals. Album CBS, «Stereo», 77.366 (tres discos).

Comentando este álbum había que corroborar lo señalado en el comentario que aparece en esta misma sección sobre la versión de Casals de la **Pequeña serenata nocturna**. Es sorprendente el vigor del entonces octogenario maestro, dirigiendo Mozart. Desde el viril acorde de la introducción de la **Sinfonía 36**, de su lírico «Andante», del «Minué», quizá algo más rápido de lo que lo solemos escuchar, y del «Presto» final, donde quizá como herencia del barroco Mozart pide unos «forte-piano» que Casals logra en la orquesta de manera brillante e insuperable. En fin, contrastes, matices, refrescante alegría, vigor leve, pero batuta segura, casi infalible. La **Haffner**, de Mozart, no es una sinfonía fácil, y pocos llegan a lograr la gama de colores que el gran maestro catalán pudo lograr en esta grabación realizada en vivo, es decir, durante una ejecución ante un público que aplaude sin reservas al final de la misma. En la **Sinfonía número 36 («Linz»)**, ya el tiempo del «Allegro spiritoso» no es tan vivaz; sin embargo, esto no invalida otros méritos de su versión. En el «Andante» hay profundidad en el concepto, aunque, quizá debido a las tomas de sonido, la cuerda no suena tan compacta y brillante como en la **Sinfonía número 35**. Esto también se advierte en el bello «Minué», que tampoco alcanza alegría y levedad, lo que se había logrado en la **Número 35**. En el «Presto» final todo cambia, y el nivel inter-



ULTIMAS PUBLICACIONES

«Colección de Música Antigua Española»
Volúmenes 18, 19 y 20

TOMAS LUIS DE VICTORIA:

«**Officium Hebdomadae Sanctae**»

Versión integral

Coro de Monjes del Monasterio de Santo Domingo de Silos - Coro Voces Blancas, de Burgos

Director, Ismael Fernández de la Cuesta, O. S. B.

HISPAVOX, HHS 16/17/18 (LPs, «estéreo»)

CANTO GREGORIANO

«**Semana Santa y Pascua**»

Escolanía y «Schola» de la Abadía del Valle de los Caídos

Director, Laurentino Sáenz de Buruaga, O. S. B.

HISPAVOX, HHS 10-424 (LP, «estéreo») CH 313 («cassette»)

J. S. BACH:

«**Pasión según San Marcos**»

Solistas y Coro de Madrigalistas de Stuttgart Orquesta de Cámara de Pforzheim

Director, Wolfgang Gonnemann

ERATO-HISPAVOX, HES 60-62 (LP, «estéreo») Gran Premio del Disco.

«Colección de Música Contemporánea»,

Volumen 7:

LUIS DE PABLO:

«**Soledad interrumpida**» (música electroacústica)

«**Comme d'habitude**» (para dos pianos)

Jorge Zulueta, piano

CLAVE-HISPAVOX, 18-5007 (LP, «estéreo»)



pretativo vuelve a alcanzar sus más altas cotas. La versión es correcta, limpia y bien contrastada. En la **Sinfonía número 38 («Praga»)**, que en la etiqueta del disco aparece como la **28**, ya desde el «Adagio» inicial nos presenta el mismo interés y admiración que despertó en nosotros la **Sinfonía número 35**. Excelente orquesta, grabación óptima y planos sonoros bien recogidos por los ingenieros de sonido. El «Allegro» que sigue al «Adagio» es uno de los mejor conseguidos y resplandece por el encanto con que Casals lo expresa, todo un verdadero descubrimiento. Lo mismo podemos aplicar al «Allegro» final. La **Sinfonía número 39** está dentro de la misma calidad sorprendente de las **35** y **38**, y perdónesenos que usemos la palabra sorprendente, pues confesamos que desconocíamos al maestro como tan cualificado intérprete mozartiano. Los «forte-pianos» y los «acelerandos» son notables. El «Adagio-Allegro» inicial y el siguiente «Andante», en esa línea que ya hemos destacado. El «Minué» quizá un poco acelerado, para contrastar con el trío, muestra la calidad de la Orquesta, y muy especialmente de la cuerda. El «Allegro» final corona de manera muy digna esta versión.

La **Sinfonía número 40**, quizá la más popular, es un nuevo acierto para Casals como director, aunque está dentro de una interpretación menos personal y más rutinaria. No la lleva tan de prisa como un Leinsdorf o tan lenta como un Barshai. Sin embargo, aquí los planos sonoros vuelven a adquirir una dinámica violenta, de contrastes muy señalados, que parece agradaban al maestro. Esto se advierte claramente en los dos primeros tiempos. Incluso estereofónicamente el «Andante» sorprende si pensamos que se trata de versiones todas tomadas en conciertos. Nuevamente en el «Final» el maestro logra momentos admirables y sugestivos. Con la **Sinfonía número 41 («Júpiter»)** finaliza el álbum, pero no deseo hacer este comentario interminable, y más cuando creo ya agotados los adjetivos halagatorios para esta integral de las seis últimas sinfonías mozartianas. A través de todas ellas se escuchan, a veces, sonidos emitidos por el maestro pidiendo un «fortissimo» o un «pianissimo», o algún golpe de batuta, cosa normal en una grabación «viva». Conste solamente que todo el álbum constituye un verdadero regalo sonoro para los amantes de Mozart, que seguramente

no quedarán defraudados. Si el Bach de Casals no alcanza las cotas por algunos esperadas, el Mozart de Casals como director hay que situarlo entre los mejores, y mucho nos alegramos que, aunque tarde, así tengamos que reconocerlo.—**P. M. C.**

MOZART, W. A.: **Pequeña serenata nocturna, KV 525, y Serenata número 12, en Do menor**, para dos trompas, dos fagotes, dos oboes y dos clarinetes. Orquesta del Festival de Marlboro. Directores: Pablo Casals y Alexander Schneider. CBS, «Stereo» S 73211.

Luego de la muerte de Pablo Casals han aparecido una multitud de grabaciones del genial músico, director, compositor e inconmensurable «chelista» Pau Casals. Este nos lo presenta una vez más como director de la Orquesta del Festival de Marlboro. Y dirige una de las obras más difíciles de Mozart, su **Eine kleine nachtmusik**, difícil, pues en esta obra han fracasado batutas muy célebres. Para mí, lo más sorprendente de la interpretación está en los «tempi», alegres, leves, con sorprendentes matices y bien logrados acentos, que, sinceramente, nunca pensamos encontrar en un artista de sus años. ¡Tal parece que el director tiene veinte años! Esta obra, desbordante de felicidad, fue compuesta durante una de las enfermedades más graves que en vida sufrió Mozart y, sin embargo, no hay en esta música cristalina, pura, la menor huella de su triste situación. De ella sólo se sabe que fue terminada el 10 de agosto de 1787, en la misma época en que componía el segundo acto de su genial **Don Juan**. La versión de Casals sorprenderá por la nobleza y profundidad de su transparente lectura, sin ampulósidades. Es otro de los milagros que —gracias al disco— nos sirve para admirar más aún al inolvidable hijo de Cataluña. En la otra cara del disco encontramos la **Serenata en Do menor** para dos trompas, dos oboes, dos clarinetes y dos fagotes. Ocho notables solistas, bajo la dirección de Alexander Schneider, cercano colaborador de Casals en Marlboro, Prades y Puerto Rico, dirige el pequeño conjunto. Esta fue una de las serenatas predilectas de Mozart, ya que pasados cinco años de su composición realizó una transcripción para instrumentos de cuerda. Los cuatro tiempos de que consta la obra están bien llevados por Schneider, aunque en el «Minué» y la «Romanza» peca de cierta frialdad. Vale bien la pena contar con esta grabación

de la **Pequeña música nocturna** dirigida por Casals, pues sólo con escuchar el «Rondó» final nos bastará para admirar las cualidades que ya hemos resaltado en el gran músico, cualidades que si tenemos en cuenta están tomadas de una grabación en vivo, sin trucos de estudio, nos hace aumentar la admiración. Disco muy atractivo y recomendable como documento del arte de dirigir de Casals.—**P. M. C.**

MOZART: **Sonatas K. 321 y K. 322**. HAYDN: **Sonatas números 6 y 7**. Luis Galve, piano. COLUMBIA, SCLL 14093, «Stereo».

Como bien señala Enrique Franco en su puntual comentario de carpeta, no es frecuente que un pianista español aborde, como en este caso, el repertorio europeo, saliéndose del pianismo español de fines del XIX y principios del XX. Alicia de Larrocha editaba hace poco un disco magnífico dedicado a Schumann, acogido con entusiasmo por nuestra crítica. Es ahora Luis Galve quien se adentra en el repertorio del clasicismo austríaco del XVIII con dos **Sonatas** de Haydn y dos de W. A. Mozart.

Galve enfoca a Mozart de manera personalista y subjetiva. Ello redundará en un Mozart original, poco tradicional, poco «viés», quizás demasiado reflexivo, y a veces algo forzado (por ejemplo, en el «Andante» de la **Sonata en Fa mayor**, en el que el tono chopiniano de la interpretación pone un acento en exceso romántico en el clásico Mozart). En cambio, el Haydn de Galve es más impersonal, menos detallista, pero más sencillo, más natural. Quizás Haydn vaya mejor a las maneras pianísticas del intérprete español, y digo quizás porque dos obras de cada uno de los autores contienen elementos de juicio muy parcos como para elevar a definitivas lo que no son sino simples impresiones.

La grabación no me ha parecido singularmente satisfactoria. Hay siempre como una amenaza de distorsión cada vez que crece la intensidad, que, aunque se concreta en pocas ocasiones, resulta bastante molesta. El prensado en el ejemplar cotejado me pareció correcto.—**M. Ch. B.**

MOZART: **Sinfonías números 24, en Si bemol mayor, y 40, en Sol menor**. Orquesta de Cámara de Moscú. Director, Rudolf Barshai. MELODIA-HISPAVOX, HMES 610-47, «Stereo».

Sin lugar a dudas, el plato fuerte de este disco es la **Sinfonía**

40. Dudo del interés comercial que pueda tener la grabación, porque, ¿quién no tiene ya una **40** de Mozart? Pero, en fin, son cosas que no me incumben. Lo que sí me incumbe es el análisis de interpretación que escuchó. Nada más oír los primeros compases me he sorprendido y asustado, porque pensé que mi tocadiscos no andaba bien. ¡Tan lenta era la música! Claro que, felizmente para mi bolsillo, pude advertir que no era culpa del pobre aparato; es que ¡la música era así! Porque no deja de ser sorprendente que la mencionada obra dure treinta y siete minutos treinta y nueve segundos, nada menos. Pero no es esto lo peor, sino la afectada languidez con que Barshai interpreta la **Sinfonía**. Y es una verdadera lástima, porque la Orquesta de Cámara de Moscú suena divinamente; es decir, perfectamente. Tanto la dinámica como la cohesión entre los diversos instrumentales está muy bien lograda, pero el «tempo»... Es casi ridículo. Claro que cada uno tiene sus gustos y se le deben respetar; pero, en justicia, debo decir que no me convence la **40** de Barshai. Lo siento.

En cuanto a la otra sinfonía incluida en este disco, debo reconocer que no la conozco lo suficiente como para poder analizar la interpretación de un modo totalmente objetivo. Pero tengo la impresión de que también es un poco lenta, aunque pudiera ser que estuviera influido por la otra obra.

De todos modos, y dado, como decía al principio, que el plato fuerte es la **Sinfonía en Sol menor**, concluyo, en mi criterio, que si a una estupenda dinámica, a un inmejorable trabajo de los instrumentistas y a una buena grabación se hubiera unido un «tempo» más vivo y menos afectado, esta grabación hubiera ganado muchísimo. Mas, como dicen, «alea jacta est», ahí está una nueva producción soviética que no nos convence.—**J. P. M.**

MOZART, W. A.: **La flauta mágica**. Pilar Lorengar, Cristina Deutekom, Stuart Burrows, Dietrich Fischer-Dieskau, Herman Prey, Matti Talvela. Orquesta Filarmónica de Viena. Coro de la Opera del Estado de Viena. Director, Georg Solti. DECCA, «Stereo», SET 479/81. (Album con tres discos.)

La **flauta mágica** es considerada por muchos como la obra más grande de Mozart y una de las máximas cumbres del teatro musical. Quizá por este motivo todas las grandes batutas



se plantean la creación de una **Flauta**, pues se trata, ante todo, de una obra de conjunto, y por ello excelente prueba para un director, ya que jamás ninguno de los personajes cobra suficiente importancia para poder eclipsar al resto; tal es el equilibrio existente entre las distintas y numerosas voces que integran el reparto.

La versión que ahora nos presenta Decca cuenta ya con algunos años; en ella lo más destacable es, ante todo, la excelsa labor de Cristina Deutekom como la «Reina de la Noche», creación tal que hoy todos asocian a la insigne cantante con dicho personaje. La presencia de Fischer-Dieskau en una aparición brevísima, pero que desde la incorporación al repertorio del gran «liederista» es uno de los momentos más grandes de **La flauta mágica**; Pilar Lorengar no precisa presentación alguna como «Pamina», pues están en el recuerdo de todos sus actuaciones en nuestros teatros encarnando a la heroína de Mozart. Magnífico el «Papageno» de Hermann Prey, así como la labor de los demás componentes del extenso reparto, especialmente las «Tres Damas», y sólo reparos al «Tamino» de Stuart Burrows, muy por bajo de otros tenores que, bien en disco, bien en vivo, hemos podido oír encarnando al protagonista de la ópera. Finalmente, Georg Solti conduce la obra con su ya popular garantía, desde un punto de vista más lírico que dramático, hecho que nos ha sorprendido gratamente, y ello se pone de manifiesto desde la misma obertura; sin embargo, en los momentos más brillantes: aparición de «Sarastro», coros de sacerdotes, finales de acto, nos aparece, una vez más, el Solti brillante y ampuloso de siempre, lo cual realza aún más dichos pasajes.

El álbum lo completa un prodigioso libreto en color, con magníficas reproducciones de uno de los pintores más amados de nuestro siglo: Oskar Kokoschka, del que se recogen algunas muestras de su extensa obra ligada a la **Flauta**. Una excelente toma de sonido y buen prensaje, aunque en algunos momentos los agudos resulten poco claros, hacen de esta grabación una de las más interesantes de la ópera de Mozart, aunque para nosotros seguirá siendo la antigua de Klemperer la favorita.—**R. O. R.**

OFFENBACH: Los cuentos de Hoffman. Beverly Sills, Norman Treigle, Stuart Burrows, Susanne Marsee, etc. Orquesta Sinfónica de Londres; direc-

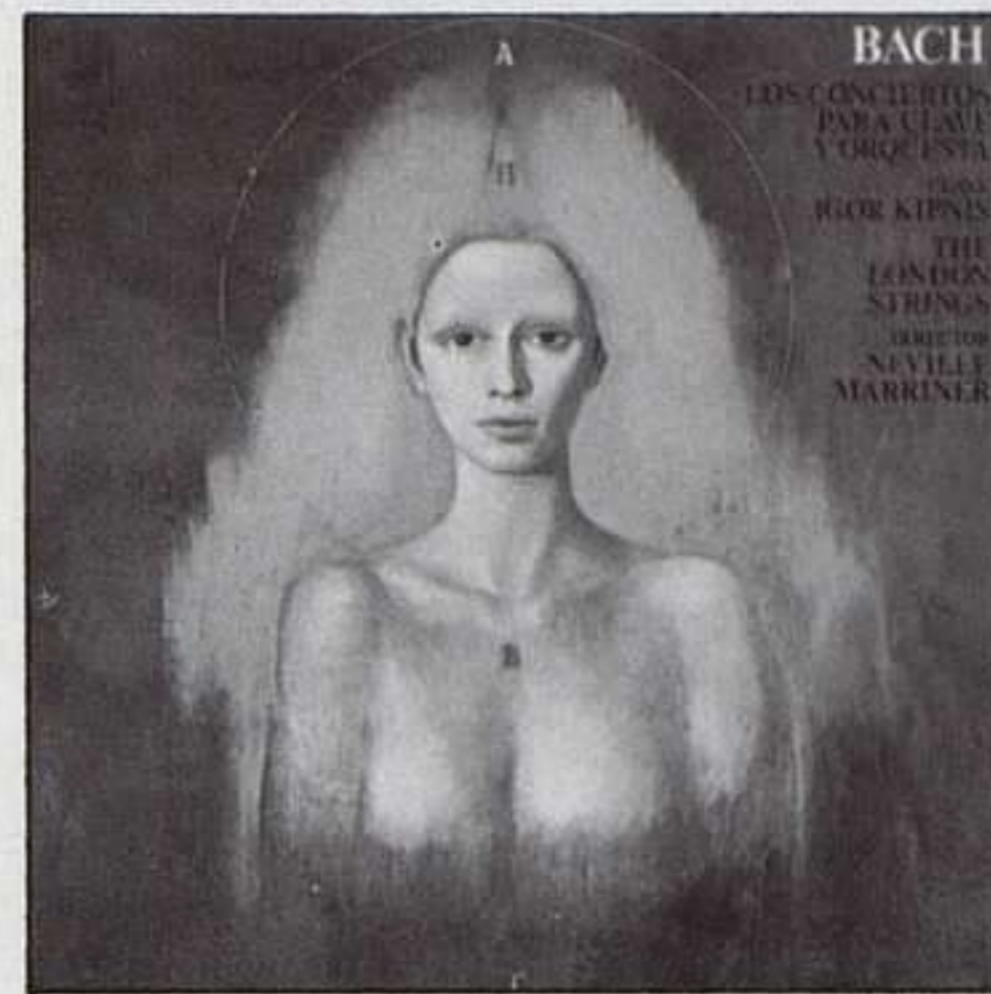
tor, Julius Rudel. EMI (La Voz de su Amo). Album de tres discos, «Stereo», J. 165-94374/6.

Si bien es cierto que fuera de nuestras fronteras existían ya versiones de la presente ópera, no lo es menos que ninguna de éstas puede competir con las dos recientemente publicadas (de momento tan sólo uno de ellas se encuentra en España). La obra, sin ser una gran ópera, tiene no obstante su interés, el cual va creciendo a medida que la acción transcurre. El argumento se halla dividido en tres cuantos independientes, aun cuando varios de los personajes sean comunes. Tras una introducción inicial, en la que sobresalen las intervenciones de barítono y tenor, comienza el cuento de «Olympia», siendo éste el más ligero de los tres. La protagonista, al igual que las de los otros dos, corre a cargo de Beverly Sills, quien se desenvuelve con completa agilidad y precisión en la canción de la muñeca, de características de coloratura. En el cuento de «Giulietta» se percibe que carece del tono sensual ideal para el personaje, pero gracias a una convincente caracterización saca el papel adelante. «Dapertutto», al igual que «Lindorf-Coppelius» y el «Doctor Miracle», es el barítono Norman Treigle, poseedor de una voz cor fuerza e impacto, pero incapaz de cantar el «Scintille diamant» en su tesitura alta original, por lo que no es difícil percatarse de la transportación efectuada. En el relato de «Antonia», Sills vuelve a mostrar su capacidad de caracterización, acompañada esta vez por una adecuada entonación. Burrows es un «Hoffmann» con bastante variedad tonal, aunque su emisión de notas no sea siempre limpia; su punto más alto lo alcanza en el primer acto.

Rudel plantea una versión tradicional de la partitura, en contraposición con la lectura de Bonynque en el otro moderno registro, aunque, no obstante, suprime el entreacto de la «Barcarolla» después de la escena de «Antonia», algo que nos parece plenamente acertado, dado que su inclusión obedece sólo a causas de escenificación y musicalmente no aporta nada al momento. La Orquesta Sinfónica de Londres es un valioso elemento en la grabación. La caja contiene un libreto traducido al español con una información muy completa y necesaria, más cuando se trata de una obra casi desconocida por el gran público.—**G. A. R.**

OFERTA ESPECIAL MUSICA CLASICA MARZO/MAYO 74

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

Clavecimbalo: 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

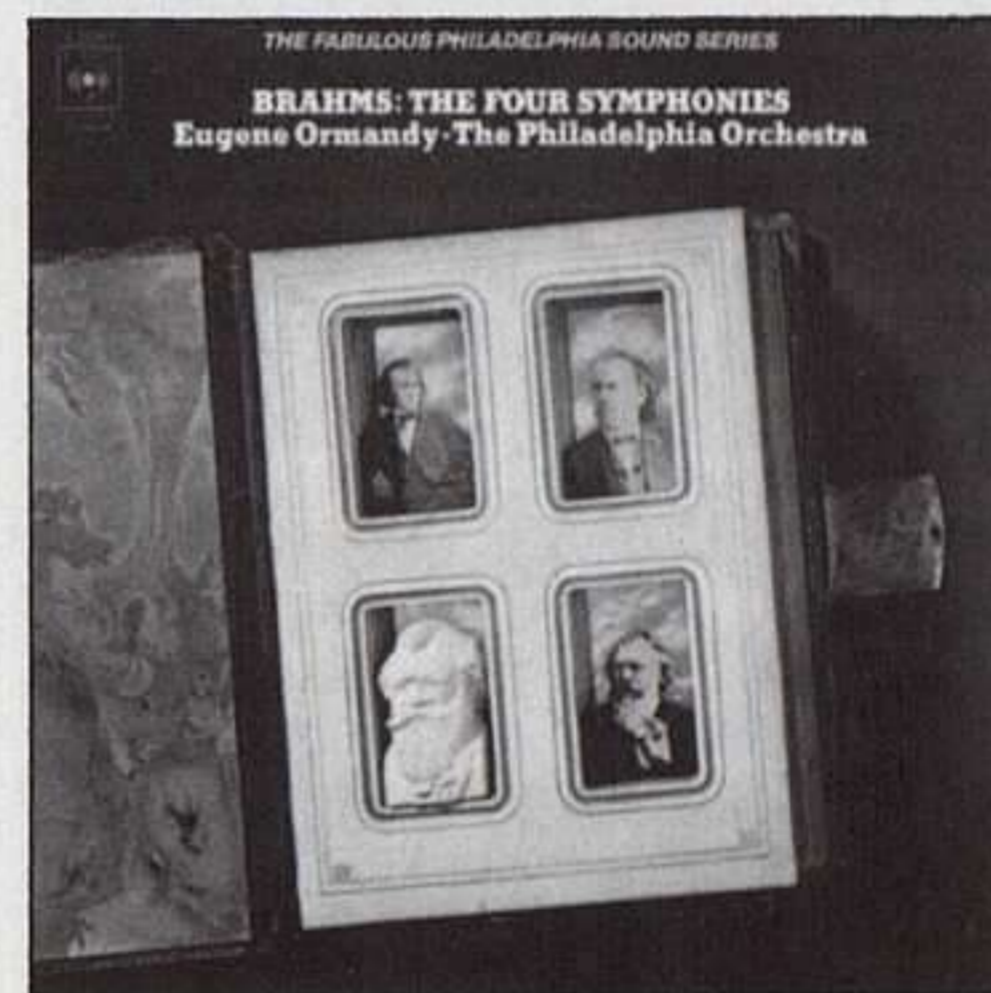
Orquesta del Festival CASALS

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



EL DISCO CLASICO

PIERNÉ: «**Ramuntcho**», **Suites 1.ª y 2.ª** GURIDI: «**Mirentxu**», **preludio de la ópera**. «**Amaya**», «**espatadantza**» de la ópera. Orquesta Sinfónica; directores: maestro Tejada y Ataúlfo Argenta. Columbia, C 7560, «mono».

Junto al nacionalismo musical de fines del XIX y principios del XX, movimiento de enormes repercusiones estilísticas en el campo de la composición, surgió una especie de movimiento subsidiario que podríamos denominar «exotismo musical», que pronto degeneró en una serie de subproductos concretos de mínima entidad artística. En el nacionalismo el músico se encuentra fuertemente ligado a la base folklórica—ritmos, giros, frases, canciones, danzas...—de su país o territorio, y tiende a integrarla en una obra propia a base de una síntesis personal. En el «exotismo», el compositor se apropia de ciertos elementos folklóricos (o pseudofolklóricos) ajenos, para yuxtaponerlos más o menos ingeniosamente en una obra de corte tradicional. Este es el caso de las dos «Suites» de **Ramuntcho**, de Gabriel Pierné. Pierné nace en Metz—es decir, en la otra punta de Francia respecto de donde se encuentra el país vascofrancés—y estudia Música en París. Su vinculación con lo vasco es, pues, ajena a su niñez y a su juventud. Por eso no es de extrañar que Pierné se acerque al rico y compacto folklore vasco de manera episódica y asistemática. Su intención es ilustrar musicalmente la ingenua obra de Pierre Loti. De esta manera, ambas «Suites» se integran en una composición absolutamente ajena a una profundización y posterior elaboración de un «estilo vasco», a una sistematización de los elementos folklóricos, a una síntesis convincente en una obra creativa y propia. Pierné evita este comprometido planteamiento (quizás por imposibilidad personal de «sentir» lo vasco) y se limita a componer un par de «Suites» en las que lo vasco es algo meramente decorativo, epidérmico, insustancial. Pierné tiene oficio, esto es indudable, pero lo utiliza no como vehículo de una expresión original, sino como remedio de su impersonalidad. El resultado de todo ello es una obra «mona», «bonita», que «suena bien», pero totalmente inútil e irrelevante para 1908, año en que se escriben, entre otras, composiciones de la talla de **Das Lied von der Erde**, de Gustav Mahler; del **Segundo cuarteto** o las **Tres piezas para piano**, de

Schönberg; del **Passacaglia, op. I**, de Webern; de la **Sonata para piano**, de Berg; del **Primer cuarteto**, de Bartok. **Ramuntcho** se inserta, pues, en esa larguísima lista de birrias musicales que, por lo general y gracias a Dios, van quedando relegadas en un total y conmisericordioso olvido.

El caso de Guridi (que era de Vitoria, no de Metz) es exactamente el contrario al de Pierné. Guridi nunca pretendió incluirse en la vanguardia de su época. Seguramente carecía de la talla necesaria como para ser considerado—a nivel mundial—un compositor de influencia, un músico importante. Sin embargo, Guridi consiguió la meta que se había propuesto: componer una música que sintetizara fielmente determinados elementos folklóricos vascos. Guridi era ante todo un compositor honesto y sus obras reflejan esta honestidad. Seguramente, ni la obertura de **Mirentxu** (1910, revisada en 1947), ni la brillante «Espatadantza» de **Amaya** (1923) alcanzan el nivel de sus esenciales y antirretóricas **Diez melodías vascas** (1931), obra por la que siento un inmenso cariño, pero, al menos, integran verdaderos y sentidos elementos de la canción y la danza vascas, lo que, desde luego, no cabía afirmar de las «Suites» de Gabriel Pierné.

El disco de Columbia, de buen sonido monoaural, discretamente grabado, es un interesante vehículo de estas dos tendencias (nacionalismo y pseudonacionalismo) a las que acabamos de hacer alusión. Creo que, paradójicamente, merecía la pena grabar las dos «Suites» de **Ramuntcho** para dejar bien patente su inutilidad y vacuidad. En el aspecto interpretativo es de destacar la labor de Tejada a lo largo de los cuatro números que integran la primera «Suite» y del último de la segunda, muy detallísticamente dirigidas. Por el contrario, Tejada no consigue una lectura convincente de la «Espatadantza» de Guridi. Aquí falta precisión rítmica, planificación y ajuste, lo que redundará en una versión poco clara, embrollada y precipitada de esta página. Argenta se limita a cumplir bien en los dos primeros números de la segunda «Suite» y en la obertura de **Mirentxu**. De todas formas, su contacto personal con esta música parece, al menos aquí, bastante remoto. Los comentarios de carpeta son correctos, aunque en absoluto significativos ni originales.

Por último, sólo nos queda por hacer mención de un detalle de poca importancia, pero negati-

vo y fácil de subsanar: en la carpeta de esta publicación se nos anuncian como principales intérpretes una «Orquesta Sinfónica» (¿cuál?) dirigida por el «Maestro Tejada». Esto no parece del todo serio en una publicación como la comentada. Columbia debería de sacar de su anonimato a la agrupación orquestal en cuestión y especificar el nombre de pila del director. Lo contrario responde a una época de la discografía española venturosamente superada.—**M. Ch. B.**

RAVEL: **Rapsodia española. Dafnis y Cloe** (2.ª suite). **Alborada del gracioso. Pavana para una infanta difunta**. Orquesta de Cleveland, Coro de la Orquesta de Cleveland; director, Pierre Boulez. CBS, S 72975, «estéreo».

Dentro del panorama de la dirección de orquesta de los últimos años, el «fenómeno Boulez» ha sido, probablemente, el acontecimiento más importante. Y lo ha sido porque Boulez aún una formidable técnica directorial con una lucidez intelectual de enfoque musical, absolutamente inigualable. Este enfoque característico del director francés proviene de su condición de compositor de primera fila cuya comprensión de toda la música contemporánea «desde dentro» supone un «prius», un «algo más» que los demás directores no poseen. Por eso, cada disco de Boulez supone una conmoción, un acontecimiento. Este, dedicado a Ravel, lo es, desde luego.

El Ravel de Boulez es distinto, es «otra cosa». El director francés ya demostró con sus discos dedicados a Debussy que cabían enfoques radicalmente nuevos y diferentes de partituras muy frecuentadas. En Ravel pasa otro tanto. Boulez tiende aquí, por encima de todo, hacia una articulación rotunda e incisiva de los elementos musicales. Para ello es implacable en la manera de resaltar cada ritmo y en poner de manifiesto de manera muy antitradicional determinados aspectos de cada una de las cuatro composiciones que el director juzga como fundamentales en la estructura de los mismos. Así, por ejemplo, nos sorprende el cultivo casi feroz de los acentos en la introducción en «pizzicatos» de la **Alborada**, el tratamiento de los coros en **Dafnis** o el plan general de la **Rapsodia española**. Naturalmente, se trata de interpretaciones abiertas a la polémica (realmente, todo lo antirrutinario es po-

lémico), porque el enfoque de Boulez es muy determinado, muy claro, unívoco si se quiere. Si no se está de acuerdo con él, su interpretación será rechazada en pleno. Pero de lo que no cabe duda es de que estas obras están sobregabadas, y sólo una versión como ésta—es decir, que aporte datos de auténtica novedad interpretativa—se justifica.

Es curioso que el intransigente Pierre Boulez de los años 50—que tantos y tantos comentarios reticentes pronunció a propósito de la música de Ravel—se haya convertido en uno de los grandes directores revelianos de los años 70. Como diría Unamuno, a veces, la paradoja configura la Historia. Esta es una de las veces.—**M. Ch. B.**

RAVEL, Mauricio: **Bolero**. RIMSKY-KORSAKOV, Nicolás: **Capricho español**. Münchener Symphoniker Orchestra. Director, Albert Lizzio. Zafiro, ZOR-5.026, «Stereo».

El acoplamiento de dos obras de tantísima popularidad como las aquí incluidas representa de por sí una gran ventaja con vistas al desenlace económico de la producción.

Quizá el más difícil problema que el **Bolero** presenta a un director sea el de la dinámica, porque se trata de una obra considerada como el mayor «crescendo» de la historia de la Música. Son dieciséis minutos—en esta versión—en los que el volumen sonoro que percibimos va aumentando paulatinamente sin que apenas notemos ese aumento. En parte porque cuando se efectúa se hace en momentos muy concretos, y sobre todo porque la magistral orquestación del maestro francés hace casi imperceptibles los cambios dinámicos que constantemente se suceden.

Albert Lizzio ha conseguido una gran versión al solucionar este difícil problema brillantemente con dominio y presencia.

No tan feliz es la versión de **Capricho español**, aunque no merece demasiado del **Bolero**. Quizá le falte un poco de esa transparencia que la delicada orquestación del compositor ruso parece necesitar. Claro que el interpretar una obra de esta popularidad tiene unos riesgos que no es fácil solventar a gusto de todos. En primer lugar, la dificultad propia de la partitura. Y en segundo—un aspecto más importante desde el punto de vista del comprador de discos—es la gran cantidad de versiones que circulan en el mercado. Porque frente a las grabaciones de



los grandes maestros encontramos otras de auténticos aficionados que nadie sabe por qué han grabado la obra. Esta que tratamos no está, ciertamente, ni en un extremo ni en el otro. Se mantiene en un nivel medio de calidad, aunque sin sobrepasar la barrera que lo llevaría a otro «estatus» más elevado: el de la genialidad.

Con todo, es una buena versión. Y si a esto añadimos que la grabación es muy aceptable y que los comentarios son excelentes —sobre todo el que se refiere al **Bolero**, por la originalidad—, hemos de convencernos de que este acoplamiento —a todas luces peligroso— ha sido resuelto en este disco de forma muy satisfactoria.—J. P. M.

SCHONBERG: Concierto para violín y orquesta, op. 36. Concierto para piano y orquesta, op. 42. Zvi Zeitlin, violín. Alfred Brendel, piano. Orquesta de la Radiodifusión de Baviera; director, Rafael Kubelik. DGG, 25 30 257, «estereo».

Dentro del «período americano» de su autor, el **Concierto para violín, opus 36** (compuesto entre 1934 y 1936) y el **Concierto para piano, opus 42** (compuesto en 1942), se sitúan entre las composiciones más importantes. El acoplarlas en un disco resulta extremadamente acertado e interesante, ya que —dentro de su respectiva problemática— son obras muy distintas, que completan a la perfección una visión global del más decisivo compositor del siglo XX.

El **Concierto para violín** es, a la vez, revolucionario y tradicional. Tradicional, porque responde a un típico esquema romántico de concierto: tiempo rápido, tiempo lento, tiempo rápido, dentro de una cierta interconexión entre los mismos, esquema al que se ajustan Beethoven y Brahms, por ejemplo. Es revolucionario, porque, partiendo de estos esquemas, los rebasa y supera a base de una renovación total del contenido propio de dichos esquemas. Para Leibowitz, el **Concierto op. 36** abre una etapa que el teórico francés denomina «dodecafonismo natural», que permite a su autor el salto de la pequeña a la gran forma o, lo que es lo mismo, combinar concentración con extensión. En ello juega un papel muy importante el dominio que el autor austríaco ha adquirido en la previsión de las posibilidades estructurales de la serie. No deja de ser paradójico que el tema básico de este **Concierto**, tal como se expone al principio, ofre-

ce una gran serie de opciones arquitectónicas que se adivinan a primera lectura y se confirman hasta límites insospechados en una profundización del mismo. Sin embargo —y aquí radica lo paradójico—, este tema «suená» como un tema romántico casi «a la Brahms».

Por otra parte, el idiomatismo de este concierto es evidente. Schönberg explota todas las posibilidades del instrumento, incluso mucho más allá de sus límites convencionales, pero siempre dentro de una escritura específicamente violinística. En este sentido cabría hablar de un «supra-idiomatismo» en este **Opus 36**. Un «supra-idiomatismo» que implica también la enorme dificultad técnica de la obra. El propio Schönberg lo reconocía al confesar humorísticamente: «He escrito un concierto para un violinista de seis dedos». También en base a este idiomatismo llevado a sus últimas consecuencias se nos antoja inexacta la frase que a propósito del **Opus 36** afirmaba que Schönberg había compuesto no un concierto para violín, sino **contra** el violín. Esta frase sería mucho más aplicable, por ejemplo, al **Concierto** de Beethoven, cuya inspiración pianística y —en general— extraviolinística, surge a cada paso. Por eso, desde el punto de vista de escritura específicamente violinística, el **Concierto op. 36** nos parece el más conseguido, completo y convincente del siglo XX.

Como suele ocurrir en Schönberg, el fantástico virtuosismo exigido en este caso al violinista nunca es fin, sino medio para conseguir unos objetivos estructurales lógicos y consecuentes. Si en Prokofieff los jeribeques del solista parecen agotarse en sí mismos, y en Strawinsky responden a un anquilosamiento de recreación pseudoclasicista, las dobles, triples y cuádruples cuerdas en Schönberg siempre se utilizan por y para algo, nunca como brillantes ejercicios sin más. Hasta el más mínimo detalle responde aquí a un porqué claramente identificable. En esta interdependencia de los elementos integrantes se basa la formidable coherencia del **Concierto**.

En el **Concierto para piano**, Schönberg (el mismo Schönberg «americano» del **Concierto para violín**, sólo que en 1942) se plantea una problemática distinta y complementaria. Este **Opus 42** responde a esa afición del músico vienés por la obra en un solo movimiento general; es decir, a estructurar las diversas secciones o movimientos en

MUSICA ESPAÑOLA PARA DOS PIANOS FRECHILLA-ZULOAGA

PADRE SOLER · ALTISENT · AIZPURUA · JAVIER ALFONSO · INFANTE



MOVIPLAY / ESTEREO S-30.095

MOVIPLAY ESTEREO S-30.095

Una excepcional
producción
discográfica
española

Premios internacionales para discos publicados por RCA, D. G. y DECCA

La firma RCA acaba de obtener el codiciado premio Edison, de Holanda, por la grabación de la ópera *Payasos* con Montserrat Caballé y Plácido Domingo, la que apareció en España hace pocos meses. También la Academia Nacional de Grabaciones Artísticas de Estados Unidos premió las grabaciones *Heroínas* de Verdi, con Leontine Price, y un recital con el *Concierto Bennett* a cargo de Julián Bream con el *Melos Ensemble*.

La Decca ha ganado el Gran Premio del Disco 1974 por la versión de la ópera *La Bohème* con Luciano Pavarotti y Mirella Freni, dirigidos por Von Karajan. También han obtenido premios las versiones de *Antal Dorati* de las *Sinfonías* de Haydn, los cinco *Conciertos* de Beethoven para piano y orquesta con Vladimir Ashkenazy al piano y la Orquesta de Chicago dirigida por G. Solti. La Decca ha obtenido también un premio por la nueva versión discográfica de la ópera *Turandot*, de Puccini, interpretada por J. Sutherland, L. Pavarotti, Montserrat Caballé, N. Ghiaurov y T. Krause, dirigiendo Zubin Mehta la *Filarmónica* de Londres.

Por su parte, la Deutsche Grammophon ha alcanzado el Gran Premio Internacional del Disco de la Academia Charles Cross, de París, celebrado al pasado 12 de marzo, por la edición de *Der Freischütz*, dirigido por Carlos Kleiber, y *La viuda alegre*, de F. Lehár, dirigida por Von Karaján. La nueva versión de la ópera *Carmen*, de la D. G., acaba de obtener el pasado 2 de marzo, en Nueva York, el premio como el mejor disco de ópera publicado en los Estados Unidos. Esta nueva versión, cantada por M. Horne, está dirigida por Leonard Bernstein.

En la lista de premios se incluyen también tres discos de la serie *Archiv*. Son ellos: las *Sonatas* de J. D. Zelenka, la *Misa pro defunctis*, de Ockeghem, y otro de música de Java. Las versiones de *Der Freischütz* y *La viuda alegre* han obtenido el premio «Orfeo de Oro».



una obra sin cortes temporales, sin pausas. Este procedimiento permite a Schönberg reforzar a la vez la coherencia y fluidez de dichos elementos integrantes. A esta misma actitud responde la **Primera sinfonía de cámara**, obra muy lejana en fecha de este **Concierto**, pero bastante próxima del mismo en cuanto supone un planteamiento de una similar problemática: condensar en un solo movimiento sinfónico los tres o más tiempos tradicionales. Pero además de estas diferencias en lo estructural, el **Opus 36** y el **Opus 42** se diferencian por su respectivo «clima», por sus diferentes atmósferas subyacentes. En el primero predomina una extrovertida y arrolladora energía. En el segundo, la visión schönberguiana se hace más introvertida, más interiormente tamizada, más confidencial. A pesar del programa con «final feliz» (que, dicho sea de paso, no hay quien se lo crea) que el propio autor nos especifica en su obra, en este **Concierto** subyace un soterrado pesimismo, una singular melancolía. Naturalmente, si partimos del baremo mahleriano de apreciación de estos «climas», el **Concierto para piano** nos podría parecer una obra de serenidad casi apolínea. Pero dentro del peculiarísimo sismógrafo emocional schönberguiano (más contenido, menos dislocado que el mahleriano) el **Concierto** marca una indudable introversión, un vistazo hacia un pasado irrecuperable, que se añora y cuyo recuerdo entristece. Además, Schönberg no era músico que pudiera aislarse de los acontecimientos exteriores (en este caso segunda guerra mundial), y si bien su música evitó casi siempre una referencia directa de lo concreto, no es menos cierto que rara vez esa «circunstancia exterior» no se incorporara de manera sutil, soterrada y profunda a la obra considerada en su conjunto. El tono contenido, confidencial, con el que Schönberg nos introduce a su mundo personal está reforzado aquí por una sutilísima estructuración camerística de la orquesta. Ciertamente que este «corazón de cámara» late en todas las composiciones orquestales de Arnold Schönberg, incluidas las más brillantes y complejas, como las **Variaciones, op. 31**, o el **Concierto de violín, op. 36**; pero en el caso del **Concierto para piano** parece como si este fondo de cámara, unido a la interconexión temática, reforzase esa visión unitaria de tinte melancólico y pesimista.

El aspecto interpretativo del disco—de muy buen nivel de

grabación y bien prensado—es desigual y no del todo satisfactorio. Alfred Brendel es un pianista de una sensibilidad excepcional, y tanto por su educación como por su repertorio musicales resulta un perfecto intérprete del **Concierto** schönberguiano. Su manera de trabajar resulta algo prodigiosa. A este respecto sería realmente apasionante poder comparar esta lectura brendeliana con otras dos que, «a priori» y aventuradamente, podrían resultar asimismo muy atractivas, diferentes y complementarias, de llevarse a cabo su grabación: las de Barenboim y Pollini. ¿Contaremos algún día con ambas?

Sin embargo, por el lado de Zvi Zeitlin el balance es flojo. Zeitlin pone muy buena voluntad, e incluso su concepto general de la obra parece convincente. Pero sus recursos técnicos son insuficientes para superar las múltiples dificultades del **Opus 36**. Zeitlin, sin duda, conoce bien el **Concierto**, pero incluso en los momentos que llega a dominar aparece «apurado» por una escritura que le supera cada dos por tres. Siguiendo la broma al propio Schönberg, podríamos decir, en resumen, que Zvi Zeitlin no es un violinista con seis dedos. A lo sumo, parece tener cuatro.

Kubelik—con momentos peculiares «made in Kubelik»—tampoco alcanza el nivel deseable. Kubelik juega aquí la carta «expresiva» de la música de Schönberg; pero sin un ajuste perfecto y una minuciosa estructuración de los planos orquestales no hay expresividad que valga, porque la falta de claridad en la música de Schönberg da al traste con cualquier intención, por buena que ésta parezca. Kubelik, desde luego, no está desastroso, incluso—sobre todo en el **Concierto para piano**—tiene grandes momentos; pero considerada en su conjunto, su labor es más bien insatisfactoria. Creo, en resumen, que la DGG debería haber encomendado el **Opus 36** a Szeryng y la dirección de orquesta de ambos conciertos a Karajan. Esta combinación habría resultado, posiblemente, más convincente.

El disco, como ya he dicho, desigual en lo interpretativo, tiene un valor excepcional, por ofrecer obras capitales en la música del siglo XX que apenas han sido grabadas hasta ahora y cuya difusión depende del disco. Precisamente por esa necesaria «introducción» que necesita el aficionado para enfrentarse con esta música se hacen más indispensables que nunca unos co-

mentarios de carpeta extensos, completos y claros. Los de Josef Hausler, en la contraportada del disco comentado, son aceptables en idea, pero insuficientes en entidad y extensión. Un análisis, siquiera somero, de las dos obras aquí incluidas resulta imprescindible. Estamos en el «año Schönberg» (100 aniversario de su nacimiento), y todo lo que se haga en favor de la difusión y comprensión de su música será bien venido. Precisamente por eso el equipo de «El Disco Clásico» premió este disco en su «Premio al mejor disco de clásicos contemporáneos», a pesar de que el otro registro candidato (Strawinsky: **Música para piano y orquesta**. Beroff, Osawa, Orquesta de París, EMI) presentaba un equipo interpretativo sin fisuras. En definitiva, se estimó que el valor específicamente musical del disco de Schönberg era mucho más decisivo que el de Strawinsky. No olvidemos que, en nuestro país, sacar un disco dedicado a la segunda Escuela vienesa supone un auténtico acontecimiento.—M. Ch. B.

SCHUBERT, F. P.: **La bella molinera, D. 795** (Ciclo de canciones). Peter Schreier, tenor, con Walter Olbertz al piano. D. G., «Stereo», 2530 362.

Hay que aplaudir con entusiasmo la aparición de un nuevo disco de «lieder» de Schubert, de los que la discografía española estaba tan huérfana. Lo curioso es que aunque en Alemania se está publicando actualmente la integral de los «lieder» de Schubert en la voz de Fischer-Dieskau, la misma firma discográfica graba ahora con carácter independiente el ciclo de **La bella molinera** en la voz del excelente tenor Peter Schreier. Al aplauso inicial hay que añadir otro por la presentación, en una carpeta doble, con dos páginas interiores que contienen el texto completo del ciclo en alemán y español. Pocos son los tenores que podían lanzarse en esta difícil aventura: un Peter Pears, por ejemplo, o un Peter Schreier, y éste último lo ha logrado de forma extraordinaria. Su matizada expresión de acuerdo con los textos de Wilhelm Müller, su expresiva entonación y un acompañamiento que aunque no alcanza completamente la altura de Schreier es bastante digna. No olvidemos que en Schubert el acompañamiento adquiere una categoría equivalente a la voz, encargándose, incluso a veces, al lugar de la voz de fragmentos esenciales, lo que en época de Schubert constituyó una nove-

dad, y así fue considerada por sus contemporáneos. Los 602 «lieder» de Schubert constituyen un auténtico cosmos del lirismo musical, y cada «lied» es incomparable por su fuerza expresiva y por su riqueza formal. Por ello, la publicación de ciclos como el que comentamos abren a nuestro público las puertas de un mundo totalmente cerrado para aquellos que no tienen el privilegio de viajar y traer obras de este género bajo el brazo. No vamos a entrar a comentar canción por canción, pues el espacio no lo permite; sólo diremos que Schreier los interpreta con esa evocadora dulzura vienesa, y que nos recrea y fascina como en el caso del **Número 7 («Impaciencia»)**, muestra de su arte, equivalente en la cuerda de tenor al de Fischer-Dieskau en la de barítono.—P. M. C.

STRAWINSKY: **Pulcinella. Apolo. El beso del Hada. Orfeo**. Orquesta Sinfónica Columbia. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Igor Strawinsky. CBS, S 77368, «estereo» (en oferta).

La «Etapa neoclásica» o «Segundo período» de Igor Strawinsky se inicia en 1919 con **Pulcinella** y finaliza en 1951 con **The Rake's Progress**. En él compone cinco «ballets», de los cuales cuatro (se excluye **Juego de cartas**) integran este álbum CBS (tres discos lanzados en oferta). Desde **Pulcinella** hasta **Orfeo** (1947) el álbum marca casi los dos límites temporales de esta «Segunda etapa», tan debatida en el plano de la crítica compositiva. No vamos a entrar en la categoría y significación de estas obras—ello exigiría un vistazo de conjunto a este «Segundo período», que requeriría una extensión de la que no disponemos—; pero, al menos, sí quiero resaltar dos puntos absolutamente positivos de la publicación. El primero estriba en que la edición de obras como **Pulcinella** (que se edita por primera vez en España en su versión completa para soprano, tenor, bajo y orquesta), **El beso del Hada, Apolo** (ambas de 1928) y **Orfeo**, supone un evidente desmarque de la rutina del repertorio. Todas estas obras strawinskyanas son ampliamente discutibles, y algunas, **El beso del Hada** y, desde otra perspectiva, **Pulcinella** nos parecen francamente lamentables. Pero, precisamente por eso, para tener una visión general de Strawinsky, para conocer la significación de sus etapas, para encuadrar sus vectores compositivos, son necesarias publica-



ciones de este tipo. La CBS está atendiendo últimamente de manera reiterada (ha editado ya ocho importantes obras) a esta «Segunda etapa», y hace muy bien, porque de la «Primera etapa» —más personal, decisiva e interesante, sin duda— tenemos, por lo general, versiones suficientes, y a veces —es el caso de **El pájaro de fuego, Petrouchka, la Consagración**— un evidente y hasta molesto sobreexceso de versiones. Strawinsky es un compositor lo suficientemente importante como para conocer toda su obra, aunque luego se acepte o se rechace.

El segundo «tanto a favor» de la publicación estriba en la identidad compositor-intérprete, lo que redundará en la total responsabilización de Strawinsky respecto del resultado musical grabado en el disco. Strawinsky insistió a menudo en su «autoinmunidad», su inatacabilidad como intérprete de su propia obra. Según el músico de Oranienbaum, **sólo él** podía conocer los entresijos de sus obras. Pues bien, al coincidir, como aquí, creador e intérprete, el problema de «ajenidad» de dicho intérprete respecto de la obra interpretada no existe. En otras palabras: los posibles defectos, trivialidades o incoherencias que pudiéramos encontrar al escuchar estos «ballets» no deben ser imputados al intérprete, sino al compositor, a la obra misma.

La orquesta base de la publicación es la Sinfónica Columbia (última orquesta de Bruno Walter), que grabó a menudo con Igor Strawinsky. Su rendimiento es bueno, aunque a veces se produzcan ligeras desigualdades, pequeños desajustes, imputables, a mi juicio, a la manera un tanto «sui generis» de dirigir de Strawinsky. El músico de Oranienbaum, por mucho que se desgañara cuando se metían con él como director, carecía de la técnica de dirección de cualquier director profesional de cierta categoría, lo que traía consigo estos pequeños defectos mencionados antes. Sin embargo, sí es cierto que dichos defectos eran subsanables en las grabaciones, y además se veían ampliamente compensados por la visión, necesariamente única, que de cada obra poseía su propio autor. Sin embargo, en **Orfeo** —de los cuatro, el «ballet» que exige una mayor sutileza instrumental— se produce un cambio: Strawinsky dirige aquí la Sinfónica de Chicago, que una vez más nos asombra con una claridad y perfección instrumental verdaderamente impresionantes.

La grabación es muy buena, a

veces auténticamente sensacional, y siempre totalmente acorde con las características propias de la música de Strawinsky. El prensado resulta satisfactorio por regla general, aunque debemos hacer la salvedad de ciertas burbujas muy molestas y algunas irregularidades en la superficie, imputables quizás a la ausencia de bolsa aislante entre disco y carpeta. Debemos asimismo constatar un hecho muy positivo: aun en las caras más saturadas, no hemos detectado ni rastro de distorsión.

En resumen, creo que lo más importante de este álbum —para mí el más original de todos los que componen la oferta de primavera de la CBS— es su carácter de documento histórico. Por muy poco de acuerdo que se esté con las obras aquí incluidas, resulta emocionante escuchar a uno de los grandes compositores del siglo XX reviviendo uno de los capítulos de la historia de la Música que más controversias ha levantado. Sí, definitivamente, se trata de un documento histórico de un valor creciente, que además tiene la ventaja de estar grabado con sistemas muy modernos, lo que repercute en su calidad, que a su vez facilita de manera decisiva la aproximación y valoración de una música tan discutible como influyente.—
M. Ch. B.

SUPPE, Franz von: **Oberturas**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, George Solti. DECCA, «estereo», SDD 194.

Las obras incluidas en esta grabación (**Caballería ligera, Poeta y Aldeano, Mañana, tarde y noche en Viena y Pique Dame**) son consideradas por los aficionados «cultos» como entidades musicales de poco valor. Solti acaba de ofrecernos el «mentís» más rotundo, porque frente a las pobres versiones de innumerables bandas militares —causantes en gran parte de ese «desprecio olímpico» de cierto sector del público— ha grabado la mejor interpretación que jamás haya oído de estas pequeñas pinceladas vienesas, evocadoras de toda una época envidiable en muchos aspectos.

Dicen que lo bueno, si breve, dos veces bueno. Es posible, pero no siempre. En este caso, si no fuera tan breve —aunque es comprensible por la extensión normal de un disco— sería muchísimo mejor. Porque cuando se escucha la primera obertura —**Caballería ligera**— uno queda embriagado por la arrebatadora y magistral interpretación de Solti y por la no menos sensacional ejecución de la Filarmónica

ca vienesa. Y es muy triste que acaben tan pronto las obras.

Si fuéramos insensibles a esta grabación apuntaríamos que el «tempo» es algo más rápido que lo que normalmente oímos; que los contrastes dinámicos son también más contrastados —valga la redundancia— de lo que podemos escuchar corrientemente; que el planteamiento de los planos sonoros llevado a cabo por el gran director permite en todo momento reconocer —incluso descubrir— la delicada y exquisita orquestación de Suppé. Pero se da la circunstancia de que la grabación nos entusiasma. Y por eso hacemos hincapié en detalles como el «tempo», que nos proporciona una visión enérgica, brillante y arrebatadora de marcha militar, que es al fin y al cabo lo que son la mayoría de las oberturas de este autor, al tiempo que nuestra imaginación vuela al ritmo famoso de 3/4 hacia los palacios señoriales de la Viena del pasado siglo. Reiteramos de paso que los contrastes dinámicos nos sorprenden por su violencia, y añadimos —antes de olvidarlo— que la grabación es un auténtico modelo de calidad, aunque se trate de un disco de serie económica.

Los comentarios son muy aceptables, y el resumen general de la grabación es muy fácil de deducir; es decir, hay que deducirlo del presupuesto discográfico, porque es un disco que hay que comprar, aunque sólo sea por conocer las «famosas» oberturas de Franz von Suppé.—
J. P. M.

VENEGAS DE HENESTEROSA, Luys: **Libro de cifra nueva**. Clavicémbalo y clavicordio. Siglo XVI. Genoveva Gálvez, clavicémbalo y clavicordio. «Colección de Música Antigua Española», 17. Hispavox, HHS 19, «Stereo».

La gran protagonista de este decimoséptimo volumen de «Música Antigua Española» es, sin lugar a dudas, Genoveva Gálvez, por su doble papel de intérprete y comentarista. El **Libro de cifra nueva** es, como se dice en los comentarios, la primera colección impresa que se ha conservado de música española para tecla. Contiene obras de Crecquillon, Palero y Cabezón fundamentalmente, además de otros autores como Mudarra, Narváez, Jannequin, Soto... No se trata, pues, como la mayoría de las veces, de un disco más, que archirrepite obras conocidísimas, sino de un disco que descubre para muchos una parte de historia de la Música que hasta ahora permanecía inédita para

ellos. Sólo por esto, es ya una grabación notable. La presentación literaria del disco, a cargo —como he dicho antes— de Genoveva Gálvez, es espléndida. Sería muy deseable que todo comentario pudiera tener la extensión y la calidad que poseen los de este volumen de Hispavox. La interpretación es buena, consiguiéndose grandes momentos en **Tres sobre el canto llano de la Alta**, de Cabezón. Creo que es lo mejor que ha grabado hasta hoy la clavecinista española. El prensado y la grabación, sin ser excelentes, son buenos. En suma, un gran acierto de Hispavox y un disco muy recomendable.—
J. R. T.

VERDI: **ANTOLOGIA VERDIANA**. Volumen III. Fragmentos de **Rigoletto, Trovador, Traviata, Vísperas sicilianas y Simón Boccanegra**. Intérpretes varios: Tagliavini, Lauri-Volpi, Callas, Corelli. etc. ZOR-210.

Bajo la serie etiqueta de oro de Zafiro aparece una nueva selección verdiana compuesta por fragmentos de los más populares. El verdadero interés de este tipo de registros reside en la presencia de unas voces en la mayoría de los casos ya legendarias, aunque ha de hacerse constar que la selección de éstas no es demasiado acertada. O bien se presentan los fragmentos por auténticas primeras figuras de antaño, en cuyo caso no importa sacrificar en buena parte la pureza de sonido, o bien por las actuales con un sonido superior; pero el efectuar una mezcla en la que al lado de un legendario Lauri-Volpi aparezca un barítono del tipo de Savarese no parece muy adecuado.

A pesar de lo apuntado pueden encontrarse cosas interesantes, siendo de destacar las interpretaciones de «La donna é mobile» de Tagliavini, «La pira» de Corelli, el «Miserere» del **Trovador** con Mancini y Volpi, las dos arias de **Traviata** con Callas y el «O tu Palermo» de Siepi.—
G. A. R.

VARIOS AUTORES: **Canciones populares rusas**. Obras de Tchaikowsky, Borodin, Glinka, Rubinstein y Dargomizhsky. Nicolai Ghiurov (bajo) y Zlatica Ghiurov (piano). DECCA, SKL 6530.

De auténtica delicia para el oído, en medio de la masiva aparición de obras sobrecargadas de retórica, puede calificarse la presente publicación.

Verdaderas joyas de la música popular rusa se dan cita en ella, desde el popular **Corazón solitario**, de Tchaikowsky, hasta la **Pa-**



EL DISCO CLASICO



rada de media noche, de Glinka. De ellas, además de la emotividad de la primera y del ambiente misterioso de la segunda, cabe resaltar el etéreo clima logrado en **La ruidosa agitación del baile**, canción compuesta al poco tiempo de fracasar su matrimonio y en la cual todavía no llega a reflejarse esa amargura que aparecería en otras composiciones posteriores a este hecho. En **Bosques, yo os bendigo**, se plantea un canto a la Naturaleza que contrasta con otras piezas de momentos militares como **El viejo cabo** o la ya citada **Parada de media noche**, con la nostalgia de **Por las costas de tu lejana patria**, o con la agresividad del **Canto de don Juan**, dando gran variedad a la grabación.

Nicolai Ghiaurov, poseedor de una voz profunda, con un centro redondo y una expresividad capaz de reflejar todos los matices, es el intérprete ideal para este tipo de composiciones.—**G. A. R.**

VARIOS AUTORES: **Recital de canciones españolas**. Victoria de los Angeles, soprano. Alicia de Larrocha, piano. EMI, I J 063-02.393, «estereo».

El 13 de noviembre de 1971 tuvo lugar en el Hunter College, de Nueva York, un recital a cargo de Victoria de los Angeles y Alicia de Larrocha, con un programa enteramente dedicado a la canción española. En el presente registro se recogen los momentos más destacados del concierto: **Dos canciones clásicas**, las preciosas **Nueve tonadillas** y las **Seis canciones**, de Enrique Granados; las **Siete canciones populares españolas**, de Falla, y el popular «Zapateado» de **La Tempranica**, de Giménez. Aunque sus facultades no sean las mismas de hace años, Victoria de los Angeles es una intérprete única de este repertorio, y su sensibilidad y buen gusto quedan aquí una vez más de manifiesto. Pero, sin duda, lo más destacado de este recital corre a cargo de Alicia de Larrocha, con un acompañamiento (especialmente en Granados) absolutamente fantástico, que —para colmo— está tocado de memoria. Disco-testimonio por su carácter de toma de sonido en vivo, constituye un documento importante dentro de la actual discografía dedicada al repertorio vocal español.—**M. Ch. B.**

VARIOS AUTORES: **Narciso Yepes, recital de guitarra**. (Contiene obras de Ayala, Bacarisse, Poulenc, Ruiz Pipó, Asencio y Gombau.) Columbia, «estereo», CS 8564.

Si no fuera por algo que se llama ética, éste es uno de los discos cuyo comentario podría hacerse «a priori». Si no fuera por la ética y porque a uno le gusta la guitarra y admira a Yepes.

Cuando escribo este comentario hace diez años que Yepes presentó por primera vez en la Hochschule für Musik de Berlín su guitarra de diez cuerdas. Desde entonces los partidarios de este instrumento se han dividido. Unos en pro y otros en contra de esas cuatro cuerdas añadidas. Personalmente, no me molestan, porque pienso que quien tiene diez también tiene seis. El resultado de esta polémica, que sigue todavía, lo dará la Historia. Claro que ni usted, lector, ni yo lo veremos probablemente, porque estas cuestiones requieren tiempo, mucho tiempo.

El caso es que Yepes con seis cuerdas era un intérprete genial, y con diez sigue siéndolo. ¿Por qué darle, pues, la espalda, como me consta que han hecho algunos? ¿Qué buscamos en la música? ¿El arte? Pues si es así, cerremos los ojos y escuchemos.

Y escuchando los marcados ritmos de la **Serie americana**, de Héctor Ayala, nos estamos transportando al continente sudamericano de la mano de este genial «timonel» que es Narciso Yepes, que unos momentos después nos llevará a un mundo donde el flamenco ha sido mágicamente entretelado entre las notas de la «Andaluza», de la **Suite para guitarra**, de Salvador Bacarisse. Una **Zarabanda**, de Poulenc, abre la segunda cara de este disco con su carácter grave y sensato, quizá para prepararnos ante una estética moderna, apoyada en firmes pilares clásicos de una época brillante de la música hispana: el **Homenaje a Antonio de Cabezón**, de Antonio Ruiz Pipó.

Vicente Asencio, el compositor valenciano nacido en 1903, está presente con su **Suite de homenajes**, de la que destacamos el tango de la **Casada infiel** como homenaje al granadino García Lorca.

Tres piezas de la «Belle Epoque», de Gerardo Gombau, es la última de las obras incluidas en

la grabación. Yepes hace de ella una auténtica creación, como del resto.

En realidad, y desde el punto de vista interpretativo, sobran todos los comentarios. ¿Para qué volver a los epítetos de siempre? Yepes es Yepes, y eso es decir suficiente. Los comentarios nos han agradado y la grabación también. Un nuevo disco para las discotecas de los amantes de nuestra guitarra, que al mismo tiempo que está constantemente maltratada en manos inexpertas —incluidas las mías—, obtiene la necesaria compensación en las de los grandes, entre los cuales destaca Narciso Yepes.—**J. P. M.**

VARIOS AUTORES: **Recital de autores españoles**. Luis Galve, piano. Columbia, SCLL 14092, «estereo».

Bajo el título genérico de «Recital de autores españoles» se engloban en este disco de Columbia una serie de composiciones pianísticas cortas, que van desde el nada fácil piano de Manuel de Falla (**Cuatro piezas españolas**) al virtuosismo de Manuel Infante (**Gitanerías**), pasando por el ingenuismo de un Rodrigo (**A la sombra de Torre Bermeja**), la cuidada e impersonal escritura de un Joaquín Nin (**Danza ibérica**), el neoclasicismo de un Ernesto Halffter (**Danza de la pastora, Danza de la gitana**) o el folklorismo regionalista tamizado a través de la Schola Cantorum de un José María Usandizaga (**Rapsodia vasca**). Es, pues, un vistazo general, bien escogido, de toda una serie de tendencias musicales del XX español en su faceta específicamente pianística. El carácter episódico preside la mayoría de estas composiciones, que bordean muy a menudo lo irrelevante, aunque, en conjunto, el disco resulte interesante, precisamente por lo que tiene de representativo de unos estilos y unas tendencias que —por gracia o por desgracia, eso depende de cada punto de vista particular— han llenado buena parte de nuestra historia musical contemporánea.

Luis Galve es un experto intérprete de estas obras, a las que sirve dentro de su secular trayectoria de pianista muy ligado al repertorio hispano. Quizás se echa de menos a veces una mayor claridad expositiva de la lograda (posiblemente, esto se consiguiera a base de «tem-

pi» algo más lentos de los empleados en algunos casos), pero en conjunto la interpretación resulta satisfactoria. La grabación me ha parecido floja en la cara A y aceptable en la B. Pensado de nivel normal y una buena presentación —muy necesaria en este registro—, a cargo de Enrique Franco, completan nuestra valoración de conjunto de este disco, que viene a sumarse a la corriente actualmente en boga de redescubrimiento de la música española.—**M. Ch. B.**

VARIOS AUTORES: **Sonatas antiguas españolas**: Padre Soler, Mateo Albéniz, Casanova, Castellanos, Freixanet, Galles, Mateo Ferrer. Luis Galve, piano. Columbia, SCLL, 14095, «Stereo».

Bajo el título **Sonatas antiguas españolas** «se nos da un panorama suficiente y completo sobre la música española de clave de nuestro siglo XVIII, centrada por la gran figura del Padre Soler». Esta afirmación de Enrique Franco en los comentarios a la grabación resume el contenido de la misma. La cara A del disco está dedicada de manera exclusiva al Padre Soler, mientras que la cara B ofrece una variadísima selección de autores de la época. Conocíamos ya algunas de estas obras en interpretaciones de Genoveva Gálvez (clave) y Alicia de Larrocha (piano). (Las sonatas se prestan más a la interpretación en clave que en piano. Tocarlas en piano ofrece problemas que no se presentan al hacerlo en aquel instrumento.)

Galve interpreta algunas piezas a una velocidad excesiva, como la **Sonata en Re mayor**, del Padre Soler. La rapidez del «tempo» elegido impide recalcar algunos adornos importantes en la pieza, que se pierden no sólo debido a la realización de Galve, sino también a causa de la regular grabación. También sería discutible el tratamiento de la **Sonata en Re**, de Mateo Albéniz. La sonata es una danza viva en 6/8, cercana a Scarlatti. La interpretación de Galve me parece excesivamente «viva», perdiéndose a veces ese aire de danza. El mérito del disco radica en haber reunido obras de autores españoles poco conocidos —exceptuado Soler—, pertenecientes a una misma época, consiguiendo dar con ello una perfecta visión de la música en España en ese momento.—**J. R. T.**



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

ENVIAMOS CONTRA REEMBOLSO DE SU IMPORTE, SIN GASTOS DE ENVIO, TODOS LOS DISCOS QUE NOS SOLICITEN

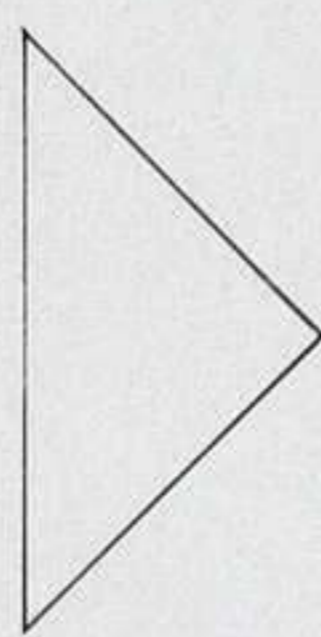
Cursos de idiomas por discos y «musicassetes», «cassettes», cartuchos, etcétera
Clásico, moderno, música antigua, etcétera

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)

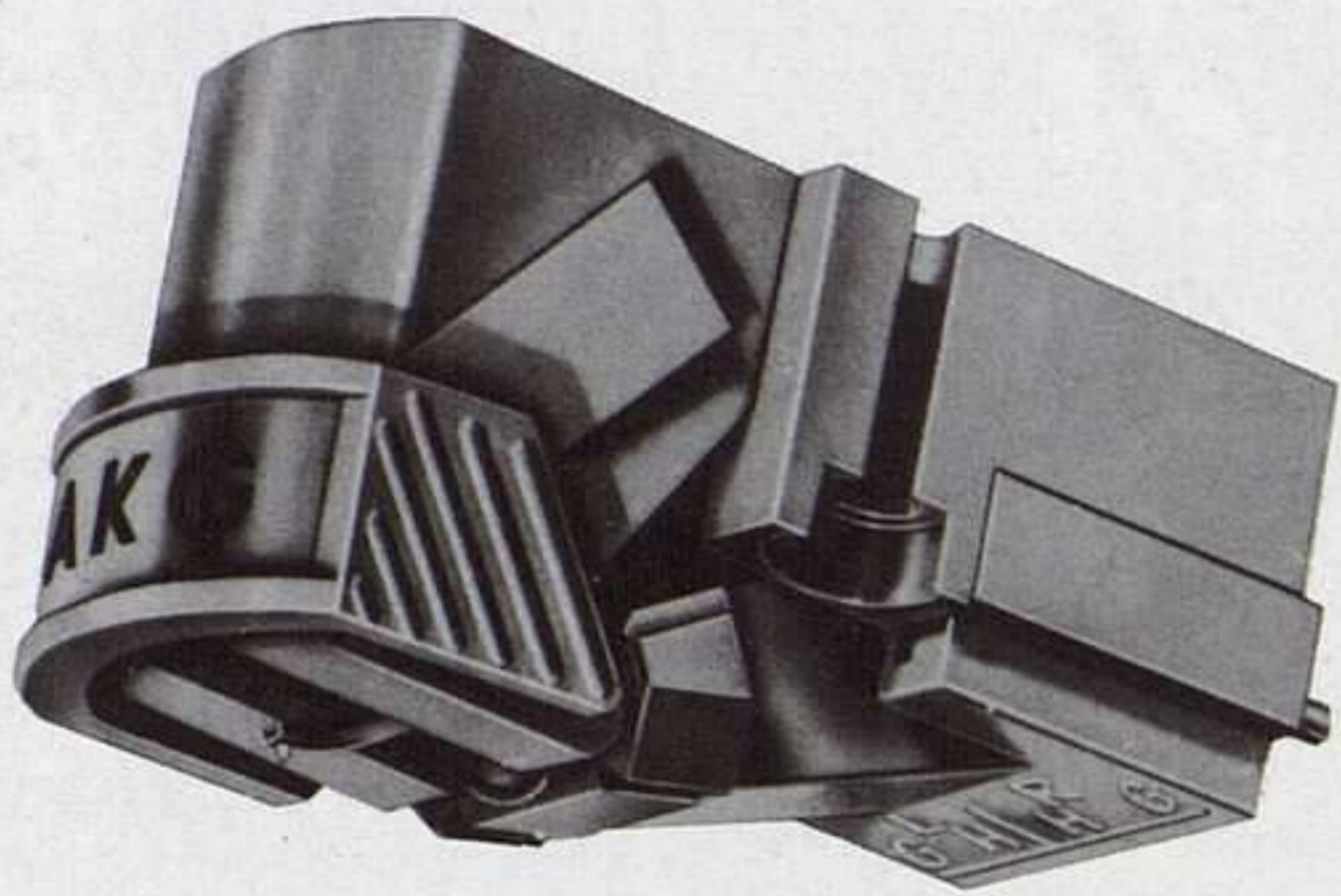


Exclusiva para España • **R. Rodamilans** • Gran Vía, 77 - BILBAO



AKG

CAPSULAS FONOCAPTORAS



El prestigio mundial de AKG, conseguido gracias a la calidad profesional de sus micrófonos, auriculares y unidades de reverberación, se acrecienta ahora con sus nuevas cápsulas fonocaptoras, disponibles en las siguientes versiones:

PU 2 R

Con aguja de diamante esférica, apta para duras condiciones de trabajo (p.e. discotecas) y giradiscos automáticos.

Campo de frecuencia: 20 — 20.000 Hz

PU 3 E

Con aguja de diamante birradial elíptica, proporciona excelente diafonía entre canales, mínima distorsión armónica, geométrica y de intermodulación causadas por la punta de lectura.

Campo de frecuencia: 15 — 25.000 Hz

PU 4 E

Como la anterior, pero con campo de frecuencia de 10 — 50.000 Hz. Es por tanto apta para cuadrifonía CD — 4.



Para mayores detalles dirijanse a:
NEOTECNICA, S.A.E.
 Marqués de Urquijo, 44
 MADRID — 8
 Representantes exclusivos para España

miniguía ALTA FIDELIDAD

ATAIO Ingenieros, S. A.

Enrique Larreta, 12
 MADRID (16)

BELIO ELECTRONICA

Sangüesa, 38
 PAMPLONA

BEYMA

Doctor Mora Sanz, s/n.
 MISLATA (Valencia)

BIANCHI

Pasaje Ancho Carretera
 General
 GUIPUZCOA

CADE

Salvador, 5
 HOSPITALET DE LLOBREGAT (Barcelona)

COMERCIAL B E NAVENT «MUSIC SON»

Doctor Mora Sanz, s/n.
 MISLATA (Valencia)

COMISA, Ingenieros, S. A.

Comandante Zurita, 53
 MADRID (20)

CORMA, S. A.

Modesto Lafuente, 18 bis
 MADRID (3)

CREMESA

Malcampo, 19
 MADRID (2)

EAR

Heraclio Fournier, 31
 VITORIA

ECLER ELECTRONICA

San Mario, 42
 BARCELONA (6)

ELECTROGEMSA

Loma de los Riscos, s/n.
 TORREMOLINOS (Málaga)

ELECTRONICA CASAMAJO

Villar, 20 bis
 BARCELONA (13)

ELECTRONICA Y SONIDO

Jorge Juan, 75
 MADRID (9)

ELYSON

Doctor Santero, 20
 MADRID (20)

EUDEL

Ventalló, 76
 BARCELONA (13)

FIDEX

Apartado 41
 MOLLET (Barcelona)

HISPANO ELECTRONICA

Comandante Zorita, 8
 MADRID (20)

IN-AG

General Mola, 280
 MADRID (16)

INGRA

Francisco Tárrega, 14
 BARCELONA (16)

LAP SOUND

Telégrafo, 89
 BARCELONA (13)

LUSASA

San Valero, 5
 VALENCIA (5)

LUZ Y SONIDO

Bravo Murillo, 12
 MADRID (3)

NEYPO

Linares, 3
 VALENCIA (8)

NEOTECNICA

Marqués de Urquijo, 44
 MADRID (8)

OPTIMUS

Barcelona, 101
 GERONA

ORGANSOUND

General Franco, 48
 SANTIAGO DE COMPOSTELA (La Coruña)

PACISA

Humanitarias, 6
 MADRID (25)

PHILIPS IBERICA

Avenida de América, s/n.
 MADRID (17)

POLIELECTRONICA COMERCIAL, S. A.

Rocafort, 256 (Entr. 4.ª)
 BARCELONA (15)

PRO-SON

Ronda General Mitre, 174
 BARCELONA (6)

ROSELSON

Francisco Tárrega, 8
 BARCELONA (16)

SONORA

Calzada Alta, 60
 SANTANDER

USHER

Escalona, 69
 MADRID (24)

VIETA

Diputación, 317
 BARCELONA (9)

ALTA FIDELIDAD

Una sección a cargo de **FERNANDO V. DE IRIBARREN**,
Redactor-jefe de la revista **TRANSISTOR**

con la asesoría técnico-musical de **RAMON ORTIZ RAMIS**

PRESENTACIÓN

Esta sección se presenta con una meta amplia, pero bien definida, que trataremos de poner de manifiesto a lo largo de esta presentación.

En la mayor parte de los casos, el aficionado a la Alta Fidelidad no conoce siquiera las bases de la Electrónica. De esta forma, a la hora de elegir su equipo no puede entender el significado de las características (tales como: impedancia de entrada, distorsión armónica...), que da el fabricante, y que dicen todo sobre el equipo... pero en otra lengua. Otro problema es el máximo aprovechamiento del equipo, a la hora de extender las posibilidades del mismo añadiendo otros dispositivos (más columnas sonoras, mezclador, sintonizador...), con todos los problemas que la adaptación comporta.

También si el aficionado desea tocar algún instrumento electrónico y «jugar» con todas las posibilidades de mezcla con discos, grabaciones... el problema es aún más complicado.

La revista de Electrónica, Transistor, de VASAN, S. L., se ha brindado a hacerse cargo de esta sección, en la persona de su Redactor-Jefe, Fernando Vázquez de Iribarren, con la asesoría técnica musical de nuestro colaborador Ramón Ortiz Ramis, resultando así una colaboración que necesariamente ha de redundar en el beneficio de todos los lectores de RITMO, ya que se unirán, en perfecta armonía, los dos aspectos, músico y electrónico. Conceptos como modulación (en amplitud, frecuencia y fase), distorsión, amplificación..., serán comentados con todas sus características, incluyendo los valores de sus medidas que más haya de tener en cuenta el usuario de un equipo de Alta Fidelidad.

A lo largo de sucesivos números, en esta sección comentaremos todos los aspectos (teóricos y, sobre todo, prácticos) de la estereofonía (bicanal y multicanal), de los diversos constituyentes de una cadena de Alta Fidelidad, etc., en orden a resolver los problemas arriba mencionados. También se indicarán las posibilidades de construcción de nuevos instrumentos electrónicos (órganos, sintetizadores, distorsionadores...), y de su adaptación a una cadena de Alta Fidelidad.

Esta sección se divide en cuatro partes:

- Artículos de Alta Fidelidad.
- Noticias diversas.
- Nuevos productos.
- Miniguía de la Alta Fidelidad.

Las noticias se referirán a demostraciones de HI-FI, presentación de equipos, certámenes incluyendo Electroacústica, etc.

La sección de nuevos productos presentará los últimos equipos lanzados (o de lanzamiento inminente) por las más importantes firmas españolas o extranjeras, descritos en forma breve.

La Miniguía de la Alta Fidelidad, que en números sucesivos se irá ampliando y mejorando, es una parte muy importante de esta sección, ya que las firmas que en ella aparecen se brindan gustosamente a atender todas las solicitudes y consultas de los lectores de RITMO, siendo establecimientos de primera fila en HI-FI, seleccionados cuidadosamente.

Rogamos a nuestros lectores interesados por algún dispositivo de los aparecidos en la sección «Nuevos productos» se dirijan a la firma que presenta la novedad (y cuyo domicilio se incluye en el texto), utilizando o copiando el CUPON que a tal efecto incluimos.

Toda correspondencia sobre esta sección ha de dirigirse a:

RITMO,
Sección de Alta Fidelidad,
Virgen de Aranzazu, Edificio Falla,
MADRID (34).

Esperamos sus críticas y sugerencias, que desde este momento todos los lectores deben hacer, para conseguir que esta sección acierte plenamente con sus gustos y necesidades.

Se admitirán todas las colaboraciones de los lectores de RITMO que lo deseen, que han de remitirse a la dirección arriba mencionada.

LA ESTEREOFONIA BICANAL Y MULTICANAL

INTRODUCCION

Hacia 1950 comenzaron las emisiones estereofónicas por radio, para las cuales se utilizaban dos emisores en **modulación de amplitud**, separados. Se trataba de ensayos, más o menos frecuentes, que apenas despertaban la curiosidad del oyente. La aparición de los sistemas **multiplex** y de los emisores en **frecuencia modulada**, con **ondas cortas**, de manera que se podían transmitir las emisiones estereofónicas a dos canales y ser captadas por medio de un solo receptor de radio especial o de un sintonizador, han cambiado el aspecto del problema.

Actualmente los radioconciertos estereofónicos se reciben sin dificultad, y, más aún, pueden ser grabados en magnetófonos estereofónicos, de manera bien sencilla. La mayor parte de los magnetófonos son hoy día estereofónicos; los discos asimismo suelen ser estereofónicos y compatibles. Los magnetófonos de dos, y sobre todo de cuatro pistas, así como los magnetófonos a "cassettes", permiten la grabación de cuatro pistas estereofónicas, sin modificación de la duración de la grabación obtenida en forma monoaural. Las grabaciones estereofónicas microfónicas son perfectamente posibles, y sólo es necesario utilizar dos micrófonos, uno por canal, de iguales características.

Sin embargo, desde el punto de vista acústico, el problema es diferente; la realización de una grabación estereofónica a dos canales puede satisfacer a un aficionado a la Alta Fidelidad. La calidad de los resultados obtenidos depende de la situación de los micrófonos, de los instrumentos, los cantantes (si los hay), pero también de las características de la sala de grabación.

PROBLEMAS DE LA ESTEREOFONIA

Por su mismo principio, la estereofonia bicanal es realizada con la ayuda de dos recintos acústicos, y constituye una simplificación del sonido percibido en una sala de concierto. Es a veces difícil distinguir la audición de un disco de orquesta en estereofonía, obtenida con dos canales distintos y dos recintos separados y del mismo programa con un electrófono monofónico, alimentando dos altavoces distintos, y colocados en la misma posición, pero montados **en paralelo**. El fenómeno puede ser constatado con dos magnetófonos.

Estas insuficiencias son debidas también a la imperfección de la audición estereofónica por altavoces.

La percepción integral de la música mecánica debe dar el aspecto de una audición de la fuente sonora en el espacio, con un verdadero efecto de perspectiva bicanal. La audición directa de los sonidos de una orquesta puede ser efectuada en todos los puntos de la sala, con diferencias de calidad reducida, pero generalmente la percepción varía según la posición de los oyentes, en razón del número y de la disposición de los diferentes instrumentos.

Cuando se trata de una fuente sonora única y de volumen más reducido, las diferencias producidas por los desplazamientos del oyente son aún más grandes; así, para obtener teóricamente una percepción verdaderamente integral de la música grabada sería precisa la utilización de un gran número de altavoces dispuesto en los diferentes planos horizontales y verticales y de colocaciones correspondientes a los instrumentos de música en el estudio de música. Sería preciso igualmente tener en cuenta los sonidos reflejados en la sala de concierto, tanto por las paredes como por el techo, y que llegan al oyente después de haber recorrido trayectorias más o menos diversas y con retardos variables.

EXTENSION DE LA ESTEREOFONIA

Las técnicas **multipistas** y **multicanales**, y en particular la **tetrafonía**, no pueden permitir la creación de ambientes sonoros curiosos, pero agradables y eficaces, si no son estudiados de una manera racional, y teniendo en cuenta las condiciones de escucha sicofisiológicas. Cuando nosotros entendemos los diversos sonidos, los percibimos en un **espacio subjetivo** que nos envuelve, y las percepciones sonoras son de una acción tanto más inmediata cuanto más se aproximan al plano horizontal, a la altura de los ojos, y al plano de simetría de la cabeza.

Se puede representar una capa vertical (fig. 1) de este espacio dividida en zonas más claras o más oscuras, según correspondan

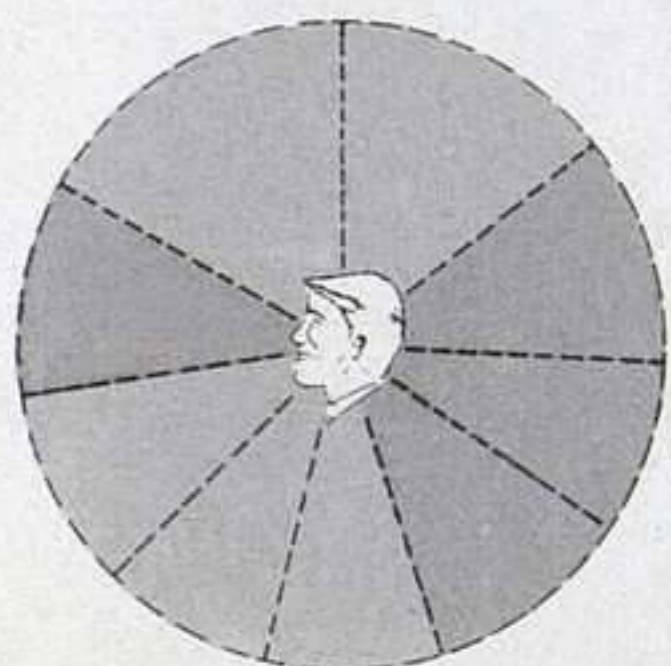


Fig. 1.—El espacio sonoro del oyente y sus zonas preferenciales.

a sonidos más o menos percibidos (con un estado de **presencia** más o menos acentuado). Cuando tratamos de analizar impresiones sonoras, podemos representar la dirección de nuestra atención por medio de un cono más o menos grande, que determina una clase de escena sonora (fig. 2). Sería preciso realizar ambientes sonoros ideales, considerar el **espacio subjetivo** total, pero en la práctica

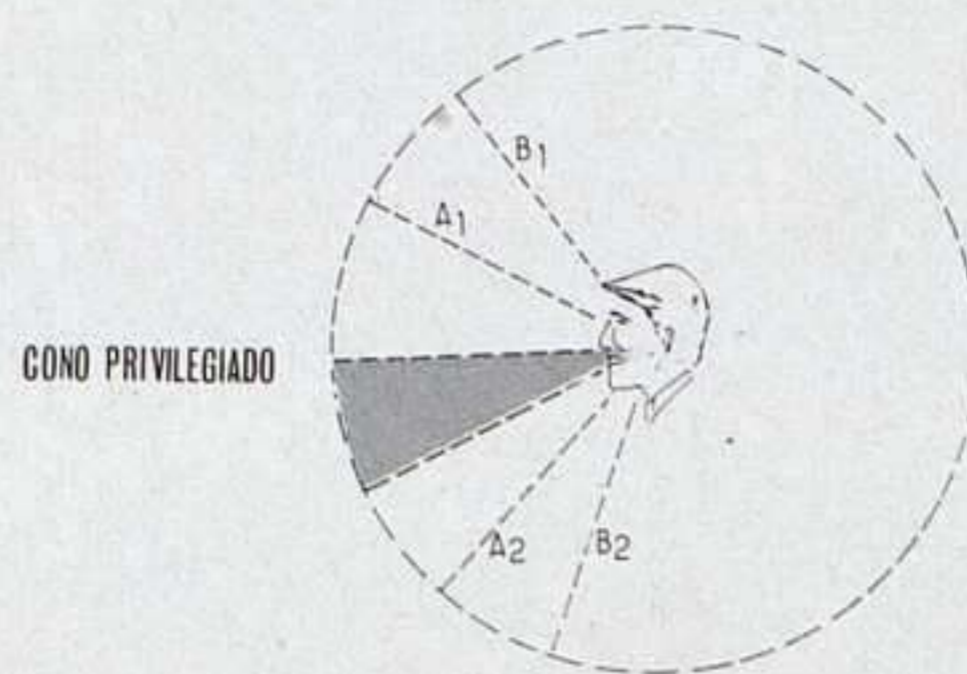


Fig. 2.—El espacio sonoro estereofónico.

aún se utilizan campos sonoros correspondiendo a este **cono virtual**. Con la estereofonía clásica, y de dos canales, se obtiene así un campo sonoro de cierta profundidad, con un cierto cono A_1, A_2 del **espacio subjetivo**, y que puede extenderse para ambientes difusos; la estereofonía nos asegura una cierta **presencia** física real global; pero para las partes del espacio complementario antes indicado las percepciones son más o menos difusas.

ESTEREOFONIA MULTICANAL

La resolución teórica ideal consiste en utilizar varios micrófonos en posiciones variables, horizontal y verticalmente; los sonidos captados serán grabados sobre un gran número de pistas, por medio de dos cadenas acústicas distintas. La reproducción se efectuará, análogamente, utilizando altavoces repartidos por toda la sala de escucha. La audición será así óptima en todos los puntos de la sala, pero variará normalmente según la posición del oyente, como para la audición "en directo".

Un método tal ha sido empleado en demostraciones sonoras. Es, evidentemente, inaplicable en la práctica; la primera simplificación consiste en disponer los micrófonos en un solo plano horizontal, efectuando así una salida de corte horizontal del espacio sonoro, lo que asegura un efecto de distribución musical, comparable a la proyección cinematográfica de las imágenes sobre una gran pantalla.

La segunda simplificación consiste en reducir el número de micrófonos "en línea", utilizando el mismo número de cadenas sonoras en la grabación y en la reproducción. Este procedimiento constituye el principio de la estereofonía bicanal. La toma de sonido se efectúa por medio de dos micrófonos racionalmente dispuestos y, en principio, separados por una distancia correspondiente a la separación entre las dos orejas.

Para justificar este procedimiento nos basaremos en el efecto sonoro producido en nuestro oído sobre el plano horizontal por una fuente sonora. En realidad, desplazamos constantemente la cabeza por movimientos inconscientes, simplemente al respirar. Podemos así, más o menos, darnos cuenta de si la fuente está delante o detrás, arriba o abajo, puesto que nos desplazamos en el plano horizontal de escucha. El efecto de separación de los dos canales sonoros, sin embargo, no es real, ya que utilizando unos auriculares estereofónicos se realiza una selección casi absoluta.

Utilizamos altavoces colocados delante de nosotros, de manera que nuestra cabeza sea el vértice del ángulo que forman. Las dos fuentes sonoras se recubren, la selección llega a ser imperfecta y el efecto estereofónico se debilita en proporciones notables, según las condiciones del local.

Este defecto de la separación de las fuentes sonoras en la estereofonía bicanal no es el único. Tenemos dos altavoces delante de nosotros, y nada hay detrás. No percibimos sonidos procedentes de atrás, mientras que en una sala de concierto el 20 por 100 de sonidos directos procedentes de diferentes instrumentos de la orquesta y el 80 por 100 de sonidos reflejados con más o menos reverberación sobre las paredes, de los diversos obstáculos de la sala y del techo, se unen a los sonidos directos y aseguran a la música una dimensión complementaria.

La reverberación, es decir, el retardo en la llegada al oído de los sonidos reflejados y directos es, evidentemente, muy débil en una sala de estar de una casa de dimensiones y volumen más reducidos, y las reflexiones sobre las paredes son prácticamente inútiles para dar el efecto de **presencia**, y resultan a menudo bastante incómodas. De ahí la búsqueda de efectos de reverberación artificiales con diferentes sistemas de retardo; cabezas magnéticas móviles, o sistemas mecánicos de transmisión, por ejemplo. Pero estos dispositivos no son útiles prácticamente, y se sueña, sobre todo desde hace algún tiempo, en restituir el ambiente especial de la sala de concierto, utilizando no sólo dos altavoces enfrente del oyente, sino también otros dos altavoces dispuestos detrás del mismo y desti-

NOVEDAD

Lenco L-78

último modelo perfeccionado
que Lenco brinda a los aficionados
a la alta fidelidad.



Además de las características técnicas excepcionales del ya famoso modelo L-75 como son: el brazo equilibrado en todos los sentidos, el motor tetrapolar con eje cónico que permite un ajuste infinito de velocidades, su plato con un peso de 4 kilos, equilibrado dinámicamente, la total ausencia de fluctuaciones de la velocidad (wow y flutter), de zumbido (rumble), de inducciones magnéticas, etc..., **el giradiscos Lenco L-78 presenta dos importantes mejoras que el aficionado esperaba con interés, y que son, un mecanismo preciso que detiene automáticamente el plato al finalizar el disco, elevando al mismo tiempo el brazo y una suspensión de amortiguamiento viscoso que lo aísla de vibraciones externas.**

Con el L-78, Lenco completa la gama más extensa de giradiscos de Alta Fidelidad que un solo fabricante haya lanzado al mercado mundial.

SOLICITE UNA DEMOSTRACION A SU PROVEEDOR Y SE CONVENCERA POR SI MISMO.



La ballesta,
símbolo
de los productos
suizos de calidad

Ruego me envíe, sin compromiso
información sobre el Giradiscos Lenco L-78

NOMBRE _____

DIRECCION _____

POBLACION _____

IMPORTADOR Y DISTRIBUIDOR PARA ESPAÑA

Pro-Son
expertos en HI-FI

PROYECCION Y SONIDO, S. A. - Rda. Gral. Mitre, 174-176 - Barcelona-6

nados, en principio, a reproducir fácilmente las señales grabadas por los micrófonos dispuestos en la parte trasera de la sala de concierto. Este es el principio, ya conocido, de la **tetrafonía** o **cuadrifonía**. ¿Pero cómo alimentar estos cuatro altavoces? El método más eficaz consiste en utilizar cuatro canales sonoros distintos, lo cual se puede obtener por medio de un magnetófono cuadrifónico, utilizando cabezas magnéticas de cuatro pistas.

Se obtiene también este resultado con discos de surcos complejos de cuatro canales y llevando las informaciones que vienen de cuatro micrófonos bien dispuestos con sistemas codificadores y decodificadores convenientes.

Se tienen así puestos a punto diversos dispositivos que permiten realizar la **seudocuadrifonía**, es decir, utilizar convenientemente una parte de los dos canales sonoros estereofónicos, para obtener dos canales sonoros adicionales, alimentándose así los dos altavoces dispuestos detrás. Estos dispositivos son a menudo inferiores y permiten obtener ciertos efectos agradables de ambiente sonoro, pero no aseguran un resultado verdaderamente completo.

PROCEDIMIENTO INVERSO

Estas búsquedas evidencian el interés de la multiplicación de pistas distintas, para obtener la grabación de la música de orquesta en condiciones óptimas. En este dominio, la **tetrafonía** no parece constituir aún el estado definitivo, y los técnicos tienen siempre como fin verdadero la calidad musical integral, obtenida por la multiplicación del número de micrófonos utilizados en los diferentes planos y posiciones. Correspondientemente, resulta la necesidad de examinar la grabación de pista múltiple, especialmente sobre bandas magnéticas y magnetófonos. En efecto, las técnicas de registro multipistas son utilizadas desde hace tiempo para aplicaciones especiales, no únicamente para el registro de sonidos; para las máquinas destinadas al registro de las informaciones, o sea los magnetófonos digitales o de instrumentación, o en el dominio del sonido, los aparatos dedicados a la sonorización de películas.

Estos aparatos multicanales permiten considerar una gran cantidad de aplicaciones diversas, empleando a menudo banda magnética de una longitud superior al valor estándar de 6,25 mm. y de 12,7 esto es, de 25,4 mm., por ejemplo.

Las primeras aplicaciones de este género eran destinadas a procedimientos industriales técnicos o científicos: telemetría, grabación de señales de ordenadores eléctricos, estudio de un gran número de fenómenos diferentes, vibraciones sonoras, tales como fenómenos geofísicos, choques y vibraciones.

Estas aplicaciones conservan siempre un gran interés y su dominio se extiende constantemente; pero, además, estas grabaciones a pistas múltiples desempeñan un gran papel en la técnica sonora. Sirven prácticamente en los registros estereofónicos de cuatro canales, e inversamente pueden ser solamente utilizados en el momento del registro, para obtener registros clásicos de uno, dos, tres o cuatro canales, con una calidad musical muy mejorada.

De la pista doble, triple o cuádruple se llega así a la pista única, pero conteniendo un número de informaciones musicales bastante más grande, asegurando, pues, una alta fidelidad mejor aún, con todas las agudezas de las notas de los diferentes instrumentos musicales.

Estos registros musicales multipistas son utilizados normalmente para los usos profesionales, para el registro y la realización de los discos profesionales, para el registro y realización de los discos fonográficos de alta calidad y la sonorización de películas. El ejemplo del registro musical ha sido probado desde hace más de veinte años para las aplicaciones técnicas y científicas; pero estas nuevas técnicas han abastecido registros de gran valor. El material empleado sirve para registros estereofónicos originales, pero puede también producir registros de canal único de más alta calidad y más fácilmente. Con la utilización de tres o cuatro canales resulta más sencilla la reproducción natural del solista. De ahí la utilización de la grabación a tres pistas simultáneas, empleadas en particular para la sonorización de películas. En estereofonía bicanal, el efecto de balance o de equilibrio, que permite situar al solista en el centro, debe ser obtenido en el momento de la grabación y sin error de colocación de los micrófonos. Una vez terminado el registro, e imposible hacer variar individualmente la perspectiva sonora.

La colocación en el espacio de un solista delante y en el centro necesita el ejemplo de tres o cuatro canales, de manera que uno de ellos alimente al altavoz central.

En el registro estereofónico el fondo sonoro debe ser bastante intenso, si se quiere que sea percibido como en la realidad, pero no debe estar a un nivel demasiado elevado, que dificulte la comprensión de la letra. De ahí la necesidad de un solo canal para reducir artificialmente un nivel relativo.

La grabación estereofónica lleva un fondo sonoro musical estereofónico, efectos sonoros y un diálogo que pueda dar impresión de realidad con tres canales bien equilibrados y una buena instalación de altavoces.

El registro de dos pistas, por medio de dos canales separados,

permite los efectos habituales de distribución sonora, pero también, si la reproducción final se realiza con una sola pista y un solo altavoz, pierde calidad final.

De ahí la idea de efectuar un registro inicial por medio de dos pistas, o de tres, y de llevar, acto seguido, este registro sobre una pista única de una u otra banda, pudiendo en seguida ser utilizada de la manera ordinaria sobre un magnetófono clásico, efectuando la reproducción mediante una mezcla convenientemente regulada.

Es éste un procedimiento que puede ofrecer aplicaciones interesantes, y existen, además, magnetófonos estereofónicos bicanales con un dispositivo que permite obtener inmediatamente la superposición de los dos canales y su reproducción por un solo altavoz. Se puede semigrabar el acompañamiento musical sobre una pista y el canto sobre otra, y después obtener la reproducción en conjunto.

GRABACION MULTIPISTA DE ESTUDIO

Basándose en estas observaciones, los ingenieros de sonido utilizan registros estereofónicos bicanales o registros multipistas, con el fin de obtener en seguida registros de alta calidad, a una o dos pistas y mezclando los sonidos procedentes de pistas múltiples iniciales.

Los magnetófonos multipistas de dos, tres o más canales son utilizados solamente en este caso para obtener al final menos efectos sonoros. Llega a ser posible el aislamiento acústico del solista, la grabación de palabras o la música correspondiente sobre una pista distinta, lo que permite efectuar más fácilmente las correcciones y compensaciones y obtener diferentes efectos sonoros. Los instrumentos de cuerda pueden ser grabados separadamente, mientras que los metálicos necesitan una toma de sonido en conjunto; el equilibrio general y el nivel sonoro pueden ser determinados minuciosamente, y las correcciones son así más fáciles.

Los magnetófonos de varias pistas permiten concentrar la atención del operador sobre los artistas durante la grabación; la orquesta a punto final del equilibrio, el tratamiento de la pista reservada al solista, las operaciones de mezcla de los instrumentos de cuerda y de metal pueden ser estudiados o ejecutados después del registro. Durante la operación final se efectúan los trabajos necesarios y la puesta a punto. Basta efectuar registros individuales y distintos con micrófonos bien colocados, y la técnica multipista ofrece así notables posibilidades, que son además utilizadas muy a menudo para la grabación de discos fonográficos de alta calidad de música de orquesta.

Los estudios de grabación utilizan magnetófonos de dos o tres canales, o más, con el fin de reducir los gastos y de crear nuevos efectos sonoros. La toma de sonido por medio de micrófonos múltiples es también útil en estereofonía.

Es recomendable, en el momento del registro estereofónico multimicrofónico, trazar dos líneas imaginarias, que van del centro hacia la derecha de los ejecutantes, por una parte, y hacia la izquierda por otra, y convergen en un punto de audiencia virtual. Se disponen entonces los micrófonos por pares a lo largo de las células imaginarias, cada una a igual distancia del ejecutante, y dirigidas sobre las partes de la orquesta a las cuales son destinadas.

Para una toma de sonido estereofónico, los sonidos para un canal provienen de todos los micrófonos sobre una de las rectas imaginarias.

El magnetófono empleado puede llevar una doble pista estereofónica, con una pista para cada micrófono "de presencia", otra doble pista para los micrófonos colocados a media distancia, otra más para los micrófonos de ambiente y varias pistas para las tomas de sonido de los solistas en primer plano.

En los pequeños locales la grabación se realiza pista por pista, o por grupos instrumentales, puesto que es difícil colocar la orquesta entera sin tener en cuenta al solista; si cada grupo instrumental graba aparte, se puede obtener una mejor separación para la mezcla.

El mezclador puede jugar con todos los instrumentos y grabar cada pista separadamente. Esta utilización permite un gran número de variantes, pero acarrea numerosos problemas para la mezcla de los sonidos registrados sobre las diferentes pistas.

Por el contrario, en las salas insuficientemente grandes, la técnica multipista permite la grabación en directo sobre diez o doce pistas, con un buen equilibrio acústico y una mezcla más fácil.

La grabación no posee grandes dificultades; los problemas conciernen, sobre todo, a la mezcla. Cada grupo instrumental está separado; el ingeniero de sonido dispone así de una gran libertad de acción; conectores o ecualizadores son combinados con los aparatos de mezcla, y sobre cada canal hay varias líneas de eco más o menos combinadas.

Las máquinas profesionales actuales llevan ocho, 16, 24 ó 32 pistas, para escuchar al mismo tiempo un gran número de fuentes sonoras.

(Continuará)

Bibliografía: L'Haute Parleur



AM 30 + 30 — P

AMPLIFICADOR ESTEREOFONICO

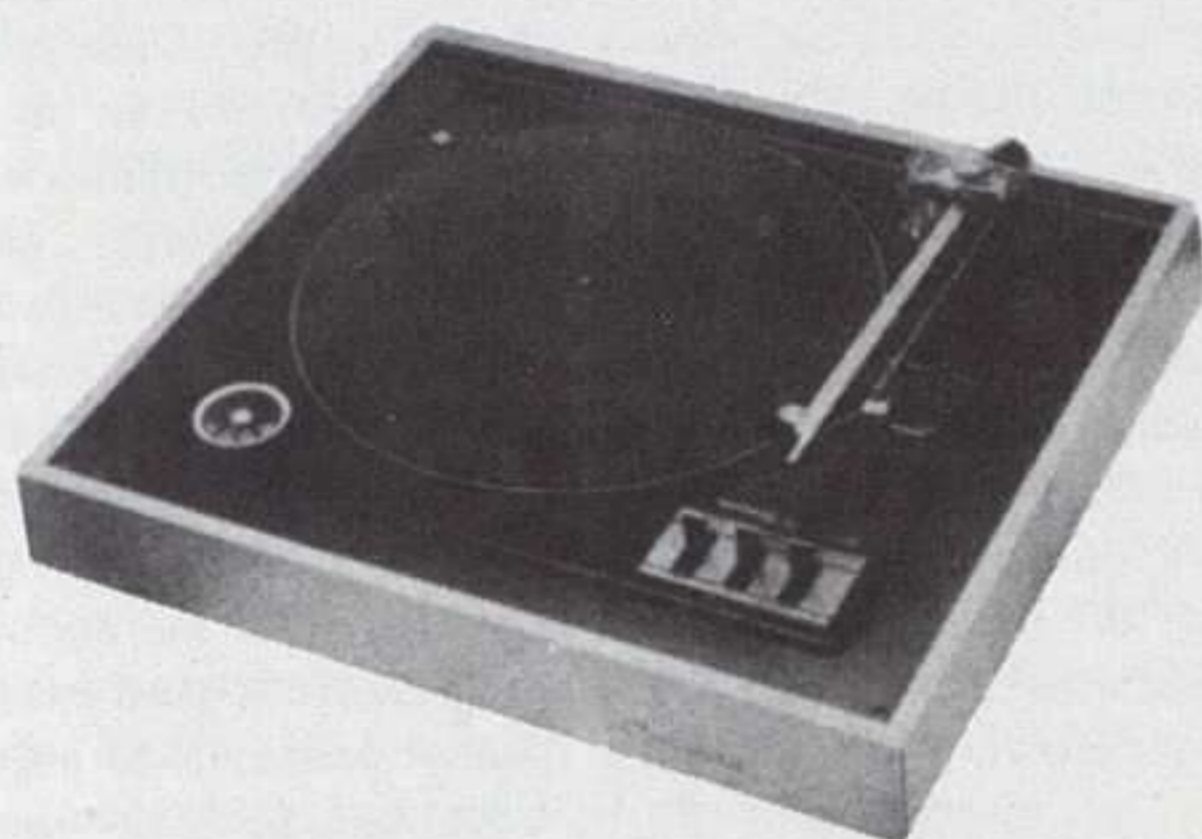
ROSELSON, S. A., presenta el amplificador estereofónico AM30+30 en sus dos versiones P y ND, de gran potencia, con un amplio margen de variación de graves y agudos que proporciona una sorprendente gama de tonalidades. Su construcción de tipo modular le confiere las máximas ventajas de fiabilidad y funcionalidad. Ambas versiones, diferentes

en su acabado, poseen entradas de red de 125 ó 220 V a 50 ó 60 Hz y una potencia eficaz de 34 W y 30 W, según la impedancia de altavoz sea de 4 o de 8 ohm. Entradas de «Pick-up» magnético, cerámico, cinta monoaural/radio, auxiliar, y salidas para altavoces, auriculares y grabación. Solicite información utilizando el CUPON a: ROSELSON, S. A. Francisco Tárrega, 8 y 10. BARCELONA (16).

TOCADISCOS

POLIELECTRONICA COMERCIAL, Sociedad Anónima, presenta el tocadiscos ZERO 100 SB de GARRARD, con motor síncrono y transmisión por correa. El diámetro del plato es de 292 mm. El brazo efectúa la lectura en forma tangencial. Entre otras características podemos destacar la

fuerza de la aguja de 3 gr., sistema húmedo de control de elevación y pausa; velocidades 331/3 y 45 revoluciones por minuto y una variación de velocidad del 0,12 por 100, con funcionamiento automático o manual. Solicite información utilizando CUPON a: POLIELECTRONICA COMERCIAL, S. A. Rocafort, 256, entresuelo 4.º BARCELONA (15).



AMPLIFICADOR CUADRIFONICO

VIETA AUDIO ELECTRONICA, S. A., presenta en esta ocasión el AMPLIFICADOR CUADRIFONICO MARANTZ 4.060. Entre sus características más relevantes podemos destacar su potencia por canal de 25 W RMS, una sensibilidad de entrada de 1,8 mV (fono) y de 180 mV (alto nivel), impedancia de entrada de 47 Kohm, respuesta de frecuencia de 2 dB de 20 a 80.000 Hz. y de 1 dB de

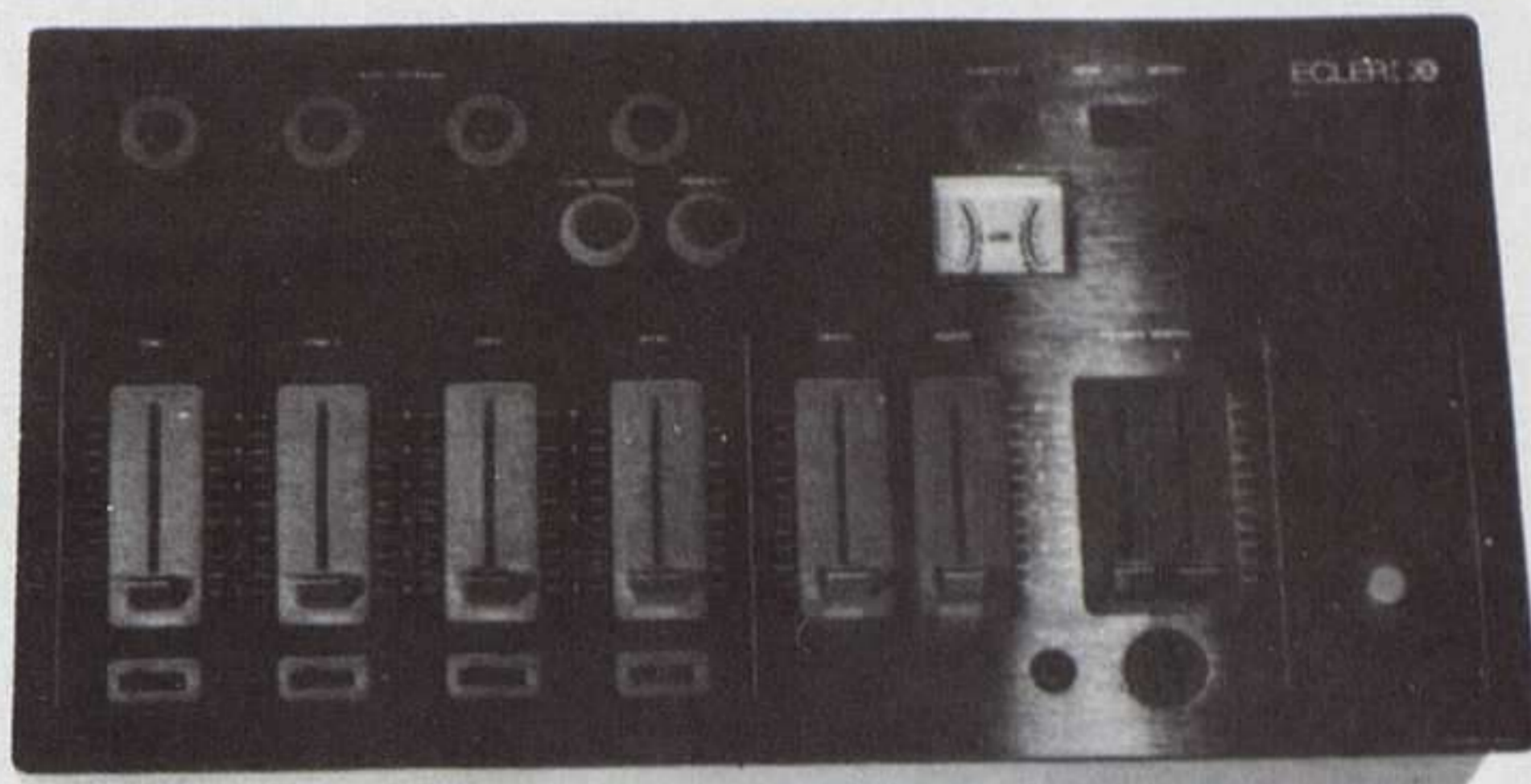
20 a 20.000 Hz., y unas dimensiones de 362 x 121 x 305 mm., con posibilidad de control remoto. Puede operar en monofonía en los cuatro canales, estereofonía (programas «discrete», «matrixed», sistema SQ y posibilidad de reproducción cuadrifónica de un programa «estéreo», utilizando un «sintetizador»). Solicite información utilizando CUPON a VIETA AUDIO ELECTRONICA, S. A. Diputación, 317. BARCELONA (9).



MEZCLADOR

ECLER ELECTRONICA presenta el MEZCLADOR AC-4, preamplificador-mezclador de Alta Fidelidad, a transistores y circuitos integrados. Posee cuatro entradas estereofónicas, mezclables por medio de potenciómetros deslizantes: fono magnético, cápsula magnética, cinta y micro: puede conectarse a bajo y alto nivel de impedancia cualquier tipo de fuente sonora cuyo nivel de salida esté comprendido entre 0,5 mV y 30 V. Posee también dos salidas generales de

baja impedancia: salida de grabación y salida de auriculares. Cuatro controles deslizantes regulan el volumen de cada entrada: ajuste de la sensibilidad de cada entrada para adaptar el mezclador a cualquier fuente sonora, controles generales independientes de graves y agudos, control de volumen «MASTER» independiente por canal y filtro de agudos en entrada de micro, para evitar efecto Larsen. Solicite información utilizando CUPON a: ECLER ELECTRONICA, San Mario, 42. BARCELONA (6).



ELECTROFONO

PHILIPS IBERICA, S. A. E., presenta el ELECTROFONO GF 908-«Stereo»-4, constituido por un tocadiscos GA 308 (con «pick-up» magnético tipo Super M 400) un amplificador estereofónico transistorizado de 2 x 15 W y dos pantallas acústicas equipadas con dos sistemas para graves y uno para agudos. Este electrofono ha sido diseñado empleando la nueva tecnología «Stereo»-4 de PHI-

LIPS, ya que mediante la incorporación de dos pantallas acústicas adicionales, situadas en lados opuestos, permiten una total sonorización de la sala. Responde a las normas DIN 45.500, y en consecuencia admite entradas de radio y cinta. Sus dimensiones son: 50 x 30 x 16 cm. y su peso es de 14,5 Kg., incluido el de los altavoces. Solicite información utilizando CUPON a: PHILIPS IBERICA, S. A. E., Avenida de América, s/n, MADRID (17).



CUPON

Deseo recibir información sobre

leído en RITMO número, página

D.

domicilio en

Localidad

Provincia

Redactor/jefe, FERNANDO RODRIGUEZ

¡Esta guitarra será tuya (gratis)!



CCC te ofrece ahora una oportunidad única: Al matricularte en cualquiera de los dos cursos de GUITARRA

- por SOLFEO
- por CIFRA

CCC te obsequiará con esta guitarra, que te ayudará a dominar rápidamente el más apasionante instrumento musical de hoy.

Cualquiera de los dos cursos puedes estudiarlos sin conocimientos previos de solfeo. La claridad de ambos métodos CCC, con discos o "cassettes" o sin ellos, te permitirá lograr rápidamente soltura y dominio de la guitarra.

Rellena y envía el cupón adjunto y recibirás información completa sobre nuestros cursos y sobre la guitarra que te ofrece gratuitamente CCC, el Centro de mayor prestigio y garantía en la enseñanza a distancia por correo.

LA ENSEÑANZA GARANTIZADA

34 AÑOS DE EXPERIENCIA

CCC

más de 1.000.000 DE ALUMNOS

Autorizado por el Ministerio de Educación y Ciencia con los num.s 35, 36 y 37.
Miembro del Consejo Europeo de Enseñanza por Correspondencia.
Obra declarada de interés social (Decreto 269 1970, de 26 de Febrero).
Centro colaborador de la Oficina de Educación Iberoamericana (O. E. I.).

Algunos de los cursos CCC

● IDIOMAS

INGLES
FRANCES
ALEMAN
RUSO
LATIN
VASCUENCE

● FEMENINOS

CORTE Y CONFECCION
PELUQUERIA DE SEÑORAS
CULTURA FISICA (mujer)
PUERICULTURA
LA MUJER Y SU CASA
COCINA
BELLEZA (Esthéticienne)

● INFORMÁTICA

INFORMÁTICA (INICIACION)
INFORMÁTICA BASICA
ORGANIGRAMAS
LENGUAJE COBOL
LENGUAJE FORTRAN
PERFORACION

● MUSICALES

GUITARRA
CANCION MODERNA
ACORDEON
SOLFEO
ARMONIA
CULTURA MUSICAL

● VARIOS

DIBUJO
CINEMATOGRAFIA
DETECTIVE PRIVADO
AGRICULTURA
MAÎTRE D'HÔTEL
JUDO
VENDEDOR DETALLISTA
ARTE DE ESCRIBIR

● ELECTRONICA

RADIOMONTADOR
RADIOTECNIA
TELEVISION
TRANSISTORES

● CULTURALES

CULTURA GENERAL
ORTOGRAFIA
ARITMETICA
MATEMATICAS
CIENCIAS FISICONATURALES

● EMPRESARIALES

MANAGEMENT
DIRECCION DE PERSONAL
MARKETING
PLANIFICACION DE MARKETING
LANZAMIENTO
NUEVOS PRODUCTOS
PLANIF. MEDIOS PUBLICITARIOS
DIRECCION DE VENTAS
TECNICAS DE VENTAS
PROMOCION DE VENTAS
P. DE VENTAS SOBRE
CANALES DE DISTRIBUCION
COMERCIO EXTERIOR
ANALISIS DE BALANCES
PUBLICIDAD

● ADMINISTRATIVOS

CONTABILIDAD
CALCULO MERCANTIL
SECRETARIADO
MECANOGRAFIA
TAQUIGRAFIA
REDACCION COMERCIAL
ADMINISTRADOR
ORGANIZACION ADMINIST.
OFICINAS Y DESPACHOS
BANCA

... y hasta 120 cursos.

CORTE O COPIE Y ENVIE ESTE CUPON

Deseo información GRATIS sobre el curso o cursos de: _____

Nombre _____

Domicilio _____

Población _____ Dto. _____

Provincia _____ Edad _____

CCC Alto de Miracruz-Dep.52º- 512-SAN SEBASTIAN

Estreno de un «Concierto para quinteto y orquesta» por la de la RTVE, dirigida por...

El postulado sincretista de las tendencias «jazzísticas» y sinfónicas del concepto musical ha quedado demostrado. Hasta ahora se había establecido una drástica y abismal dicotomía entre los esquemas orquestales y de grupo, además de los pertenecientes a la abstracción evanescente surgida de la síntesis de elucidación de tales apartados. En efecto, esta unión opuscular plasmada de manera precursora en el Concierto para quinteto de «jazz» y orquesta, de José Nieto, se manifestó en toda su dimensión. La recepción acreditada por el autor es evidentemente el resultado final y utilitario de una concreción polifacética y formada a través del análisis aleatorio de las formas artísticas contemporáneas. Este recibimiento aludido, de carácter intrínseco de asimilación modística, se refleja en el ansia de Nieto por mezclar la infraestructura del sentido progresivo del «jazz» con la retrogresión clasicista. Hay que hacer constar, por otra parte, que la influencia de la música de contrapunto está bien reflejada en los principios de desarrollo de la obra de este músico.

Estas fueron las consideraciones inmediatas a la conclusión del concierto, en el que la intervención participativa del propio compositor se complementó con el justo intervencionismo del director, que en esta ocasión fue el maestro Odón Alonso. La conjunción entre Nieto—cuya línea evolutiva ha trascendido del «jazz» en sí mismo para acceder a diversas apariencias sinfónicas—y Alonso—en el que la característica del primero se torna contraria—produce resultados inusitados, pues son producto definitivo de la compenetración de un «jazzman» sinfónico con un sinfónico «jazzman».

Sin embargo, la apreciación de que cada uno de estos dos músicos evoca sus retrospectivas esferas de acción es obvia, al incidir en ambos durante la ejecución de la pieza casi irreflexivamente sus experiencias particulares, de otro lado ya pretéritas. Introducidos ya en estas premisas

indicatorias de la localización por parte nuestra en las respectivas personalidades de los principales actores de este concierto, es decir, el autor y director, pasemos a continuación a analizar la función y desenvolvimiento en los círculos profesionales de cada uno del resto de los colaboradores. Respecto al grupo, nos encontramos con Joe Moro, trompetista nacido en tierra vizcaína, hombre de gran formación estilística, al iniciar sus estudios en el Conservatorio de Bilbao, denotándose en su escuela las beneficiosas influencias de Jerry Mulligan en especial; fue uno de los introductores del «jazz» en España. David Thomas, natural de una zona tan tradicional como Detroit, comenzó prontamente su iniciación al contrabajo, formando parte incluso del grupo de Slide Hampton y, por ende, de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Illinois. Pedro Iturralde, al igual que Thomas, se inicia desde temprana edad en el estudio del saxofón, cursando posteriormente la carrera de diversos instrumentos, sobre todo de viento, y mereciendo destacarse su continuidad viajera por países de Europa, además de ser dignas de mención sus incursiones en la música vanguardista y de experimentación. Wladimiro Bas sobresale por su labor al lado de gente consagrada en el ambiente nacional, como es, por ejemplo, Tete Montoliú, a la vez que se denota en él, por otra parte, su excelente técnica en el dominio del «saxo» alto. El otro elemento simbiótico, o sea la orquesta propiamente dicha, se caracteriza por poseer efectivamente una considerable cohesión armónica, pero posee asimismo una prolongación temporal, que ha sido ya superada y rebasada ampliamente por otras orquestas más innovadoras. Este juicio no es deducción surgida exclusivamente de la presente actuación, sino que nace de una detenida observación de su aquiescencia formal, mantenida en el discurrir del tiempo. Por fortuna, el genio renovador e improvisatorio de Odón Alonso compensa cualquier tipo de anomalía. La obra en sí mis-

La libertad de

Alberto Cortez

—La libertad es desvestirse de frente a las cosas. Es no perder el sentido del equilibrio, ni confundir los valores. En definitiva, libertad es un estado de ánimo, pero personal e intransferible.

Todo eso, así como suena, me lo ha dicho Alberto Cortez. Y es que le preguntas por su último «single», y te habla de su perro. Porque su perro era aquel «perro Callejero» que amaba la libertad. A mirarla cara a cara.

—Esa canción: Callejero, es un homenaje a él. Mi perro era libre, pero no libertino. Creo que era un ser natural, pero en su auténtico significado. Un perro equilibrado, que tomaba la Naturaleza en su sentido—y valga la redundancia— más natural. La otra cara de este «single» es un recordatorio a la gente, para que no olviden la ternura.

Quinteto de "jazz" y vida por Odón Alonso

ma posee una cobertura dada a cualquier interés funcional. Compuesta de tres tiempos, éstos se suceden con atenuado encuadre aleatorio, para, en su involución, avanzar en una figurada metástasis imprecativa en la totalidad de su cuerpo, y así derivar finalmente en un apogeo, a modo de apoteosis triunfal, de los planos sónicos combinatorios de las dos vertientes ya aludidas; el viento, la cuerda y la exuberante percusión se aunan para finiquitar el entramado crucial de los tres movimientos, consiguiendo abarcar de esta forma todo el amplio espectro musical.

La simbología fáctica de la obra pertenece al mundo brumoso y anémico del inconsciente. Los solos paulatinos y continuados de cada uno de los tres metales forman en conjunto el trílogo estructurado en una alternancia de intervención corta y pausada en el mismo contexto armónico de esta tríada instrumental. A los quejidos lastimeros, vitales, pero casi agónicos, de la primera —en su participación de «tempos»— trompeta, responde con melodías preñadas de sentimiento el «saxo» bajo, y con variados acentos líricos, embargados de impotencia, el «saxo» alto. La idea es clara. La soledad, el aislamiento emocional, propio del hombre presente, queda desvelado a través de la extrema distensión abstractiva y metafísica del aditamento efectivo y de comunicación de la obra.

En resumen, la aseguibilidad entre grupo-orquesta se comprobó mediante la exposición de un —diríamos— experimento que, con pretensión positiva y hasta optimista, denotó la falsedad del recorrido tóxico que alude a la negación, por siempre, de cualquier identificación entre direcciones clásicas y presencias post-clásicas diferentes a éstas en método y conjunción. El postulado sincretista de las tendencias «jazzísticas» y sinfónicas del concepto musical no ha quedado demostrado.

Una colaboración de
LUKACS IGONOV
LEONIDAS FROUD

HILARIO CAMACHO

Ser artista, y libre, aquí en España, son factores totalmente excluyentes uno del otro, siempre que se intente vivir de ese arte que se practica con más o menos fortuna. Esta afirmación quizá se deba a la estructura de evolución económica que forma todos los estratos sociales de nuestro país; pero ahondando aún más en el porqué de esta falta de libertad artística se nos descubre una verdad palpitante y que ha de llenar de alarma las sesudas mentes directivas, que han puesto con insistencia su meta en el dinero, y no ven lo que están haciendo con nuestra música: prepararla una muerte segura, que de no recibir el aire fresco y revitalizante de cerebros más futuristas y con más alto concepto de la calidad artística, e incluso comercial, llegará en un cortísimo espacio de tiempo.

A todo lo anterior hemos de unir la candente ineptitud socio-artístico-musical de la mayoría de los jóvenes devoradores de discos, que no ven en la música más que un medio de diversión en sus sabrosos «parties», o bien un ruido más o menos bonito, que les evade de sus preocupaciones cotidianas. Mas la culpa de este estado de la juventud no la tienen los jóvenes, sino toda la «poderosa» industria musical, y personalizando aún más, las célebres e inteligentísimas mentes comerciales que mueven los hilos de nuestro panorama nacional de marionetas musicales, etc.

En esta pobre situación de la música española «pop» surgen de vez en cuando posibles brotes de esperanza, que no se desarrollan en toda su extensión, pues que al ente generador de ese brote de esperanza, y a la vez potencial productor de beneficiosas economías para la fraternal familia discográfica y derivaciones, se le hace vestir con un grotesco disfraz, que producirá altos beneficios comerciales, creándose entonces, a partir de dicho ente, el por siempre eterno DIVO... ¡Oh...!, ya salió la palabra: vivan los divos, el dinero, la farsa y el... COMERCIO. Mas, ¿dónde está la verdad? ¿En el dinero? ¿En la comedia? ¿En el hombre? No lo sé; pero la música como atributo especial del hombre, para mí es una verdad que merece el máximo respeto que le podamos ofrecer.

La anterior representación imaginera, más o menos abstracta, de nuestra música nos da una ligera idea de lo que un artista ha de luchar para ir cubriendo sus metas en la trayectoria artístico-musical que se propone.



La evolución de un artista en el contexto de nuestra música.

Hilario Camacho es un artista que comenzó ofreciendo unas canciones de alto corte social-realista, que cultivaba en el seno de los Colegios Mayores de la Universidad. En este terreno se ha mantenido, creando canciones que alcanzan altas cotas de calidad y que nos demostraron que en Hilario Camacho hay un gran deseo de realizarse totalmente en cada una de las canciones que componía. Los universitarios le admiran y le han creado una especie de pedestal, asentado sobre la gran base de aplausos que le ofrecen en cada uno de sus recitales.

Un buen día por la mañana Hilario, parodiando un viejo refrán castellano, pensó: «No sólo de la Universidad vive el hombre». Este pensamiento y su deseo de profesionalizarse en la Música le llevaron a ser descubierto por un gran productor discográfico llamado Alain Milhaud.

Ya tenemos un buen tándem: Alain-Hilario; sólo falta que de esta asociación se obtengan cuantiosos beneficios económicos, pues de lo contrario el tándem tendería a fraccionarse, por todas las razones al principio expuestas, y porque por mucho que queramos España no es diferente.

El primer producto de la nueva etapa musical de Hilario Camacho es su «long-play». A pesar de todo. En este disco, el artista ha evolucionado de tal forma que su imagen ya no atrae solamente a ese limitadísimo sector juvenil llamado universitario, que está en franca decadencia conceptual y en el cual sería necesario realizar una gran revolución psicológica que permitiera ver con matices más halagüeños el futuro de unos jóvenes cien por cien inmaduros y perdidos en una sociedad prefabricada especialmente para ellos y repleta de anzuelos con multitud de atractivas carnadas y que son picados sin cesar por la «élite» de la futura cultura hispánica.

Ahora, en estos momentos, la casa de discos busca una nueva imagen para Hilario Camacho, que, sin perder la anterior, atraiga a cantidad de jóvenes menos «cultivados». Para conseguir este fin las letras de sus canciones se han vuelto más románticas, sus ideas son más primaverales; en resumen, Hilario ha realizado un disco aperturista.

En todas sus canciones se denota un muy peculiar estilo, que navega entre todos los que predominan en nuestro país, creando al oyente el perfecto marco para un segundo «long-play» en el que, además de la calidad técnica, vocal e innovadora, nos muestra lo mejor de su faceta de compositor.—FERNANDO RODRIGUEZ POLO.

Señores: CANOVAS, RODRIGO, ADOLFO Y GUZMAN

En España, desgraciadamente, se hacen pocos intentos de música interesante. Lo poco bueno que hay, por otra parte, suele ser desperdiciado, porque los que tenemos que ser puente entre artista y público no siempre sabemos asimilarlo adecuadamente.

¿Falta de preparación? Si esto es así, ¿quién tiene que prepararse: el artista, el público o el crítico? ¿Existen quizá velados interesantes? ¿O es que sólo sabemos decir lo que es malo y no lo que es bueno? Preguntas todas éstas que cabalgan hacia un precipicio sin fondo, porque las respuestas no nos darán luces convincentes.

El asunto es que nos encontramos ante casos de artistas españoles que no pasan de una mediocre popularidad, pero que hacen música válida por muchos conceptos. Un ejemplo: Solera.

Solera —muchos lo recordarán— fue un grupo que hace aproximadamente un año apareció en el mercado español con un tema que sonó bastante: **Linda prima**. A continuación, **Calles del viejo París** siguió en una positiva línea de audición en radio, lo que permitió que Solera gozara de esa mediocre popularidad a la que antes aludía.

Pero estas dos muestras, estos dos temas, eran parte de un «long play» que, a mi juicio, ha sido una de las realizaciones más interesantes de la discografía española en cuanto a música «pop» se refiere. Y, por supuesto, lo más destacado hecho en idioma castellano.

Rodrigo y Guzmán, componentes de los antiguos Solera; Cánovas, procedente de Franklin; Adolfo, voz solista de los —en su tiempo— prometedores Iberos.

Cuatro músicos unidos. Cuatro individualidades que han logrado con **Señora azul** —que así se titula este «long play»— una obra importante. Han conseguido congeniar unas músicas muy interesantes con unos textos satíricos una veces, líricos otras, pero válidos siempre.

No sé qué tipo de problemas surgieron con Solera. No sé si a Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán les gustará que se les recuerde el «long play» **Solera**. Pero es inevitable juzgar ambas obras en conjunto. La primera fue buena; la segunda, mejor. **Señora azul** puede representar una continuación de **Solera**; pero, eso sí, más pulida, más cuidada. Y el siguiente, la próxima obra de estos cuatro hombres importantes de la música española, ya se espera para completar una trilogía que vale la pena.

JAVIER CASTRO REY

El olvido de la ternura es uno de los grandes males de este siglo.

—¿Quién te ha ayudado más en esta evolución tan importante, en este nuevo camino que te has trazado?

—Me ha ayudado mucha gente, normalmente hispana. Pero, sobre todo, mi mujer y Luis Tomás Melgar.

—¿Qué canciones te han producido más satisfacción personal?

—Todas; la verdad es que, como todas mis canciones son vivencias personales, están muy dentro y me producen mucha satisfacción. Si se refiere, de cara al público, en vista de la aceptación con que las han acogido, te diré que las de mi última época.

—¿Qué proyectos tienes más inmediatos?

—En abril haré una gira de dos meses por toda Sudamérica, Ecuador, Perú, Argentina, Colombia, etc., para terminar en el Madison Square Garden, de Nueva York.

—¿Te asusta la idea? ¿Demasiada responsabilidad?

—Sí, la verdad, aunque es una audición para el público hispano que vive allí. Pero temo que estén demasiado influidos por los «gringos» y ya no entiendan bien lo que quiero decir, lo del perro, lo de la ternura...

Se va Alberto Cortez, como un enorme trovador que parece hablar en otro idioma, de ternura, de poesía, de libertad... Eso que ya tenemos tan olvidado...

M. D. V.

GOLDEN EARRING

Espectáculo, y de los buenos, el que nos ofrecieron estos holandeses que han venido a mostrarnos la música y las maneras de actuar que se llevan allende los Pirineos.

«Rock and roll» y puesta en escena, sonido cuadrofónico y un poquito de «gay» todo junto, agitado y explosivo. La gente se divirtió de lo lindo y, lo que me parece muy importante, no se sintió extrañada ante las maneras «sexy» y muy a lo Marilyn Monroe de los dos guitarras del grupo, cuyas posturas y gestos debieron dejar a más de uno estupefacto. El «show» estaba perfectamente montado y estudiado, dirigido desde una mesa de control; luces y sonidos estaban donde tenían que estar y cuando tenían que estar, y los bailoteos, las «poses» provocativas y los saltos de desmadre, previstos al milímetro. Así da gusto.

Golden Earring es un grupo veterano. No ha nacido ahora con la oleada del «rock» a lo «gay», sino que ha seguido una larga evolución desde la pura y simple imitación de los Beatles a estas sus formas de hoy, en las que ha tenido mucho que ver el patrocinio de los archifamosos Who, a los que han acompañado en giras, y para cuyo sello discográfico, Track, graban.

El «rock» de los Earring es un «rock» duro, violento, de bases rítmicas fuertes, sobre las que la guitarra y en ocasiones el «saxo» o la flauta labran sus arabescos sonoros, marcando la melodía o dejándose ir en largos párrafos de improvisaciones (que, por supuesto, casi nunca son improvisadas). Las voces de ambos guitarras, indistintamente, surgen un tanto apagadas en medio del huracán de sonidos; pero, en realidad, aquí nadie viene a escuchar textos importantes, sino a perderse en el «rock and roll».

Hablando de su actuación en directo, capítulo aparte merecen los solos de batería y bajo, sobre todo el de este último, que realiza un agotador trabajo, consiguiendo sacar a su instrumento unos sonidos que yo llamaría contundentes por su dureza, y que crea un climax de paroxismo, que me recuerda poderosamente a Pete Townshend, y ya salen a relucir otra vez los Who.

Así, la actuación de Golden Earring fue discurrendo con más y más «rock», y poniendo cada vez más en situación a un público que había empezado algo frío y que terminó respondiendo y participando, lo que viene a demostrar que cuando la cosa merece la pena, llega.

¡A ver si va a resultar que estamos a nivel europeo después de todo!

ANTONIO CORDON PORTILLO



PROCOL HARUM

En el gran Teatro Monumental de Madrid y ante 4.000 personas tuvo lugar el último concierto de la gira que por España han realizado Procol Harum.

Procol Harum es una de las pocas excepciones de grupos nacidos en la gloriosa década de los 60 que han llegado con vida a los 70. Siete álbumes son prueba de la vida de este excelente grupo que sobrevivió en la titánica lucha del tiempo gracias a la poderosa fuerza de sus geniales compositores Brooker-Reid. En este último concierto actuó como «telonero» el músico Guillermo París, cantante y letrista del desaparecido grupo catalán Pan y Regaliz. París cantó durante media hora aproximadamente, acompañado simplemente por su guitarra, y, aunque el ambiente era poco propicio, agradó y entretuvo.

A las once y media apareció el quinteto inglés, con Gary Brooker sentado frente a un enorme piano, en un extremo del escenario; Wilson, en el otro extremo, a la batería; Copping atrás, en el centro, al órgano, y Graham y Cartwright en el centro, a la guitarra y bajo, respectivamente. En algunos momentos de su acción Copping dejó el órgano y tocó la guitarra y el bajo.

La expectación que había por parte del público era grande, y realmente Procol Harum dieron la talla artística necesaria y pasearon con brillantez las notas de su elegante música por cada rincón del Monumental madrileño. En escena, Brooker es el líder absoluto, y tanto sus manos como su extraordinaria voz dirigen y arrastran al grupo; su voz es impresionante, limpia y personal, y arrancó aplausos con entusiasmo. Al piano, en cada tema, deja notar sus ideas e influencias clásicas; por supuesto que a esta brillantez personal respondió con un sonido compacto y seguro el grupo.

Resultado de todo esto fue que Procol Harum gustaron mucho, porque sin salirse del «rock» suave y melódico —creatividad absoluta del tándem Brooker-Reid— no cansaron durante la hora y media que estuvieron en escena, y cada tema guardaba el frescor y la elegancia que el grupo ha mantenido durante sus últimos ocho años. Consecuencia de todo esto fue que el público les hizo salir de nuevo y darnos la «propina», lógico cuando un grupo demuestra su buena preparación y técnica.

ANTONIO ALVAREZ RODIL

CANNED HEAD

Conociendo las posibilidades musicales de Canned Head en conjunto e individualmente, quedamos totalmente decepcionados al presenciarles en Madrid. Parecía como si no hubieran realizado ningún ensayo previo a su actuación, pues toda ella discurre en una total monotonía. Dio la sensación de que Canned Head valora bien poco la apreciación musical de los jóvenes españoles. Mas ya entrando de lleno en la crítica del concierto, diremos que es una verdadera pena ver tal cantidad de virtuosismo desaprovechado en una noche; por ejemplo, tenemos a Fito de la Parra, un batería que en un solo maravilloso supo demostrar que posee una técnica y un personal dominio que le catalogan, a mi juicio, entre los mejores del mundo; mas a lo largo de toda la actuación no hizo más que marcar el compás 4 por 4 en los ritmos «boogie», que no dejaron de sonar durante toda ella.

Otra decepción fue observar cómo Henry Vestine, un excelente guitarrista archiprobado en sus actuaciones con Zappa y en los mismos Canned Head, no supo, o no «quiso», sacar el gran rendimiento potencial de su estupenda Les Paul Custom. Los teclados de Ed Bayer y el «saxo» de Richard Hide tampoco tuvieron su mejor día. En cuanto al trombón de varas, no podemos decir nada, puesto que se limitó a sacar el máximo partido de su pandereta.

Sinceramente, hemos de decir que el sonido en conjunto estuvo muy por debajo del mínimo exigible, pues el empleo que se dio a la mesa de mezclas no estuvo, ni mucho menos, a la altura de una actuación en directo.

El concierto lo abrió una canción «country-blues», por supuesto, en la que James Shane tocó **Slyde guitar**, empleando una Les Paul «de luxe», compaginando sus solos con los de Henry Vestine. Tras esta primera interpretación, poco a poco se fueron introduciendo los temas «country-rock», hasta que llegó el obligado «blues», en el que pudieron tomar parte todos los músicos, alternándose los solos constantemente. Tras estos buenos momentos todo volvió a coger el cauce «boogie», para finalizar con la ejecución de un solo por cada miembro del conjunto, cerrando el «saxo» con una exhibición muy a lo Dick Heckshall Smith. Pondremos punto final a esta crítica, quizás algo dura; pero creo que, a juicio de cualquier amante de la buena música, totalmente justificada; diremos que —por lo que vimos aquí y en directo— Canned Head se reduce a unos buenos instrumentistas faltos de base genial y sin la noción de que nos encontramos en 1974.—DECKER.

ARIOLA

LUIS EDUARDO AUTE: **Rito**. LP. Quince temas. Con pictórica portada de alguno de sus cuadros reaparece Aute (sólo como intérprete a distancia, «porque odia las actuaciones en público»). Es Aute un extraño producto, quizá menos producto que otros, de este agitado mundillo discográfico. Es la nota —«progre»—, inconstante, independiente, libertaria, tímida, triste o sarcástica y, en definitiva, «discordante».

Posiblemente se pudiese comprender un milímetro de su mundo íntimo penetrando en su obra. En la pictórica y en la musical, porque de su persona y por su boca se sabrá muy poco. Lo mínimo. Ha evolucionado Aute (y este disco responde a este juicio) hacia un existencialismo musical o quizás hacia un nihilismo dialéctico, salvado sólo por el amor. Era una pregunta que merecía una respuesta; quizás el amor también sea sólo un rito. . Y surgió **Rito**.

Todas las composiciones de este «long-play» mantienen como nota primordial una marcada y profunda tristeza, rota únicamente por la musiquilla de tango que acompaña su **Autotango** —algunos dicen: **Autetango**—, y que rompe en parte con la monotonía musical de este «long-play». Porque pienso que Aute no ha dado con el tipo de música o, mejor, no le ha puesto demasiada imaginación. Todo el «long-play» parece una misma cantinela. Y es una lástima, porque las letras son de una calidad aplastante.

De todas formas, no debe faltar en las discotecas de los discófilos, porque en conjunto es un «long-play» de calidad.—M. D. V.

DISCOPHON

ENRIQUE MONTOYA: **Cantares**. LP.

DISCOPHON. Enrique Montoya es un cantante que en la actualidad goza de gran popularidad entre los aficionados al flamenco; quizás por ello su mercado esté algo restringido hoy por hoy. Por su estilo y forma de interpretación le podríamos denominar cancionero flamenco, mas su interpretaciones no se salen de una vulgar medianía. Si esta interpretación, ya de por sí poco floreciente, la aplicamos en unas canciones repletas de monotonía y poca genialidad, nos da como resultado un discreto disco, que no ha de destacar dentro de las grabaciones del cante flamenco. Es justo destacar en todas las canciones la guitarra de Manolo Sanlúcar y Remolino (hijo), pues aprovecha al máximo todo el material del que dispone.—A. G. C.

FONOGRAM

PROCOL HARUM: **Broken barricades**

LP. PHILIPS. De nuevo en el mercado nacional con el álbum **Broken barricades**, que no es el último trabajo musical de Procol Harum, ni siquiera el mejor; pero ya que coincide con la presencia en nuestro país de este histórico de la música británica, no estaría de más que la carpeta del disco trajera alguna señalización para evitar equívocos. Este disco es de 1971 y

DISCOTECA

Este mes los discos son comentados por Fernando Rodríguez Polo, Antonio Cordón Portillo, José Luis Silvestre, Juan Antonio Lucas Fernández, María Dolores Vega, Antonio Alvarez Rodil y Armando García Caballero.

Por falta material de espacio, las críticas de los muchos discos «singles» remitidos por las diferentes firmas discográficas españolas hasta el momento del cierre de este número no podrán ser reflejadas en nuestras páginas este mes. Dichas críticas las publicaremos en el número correspondiente al próximo mes de junio de 1974.

se sale un poco de la línea musical que ha hecho el grupo a lo largo de su carrera; sólo sirvió para satisfacer a quienes veían en ellos un estancamiento y pedían se incorporaran a la corriente que, basada en el «rock» fuerte, fluía en Inglaterra a principios del 70. Así, pues, en este álbum encontramos que las cualidades de Reid y Brooker no resultan tan brillantes, sacrificadas en favor de un sonido más duro. Con el tiempo se pudo comprobar que Procol Harum no rendían como ellos querían dentro de esta música, perdían personalidad, y, volviendo a su cauce, han continuado dando excelentes obras, culminando en **Grand Hotel**, su verdadera último álbum, bien distinto de estas «barricadas rotas», que, sin ser malo, no es lo mejor. Sobresalen, como siempre, la voz de Brooker y la guitarra de Mick. Si este disco abre las puertas para la entrada de sus restantes obras, inéditas aquí, pues aceptamos con agrado éste y recordamos que es el quinto.—A. A. R.

PROCOL HARUM: **Exotic birds & Fruit chrysalis-fonogram**. LP. Nueve temas. Conciertos en España y nuevo disco de este ya casi mítico grupo inglés, creador, en gran parte, de esa forma de ver la música que es el llamado «rock» sinfónico.

Después del magnífico álbum **Grand Hotel**, donde se incluían temas de marcada inspiración clásica, quizás estábamos esperando la continuación en la misma línea; por eso nos ha sorprendido un poco la vuelta del grupo a la línea rock, enlazando de alguna manera con su obra **Broken Barricades**.

Brooker, de cualquier forma, sigue siendo el músico imaginativo al que estamos acostumbrados; un hombre que se niega a cualquier tipo de concesiones de orden comercial, y el álbum reúne una colección de temas de gran calidad y belleza, que en ningún momento cae en vulgaridades o efectismos, un álbum que merece la pena escuchar con detenimiento.

Por otra parte, ésta es la oportunidad de Procol Harum de colocar algún tema en las listas de popularidad; no en vano es lo más «asequible» (me niego a decir comercial hablando de este grupo), lo más cercano al gusto de la mayoría que han hecho después del mítico tema **Con su blanca palidez**.—A. C. P.

YEAH: **Brownsville Station**. PHILIPS. LP. Diez temas. Resulta hasta cierto punto interesante, y a la vez incomprensible, el hecho de que aún actualmente, cuando las nuevas formas musicales han alcanzado esferas de acción muy considerables, se siga escribiendo música tan superada como la que nos presenta este grupo. Efectivamente,

este disco puede calificarse como monolítico; la potencialidad creadora es prácticamente nula, y las composiciones en él contenidas no pueden ya ni considerarse simplemente comerciales. Son únicamente el producto de una mente atrofiada y fosilizada musicalmente. La primera cara es igual que la segunda, el primer corte idéntico al segundo, el segundo al tercero, y todos entre sí. Es, pues, un engendro lamentable, que no representa, ni mucho menos, un caso aislado, ya que al escucharlo se siente una sensación ominosa y opresiva, que recuerda por simple asociación de ideas las emisiones habituales de numerosas emisoras de radio dedicadas a felicitar el cumpleaños de los familiares. Ha llegado en este momento a tal punto de exacerbación, que, a pesar de que he oído varias veces este «long-play», no puedo ni siquiera destacar el aspecto acústico y técnico, pues resulta artificial, sintético y mecánico. En definitiva, no significa sino lo que es, una producción vitanda.

FORMULA V: **La fiesta de Blas**. PHILIPS. LP. Doce temas. A la hora de realizar la crítica de un disco, el autor de la misma ha de plantearse un claro panorama del porqué del intérprete y del porqué de la música que interpreta dicho intér-

prete. Fórmula V realiza una música pobre y estática vista desde el punto de vista musical; mas observándola en el espejo de la juventud media de nuestro país y de Hispanoamérica, podemos ver que algo tiene de nuevo o diferente, o quizás de jovial desenfado, cuando multitud de chicos y chicas bailan, escuchan y, por supuesto, compran sus canciones. Pero como revista técnica que somos hemos de reconocer que Fórmula V son un producto altamente trabajado, y, dicho sea de paso, excelentemente trabajado por su firma discográfica para vender discos. Desde hace ya algunos veranos las canciones de Fórmula V han ocupado los primeros puestos en las listas de éxitos, y ello nos vuelve a ratificar el éxito quizás antimusical de este conjunto, pero, en definitiva, éxito. Suerte y felicitaciones a Fórmula V, pues conjuntos como él hacen falta incluso en los países más avanzados musicalmente.—F. R. P.

DEMIS ROUSSOS: **My only fascination**. PHILIPS. LP. Once temas. Preparando ya su música para la época estival, Demis Roussos nos trae un nuevo «long-play» que, a nuestro juicio, no difiere musicalmente de sus anteriores producciones. Quizás le encontramos ya algo monótono; desearíamos ver en este intérprete más actividad inte-

THE AMERICAN SONG FESTIVAL

El pasado 22 de abril se ha cerrado la admisión de canciones para concursar en dicho certamen. Es el primer Festival internacional abierto a compositores profesionales y «amateurs». Para participar en el mismo sólo era necesario solicitar los documentos de inscripción y remitirlos a Singleton Productions (Vía Augusta, 59, desp. 805, Barcelona-6) junto con la grabación de la canción que se remite para el Festival. Como ya hemos dicho, anteriormente, para participar no hace falta ser profesional, es decir, socio de alguna sociedad de autores, sino que aunque no se supiera escribir en el pentagrama la canción que se envía, ello no supondría ningún problema, puesto que con la cinta grabada basta.

El tipo de canciones que intervienen se dividen en seis categorías: «Rhythm & blues», «Soul», «Jazz», «Rock», «Country & Western», «Folk» y Religiosa. Hay que hacer constar que los profesionales sólo competirán con los profesionales y los «amateurs» con los «amateurs».

Expertos de la industria musical escucharán las canciones, y se escogerán treinta y seis semifinalistas (tres de cada categoría de profesionales y «amateurs»); éstas serán juzgadas por un nuevo Jurado compuesto por eminentes compositores españoles, artistas y representantes de la industria, radio, televisión, etc.

La final se celebrará, en una serie de galas, en el prestigioso Saratoga Performing Arts Center, en Saratoga Springs, Nueva York, donde las primeras figuras de la música cantarán las canciones ganadoras.

La cuantía total de los premios es de 128.000 dólares (más de siete millones y medio de pesetas). Cada uno de los treinta y seis semifinalistas recibirá 500 dólares, más los gastos de viaje y estancia en Saratoga Springs durante el Festival (desde el 30 de agosto hasta el 2 de septiembre de 1974).

El ganador de cada categoría y división recibirá otros 5.000 dólares.

Los compositores de la mejor canción «amateur» y la mejor canción profesional recibirán otros 25.000 dólares. El premio laurel para la mejor canción del Festival será un piano gran cola concierto, más sus anteriores 30.500 dólares.

En resumen, un gran Festival, con mucho porvenir, y del que ya les tendremos más informados.

lectiva en busca de nuevas formas musicales, que bien podrían ser con base folklórica griega. Las canciones que contiene este nuevo «long-play» nos muestran a Demis Roussos como hombre gran espectáculo, con suntuosas orquestaciones, que respaldan su siempre bella voz, cubierto todo ello por una gasa que le da cierta belleza ambiental. La base rítmica de todas las composiciones es pobre y monótona, llegándose a ofrecer corte a corte la misma imagen musical en cada uno de ellos. Este último disco no significa para Demis Roussos ningún avance o superación sobre su anterior obra, **Ever forever and ever**.—F. R. P.

CHRIS JAGGER: PHILIPS. LP. Diez temas. Se aprecian evidentemente las influencias de Mick Jagger, de los Rolling Stones, en esta primera obra de Chris Jagger, su hermano.

Además de esta influencia básica concurren en este «long-play» motivaciones de orden menos concreto, pudiendo, no obstante, intuirse aquellas que tienen su origen en Led Zeppelin, grupo con el que, al parecer, mantuvo algunos contactos. A pesar de todo, Chris Jagger manifiesta en este disco una interpretación alejada de todos estos condicionamientos, pero marcada evidentemente por los cánones musicales británicos. Se aprecia en las composiciones, realizadas en solitario o en colaboración con D. Pierce y J. Uribe, una relativa falta de originalidad, resultando, por consiguiente, una casi constante uniformidad, que puede ser causa de determinantes comerciales o, lo que sería peor, el resultado de una auténtica impotencia creativa. La instrumentación es muy aceptable, y destacan las de Roger Earl a la batería y John Uribe, que realiza un intenso polifacetismo musical, con mayor virtuosismo y precisión a la guitarra. Es una obra, ya para acabar, que resulta insuficiente para emitir un juicio riguroso, pero que en líneas generales puede calificarse como interesante.—J. A. L. F.

HISPAVOX

MARI TRINI: **¿Quién?** HISPAVOX. LP. Diez temas. De nuevo Mari Trini en el panorama musical español. Ahora con la presentación de un «long-play» interesante. Interesante por lo que significa como afianzamiento de ese estilo peculiar que le mereció el favor de un público joven, cuando salió al mercado **Amores**. Ese estilo «maritrinesco» ha fructificado hoy, tras algunos devaneos por otros caminos —quizás buenos, tal vez mejores, pero que no fueron tan populares (**Escúchame, Ventanas**)—, en el presente «long-play», que ella llama como la primera canción de la cara A: **¿Quién?**

No quiero decir que este «long-play» vaya a tener la misma aceptación popular que tuvo el primero. Pero está lanzado en un buen momento —ya que se empezaban a olvidar las mieles del éxito— y con una buena base. Son ocho composiciones propias de Mari Trini y dos francesas. Una de Brel, **Ne me quitte pas**, interpretada magistralmente, y otra de Bécud.

Por supuesto que una o quizás dos de estas canciones escalarán rápidamente los primeros puestos en las listas TOP. No me atrevo a hacer un pronóstico, pero quizás. **¿Quien?** o **Si supieras que**.

Uno de los aciertos de este disco corresponde a los arreglistas, que se limitan a arropar la voz, expresiva y suficiente, de Mari Trini, sin arrollarla.

Las letras siguen perteneciendo a esa poesía intimista que ha marcado siempre la tónica de sus composiciones, y entre ellas: «... Le robaré a esta España tan fuerte algún poeta sin suerte...» Y nosotros nos preguntamos: ¿Quién? — M. D. V.

CANNED HEAD: One more river to cross. LP. HISPAVOX. Canned Head, siempre Canned Head; las anteriores palabras son las únicas que nos sugiere la audición de este disco. Me pregunto si, al final, en el balance general de la música será bueno que existan grupos como Canned Head, fieles tradicionalistas de un sonido y una época que hace ya tiempo atravesamos y que, por lo visto, se encuentra acérrimamente encarrilada en el «country-rock».

Desde el famoso **On the road again**, Canned Head ha seguido una misma línea estilística, con pequeñas, llamémoslas, «evasiones», a modo de experimentos, como pueden ser baladas e incluso incursiones en el «soul». Una buena prueba de esto es el tema **You want what you want**, en el que se introducen en el terreno musical muy a lo James Brown. En este tema, en los últimos momentos hay un conseguido solo del segundo guitarrista, James Shane, en el que compagina los fraseados de la guitarra con otros vocales, recordándonos a los ya interpretados anteriormente por Jimi Hendrix.

Todos esperábamos, con la inclusión de metales y teclados en Canned Head, una nueva faceta del grupo; pero todo se ha quedado en un reforzamiento instrumental y un aumento del campo a la hora de la improvisación. En resumen, **One more river to cross** es un nuevo disco de este conjunto sin mucha lucidez instrumental; pero apoyándonos en la indudable maestría de los legendarios Canned Head, y en especial el virtuosismo sobradamente probado por Henry Vestine, nosotros seguimos confiando en este gran grupo.— J. L. S.

DON Mc LEAN: Playin' Favorites. HISPAVOX. LP. Doce temas. Nos encontramos esta vez con un álbum que contiene las interpretaciones más conseguidas de Mc Lean. Su estilo musical, ya conocido de todos, se depura en esta ocasión para conseguir evadirse en parte de los condicionamientos de carácter comercial. Basándose, como ya es habitual en él, en el «country» de Nueva Jersey y en el de la zona de las Montañas Rocosas, en esta ocasión se advierte, sin embargo, una excesiva sofisticación interpretativa. Para dar una mejor idea del conjunto del «long-play» efectuaré a continuación un proceso de análisis de cada uno de los cortes de que está compuesto, evitan-

do aquellos que, por su semejanza estructural con los más significativos, sería ocioso comentar. En la primera cara destacan **Living with the blues**, basado en la estrofa de doce compases, típica del «blues», y dividida en tres frases: en **Mountains o'mourne** sigue el esquema clásico montañés, y con **Bill cheetham old-Joe Clark** se libera de cualquier condicionamiento de escuela para verificar una sorprendente improvisación de cuatro minutos de duración con el banjo y la mandolina. En la segunda cara es igualmente difícil establecer una jerarquía de valores, pero aun así, destaco **Everyday, Over the mountains**, pieza originaria de Wyoming y adaptada aceptablemente por Mc Lean, y **Mule skinner blues**, interpretada con un gran despliegue de medios. Termina el disco con una pieza corta, demasiado sentimental, pero bien compuesta (**Happy trails**). Destacan principalmente en este disco la calidad y variedad de la interpretación musical (piano, bajo, batería, violín, mandolina y guitarra), que, a pesar de su número, nunca llega a ser aglomerante y recargada. Destaca la actuación de Frank Wakefield con la mandolina. Neil Larsen al piano y Orsini con el violín.—J. A. L. F.

ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA: On the third day. Warner Bros. HISPAVOX. LP. Nueve temas. Otro grupo más que intenta la fusión de las formas clásicas y el «rock», armado de todo tipo de instrumentos y alarde de electrónica. Los resultados son en este caso solamente aceptables. El grupo, que está formado por siete músicos, fue fundado y es dirigido por uno de los antiguos miembros de un conjunto que alcanzó cierto renombre hace unos años; me refiero a los Move. La nota más característica de la formación es el contar con una auténtica sección de cuerda, dos «cellos» y un violín, a la que se podía haber sacado más partido del que se le saca en este álbum.

Lo mejor de éste es, sin duda, su cara «a», donde el grupo interpreta una serie de cinco temas encadenados y que siguen una línea. En esta casi «suite», Electric Light Orchestra parece encontrar una línea satisfactoria, y realmente se alcanzan buenos momentos interpretativos; sin embargo, en la vuelta del disco la banda hace una serie de concesiones a la comercialidad, y el álbum pierde unidad y sentido, terminando en una versión del conocido tema tradicional **En la gruta del rey de la montaña**, que no nos dice nada de nada. En resumen, una de cal y otra de arena.—A. C. P.

RCA

DOCTOR POP: LP. Nueve temas. RCA. Este conjunto nos acaba de demostrar con el presente «long-play» un nuevo concepto de la música comercial, hasta hoy ausente en

nuestro catálogo nacional. Doctor Pop nos dan canciones al alcance de todos, pero interpretadas con una buena calidad y con cierto aire innovador, y siempre, todo ello, con un gran impulso evolucionista. En este «long-play» Pablo Herrero y José Luis Armenteros, los compositores de casi todos los temas, nos vuelven a mostrar que conocen muy bien el gusto del mercado nacional y también cuál ha de ser la música cien por cien vendible del más inmediato futuro. En algunos temas se ha jugado a dar esa cierta sensación de grandiosidad instrumental y divismo individualista de los grandes conjuntos multinacionales. En lo que no estamos de acuerdo es en los arreglos que han hecho Pablo Herrero y Armenteros sobre composiciones de Rimsky-Korsakoff, pues lo que jamás se ha de intentar es buscar el toque original de una producción desvalijando el patrimonio de

los clásicos. Salvo este detalle, el «long-play» en conjunto nos muestra a un gran grupo de la música comercial española que llena, y además con todo derecho, ese estrato hasta ahora olvidado de nuestra música, que está intermedio entre la música exploradora, y siempre anhelante de nuevos sonidos, y la música compuesta e interpretada solamente para conseguir dinero.—F. R. P.

FE DE ERRATAS

En el pasado número de nuestra publicación, correspondiente al mes de abril de 1974, y en la clasificación **Los mejores «pop» del invierno 1973-74**, realizada por nuestra sección Ritmo Joven, apareció el disco de Paco Ibáñez, **Paco Ibáñez en el Olympia**, bajo el sello Sonoplay, estando en la actualidad el disco y el artista bajo el sello Polydor.

LIBROS

«Ruperto Chapí y su obra lírica»

Hemos leído con interés no exento de espíritu crítico el libro *Ruperto Chapí y su obra lírica*, del que es autor José de Juan del Aguila, y su lectura nos ha proporcionado viva satisfacción por lo documentado en la aportación de datos para el estudio de la obra de Chapí, y por lo ameno de su texto, que traerá a los amantes de la zarzuela el recuerdo de aquellas obras hoy día ignoradas y olvidadas. Por ello creemos que el mayor elogio que podemos hacer es recomendar su lectura y reproducir el prólogo que para este libro escribiera José María Soler García —cronista de la ciudad de Villena y Director del museo arqueológico «José María Soler»—, en el que se explica el objetivo de su publicación, bien cumplido, a juicio nuestro.

Desde 1957, venía celebrándose en Villena, bajo los auspicios del M. I. Ayuntamiento, una llamada «Fiesta de la Poesía», con la que se pretendía ensalzar la memoria de dos de los más grande vates que ha tenido la ciudad: el canónigo don Gaspar Ardent y don Antonio Marín. Con el tiempo, lo que al principio fue exclusivamente ciertas poemas, se dividió en dos secciones, una en prosa y otra en verso, pero sus dotaciones económicas eran muy modestas, y el concurso, al que se presentaron, pese a todo, trabajos de positivo interés, languidecía a ojos vistas, y fue en el pasado año de 1972 cuando, a propuesta de una Comisión de Cultura presidida por el Teniente de alcalde don Faustino Alonso Gotor, el Alcalde de la ciudad, don Pascasio Arenas López, acogió con entusiasmo la idea de fundir en uno solo aquellos dos galardones bajo el título de «Premio Ciudad de Villena», con una dotación inicial de treinta mil pesetas, si no excesiva, suficiente al menos para ayuda de un trabajo de investigación sobre cualquier tema de interés local previamente determinado por el propio Ayuntamiento.

Para esta primera convocatoria se pensó unánimemente en la ilustre figura del compositor Ruperto Chapí, aunque cargando el acento en el estudio de su obra musical y no en el de su faceta biográfica, ya suficientemente conocida, aunque tampoco agotada, como han puesto de relieve algunos de los trabajos presentados a este mismo concurso.

Bajo estas condiciones, el primer «Premio Ciudad de Villena» era de suponer que recayese en algún musicólogo experimentado, y así sucedió en efecto. El Jurado votó por unanimidad su concesión a don José de

Juan del Aguila, Director gerente de una importante editorial musical de la capital de España y recopilador inteligente de esas canciones populares esparcidas por todo el ámbito de la nación.

Un trabajo de esta naturaleza nunca puede ser exhaustivo, pero en el que hoy se publica se aborda el estudio de la técnica, de la inspiración y de la instrumentación del maestro, y se analizan detalladamente diez de sus zarzuelas más representativas y algunas de sus obras sinfónicas, todo lo cual entra de lleno en el espíritu de la convocatoria. Se incluyen, además, unos valiosos índices y cuadros cronológicos de gran interés para estudios posteriores.

Uno de estos índices, el de las obras de Chapí editadas o grabadas, es ya altamente significativo. De los doscientos diez títulos que en él se recogen, setenta y cinco están aún sin editar, lo que supone más de la tercera parte del total, y de todos aquéllos, solamente once han merecido el honor de una grabación. No acabamos de entender cómo obras de tan alta calidad musical como La Venta de Don Quijote, Curro Vargas, Circe o El Milagro de la Virgen, por no citar más que unos ejemplos señeros, no disponen todavía de unos buenos discos que divulguen sus magníficas partituras, que se hallan, ésta es la verdad, muy por encima, en la mayoría de los casos, de sus mediocres libretos. Tampoco comprendemos cómo no se ha grabado aún esa ópera de la que tantos hablan y tan pocos conocen, que se llama Margarita la tornera. No siempre ha sido así. El autor de estas líneas tuvo en su poder, durante muchos años, un disco con la romanza «Flores purísimas», de El milagro de la Virgen, magníficamente cantada por el eminente tenor italiano Enrico Caruso, cuyo centenario se conmemora en la actualidad. Muy pocos ejemplares deben quedar, si es que alguno queda, de aquella antigua grabación, que el señor de Juan ni siquiera cita ya en su índice.

Agradecemos al autor premiado que haya puesto ante los ojos de los aficionados actuales todas estas cosas; al Ayuntamiento de Villena, que, con su iniciativa, haga que se remuevan estos viejos posos, y, a la Excelentísima Diputación Provincial de Alicante, que, con su patronazgo económico, haya contribuido a la edición de una obra que ha de redundar, sin duda alguna, en prestigio de la musicología alicantina.



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas
La casa más surtida en discos
Microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

lle, el
mues-
música
na, y
se es-
nues-
medio
ra, y
soni-
e in-
conse-

uestra
mes
sifica-
rierno
sec-
disco
en el
, es-
y el

»

e de
el de
ador
pula-
o de

mun-
n el
l es-
ción
stro,
z de
as y
todo
iritu
ade-
dros
para

las
das,
los
l se
aún
de
odos
ere-
No
s de
la
gas,
por
se-
mos
sus
lan,
ma,
sus
ren-
aún
olan
ama
ha
reas
hos
Flo-
la
por
rico
me-
cos
que
ra-
si-

que
afi-
as;
con
van
en-
Ati-
co-
ón
ar,
la



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 «Easychord» (acorde fácil).

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

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

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

representante **ENRIQUE KELLER, S.A.** ZARAUZ - Guipúzcoa
- Delegación y Exposición: Electrónica Musical MEGA Paseo de la Chopera, 11
Teléf. 2271216 - MADRID-5

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