

RITMO

AÑO XLV · NUM. 451 · MAYO 1975 · PRECIO: 50 PTAS.

HERBERT
VON
KARAJAN
en
españa



diseño: J. AZURMENDI.



HAZEN

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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

Juan Bravo, 33

MADRID-6

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

Redacción y Administración: Virgen de Aránzazu, 21,
Edificio Falla. MADRID-34 (España)
Teléfono 734 69 37

Dirección telegráfica: RITMO - Madrid

Redacción para Cataluña:
Vía Layetana, 40. Barcelona-3. Teléfono 310 29 64

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 450 ptas. Número suel-
to, 50 ptas. Atrasado, 60 ptas. EXTRANJERO: 10 dólares USA.

Depósito legal: TO. 2 - 1958

Edita: RITMO, S. A.

Francisco Silvela, 15. MADRID-6

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.

Impreso en España por Grefol. Av. Pedro Díez, 16. Madrid-19.

Director: F. Rodríguez del Río.
Subdirector: Antonio Rodríguez Moreno.
Redactores-Jefes: Manuel Chapa Brunet (M. Ch. B.) y Fernando
Rodríguez Polo (F. R. P.).

SECCIONES:

Informaciones y reportajes: José Miguel López (J. M. L.).
Estudios: José Luis García del Busto (J. L. G. B.).
Crítica: José Luis Pérez de Arteaga (J. L. P. A.).

REDACTORES Y COLABORADORES:

Roberto Andrade Malde (R. A. M.), Gonzalo Alonso Rivas (G. A. R.),
Angel Carrascosa (A. C.), Santiago Herrero, Fernando López y
Lerdo de Tejada, Manuel Montero Vallejo, Ramón Ortiz Ramis
(R. O. R.), Juan Ignacio de la Peña, Juan Ramón Pérez Garraleta,
José Prieto Marugán, Joaquín Rubio Tovar (J. R. T.), Fernando
Varela Iglesias, María Dolores Vega Muñoz.

CORRESPONSALES NACIONALES:

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

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

EDITORIAL

CARTA ABIERTA AL LECTOR

Estimado lector-colaborador:

Suponemos que será usted consciente de las múltiples difi-
cultades e impedimentos que debe salvar una publicación cual
RITMO para llegar a sus manos, más o menos puntualmente,
cada mes. Todas estas dificultades —a nuestro parecer— tienen
un único principio: la falta de una mayor educación musical de
la actual generación dirigente de nuestro país, y que promueve
un total desvío de gran parte de los españoles «maduros», y un
desinterés de los jóvenes hacia todo aquello que les suene a
«violines». Si a este fallo heredado de épocas pretéritas suma-
mos la actual discordancia, arcaísmo y, quizás, subinterés que
se observa en la planificación a nivel ministerial y oficial de la
educación musical infantil y juvenil y, por supuesto, el ambiente
totalmente burgués que se le ha dado y se le está dando a to-
das las manifestaciones musicales clásicas de cierto prestigio
nacional, salvo honrosas excepciones, obtenemos una perspec-
tiva poco halagüeña de la situación actual de la música clásica
en España.

Muchos aficionados y profesionales se quejan de la falta de
un medio periodístico que efectúe la misión de informar sobre
las manifestaciones musicales nacionales e internacionales, cri-
tique estos acontecimientos, dé a conocer la problemática del
ambiente musical y sirva de portavoz para los grandes musicó-
logos y aficionados, amén de ofrecer un camino accesible para
todo aquel que desee adentrarse en este fascinante mundo de
la música. RITMO ha sido y es muy criticada en el ambiente
musical nacional, tachándosele de conformista, vegetativa e in-
trascendente; no vamos a discutir si todo ello es cierto o no,
sino simplemente tomamos conciencia de esta crítica, uniéndola
a nuestro cúmulo de ideas e ilusiones, para tratar, tomando
este número como principio de una nueva etapa, de adquirir
paulatinamente el carácter definido líneas atrás para esa revista
musical que la profesión y afición piden a gritos, pues estamos
todos hartos de figurines endiabladamente atractivos, sin forma
ni fondo sustancial, de parcialismos totalitarios, de lujos y pri-
vilegios de familias acomodadas y de rígidas etiquetas, cosas
todas ellas que sufrimos y siguen impidiéndonos un «status» de
cultura musical que nos permita realizarnos en una nueva dimen-
sión y mirar sin sonrojo fuera de nuestro siempre a mano muro
pirenaico.

Hasta ahora estas líneas han intentado mostrar el panorama
de la música clásica en España de una forma muy superficial y
sucinta y la situación de RITMO dentro de este ambiente. Nin-
guna de las dos perspectivas agradan a la Dirección de nuestra
Revista, y por ello nos hemos propuesto dejar esta postura cla-
sista y cómoda, para adoptar una bastante más comprometida
forma, que tiene como únicos objetivos defender, difundir y co-
mentar la Música en todos sus aspectos.

Este número que tiene usted entre sus manos marca una nue-
va línea de RITMO. Nos hemos reestructurado, formando un nue-
vo equipo directivo de gran competencia, dividido en tres sec-
ciones: de informaciones y reportajes, de estudios y de críticas,
apartados que creemos que cubren todas las necesidades de
una revista musical. Integrado en ese equipo existe un nutrido
grupo de redactores y colaboradores, muchos de ellos nuevos
en estas páginas, formando todos, junto con la Dirección de
RITMO, un compenetrado conjunto de profesionales totalmente
volcados al servicio de la Música.

También, estimado lector-colaborador, queremos informarle de
que este cambio de línea y de política nos acarrearán gran nú-
mero de problemas y dificultades, a los que ya estamos acos-
tumbrados desde hace cuarenta y cinco años, amén de algunas
satisfacciones. Esto no nos situará en una posición modera-
dora y conservadora, sino que, como vulgarmente se dice, «va-
mos a echar toda la carne en el asador», de tal forma que to-
dos nuestros propósitos anteriormente apuntados se asienten
sobre sólidos cimientos, y así, número tras número, podamos
dejar en nuestra Revista buenos trabajos dignos de ser conser-
vados en la mente y en la biblioteca de todo profesional y aman-
te de la Música.

Estimado lector-colaborador: no queremos terminar estas lí-
neas sin decirle, con la mano en el corazón, que en este mo-
mento precisamos de todo el apoyo que usted nos pueda pres-
tar, pues por poco que éste sea, junto con el que nos suminis-
tren los restantes componentes de esta ya nutrida familia «rit-
mica», formará ese nuevo punto de partida que precisamos para
la perfecta consecución de todas las metas que nos tenemos
propuestas. Esperamos algún comentario suyo sobre este par-
ticular, y quedamos a su disposición, lo mismo que nuestras nue-
vas instalaciones, nuestros nuevos equipos y..., en fin, nuestra
nueva Revista RITMO.

KARL RICHTER: UN INTENTO DE RETRATO

Karl Richter nació en 1926, en Plauen (Sajonia). Estudió en la Kreuzschule, de Dresde, y completó en Leipzig su formación musical. En esta ciudad desempeñó el cargo de director del coro de la Christuskirche; tras un año de actividad fue nombrado organista de la famosa iglesia de Santo Tomás.

A partir de 1951 se instala con carácter definitivo en Munich, aunque, desde hace algunos años, su residencia habitual está en Suiza. En la capital bávara ha desarrollado una intensa actividad docente como profesor en la Academia Estatal de Música. Su realización más conocida ha sido la creación del Coro y la Orquesta Bach, de Munich, agrupaciones que configura a raíz de su labor como organista en la Markuskirche.

El Coro y la Orquesta Bach han sido calificados por la crítica como «el cuerpo interpretativo ideal para la realización del infatigable mundo de ideas de Karl Richter». Joachim Kaiser, refiriéndose a él, manifestó en cierta ocasión que Richter era el más espontáneo y entusiasta de entre los intérpretes actuales de la música de Bach.

Su discografía es amplísima, y en ella se reúnen quince discos como organista, nueve como clavecinista y treinta y dos como director. Ha obtenido en cuatro oportunidades el «Grand Prix du Disque».

* * *

No fue sencillo entrevistar a Karl Richter, ni siquiera lo fue el entrar en contacto con él, es decir, «sintonizar» su onda: personalidad reservada, circunspecta, hombre retraído, casi tímido, Richter es un personaje difícil. No es extrovertido, como Solti, o expresivo, como Weissenberg, ni tampoco brillante, como Karajan, o elocuente, como Leinsdorf (por citar a artistas con quienes he conversado para estas mismas columnas). Karl Richter vive en un tiempo exclusivamente suyo, una especie de «Adagio» espiritual en el que es complicado entrar. Habla muy poco, escucha con atención y frecuentemente transporta su mirada a un punto indefinido del espacio en el que se ensimisma meditativo.

Durante sus ensayos en el otoño con la Orquesta de la RTVE (preparación de un Concierto Mozart con base en el *Requiem*), Richter dio muchas veces una impresión de apatía, de desinterés, que desconcertaba con frecuencia a los músicos y a los mismos solistas: todo cambiaba, sin embargo, en el momento del concierto; el Richter maestro, expresivo, controlador, músico de una pieza, artista profundo y serio, de estilo viril y elegante, salía a la superficie y se posesionaba de intérpretes y público en versiones singulares, con mucho de discutibles, pero transmisoras siempre del pensamiento de una mente superior.

El camino hacia el diálogo se allanó considerablemente gracias a la gentil intervención de María Bruzzese, joven alumna de Richter y actual Secretaria del Coro Bach, de Munich; aunque el organista-clavecinista-director habla perfectamente inglés y francés, prefiere ser entrevistado en alemán: la Srta. Bruzzese se constituyó así en intermediario idiomático entre el músico y mi cuestionario, labor que le agradezco sinceramente. Al iniciarse la



charla pregunté a Richter qué momento consideraba más relevante de los principios de su carrera musical.

«Mi estancia en la Thomas-Kirche, de Leipzig», es su respuesta inmediata. Le interrogo entonces acerca de la importancia que para un músico tiene el haber sido organista en la iglesia de Bach.

«En Alemania ése es el cargo más influyente al que puede aspirar un organista. Ahora bien, tenemos que hacer distinciones: en la iglesia de Santo Tomás hay dos puestos diferenciados, el de «Kantor» y el de organista; Bach fue «Kantor», pero no organista.»

—¿No se siente a veces un poco cansado de su especialización en Bach y Händel, de que el público lo identifique siempre con estos nombres?

—Sí, antes sí; hubo un tiempo en que eso me preocupaba, hasta llegaba a molestarme. Pero al ir pasando los años, al ir teniendo yo más años, cada día encuentro más puntos de interés en Bach y en Händel, me enfrasco más en su música y disfruto al interpretarla. No, ahora ya no me inquieta la especialización, la acepto de buen grado.

—En los dos últimos años su sede de trabajo se ha erigido más en Londres que en Munich: en Inglaterra ha grabado el *Mesías*, de Händel, con la London Philharmonic, y la *Fireworks Music* con la English Chamber Orchestra. ¿Qué le ha supuesto la experiencia de colaborar con estas dos agrupaciones, totalmente nuevas para usted?

—Las orquestas inglesas son conjuntos de primera categoría mundial, son fantásticas: tienen disciplina, facilidad de lectura, saben asimilar pronto a sus directores; en fin, en Inglaterra se puede hacer un trabajo rápido y perfecto con músicos excelentes.

Aquí se entabla una pequeña discusión sobre un tema de verdadero interés: le pregunto a Richter si, en el caso del Me-

sías, tuvo problemas con la London Philharmonic, orquesta de repertorio básicamente romántico, para enseñar a los músicos el estilo ornamental y rítmico del barroco, que es tan característico de sus interpretaciones. Aparte de volver a insistir sobre la rapidez y eficacia de los instrumentistas británicos, Richter señala con insistencia que para él la interpretación de Bach o Händel no se basa en postulados de estilo, sino de mera comprensión musical.

—No hay «estilo Bach» —afirma— ni cánones al respecto, sino «inteligencias que entienden o no a Bach». Es una cuestión de capacidad, de intuición incluso. Es una cuestión de musicalidad en origen. Hay que decirlo e insistir sobre este punto: Bach o Händel no dependen de un estilo, sino de la inteligencia y habilidad de sus intérpretes. No se trata de utilizar un violín más moderno o uno más antiguo, ¿no es tan simple!, sino de cómo se toca ese violín. Naturalmente, esto no quiere decir que haya que confundir Bach con Wagner, o viceversa. Cada músico tiene su carácter, su dimensión, de acuerdo con sus características históricas y estéticas, se llame Bach, Händel o Mozart; me molestan las «parejas musicales» o los grupos. Por ejemplo, Bach y Händel representan dos de las posturas más contradictorias de la historia de la música y, sin embargo, se quiere crear un estilo unitario para ambos.

Tras esta «andanada» que Richter lanza contra los estilos reconstructivistas (empleo de instrumentos antiguos, etc.), nuestra conversación se desvía hacia músicos poco conectados con su repertorio; aquí Karl Richter aporta un dato inesperado: los conciertos que prepara en Alemania e Inglaterra sobre obras tan alejadas de su imagen directorial como el *Requiem* de Verdi, la *Missa Solemnis* de Beethoven o *Un Requiem alemán*.

—No sé si algún día las grabaré. Me

gustaría, desde luego, pero sí voy a dirigirlas; perdón, a volver a dirigirlas, porque son obras que han vivido conmigo y que siempre que he podido he tratado de montar.

Se alude a continuación a directores habitualmente vinculados con estas partituras, y esto me da ocasión de preguntar a Richter sobre su carácter personal de símbolo de la música barroca para tantas generaciones jóvenes. El comentario le ilusiona, comenta con entusiasmo que el público que asiste a sus conciertos es en su mayoría menor de treinta años, y añade:

—Yo creo que la gente joven me entiende mucho mejor que algunos adultos respetables. Me toman por lo que realmente soy: un músico que, como otros colegas de su generación, se ha criado y educado en el ambiente de Bach. Yo crecí junto a una música y una tradición muy concretas, y el público joven lo advierte, lo sabe y da a este factor su importancia. En Sajonia, en Leipzig, muchos artistas tocan como yo; lo importante en mí es la escuela que he recibido, la educación recibida en una familia, en un medio, a través de unos padres, de unos maestros, de unos compañeros..., eso que en Alemania se llama sencillamente «escuela», y que es algo que está por encima de técnicas o estilos. En la Alemania Central, que es mi patria, no se pretende una especialización, sino que existe, como una postura ética y moral, la orientación, casi la necesidad de que un músico estudie toda la música sin limitación de sus miras. O sea que, volviendo al principio, yo no me siento «especializado» en Bach y Händel (esto lo afirma entre risas), sino que es el público quien me ha hecho «especialista» en esos autores. A la gente, y aún más que a la gente a los críticos y a los «managers» les encanta poder tener un resorte para cada compositor: aquí un especialista en Strawinsky, otro para Mahler; allí otro para Wagner o Strauss, uno para Mozart... Esto es maravilloso para la medicina o la química, pero no creo que sirva para la música.

Siguiendo una táctica que practico con frecuencia con los grandes intérpretes, le pido a Karl Richter que me nombre a algunos de sus ídolos musicales en su triple campo de organista, clavecinista y director. En los organistas cita en seguida a Günther Ramin, así como a Strauber; se queda un momento callado y a continuación exclama: «Und Marcel Dupré, natürlich!». De entre los jóvenes cita con admiración el nombre de Jean Guillou. En la faceta de la dirección nombra como primero a Hans Knapertbusch; tras otra breve pausa añade: «Y también Furtwängler». Aquí me dirijo a Richter directamente, sin la mediación de la incansable María, y le explico que estaba seguro de que iba a mencionar a Furtwängler: su manera de dirigir, o simplemente de «estar» en el «podium», recuerda enormemente al mítico director germano. La explicación que da Richter vuelve a entroncar la conversación con la tradición centro-alemana.

—Sí, es natural. Furtwängler dirigió mucho en Leipzig, fue titular de la Orquesta de la Gewandhaus, puesto que compartió durante años con la rectoría de la Filarmonía de Berlín. Furtwängler venía a consolidar una tradición que había alcanzado su estrato más elevado de desarrollo en la época de Arthur Nikisch. Furtwängler representaba perfectamente el estilo y la forma de hacer música en Sajonia.

—Antes se ha referido parcialmente a Brahms, a Verdi, a Beethoven. Me gustaría saber cuáles son los autores, aparte de aquellos en los que «le han especializado», que más le interesan, tanto clásicos como modernos.

—Mendelssohn y, desde luego, Robert Schumann. De los modernos..., ¿qué ex-



Richter dirige a la Orquesta y al Coro Bach, de Munich, en una interpretación de la cantata O Ewigkeit, du Donnerwort, BWV 60, de Bach.

presa la idea de modernidad? No lo sé con certeza. Me imagino que por modernos debemos entender los músicos de nuestro siglo. Entonces le respondo con dos nombres: Strawinsky y Boulez.

Con cierta sorpresa le pregunto si realmente le interesa la música de Boulez; con gran seriedad me responde afirmativamente: en caso contrario, no lo habría mentado. De súbito me mira socarronamente y dice:

—Yo creo que todos los contemporáneos son interesantes..., pero no estoy convencido. (Y se ríe como un niño grande.)

No conseguí que Richter citara a algún clavecinista al que considerara importante, ni logré que me aclarara, ya que había citado a Strawinsky, si compartía la opinión de este autor acerca de la necesidad de poseer creencias religiosas firmes para componer o interpretar música sacra. Tras una concentrada discusión sobre la autenticidad de los escritos de Strawinsky, Richter diría muy evangélicamente:

—Y bien, ¿qué es la música religiosa?

Mi impresión personal es quizá un poco contradictoria: creo que a Karl Richter le identifican más sus realizaciones (discos, conciertos, grabaciones de televisión) que sus palabras. No me atrevería a afirmar que Richter es un romántico declarado, pero sí diría que es un gran sentimental. Orgulloso de su formación, que es clásica en la más alta acepción del término, Richter no concibe otro instrumento para la práctica musical que no sea su propia inteligencia: ignora, más que rechaza, por ello, a las tendencias más puristas (uso de instrumentos originales, reproducción de las circunstancias históricas en que nacieron las obras, etc.). En fin, Karl Richter es, sin fisuras ni dudas, un gran intérprete clásico de la música alemana, entendiendo por esta la que nace de Bach para morir junto a la Segunda Escuela de Viena. Me parece que, aparte de Bach y Händel, un día me gustaría escuchar en sus manos el pentagrama nostálgico, sereno, firme del **Requiem alemán**; no creo que fuera una revelación, sí una hermosa confirmación.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA



Un expresivo gesto durante un concierto en Tokyo.

DECCA

HERBERT VON KARAJAN

ADAM: Giselle. Acto I/Acto II.
Orquesta Filarmónica de Viena.
DECCA/Estéreo
SXL 6002

BEETHOVEN: Sinfonía número 7 en La mayor, op. 92.
Orquesta Filarmónica de Viena.
AS DE DIAMANTES
DECCA/Estéreo
SDD 232

BRAHMS: Sinfonía número 1 en Do menor, op. 68.
Orquesta Filarmónica de Viena.
AS DE DIAMANTES
DECCA/Estéreo
SDD 283

BRAHMS: Sinfonía número 3 en Fa, op. 90.
Obertura Trágica, op. 81.
Orquesta Filarmónica de Viena.
DECCA/Estéreo
SET 231

DVORAK: Sinfonía número 8 en Sol mayor, op. 88.
Orquesta Filarmónica de Viena.
DECCA/Estéreo
SXL 6169

HOLST: Los Planetas, op. 32.
Orquesta Filarmónica de Viena.
DECCA/Estéreo
SXL 2305

HAYDN: Sinfonía número 103 («Golpe de Timbal»).
Sinfonía número 104 («Londres»).
Orquesta Filarmónica de Viena.
AS DE DIAMANTES
DECCA/Estéreo
SDD 362

MOZART-HAYDN: Sinfonía número 40 en Sol menor, K.550, Mozart. Sinfonía número 104 en Re mayor («Londres»), Haydn.
Orquesta Filarmónica de Viena.

AS DE DIAMANTES
DECCA/Estéreo
SDD 233

MOZART-HAYDN: Sinfonía número 41 en Do mayor («Júpiter»), K.551, Mozart. Sinfonía número 103 en Mi bemol mayor, («Golpe de Timbal»), Haydn.
Orquesta Filarmónica de Viena.

AS DE DIAMANTES
DECCA/Estéreo
SDD 312

STRAUSS, Richard: Así habló Zarathustra, op. 30.

Violín, Willi Boskovsky.
Orquesta Filarmónica de Viena.

AS DE DIAMANTES
DECCA/Estéreo
SDD 175

STRAUSS, Richard: Las Travesuras de Till Eulenspiegel, op. 28. Danza de los siete velos («Salomé»). Muerte y Transfiguración.

AS DE DIAMANTES
DECCA/Estéreo
SDD 211

LA VIENA DE JOHANN STRAUSS

Die fledermaus (Obertura), Annen polka, Delirien Waltz (Josef Strauss), El barón gitano (Obertura), Auf der jagd polka, Cuentos de los bosques de Viena.

Orquesta Filarmónica de Viena.

AS DE DIAMANTES
DECCA/Estéreo
SDD 259

STRAUSS, Johann: El Murciélago.
Gueden, Kmentt, Kott, Resnik y otros.
Orquesta Filarmónica de Viena y Coros de la Opera del Estado.
DECCA/Estéreo
SET 201/3

STRAUSS, Johann: El Murciélago (Selección).
Resnik, Kmentt, Gueden, Kott y otros.
Orquesta Filarmónica de Viena y Coros de la Opera del Estado.
DECCA/Estéreo
SXL 6155

TCHAIKOVSKY: El lago de los cisnes («suite»). La bella durmiente («suite»).
Orquesta Filarmónica de Viena.
DECCA/Estéreo
SXL 6187

TCHAIKOVSKY - GRIEG: Cascanueces, op. 71, Tchaikovsky. Peer Gynt, Grieg.
Orquesta Filarmónica de Viena.
DECCA/Estéreo
SXL 2308

TCHAIKOVSKY - R. STRAUSS GRIEG: Cascanueces, El lago de los cisnes, La bella durmiente (selección), Tchaikovsky, El murciélago (selección), Strauss. Peer Gynt (selección), Grieg.
Orquesta Filarmónica de Viena.
AS DE DIAMANTES
DECCA/Estéreo
SDD 150

CINTAS

MOZART-HAYDN: Sinfonía número 41 en do mayor («Júpiter»), K.551, Mozart. Sinfonía número 103 en mi bemol mayor «Golpe de timbal» Haydn.
Orquesta Filarmónica de Viena.
DECCA/Estéreo
SXC 6067

OPERA

VERDI: Aida.

Tebaldi, Simionato, Bergonzi, McNeil y otros.
Cantores de la Sociedad Coral de Amigos de la Música.
Orquesta Filarmónica de Viena.
DECCA/Estéreo
SXL 2167/69

Aida (Selección).

Tebaldi, Simionato, Bergonzi, McNeil y otros.
Cantores de la Sociedad Coral de Amigos de la Música.
Orquesta Filarmónica de Viena.
DECCA/Estéreo
SXL 2242

VERDI: Otello.

Del Mónaco, Tebaldi, Protti, Corena y otros.
Coro de la Opera de Viena y Coro de Niños de Viena.
Orquesta Filarmónica de Viena.
DECCA/Estéreo
SET 209/11

Otello (Selección).

Del Mónaco, Tebaldi, Protti, Corena y otros.
Coro de la Opera Nacional de Viena.
Orquesta Filarmónica de Viena.
DECCA/Estéreo
SXL 2314

PUCCINI: La Boheme.

Freni, Pavarotti, Harwood, Ghiaurov y otros.
Orquesta Filarmónica de Berlín.
DECCA/Estéreo
SET 565/6

MUSSORGSKY: Boris Godunov.

Ghiaurov, Vishnevskaja, Spiess, Talvela y otros.
Orquesta Filarmónica de Viena.
DECCA/Estéreo
SET 514/7

PUCCINI: Tosca.

Price, Di Stefano, Corena, Taddei.
Orquesta Filarmónica de Viena.
DECCA/Estéreo
5BB 123/4

PUCCINI: Madama Butterfly.

Freni, Pavarotti, Ludwig, Kerns.
Orquesta Filarmónica de Viena.
DECCA/Estéreo
SET 584/6

CINTAS

Aida (Selección).

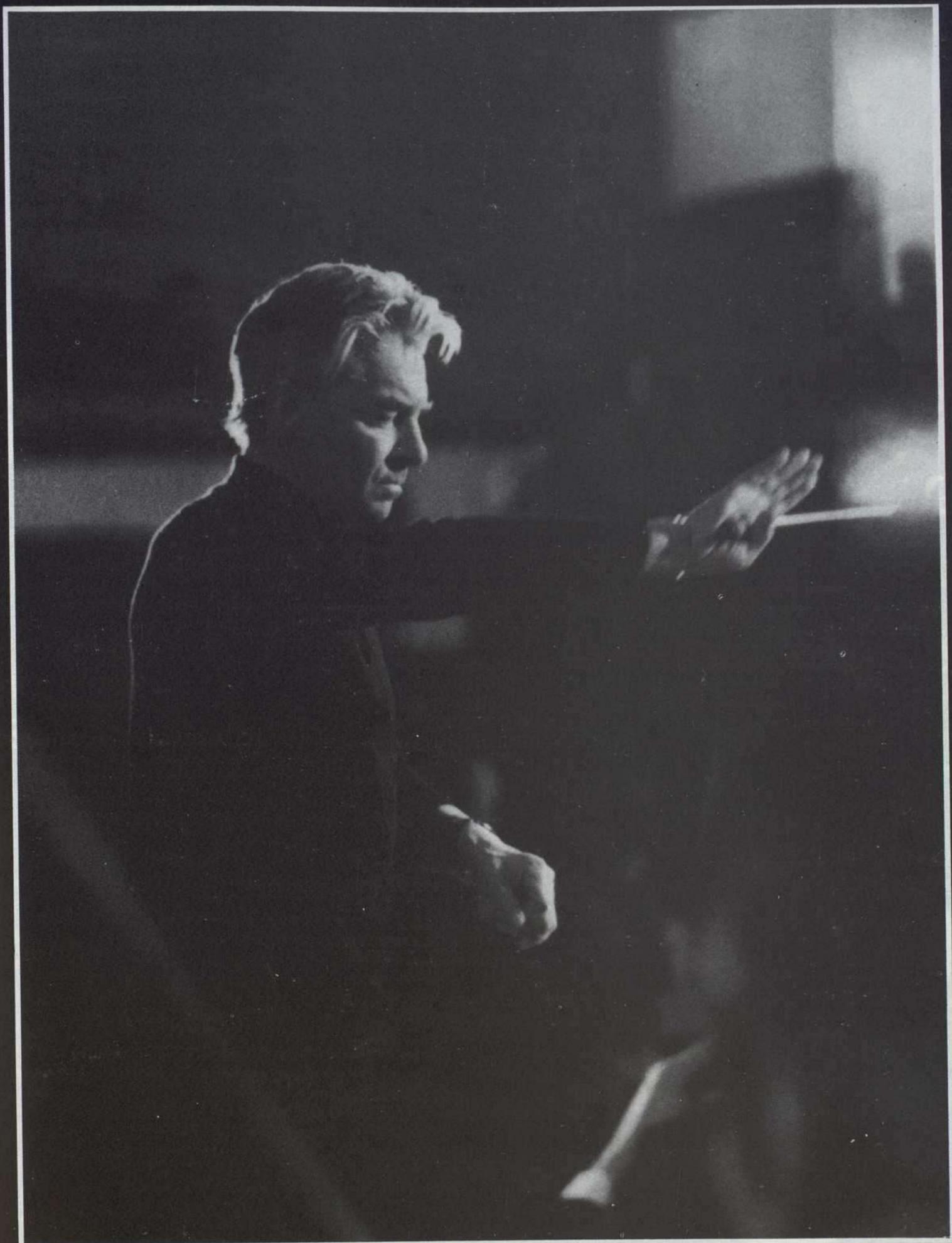
Tebaldi, Bergonzi, Corena, Simionato y otros.
Orquesta Filarmónica de Viena.
DECCA/Estéreo
SXC 2242

Otello (Selección).

Del Mónaco, Tebaldi, Protti, Krause.
Orquesta Filarmónica de Viena.
DECCA/Estéreo
SXC 2314

DISTRIBUCION

COLUMBIA



A propósito de su nueva visita a España

KARAJAN: Suma y sigue

Por Manuel Chapa Brunet

KARAJAN

en discos



**Karajan
viene a España.
Lléveselo a casa
por 100 ptas. menos.**

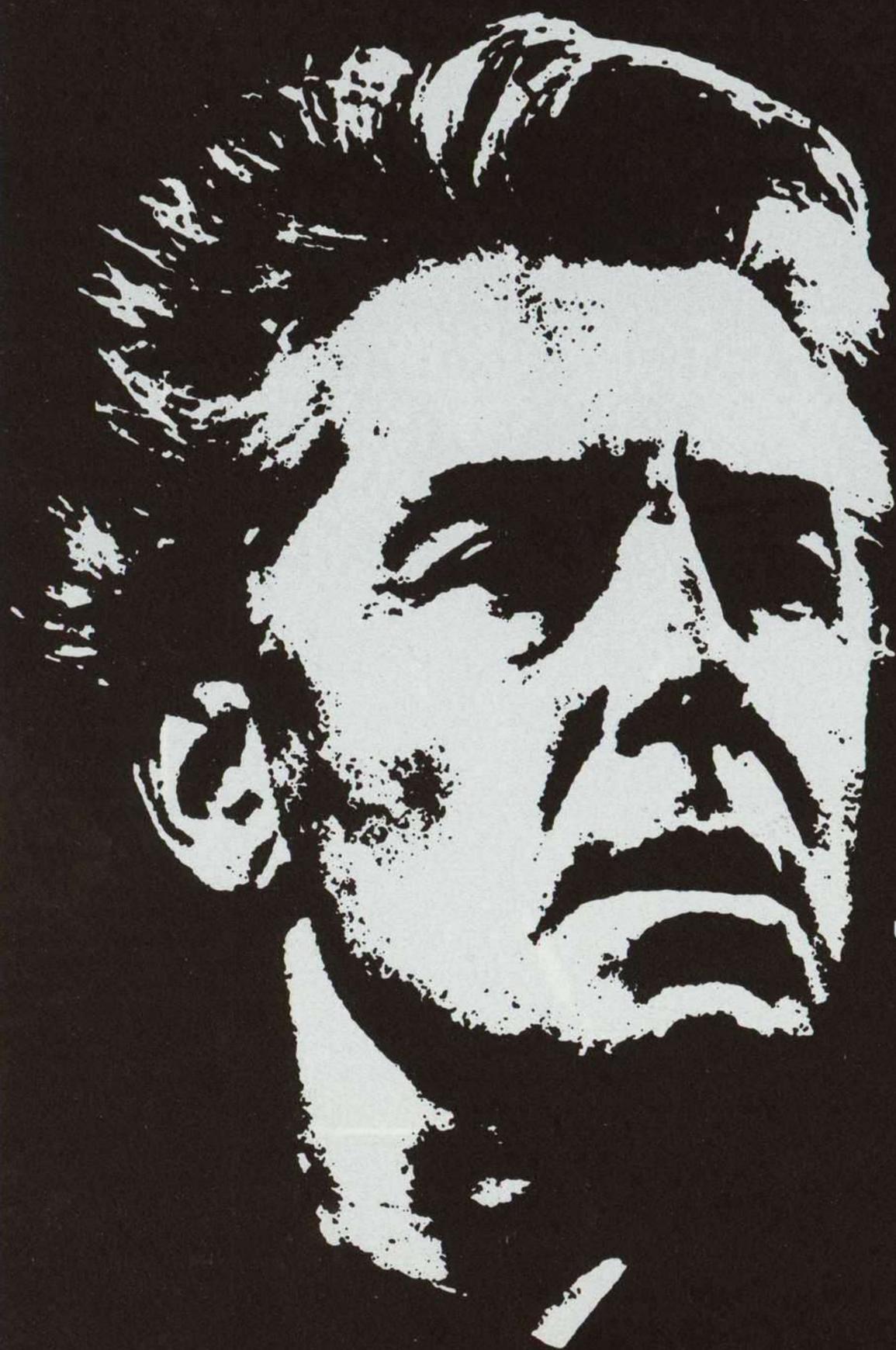
Para conmemorar los cuatro conciertos extraordinarios que Herbert Von Karajan y la Orquesta Filarmónica de Berlín ofrecerán en Madrid y Barcelona la primera semana de junio, **Deutsche Grammophon** le ofrece -desde el 20 de mayo al 30 de junio- un descuento especial de **100 pesetas** en todos los discos y cassettes de obras dirigidas por Karajan. Incluidos los álbumes, en los que este descuento se aplicará a cada uno de los discos que contengan.

Karajan en España.
Una oferta especial
de Deutsche Grammophon,
limitada del 20 de mayo
al 30 de junio.

Distribuida por:



POLYDOR S.A.



Cuando un chaval llamado Herbert von Karajan cogió su bicicleta y viajó, a golpe de pedal, desde su casa de Salzburg hasta el Teatro de Bayreuth (más de 300 km.), con objeto de escuchar el Wagner de su ídolo directorial de entonces, Arturo Toscanini comenzó a gestarse una carrera musical que, a lo largo de los años, se ha convertido en única y asombrosa. Karajan nació con ese peculiar estigma del virtuoso que, además de serlo, sabe perfectamente que lo es. Se trata de lo que antaño se llamaba «estar predestinado». Karajan es un predestinado en el campo de la dirección de orquesta moderna. Su carrera ha resultado increíble, nunca ningún director gozó de una popularidad como la suya. Karajan ha llevado a la dirección de orquesta a un cénit, a un punto del que es casi imposible trascender. Tras Karajan, el camino de la dirección quizás sólo ofrezca retorno. El director austriaco más que un jalón parece un hito; más que una cota, parece una cumbre. Cumbre de la inmensa montaña de la dirección orquestal, cuya evolución desde la eclosión del wagnerismo hasta nuestros días es uno de los fenómenos musicales más apasionantes de conocer y profundizar de todos los que concurren en los últimos cien años de la historia de la música.

DIRECCION DE ORQUESTA, HIPOTESIS GENERACIONAL

Resulta usual hablar de generaciones en el campo de lo compositivo. El cualquier manual de historia, en cualquier ensayo, en cualquier crítica de concierto o de discos es frecuente encontrar alusiones a la generación de los primeros románticos, del último romanticismo, al primer barroco, a la Primera Escuela de Viena, a la Segunda Escuela de Viena, a la generación del Clasicismo, a la generación de la posguerra... Con ello los autores se refieren a movimientos musicales de un determinado contenido estético, pero también a autores, formas y tendencias englobables en un mismo período histórico más o menos amplio. Sin embargo, este concepto, tan corriente en materia de compositores, no es—en absoluto—de uso común en materia de intérpretes, y más concretamente, en lo que atañe al campo de la dirección de orquesta. En este tema prima una concepción personalista que gira en torno a una figura en concreto. Así, es normal oír hablar de Toscanini o de Furtwängler, pero no de una determinada «estética directorial» de carácter generacional. Ello es debido, fundamentalmente, a la específica idiosincrasia de la dirección como actividad eminentemente técnica y personal. Podríamos decir, en base a una simplificación máxima, que mientras el «acto compositivo» está absolutamente inmerso en un momento cultural, social y político general, el acto de la dirección depende mucho más de una persona; es decir, que el «factor personalista» incide más evidente y directamente que el «factor social general» en el campo interpretativo que en el creativo, lo que refrenda de paso el carácter subordinado del primero respecto del segundo.

Hoy en día gozamos de una perspectiva histórica mucho más amplia que la que poseían los grandes comentaristas de la dirección de orquesta de los años cincuenta y primeros sesenta. Por eso no es en absoluto descabellado, a mi juicio, hablar de «generaciones» de directores. Las dos vías consideradas hace años como únicas e irreconciliables, protagonizadas por Toscanini y Furtwängler, no han resultado ni únicas ni irreconciliables. La «tercera vía» «estaba» en Bruno Walter, aunque la crítica se diera cuenta de ello muy tarde. A partir de estos «tres grandes» se abre un camino, cada vez más ancho, de directores de todo tipo que van polarizando la atención de aficionados y críticos. Conforme van pasando los años, determinados directores suben, bajan o se estancan. Pero, por encima de personalismos, diversas generaciones de ellos evolucionan.

HERBERT VON KARAJAN Y LA GENERACION DE LOS AÑOS DIEZ

Echar un vistazo a las fechas de nacimiento de los grandes directores actuales resulta siempre revelador y a veces sorprendente. Una recientísima encuesta realizada en diferentes teatros musicales parisinos contenía, entre otras, dos preguntas que me parecieron singularmente significativas. Ambas se referían a la edad de Karajan en relación con la propia de otros dos ilustres colegas de dirección. En una de ellas se preguntaba: «¿Cuál cree usted que es la diferencia de años existente entre la edad actual de Herbert von Karajan y la que contaba Wilhelm Furtwängler cuando murió?». La segunda rezaba así: «¿Quién cree usted que es mayor (en edad, se entiende), Karajan o Igor Markevitch?». A la primera se respondían disparates del siguiente calibre: «Karajan hoy en día es unos veinticinco años más joven que Furtwängler, cuando éste murió». La mayoría cifraba en diez a doce años la pretendida juventud de Karajan hoy, respecto al director berlinés. En la segunda cuestión, un 89 por 100 de los encuestados respondían sin titubear que Karajan era más joven de Markevitch. Un 2 por 100 (sin duda, ese 2 por 100 de «listos» que, desgraciadamente, hay en todas partes) consideraban que ambos directores contaban idéntica edad. Un 5 por 100 o no respondían, o daban respuestas ambiguas o absurdas. Sólo un 4 por 100 se decantaba por considerar a Karajan mayor que Markevitch. La sorpresa entre los encuestadores era mayúscula cuando se les afirmaba, datos en mano, que Karajan cuenta en la actualidad sesenta y siete años cumplidos el 5 de abril—día en el que, precisamente, se celebró la encuesta—; que, por lo tanto, el director salzburgués tiene en la actualidad sólo un año



Herbert von Karajan en plena labor de ensayo.

menos que los que tenía Furtwängler cuando falleció en Baden-Baden el 30 de noviembre de 1954, y que Markevitch (nacido en Kiev el 27 de julio de 1912) es cuatro años más joven que él.

Estos datos son, desde luego, anecdóticos, pero también me parecen especialmente significativos. Significativos de ese «mito Karajan» que, entre otras cosas, le conserva siempre joven—su aspecto externo contribuye decisivamente a ello—, que no le permite envejecer, que le intenta mantener, de alguna manera, fuera del tiempo.

Con todo, los archivos están ahí para algo, y, según ellos, Karajan pertenece a la «generación de los años diez», cuyo radio de acción podría extenderse entre 1905 y 1914. A ella pertenecen asimismo directores muy importantes. Si seguimos un orden cronológico determinado por las fechas de nacimiento, podemos confeccionar este cuadro:

- 1905: Cluytens.
- 1906: Dorati.
- 1907: Ferensick.
- 1908: Karajan, Keilberth.
- 1910: Kempe, Martinon.
- 1911: Ancerl.
- 1912: Leinsdorf, Markevitch, Solti.
- 1913: Argenta.
- 1914: Fricssay, Giulini, Kubelik, Kondrashin.

Como se puede deducir fácilmente de esta sinopsis, la generación que bascula sobre los años diez—es decir, los años antecedentes a la gran guerra—ha producido directores de todos los tipos y tendencias. Se trata de una generación asombrosamente fecunda y variada, de un auténtico «microcosmos», espejo de toda la dirección de orquesta de nuestro siglo. Aquí están encuadrados directores bien con una formación típicamente alemana (Karajan, Keilberth, Kempe...), bien procedentes de las diferentes escuelas nacionales extragermánicas (Dorati, Ferensick, Argenta, Ancerl, Kondrashin...). Algunos cuadran a la perfección en el arquetipo del director-divo (Karajan, Solti, Argenta...); otros son «maestros» en el sentido artesanal del término (Ferensick, Cluytens, Martinon, Keilberth...). Algunos han sido tildados de «objetivistas» en la línea que inaugurara Arturo Toscanini (Fricssay, Solti, Leinsdorf...); otros responden más bien a la línea objetiva de corte totalmente



Karajan recibe un disco de oro por la venta de un millón de ejemplares de su álbum dedicado a las Sinfonías de Beethoven (Japón, 1970).

germánico «a la Klemperer» (Kempe, Keilberth...); algunos, por fin, parecen guardar el fuego sagrado del subjetivismo romántico al estilo de Furtwängler o Mengelberg (Kubelik, Giulini...). Entre ellos encontramos al típico director omnicompreensivo, cuyo repertorio no se ciñe estrictamente a una época o un tipo de música (Markevitch, Karajan, Kubelik...); otros, en cambio, limitaron más su actividad, concentrándose en un aspecto del catálogo (Keilberth, Ferensick, Cluytens...). Algunos provienen del foso de la ópera (Kempe, Keilberth, Solti...); otros se han dedicado casi exclusivamente al repertorio sinfónico (Markevitch, Dorati, Martinon...). Desgraciadamente, dos de ellos (Argenta y Fricssay) vieron truncada su brillantísima carrera por una muerte prematura que les sorprendió antes de los cincuenta años (Argenta tenía cuarenta y cuatro años cuando murió; Fricssay, cuarenta y ocho). La casualidad o la suerte ha proyectado a otros muy tarde (es el caso de Kempe, por ejemplo), mientras que algunos (Karajan, Markevitch, Giulini...) empezaron a ser considerados grandes figuras desde muy jóvenes. Varios de ellos jugaron la carta americana (Leinsdorf, Dorati; hoy en día Solti, Giulini y Kubelik); sin embargo, otros han permanecido europeos cien por cien (Karajan, Ancerl, Fricssay, Ferensick...). La fatiga, una cierta merma de facultades o el desánimo han hecho presa en alguno de ellos (Markevitch...); otros, en cambio, se mantienen en una forma espléndida (Solti, Kubelik, Karajan...). Todos ellos han mostrado un singular interés por el disco como medio de divulgación musical. En resumen, y como decía al principio, un auténtico mundo en miniatura de la dirección de orquesta en general.

A mi manera de ver, cuatro de ellos son actualmente «cabezas de fila», «fuera de serie», en el ámbito internacional tanto de la

cósmicos enfados, sus plantas intempestivas, sus «espantadas» imprevistas. La Scala milanesa y la Opera de Viena guardan buen recuerdo de todo ello. La vida privada del director austriaco era perfectamente paralela a su vida profesional. En ella coincidían una marcadísima megalomanía, propia de todo genio temperamental, con una inequívoca inestabilidad de carácter. Sus sucesivos matrimonios, su fama de «play-boy» impenitente, su afición por los automóviles de gran potencia, por el «ski» de velocidad, eran perfectamente coherentes con sus actividades profesionales. El Karajan de los años 50-60 era un auténtico torbellino imparabile que revolucionaba todo cuanto tocaba.

Ultimamente, Karajan, tanto por razones de edad como por razones de evolución y madurez espiritual, se ha serenado considerablemente. Cada vez más, adopta un aire inefable de gran patriarca, de mecenas incluso, que le coloca por encima del bien y del mal. Ahora Karajan muestra preocupaciones que podríamos calificar de paramusicales. En ese terreno se inserta su propia fundación, destinada, entre otros objetivos, a averiguar la influencia psicósomática de la Música.

Algunos comentaristas, un tanto superficiales, desvinculan por completo al Karajan actual del Karajan turbulento de los años 56-60. Incluso se ha llegado a afirmar que nada hay en común entre uno y otro. Para mí, esto es erróneo en muchos aspectos. Quizás lo más significativo para demostrar que en Karajan ha habido evolución y no ruptura sean sus dos amores constantes, mantenidos, casi adorados, que el director austriaco ha sostenido siempre, contra viento y marea, a pesar de sus cambios de humor, más allá de sus pataletas de antes o de su serenidad actual. Estos dos «amores» son la Orquesta Filarmónica de Berlín y la ciudad de Salzburgo.



Tres actitudes directoriales del célebre director austriaco.

ópera y conciertos como del panorama discográfico: Karajan, Solti, Giulini y Kubelik. De estos cuatro, dos alcanzan esa categoría tan difícil de definir y calificar, pero que cabría asimilar a la categoría de «super-star», tan en boga en el mundo cinematográfico: Herbert von Karajan y Georg Solti. Ambos son directores cotizadosísimos, titulares de orquestas soberbias (Filarmónica de Berlín y Sinfónica de Chicago), visibles «estrellas», en lo que a dirección de orquesta se refiere, de sendas Casas discográficas (DGG y DECCA); acaparadores de laureles internacionales en todos los campos. En fin, dos auténticas figuras que junto a Böhm (1894), Boulez (1926) y Bernstein (1918) parecen formar el «gran quinteto» actual, en el que se resumen todas las tendencias y escuelas de la dirección. Y digo lo del quinteto porque me viene a la memoria la legendaria fotografía berlinesa de los años veintitantos, en la que posan juntos Toscanini, Furtwängler, Walter, Kleiber y Klemperer.

KARAJAN: SUS DOS AMORES VERDADEROS

Sería imposible, en el espacio de que disponemos, referirnos con el detalle que exige una cierta profundidad a la carrera directorial de Herbert von Karajan. Es increíblemente pródiga en anécdotas y hazañas. Karajan es hombre de «records»: fue el Generalmusikdirektor más joven de Alemania (en Aachen); el primer director titular no italiano de la Scala, de Milán, el teatro más famoso de Italia; director de la Filarmónica de Berlín a los cuarenta y siete años; el primer director del mundo que dirigió la «Tetralogía» de memoria; el director que más discos ha grabado entre todos los que existen o han existido... Todos son datos para la leyenda. A esta leyenda contribuyeron también muy eficazmente sus

LA FILARMONICA DE BERLIN, UN INSTRUMENTO PERFECTO

En una soberbia entrevista llevada a cabo por José Luis Pérez de Arteaga (Reseña, número 56, junio 1972), Karajan mostraba un amor sin límites por su Orquesta. Casi diría que auténtica devoción. Para Karajan ninguna orquesta del mundo —americanas incluidas— es comparable a «su» Filarmónica de Berlín. Tras la etapa Furtwängler, Herbert von Karajan remozó por completo la Orquesta berlinesa. Fue él quien examinó y contrató a sus nuevos músicos, trabajó lo indecible por conseguir «su» sonido, dotó a su Orquesta de ese color inconfundible e identificable a primera vista. Las agotadoras sesiones de ensayo no degeneraron en hartazgo mutuo, como a menudo le ha ocurrido a Karajan con otras formaciones, sino que sirvieron para un progresivo conocimiento, para una profundización cada vez mayor. Karajan ha «fabricado» una nueva y fastuosa Filarmónica berlinesa, que bajo su rectoría ha llegado a increíbles grados de identificación con su director. El «enamora» mutuo ha sido creciente y gradual. Es muy significativo a este respecto un dato: antes la Filarmónica de Berlín grababa a menudo con muchos otros directores: Cluytens, Barbirolli, Fricssay, Leitner, Maazel, incluso hasta Solti. Hoy en día, este plantel se ha reducido considerabilísimamente. Cada vez son menos los que graban con la Filarmónica, y los que lo hacen son o «monstruos sagrados» intocables por una simple razón de tradición y respeto (es el caso de Böhm o Jochum, por ejemplo), o directores de plena confianza para Karajan (es el caso de Abbado). Parece como si el director salzburgués considerase a la Filarmónica su obra más personal y perfecta y temiese que, al prestarla, fueran a contrariar, a estropear, a echar a perder su mágico sonido.

SALZBURGO, UN FEUDO PARA UN DIRECTOR

Donde más se palpa, donde más se vive ese peculiarísimo «mito Karajan» es en Salzburg. Casi podría decirse que Salzburg «es» de Karajan. Al menos, lo parece. Un paseo por la ciudad, cualquier día de agosto, resulta muy significativo a estos efectos. Inmensas fotos, colgantes de todo tipo, «posters», etiquetas..., todo ello con un motivo sempiterno y único: la imagen de Karajan. Proliferan por todas partes. No es para menos. El mecenazgo de Karajan se concentra especialmente en la ciudad que le vio nacer. La iluminación de Hohensalzburg ha sido, en parte, financiada por él. También contribuyó decisivamente en la construcción del Grosses Festspielhaus, gran edificio, fenomenal teatro, parcialmente excavado en roca viva. En él Karajan realiza sus famosas producciones operísticas en las que se ocupa de todo, desde dirigir la orquesta hasta colocar correctamente las luces del escenario; desde planificar toda una escenografía, hasta mandar cambiar los botones del traje de uno de los miembros del coro por considerar que su color no entonaba. Por el escenario del Grosses Festspielhaus han desfilado las voces más grandes del momento, los más prestigiosos «metteurs-en-scène», las más conocidas orquestas, los más cotizados directores, los solistas más en forma. (Por citar sólo un dato significativo del «nivel» salzburgués: este año, en el Festival de Verano dirigirán en el Grosses Festspielhaus, entre otros, directores como Abbado, Bernstein, Böhm, Boskovsky, Levine, Mehta, Muti, Ozawa, Previn y Sawallisch, amén, naturalmente, del propio Karajan). Salzburg se ha convertido de esta manera en una ciudad íntegramente musical. A su tradicional «Festival de Verano»—el más extenso, completo y caro de todos los que se organizan en Europa—se añade desde hace años el «Festival de Pascua», y ahora cobra carta de naturaleza el «Festival de Mayo». Todos ellos son previstos, dirigidos y protagonizados por una misma persona: Herbert von Karajan.

Teniendo en cuenta este estado de cosas, un periodista francés, corresponsal musical de cierto gran periódico parisino, escribía hace dos veranos desde Salzburg: «...a este paso, en las futuras enciclopedias musicales Salzburg será descrita como «la ciudad en la que nació Karajan». Quizás alguna de ellas incluya un asterisco que remita al pie de página, en donde con letra muy pequeña y como tratando de no dar importancia especifique: «En Salzburg también nació, siglos antes, un cierto músico llamado Mozart». El comentario del escritor francés, naturalmente, es humorístico y exagerado, y su tono marcadamente satírico. Pero denuncia muy eficazmente, por la vía del humor, ese increíble culto a la personalidad perfectamente detectable en la capital del Salzach. Sólo quien haya vivido en Salzburg durante el Festival puede hacerse una idea de hasta dónde puede llegar la «karajanización» de una ciudad, del nivel de puede alcanzar la popularidad de un determinado intérprete. Quizás desde los tiempos de Liszt o Paganini no haya ocurrido cosa semejante.

LA CRÍTICA Y SU INFLUENCIA NO RECONOCIDA

Llegado a este grado de popularidad, de «poder musical» desconocido hasta ahora, Karajan persiste en su evolución. El hoy del director salzburgués nos parece una de sus etapas más decisivas. Como es proverbial en los directores virtuosos, Karajan ha despreciado sistemática y tradicionalmente a la crítica musical. En la entrevista citada, Karajan desautorizaba la opinión de todos aquellos que, sin saber marcar un «acelerando» o un «ritardando», hablaban de problemas técnicos concernientes a la dirección. En otras palabras: Karajan sostiene que la mayoría de los críticos son unos incompetentes. El argumento no nos vale y su «reductio ad absurdum» es cuestión de niños. Un entendido en voces sabe perfectamente cuándo una soprano se equivoca, sin necesidad de saber cantar como una soprano. Un crítico avezado adivina en seguida cuándo un violinista no afina adecuadamente, sin necesidad de que sepa dicho crítico afinar él, materialmente, un violín.

En realidad, en este hoy de Herbert von Karajan la crítica ha jugado un «rôle» importante. El desprecio teórico de Karajan hacia la crítica es más producto de una «pose» que de una auténtica convicción. Es más algo externo que algo interno. Los hechos cantan: este verano, en Salzburg, tras la tan esperada y revolucionaria «mis-en-scène» de La flauta mágica a cargo del rutilante tándem Karajan-Strehler, los silbidos se mezclaron con los aplausos, y algún pateo que otro afloró en el patio de butacas, poniendo un punto de disconformidad y protesta en el generalmente propicio ambiente del Grosses Festspielhaus. Karajan apenas si saludó, y cuando lo hizo las protestas arreciaron. Sólo «Papageno» (Hermann Prey) gozó de aclamaciones sin reservas. La crítica refrendó la opinión del público: el aspecto mágico de la obra no se había logrado; un excesivo artificio lo había impedido. Al cuestionarle sobre el incidente, Karajan comentó informalmente que esas reacciones no le importaban lo más mínimo, y que, por lo tanto, la obra seguiría en cartel. Sin embargo, este verano la Flauta mágica ha sido retirada del programa de óperas del Festival, a pesar de que el montaje—carísimo—parecía exigir, al menos, una segunda temporada. Cuando se criticó, a veces en tonos bastante acerados, su versión discográfica de las sinfonías beethovenianas, Karajan pareció ignorar por completo estos reparos. Sin embargo, ahora las va a volver a grabar íntegramente. Cuando la crítica francesa desautorizó su visión de la Sinfonía Fantástica berlioziana, Karajan afirmó que donde se entendía menos de Berlioz era en Francia. Sin embargo, Karajan vuelve a grabar una nueva Fantástica.



La Orquesta Filarmónica de Berlín: uno de los «dos amores verdaderos» de H. v. Karajan.

Quiero demostrar con estos tres «sin embargo» que Karajan dice que la crítica le es irrelevante, pero luego muchas veces rectifica aquello en lo que ha sido censurado. O lo que es lo mismo, en bastantes ocasiones ha tomado muy en serio los reparos que su labor ha suscitado, aunque no lo reconozca ni abierta ni expresamente.

CRISIS DE REPERTORIO Y NUEVOS CAMINOS

«En los compases 5 y 6 el «acelerando» se ha sustituido por un «ritardando». La posterior diferenciación entre «tempo» primo y «tempo» segundo, si existe, me resulta imposible de apreciar... La ejecución es demasiado suave, muy entreverada, «domesticada»: las diferentes frases se entremezclan armónicamente en lugar de ser resaltadas contrastándose unas con otras.»

Así comienza Igor Stravinsky su larga y minuciosa crítica a la versión de la Consagración de la Primavera que Karajan grabó en 1964 con su Filarmónica de Berlín. A raíz de esa famosa crítica, publicada en el *Suddeutsche Zeitung* muniqués en otoño de ese mismo año, Karajan sintió una singular prevención por toda la música comprometida del siglo XX. Su reputación de hombre de gigantesco repertorio le exigía seguir grabando música de nuestro siglo. Escogió el camino fácil, fácil para él, se entiende. Karajan se dedicó a Richard Strauss, a Puccini y otros «veristas»; algo a Prokofieff, algo a Shostakovitch, sin olvidar sus excursiones francesas a través de lo más trillado de Debussy y Ravel. Sin embargo, ni una nota más de Stravinsky (¡ni siquiera el Pájaro de fuego o Petrouchka, dos obras inevitables en cualquier repertorio!), ni una nota de Mahler, ni una nota de la Segunda Escuela de Viena. Entre la música comprometida de nuestro siglo sólo se asomó—y bastante tímidamente, por cierto—al Bartok del Concierto para orquesta. La crítica (¡una vez más!) habló de estancamiento, de crisis de repertorio. Algunos fueron más lejos y tildaron a Karajan de reaccionario. En todo caso, algo no iba.

La crisis existía; era cierto que Karajan había llegado a una disyuntiva crítica en su postura respecto al repertorio. O de una vez y de verdad abordaba la música del siglo XX, o, definitivamente, la dejaba de lado, refugiándose en apéndices de ese siglo XIX del que ha dirigido, una y otra vez, prácticamente todo. El Karajan maduro de los años 70 ha optado por lo primero. Por fin, se ha decantado por la solución más comprometida y también más lógica. Tras algún escarceo con el Stravinsky de la segunda época (Apolo) y con Bartok (Música para cuerdas, percusión y celesta), anunció que pensaba grabar Mahler; que pensaba grabar música de la Escuela de Viena. La Sinfonía número 5, los Ruckert-Lieder y Das Lied von der Erde son sus tres primeros jalones de su carrera mahleriana. El primer álbum de la Escuela vienesa constituye su inicial homenaje a Schönberg, Berg y Webern.

Escribir sobre la significación de estas grabaciones ya disponibles, excepto Das Lied, en Europa y a punto de salir en España, exigiría un espacio superior al doble del que nos ha sido asignado. Apuntemos tan sólo una opinión: se trata del proyecto más importante que ha concebido Karajan desde que anunció su «integral Wagner»; se trata de un «acontecimiento» en el más estricto sentido del término. Acontecimiento en la carrera del director austriaco, por cuanto supone una postura valiente y ante todo nueva. Acontecimiento para la Música, especialmente para la música de los tres vieneses, que necesitaba que un superdivo la grabase con el fin de que su generalización y popularidad estuvieran a la altura de su trascendencia. Me da la impresión de que en este álbum dedicado a Schönberg, Berg y Webern vamos a reencontrar a un Karajan que, en cierta manera, habíamos perdido. Vamos a reencontrar al Karajan intérprete—no al Karajan «vedette»-superespectáculo—; es decir, a un hombre decidido a servir de puente, de intermediario entre autor y oyente, decidido a descubrir nuevos mundos musicales válidos, a adentrarse en la entraña misma que fija la trayectoria de la música de nuestro siglo. Y en esta tarea Karajan sí arriesga. Lo que, al fin y al cabo, en un hombre de sesenta y siete años, en pleno triunfo, dueño de una ciudad, jefe de una fabulosa orquesta, cabeza destacada de toda una generación directorial, es muy digno de tenerse en cuenta. Creo, de verdad, que esta nueva tendencia, con este autodesafío va a merecer la pena.

MANUEL CHAPA BRUNET

39 estrenos mundiales en el XII Festival Internacional de Arte Contemporáneo de

ROYAN

Cristóbal Halffter, presidente de honor

Por J. Manuel Berea-María Escudero

Royan es, desde hace ya varios años, uno de los centros europeos fundamentales para la difusión de la creación musical actual. Incluso, atendiendo a conceptos tales como la densidad y función de su programación, puede afirmarse que este festival posee una significación única en el contexto de la nueva música. Algunos datos numéricos pueden confirmarlo: a lo largo de siete días se ofrecieron trece conciertos y una sesión de «ballet», con un total de 57 obras interpretadas. De esas 57 obras, 30 se presentaron en estreno mundial y nueve en primera audición francesa, siendo únicamente las nueve restantes las ya conocidas del público francés. Se observará, pues, que el contenido del Festival está casi exclusivamente orientado hacia la presentación de novedades. Y si además se tiene en cuenta el número de sesiones que normalmente se realizan, no es difícil llegar a la conclusión de que estas jornadas musicales de Royan constituyen una de las bazas más importantes que se le presentan al compositor actual, especialmente al europeo, a la hora de dar a conocer sus creaciones.

CUARENTA COMPOSITORES

El número de compositores presentados ascendió a cuarenta, repartidos entre quince nacionalidades, de la siguiente manera: diecisiete franceses, seis italianos, tres españoles, tres ingleses, un alemán, un argentino, un colombiano, un coreano, un japonés, un marroquí, un polaco, un portugués, un rumano, un suizo y un vietnamita. Existe, como puede verse, un predominio del músico francés, que se ve escasamente compensado por lo que los directores artísticos del Festival entienden como una ampliación de la órbita geográfica a nivel de programación, ya que casi todos los autores cuya procedencia es utilizada como argumento para esa afirmación se hallan perfectamente integrados en la vida musical francesa. Por otro lado, en lo que se refiere al estricto ámbito europeo, resulta notoriamente exigua la representación de la música que hoy se realiza en los países del Este, mientras que de un país como Alemania acude un solo compositor, precisamente Stockhausen. Este último dato, unido a lo anteriormente expuesto, es muy significativo si se tiene en consideración el cambio de orientación que parece haber tomado Donaueschingen, otra de las grandes manifestaciones europeas de la vanguardia musical, tras la muerte, hace cuatro años, de su más importante propulsor, Heinrich Strobel. Con la nueva dirección artística, presidida por Otto Tomek, los criterios de selección de ese Festival ale-

mán se han ido encaminando progresivamente hacia la producción local. Con esto queda claro que la reducción del campo de prospección, de cara a una programación amplia y verdaderamente representativa del pensamiento musical de hoy, no es riesgo que afecte con exclusividad a Royan, pero no por ello deja de ser uno de sus aspectos más discutibles.

Para finalizar con el apartado dedicado a la estadística del Festival, hagamos referencia a dos datos más, citados por los dos responsables de la dirección artística, Harry Halbreich y Paul Beusen, en su escrito de presentación, titulado **Le dur désir de durer**: más de un tercio de los compositores participantes lo fueron por primera vez, y más de la mitad del total eran de edad no superior a los treinta y cinco años.

LIBERTAD ESTILÍSTICA

Pasando al ámbito puramente musical, hagamos una breve referencia a la idea general que Royan proporciona sobre los actuales planteamientos compositivos. A nivel de técnica, de procedimiento, es evidente que existe una gran libertad para la elección de los presupuestos que definen la realización de cada obra, lo cual no conlleva necesariamente una real independencia en el plano estético. Es decir, que si bien puede hablarse de que constructivamente se han dado ya por superados determinados niveles de organización sonora, como pudieran ser las técnicas de serialización múltiple (las citamos aquí a modo de referencia, como una de las últimas dogmatizaciones ejercidas sobre el proceso creador), surgen, no obstante, obras que no rebasan la categoría de derivados o de subproductos musicales fácilmente asimilables a momentos históricos tan lejanos como pueda ser la etapa atonal-expresionista de la Escuela de Viena (es el caso de un Giuseppe Sinopoli en su **Concierto para piano**), mientras que en otras obras se responde a un afán de monumentalismo instrumental y vocal adscribible a la más intacta tradición del oratorio (caso de un René Kœring en su **H. Aria R. de Mahler**, de un Brian Ferneyhough en **Transit**, o del mismo Gilbert Amy en su **Sonata pian e forte**).

Uno de los momentos de mayor interés de todo el Festival se alcanzó con la interpretación del **Cuarteto de cuerda**, de Heinz Holliger. Partiendo de un material instrumental eminentemente clásico como es el cuarteto, este compositor suizo intensifica al máximo la utilización de determinados modos de producción sonora ajenos a la técnica tradicional. Se trata de una obra en la que el tratamiento instrumental determina directamente la es-

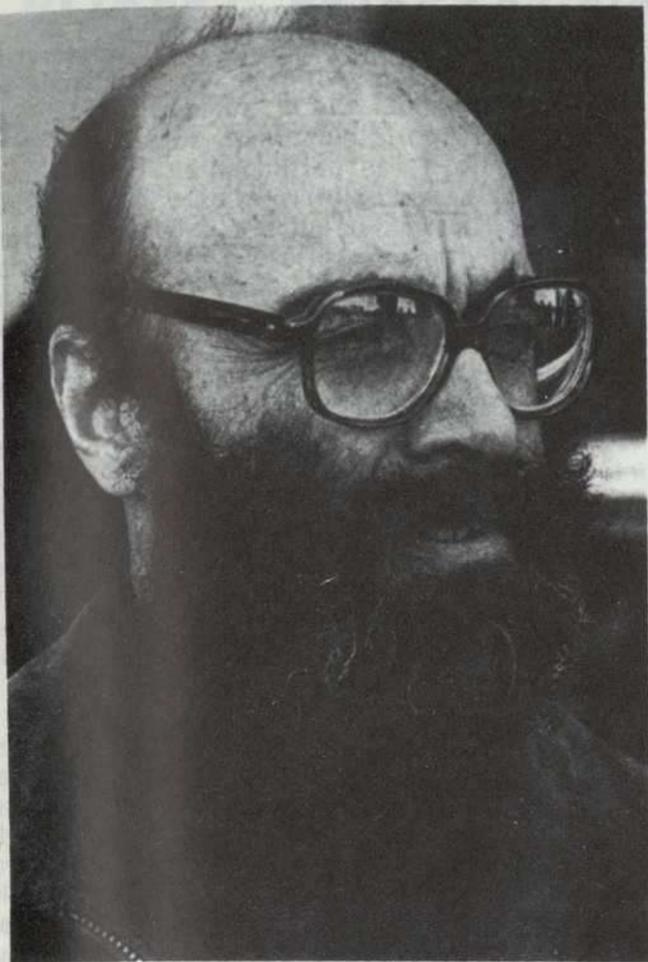
El XII Festival Internacional de Arte Contemporáneo, de Royan, se ha celebrado en esa ciudad francesa entre el 17 de marzo y el 7 de abril. Estuvo organizado por los Casinos de Royan, bajo el patrocinio del Ministerio de Asuntos Culturales y de la SACEM, habiéndose contado igualmente con la ayuda de los Ministerios de Asuntos Exteriores y de Educación Nacional, Radio Francia y la Fundación Gulbenkian, entre otros. En esta edición se incluyeron las siguientes manifestaciones artísticas: del 17 al 21 de marzo, una semana de animación, con audiciones de música popular, montajes audiovisuales y proyecciones cinematográficas; del 22 al 28 del mismo mes, el Festival de Música y Danza, este año bajo la presidencia de honor de Cristóbal Halffter; del 30 de marzo al 5 de abril, un ciclo de cine dedicado al mundo islámico y al Oriente Medio, permaneciendo abiertas, desde el 19 de marzo al 7 de abril, las salas de exposiciones del Palacio de Congresos, que acogieron muestras de los pintores Vieira da Silva y Arpad Szenes, así como del IV Salón Internacional de la Búsqueda Fotográfica.

tructura formal, que se configura como un espacio sonoro articulado en ocho secuencias, en las que se aplican diversos modos de acción sobre el instrumento, en algunos momentos amplificado electrónicamente. La obra, que comienza en un clima de agitación febril, llega gradualmente, a través de casi cuarenta minutos de duración, a la más absoluta y silenciosa inmovilidad, perceptible hasta en la ampliación microfónica de la respiración contenida por los intérpretes. Justo es señalar la insuperable versión ofrecida por el Cuarteto de Berna, perfectamente introducido en el espíritu de la obra por conocimiento y compenetración.

Emmanuel Nuñez, compositor portugués establecido en París, presentó dos obras en estreno mundial: **Le voyage du corps**, para coro y cinta magnética, y **Omens**, para nueve instrumentos, que dan muestras de una rara personalidad, matizada por un original sentido del ingenuismo sonoro.

HALFFTER DIRIGIO CUATRO ESTRENOS

El larguísimo concierto dirigido por Cristóbal Halffter a la Orquesta Nacional de Francia nos dio ocasión de escuchar cuatro obras en primera audición mundial y el estreno francés de **Pinturas Negras**, del propio Halffter. Las obras estrenadas fueron **Música per Bruno**, de Aimone Mantero; **Lamento di Gesù**, de Horatio Radulescu; **Musiques et musiques**, de Michaël Levinas, y **Espressivo**, de Franco Donatoni. La partitura de Radulescu, escrita para orquesta y siete salterios en directo o en cinta, está construida con el objeto de lograr un continuo sonoro que se va transformando casi imperceptiblemente a través de distintas constelaciones armónicas, en las que cada instrumento mantiene una nota tenida a la que se aplican diversos modos de ataque. Los salterios actúan como elemento estable que contribuye a crear la atmósfera estática perseguida por el autor, uno de los más polémicos de todo el Festival. **Espressivo**, de Donatoni, escrita para oboe, corno inglés y orquesta, es una obra extraordinariamente elaborada, de un claro constructivismo, presente en la última producción de este músico italiano. Según el propio autor, la obra puede considerarse como una variación de diferentes espesores orquestales, del individuo al «tutti», utilizándose dos oboes «de eco» como elementos intermedios entre solista y orquesta. Donatoni estrenó también **Jeux pour deux**, para clavecín y órgano, que continúa en la línea de gran dominio formal y perfecta realización. La participación de este compositor fue una de las más indiscutibles de todo el Festival.



LUIS DE PABLO

OTROS ESTRENOS

Del japonés Yoshihisa Taira se realizó el estreno mundial de **Hiérophonie V**, para seis percusionistas, que fue interpretada por las Percusiones de Strasbourg. Obra directa, estructurada con un elemental concepto de tríptico formal en el que las dos secciones extremas, de similares características, incorporan los actos primitivos de la percusión y el grito, mientras que la central constituye precisamente la negación de ese mismo acto, reduciéndose al mínimo la acción de percudir por medio de una vibración continua de todos los instrumentos. La obra recibió una de las mejores acogidas por parte del público. En el mismo concierto se estrenaron obras de Luis de Pablo (que comentaremos más adelante), François-Bernard Mâche y Dao.

En el primer concierto de la Orquesta de Cámara de Radio Francia se estrenó, en Francia, **Intolerancia**, de José Ramón Encinar, y se escuchó en primera audición mundial **Themen II**, de Carlos Roque Alsina, obra para cuerda y percusión en la que se da un extraordinario relieve al virtuosismo del solista, lo que en cierto modo perjudica a la coherencia formal del conjunto. Para esa misma sesión estaba anunciado el estreno de **Identité**, cantata del marroquí Ahmed Essyad, que, al ser suprimida del programa, originó entre los asistentes una polémica que de alguna manera vino a poner en cuestión la hipotética liberalidad de la organización del Festival. A través de un largo coloquio con el público quedaron bastante claras las razones de autor y organizadores. La cuestión residía en el hecho de que la cantata estaba escrita sobre textos de Mahmud Derwich, quizá el más representativo poeta palestino de la actualidad, que expresa, según Essyad, «la personalidad de su cultura y el combate de su pueblo». De ahí la muy discutida decisión del Presidente del Festival, al no arriesgarse a ofrecer una obra con unas implicaciones políticas bien evidentes.

En sustitución del **Concierto del conjunto 2E 2M**, de Champigni, anunciado en los primeros avances, se celebró una sesión de más de cuatro horas de duración en la que, bajo el título de «En avant la Musique», intervinieron un gran número de compositores e intérpretes presentes en el Festival.

El formidable conjunto italiano I Solisti

Veneti, dirigido por Claudio Scimone, realizó en su concierto seis estrenos mundiales de autores como Gorli, Renosto, Capdenat Constant, De Pablo y Halffter. Ese mismo día tuvo lugar una sesión de música electro-acústica en la que se ofrecieron obras de Vandenbogaerde, Radulescu, Essyad y Boucourechliev.

El último día del Festival tuvo lugar en Saintes el segundo concierto de Percusiones de Strasbourg, íntegramente dedicado a Karlheinz Stockhausen. Se escuchó la primera audición del **Schlagtrio**, para piano y dos veces tres timbales, refundición de una vieja obra de 1952. Se interpretaron dos obras ya conocidas: **Spiral**, para un solista y receptor de ondas cortas, y la **Klavierstück IX**, para piano, esta última en la extraordinaria versión de Aloys Kontarsky, para finalizar con el estreno mundial de **Musikk im Bauch** («Música en el vientre»), obra de teatro musical para seis percusionistas y cajas de música, que continúa en la línea simbolista de **Herbstmusik**, ofrecida el verano pasado en Darmstadt. El espectáculo se desarrolla de la siguiente manera: en el centro del escenario cuelga un muñeco con cuerpo humano y cabeza de pájaro, vestido con la indumentaria habitual en Stockhausen; al fondo, tres percusionistas interpretan pasajes rápidos sobre tres «glockenspiel» hasta que buscan y descubren el cuerpo del muñeco, en cuyo vientre encuentra cada uno de ellos una caja de música que reproduce una melodía que simboliza un signo del Zodíaco (las tres que se utilizaron fueron las pertenecientes a Leo, Acuario y Capricornio); una vez escuchada su melodía, cada percusionista la interpreta de memoria sobre un «glockenspiel» situado en el centro de la escena, y posteriormente desaparece de ésta. A la derecha del escenario, otros dos percusionistas reproducen, en gesto de casi absoluto inmovilismo, el curso de una de esas melodías una sola vez a lo largo de los cuarenta minutos de duración de la obra. A la izquierda, un elemento exclusivamente musical que lleva a cabo el sexto percusionista, el cual actúa únicamente sobre planchas metálicas y una campana. La obra fue recibida de manera tan apasionadamente hostil por parte de casi la mitad de los numerosos asistentes, como favorable por parte de la otra mitad.

La danza estuvo representada en el Festival por una sola sesión a cargo de la

Dance Organisation, que ciertamente no estuvo a la altura de la mínimamente exigible en un espectáculo de tales pretensiones.

LA REPRESENTACION ESPAÑOLA

El concurso de nuestros músicos representó uno de los capítulos más destacados, prosiguiendo la línea iniciada hace algunos años por Halffter, De Pablo o Marco. Como ya se ha dicho, el Festival acordó conceder a Cristóbal Halffter la presidencia de honor, galardón con que se distingue cada año a un compositor en reconocimiento a la importancia de su labor creadora. De Halffter, que supo sacar el máximo partido a un largo y difícil concierto como fue el dirigido a la Orquesta Nacional de Francia, se interpretaron dos obras en primera audición francesa. **Gaudium et Spes**, de la que realizó una gran versión el Conjunto Vocal de Pau, dirigido por Guy Maneveau, está escrita para coro y electrónica, y obtiene unos excelentes resultados tanto en el aspecto musical como en el testimonial, ya que utiliza textos de un objeto de conciencia español, José Luis Beunza, presente en la sala y participe con Halffter, de los prolongados aplausos del público asistente. **Pinturas negras**, para órgano y orquesta, se estrenó ya en Madrid hace dos temporadas y no necesita, pues, de mayor comentario. **Tiempo para espacios**, obra para clavecín y doce cuerdas, fue interpretada en primera audición mundial por Elisabeth Chojnacka y los Solisti Veneti, dirigidos por Scimone. La obra está estructurada en cuatro movimientos («Volúmenes», «Líneas», «Formas» y «Espejos»), dedicados, respectivamente, a cuatro importantes pintores españoles, cuyas características plásticas trata Halffter de expresar en valores temporales. Obra muy conseguida, de gran fuerza expresiva, continúa elaborando algunas de las últimas preocupaciones compositivas de su autor, quien al final compartió con sus extraordinarios intérpretes las muestras de un éxito que



CRISTOBAL HALFFTER

le acompañó a lo largo de todo el Festival.

Luis de Pablo presentó dos obras en primera audición mundial. En **Vielleicht**, para seis percusionistas, se trabaja de manera original y meditativa, a modo de comentario, sobre la última bagatela para piano de Beethoven. Obra culturalista y, sin embargo, muy espontánea, se inscribe en un período de la producción del músico bilbaíno donde se intenta explotar las capacidades de transformación y cambio contenidas en ciertas obras del pasado. La otra obra estrenada por De Pablo, **Déjame hablar**, para once cuerdas, pertenece a un tipo muy distinto de planteamientos musicales. De factura aparentemente tradicional, se juega en ella, de manera muy inteligente y hábil, con el mecanismo creador de tensiones dentro del proceso musical, y sobre todo se mantiene, al igual que en la otra obra, algo que es ya habitual en Luis de Pablo: la capacidad para proponer al auditor un interrogante que incite a la reflexión.

Intolerancia, de José Ramón Encinar, obra ya estrenada en Madrid, fue presentada por vez primera en Francia. Según su propio autor, esta partitura pertenece a un período puramente artesanal y está, por tanto, concebida como un estudio para diecinueve instrumentos de cuerda, en el que progresivamente se van introduciendo elementos de tipo teatral ajenos al discurso musical. La buena acogida dispensada por el público puede suponer un paso adelante en la carrera internacional este joven compositor.

TALLERES, INTERPRETES, PUBLICO

Todas las mañanas se celebraron sesiones teórico-prácticas sobre problemas de interpretación de la nueva música. Fueron

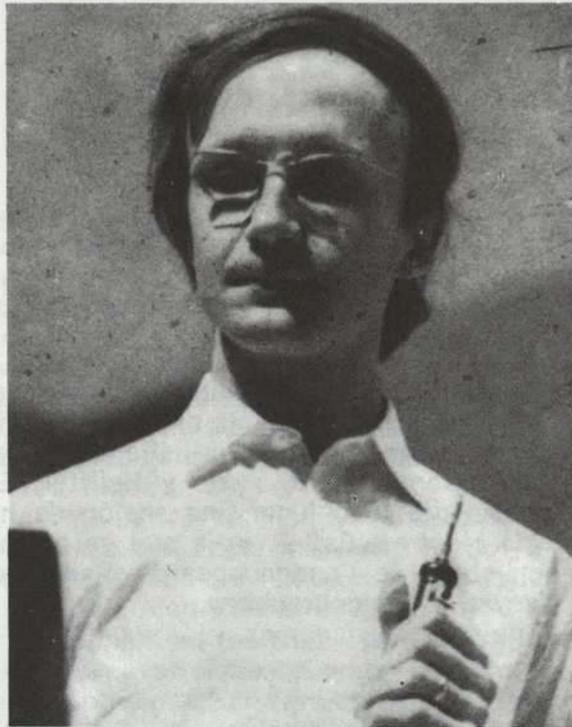
dirigidas por Claudio Scimone, con el concurso de Solisti Veneti. Se desarrollaron también conferencias de Claude Ballif y Michel Butor, además de dos coloquios con la asistencia de algunos de los compositores participantes.

El aspecto interpretativo fue, sin duda, el más incuestionable del Festival. Tanto en lo que se refiere a conjuntos como a solistas, el nivel alcanzado en cada uno de los conciertos puede calificarse de óptimo. Cuarteto de Berna, London Sinfonietta, Conjunto Vocal de Pau, Percusiones de Strasbourg, Orquesta de Cámara de Radio Francia, I Solisti Veneti y Orquesta Nacional de Francia fueron los conjuntos participantes, en su gran mayoría primeros especialistas mundiales. Entre los solistas cabe destacar al violonchelista Alain Meunier, al oboísta Löthar Faber, al organista Xavier Darasse, a la soprano Jane Manning, a la clavecinista Elisabeth Chojnacka y al pianista Aloys Kontarsky.

El público asistente, desconcertado y alborotador casi siempre, sin un criterio muy definido sobre lo que ante él se desarrollaba, no llegó a llenar sino en muy contadas ocasiones el pequeño teatro del Casino de Royan, donde se celebraron todas las sesiones, salvo los dos últimos conciertos, que tuvieron lugar, respectivamente, en el Castillo de la Rochecourbon y en Les Haras de Saintes.

En definitiva, podría concluirse que la posibilidad de que Royan pueda suponer en el futuro un auténtico aporte a la cultura europea dependerá, entre otros factores, de la adopción de una política organizativa coherente, que al tiempo que trate de ampliar la órbita de prospección en la selección de autores admita en el seno del Festival todo tipo de propuestas artísticas, aun cuando éstas pertenezcan a culturas o ideologías distintas a las de la organización.

HEINZ HOLLIGER



UNION MUSICAL ESPAÑOLA

XAVIER MONTSALVATGE LABERINTO

Para orquesta

Partitura de bolsillo

U.M.E.

Carrera de San Jerónimo, 26 - MADRID-14

ROBERT FRIPP - KING CRIMSON: La metamorfosis del «rock»

Y de metamorfosis en los dos sentidos de la palabra cabría hablar. En su sentido más amplio de «cambio», y en su restringido uso etimológico: «más allá de las formas». Porque dentro de esa música popular que llamamos «rock» (no entro en la discusión «Pop-Rock») es así. King Crimson llega a hacer música sin forma, ritmo ni tono definido. Pero con ese «algo» que caracteriza a un modo de hacer música y de vivir al que llamamos «rock».

Para conectar con los inicios de King Crimson hay que tener en cuenta algunos factores sociales y musicales muy ligados entre sí: el movimiento sicodélico transplantado y adaptado de U.S.A. al Club U.F.O., de Londres. Y anteriormente, la renovación formal que supuso el **Sargeant Popper's** (como gran «boom»; no como primero ni revolucionario). Además, el panorama de la juventud «post-hippie» y preñada. Quienes no llegaron a «hippies», a honrados «ejecutivos» o a consumirse en los caminos de la India, se transformaban en «freaks» (esperpentos) y se iniciaban en la filosofía del «do what you like» (haz lo que quieras), con los consiguientes choques con el resto de la sociedad. Como los juicios contra los ocupantes «ilegales» de casas abandonadas. Parece ser que en una de estas «comunidades alternativas» se conocieron algunos de los primeros miembros de King Crimson. Desde luego, el grupo siempre tuvo ese ambiente «familiar» y abierto a las colaboraciones, incluso en las grabaciones. (En **Lizard** no tenían batería, y el primer conocido que pasó por el estudio capaz de tocarla fue Andy McCullough. Y él tocó.) Quizás a esto se refería Fripp al decir que Crimson siempre había sido «una unidad pequeña, inteligente y autosuficiente y no dinosaurio» como tantos grupos «rock».

Este es el ambiente que da paso a una serie de grupos de vanguardia en Inglaterra. Todos ellos tienen de común ese sicodelismo entendido como búsqueda de las prolongaciones de los sentidos humanos (mezcla de McLuhan y Leary) a través de un arte unificador de música, poesía y plasticismo colorista (juegos de luces, pintura, cera fundida, etc.). Otros grupos buscan las formas en campos poco pisados por el «rock», como la música electrónica, los sonidos «espaciales», el «jazz» «Avant Garde», la música de Varese o Stockhausen, o las armonías no occidentales o «satánicas». Crimson parte de algo mucho más sencillo que todo eso: el «beat», lo que casi todos hacen en Inglaterra. Y es precisamente este sonido inglés lo que hará que tarden en ser conocidos a escala mayoritaria. Estamos en los últimos años 60 y el sonido imperante es el americano («blues», el discutido «jazz-rock», las tendencias «afro»...).

Así, entre 1968 y 1969 ve la luz el primer disco del grupo: **In the Court of the Crimson King: An observation by King Crimson**. Es curiosa esta «manía de los subtítulos o interpolaciones de temas dentro de otros temas: lo que sucede en cuatro de las cinco canciones que componen el álbum. Un «beat» abierto y flexible al máximo con los primeros devaneos rítmico-tonales (**The dream and the illusion**); con delicadeza (**I talk to the wind**) o con angustiosa fuerza (**21st Century Schizoid Man**), uniendo admirablemente las letras de Peter Sinfield, un poeta de auténtica «mente expandida», con la música y los arreglos. Aparentemente se destaca Ian McDonald, multiinstrumentista (teclados, «mellotron» y viento variado) y único que firma dos temas en solitario (junto a Sinfield, «letras e iluminación»). El resto de los temas lo firman todos los componentes de este primer King Crimson: Greg Lake, bajo y voz, suficientemente conocido después en E.L. & P.; Michael Giles, «uno de los tres o cuatro auténticos baterías»,

en palabras de Robert Fripp, que en este disco «sólo» toca la guitarra. Oyendo este LP se aprecia por vez primera el uso del «mellotron» como instrumento independiente y no como un mero sustituto orquestal. Aquí figura lo único que ha sido permanente en la vida del grupo junto con Fripp: **El hombre esquizoide del siglo XXI**, un tema desgarrado, con la voz de Lake distorsionada; una guitarra loca y una base rítmica en sutil, pero continuo cambio. Casi siete minutos que merecen figurar en cualquier antología. En general, el disco es lo que su subtítulo indica: una observación de un sueño—a veces pesadilla—con marcadas apariciones mitológicas. (Así se emparenta Sinfield con los otros dos grandes poetas del «rock» inglés: P. Hammill, líder del grupo más parecido a Crimson, aunque diferente; Van Der Graaf Generator, con quienes Fripp colaboró, y P. Gabriel de Génesis, aparecido algo después.)

En 1969 tienen su primera real oportunidad de darse a conocer a gran escala, al tocar en el concierto-homenaje a Brian Jones, en Hyde Park. Y tienen lugar los primeros cambios en el grupo. El más importante es el abandono de Ian McDonald, coautor de dos temas del segundo LP: **In the Wake of Poseidon**, que es una muy lógica continuación del primero con algunas variantes, como el dominio de Fripp con su guitarra acústica (**Peace**) o eléctrica y «acompañada» por toda una suerte de pedales y efectos. Además toca el «mellotron» y tiene una parte donde juega con él como nadie lo había hecho (**Devil's triangle**, etc.). Mel Collins toca el viento («saxos» y flauta); pero hay que hacer notar que su personalidad sólo se verá desde el próximo álbum. En éste destaca demasiado la de McDonald flotando sobre él... y los temas. Será, pues en **Lizard** donde se dé el cambio, primero en la línea del grupo. En éste su tercer disco abundan las colaboraciones: piano, corneta, corn inglés, trombón, oboe y la voz de Jon Anderson, cantante de «yes» en un tema; y el batería «casual» McCullough, hoy en Greenslade. A primera vista, **Lizard** es desconcertante. Toda la cara **B** aparece interrumpida, con todo el despliegue de colaboraciones y tomando, en ocasiones un carácter sumamente descriptivo, con figuras largas y medidas suavemente cambiantes en torno al mejor **Bolero** que se ha grabado en el «rock» (y hay unos cuantos). Todos los solos instrumentales están «en su punto» hasta el final, donde uno tarda en darse cuenta de que lo que suena es una guitarra. Por el contrario, la otra cara es totalmente esquizofrénica (a excepción de un breve tema), con la voz, el «saxo» y la guitarra en disputa por ver quién nos da la sensación más extraña, casi diría más «insana», sobre la caja chisporroteante de McCullough.

Y llegamos a **Islands**, para muchos la obra maestra de Crimson. Gestado en unas vacaciones baleares de algunos miembros (**Formentera & Lady, Islands, Sailor's Tale, Song of the Gulls**, títulos marineros todos ellos). Todo el álbum está firmado por Fripp y Sinfield, como el anterior, y respira una sensación general de paz «mediterránea» (exceptuando **The Letters**, un grito desesperado). También aquí hay cambios; nueva sección rítmica, compuesta por Boz Burrell al bajo (y voz solista), hoy en Bad Company, y el batería Ian Wallace, que luego tocará con Alvin Lee. Continúan las habituales colaboraciones con una novedad: una voz femenina, una soprano, utilizada como un instrumento, como en algunas tendencias de vanguardia. Este es, sin duda, el álbum rey del «saxo» en el «rock». Collins da la réplica a Fripp perfectamente con este instrumento y sus flautas. Con la misma formación básica

graban **Earthbound** en directo en su gira americana. En él hay tres temas nuevos de claro sabor «jazzístico». En estos tres LP, que yo considero su segunda etapa, las estructuras son algo más sencillas, en general, que en los dos primeros, con un mayor margen de libertad instrumental bien aprovechada.

En 1973, y tras un largo silencio discográfico, un nuevo King Crimson sale a escena. Fripp ha reunido un grupo distinto a todos los anteriores. Hasta el «eterno» Sinfield se ha ido. Es sustituido por R. Palmer-James, aparentemente más claro. De nuevo componen en grupo. David Cross (violín, viola y «mellotron») es el instrumentista, que coordina ahora con la guitarra de Fripp, ya totalmente alejada de las clásicas formas «rock». Como muestra de la influencia de la música contemporánea aparece un percusionista (J. Muir), además de B. Brufford (ex «Yes»), una batería que en Crimson desarrollará una labor netamente percusiva y polirrítmica (frente al «melódico» Giles o el «contratempístico» McCullough), y que quería tocar con Fripp. El bajo y vocalista es J. Wetton (ex Family), que quería tocar con Brufford. Este grupo sin Muir es el que estuvo en España ofreciéndonos la mejor actuación «rock» que recordamos. La misma formación, con Brufford multiplicándose, grabó **Starless and Bible Black**, primer disco con canciones cortas y en la misma línea que **Larks' Tongues in Aspic** y que su disco póstumo, **Red** (éste ya con Cross y la «sección de viento Crimson» como invitados: Mel Collins, R. Miller, M. Charig e Ian McDonald, que estuvo a punto de unirse al grupo antes de su definitiva disolución).

En estos tres discos, que conforman su última etapa, el cambio humano trae aparejado el lógico cambio musical. Las estructuras melódicas básicas se simplifican, pero su desarrollo es mucho mayor y el enriquecimiento rítmico es a veces impresionante (**The Talking Drum**). En otras ocasiones la música queda desnuda de todo ropaje precioso, con una escueta sequedad, a la que contribuye no poco Bill Brufford. Pero el ingrediente esencial de Crimson continúa siendo Robert Fripp, cuya evolución es paralela (¿o es la misma?) a la del propio grupo. Su trabajo en **Fractures** o en **Red** demuestra un campo de posibilidades inexploradas en la guitarra, y desde otro campo a veces nos hace pensar en otro gran guitarrista: John McLaughlin, aunque no sabría explicar por qué.

En la primera semana de octubre de 1974 Robert Fripp anunció que disolvía el grupo (que mataba al rey), pues personalmente no podía obtener más en él. Además debía prepararse para «el gran cambio que se avecina», y no podía hacerlo en Crimson, que se estaba convirtiendo «en un dinosaurio». Su próxima «unidad pequeña, inteligente y autosuficiente» se llama Fripp y Eno, y nos visitarán próximamente. De su disco **No Pussyfooting** ha dicho Fripp que es lo mejor que ha hecho, y que algún día será tan clásico y admirado como es hoy **In the Court**... Desde luego, la polémica ha sido mucho mayor.

Termino como terminaban todas las actuaciones del «Rey Carmesí»: con la primera canción que grabaron:

Pie de gato, uña de acero,
Neurocirujanos, chillan por más
En la puerta de veneno de la paranoia
Hombre esquizoide del siglo veintiuno.
Tortura sangrienta, alambre de espino,
La pira funeral de los políticos
Inocente, violados con fuego «napalm».
Hombre esquizoide del siglo veintiuno.
Semilla de la muerte, ansia del ciego.
Poetas muriendo de hambre, niños sangrando.
Realmente, no necesita nada de lo que él tiene.
Hombre esquizoide del siglo veintiuno.

SANTIAGO HERRERO

A la búsqueda del sinfonismo perdido (I)



Las seis sinfonías de Carl NIELSEN, un danés universal

Con el presente número iniciamos en RITMO una sección que pretende coordinar estudios o artículos monográficos sobre músicas y músicos, sin la más mínima restricción. Pero hemos creído oportuno tomar un tema bajo el cual se agrupen una serie indeterminada de trabajos que constituyan un ciclo cuyo interés puede ser grande en un futuro más o menos lejano. Ya se ha visto el título: **A la búsqueda del sinfonismo perdido**. El género orquestal más trascendente alberga, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, un ingente panorama de autores y obras, muchas de las cuales permanecen justa o injustamente relegadas entre nosotros. El que tratemos desde estas páginas de algunos de estos autores no debe interpretarse como un absurdo afán de originalidad, sino más bien como un servicio —seguramente modesto, como nuestro— a la memoria de tales nombres y como un esfuerzo tendente a mentalizar al aficionado acerca de la necesidad de extender los estrechos cauces de un repertorio excesivamente estancado entre nosotros: descubrir una nueva música, si ésta es grande, representa un enriquecimiento mucho mayor que el enésimo goce de obras archiexplotadas, por muy innegable que sea su supremacía estética. Por otra parte, sólo vamos a tratar de autores y obras que, a juicio del autor de cada trabajo, presenten valores positivos dignos de tenerse en cuenta; de autores y obras en cuyo futuro creamos de verdad. El acompañar cada uno de estos capítulos de notas bibliográfica y discográfica mostrará nuestra voluntad de ser útiles. Por último, el ceñirnos al género sinfónico supone una restricción válida —como cualquier otra— de cara a lograr una cierta homogeneidad, un carácter de ciclo que haga posible la interrelación temática entre estos estudios. Se trata, en suma y utilizando terminología proustiana, de emprender un camino a la búsqueda de una música «perdida» en la historia, pero «encontrable» desde nuestra actualidad con el fin de que, al conocerla, podamos algún día hablar de «música rescatada».

NIELSEN Y SU ENTORNO

En 1865 nace en Nørre-Lyndelse (Fünen, Dinamarca) Carl Nielsen. Es una fecha decisiva para la historia de la música moderna escandinava, pues en el mismo año vería la luz el más importante compositor finlandés: Jean Sibelius. El padre de Nielsen era violinista y pintor; la familia vivía con toda sencillez, sin lujos ni excesivas estrecheces. Carl encontró un terreno abonado para la satisfacción de sus inclinaciones artísticas; venció la Música, y a los catorce años ingresó como instrumentista de viento en la banda de Odense, acudiendo poco después a Copenhague, en cuyo Conservatorio sería pronto el discípulo predilecto de Gade. Su influencia sirvió para que el joven Nielsen, a los veinte años, ocupara una plaza de segundo violín en la Royal Orchestra, accediendo a la dirección en 1908, puesto que ocupó hasta 1914. Sin embargo, sus dotes musicales no brillaban excesivamente como intérprete: su lugar estaba en la composición, y a esta actividad se dedicó con total entrega. Dos óperas, música incidental, seis sinfonías, diversas obras de fantasía o poemáticas, conciertos de violín, flauta y clarinete; cuatro cuartetos, dos sonatas de violín, un quinteto de viento, piezas para piano, obras sinfónico-corales, de órgano y, por fin, una notable colección de canciones, dominando el tema religioso, constituyen un sucinto panorama de su interesante aportación musical.

En cuanto a su biografía, no abunda en hechos relumbrantes: la vida de Nielsen estuvo presidida por el bienestar; encontró en Ana María Brodersen un feliz matrimonio y gustó siempre de verse rodeado de buenas amistades con las que compartir ideas, inquietudes y ratos de ocio. Siguiendo los apuntes de Naur, citamos su vinculación espiritual a Horup (político demócrata), Jensen (poeta) y Willmunsen (pintor), con quienes formaba un grupo de intelectuales caracterizado por el trabajo continuo y honesto y por una gran sensibilidad, entreverada a veces por una pasión propiamente romántica.

Sin embargo, 1865 no era una fecha risueña para la historia de Dinamarca, país que salía entonces malparado de una larga lucha con la Prusia de Bismarck; en el año anterior Dinamarca había perdido dos ducados del sur de Jutlandia. Pero la infancia de Nielsen transcurrió al margen de los problemas políticos y sociales: nuestro compositor desarrolló su personalidad en una comunidad rural, en la isla de Fünen, en pleno contacto con la Naturaleza, y este hecho determinó decisivamente su carácter y su forma de vida: bonancible y pacífico, el gran mérito del Nielsen artista consiste en haber dado desde su voluntario aislamiento una obra que no ignora el momento crucial que atravesaba la Música en aquellos años, una música fiel a su tiempo y generosa en contenidos universales. Pasemos a examinarla al hilo de sus sinfonías.

«LA MUSICA ES EL SONIDO DE LA VIDA»

En 1854, Eduardo Hanslick publicaría en Alemania su ensayo *Lo bello en la Música*, obra que centraría una larga y honda polémica acerca de la Música como lenguaje, como medio de expresión. Tales debates entre la música poemática y la música pura se nos aparecen hoy como algo escasamente válido por su excesivo simplismo. Lejos de aquellas controversias, Nielsen responde equilibradamente. A veces sus sinfonías, incluso sus movimientos, presentan títulos a modo de guía expresiva, pero no podemos catalogar la obra nielseniana como música poemática o, menos aún, como música de programa: «El programa o título —afirmaba Nielsen— debe contener en su seno el germen de sensación o movimiento, pero jamás una cruda descripción de acontecimientos concretos».

Por otra parte, si nos ceñimos al ciclo sinfónico, ni siquiera sus obras más abstractas (Primera, Quinta) eluden categóricamente expresiones concretas. Ni música pura, ni música descriptiva: humanismo sería el concepto que mejor encajaría para su obra. La frase que encabeza este epígrafe (frase del propio Nielsen), repetida en varias ocasiones y formas, delata claramente la postura estética del compositor danés. Pormenorizaremos ahora los contenidos de sus sinfonías en este sentido.

La observación de los distintos tipos humanos que frecuentaban una taberna de Zeeland fue el curioso origen de la Segunda sinfonía de Nielsen, subtitulada Sinfonía de los cuatro temperamentos. El título, ya significativo, se refuerza en cada movimiento: «Allegro» colérico, «Allegro» cómodo e flemmático, Andante malincólico, «Allegro» sanguíneo. Sin embargo, sería grave error enjuiciar la obra en base a estos títulos exclusivamente; grave error por dos motivos: primero, porque la calidad de la composición, desde un punto de vista estrictamente musical, es enorme; y segundo, porque Nielsen no pretendió seguir un esquema expresivo tan simple como para ignorar la coexistencia de rasgos distintos (e incluso opuestos) en una misma personalidad humana, aunque ésta aparezca dominada por un cierto carácter temperamental. Sin embargo, esta primera indagación en aspectos concretos de la personalidad humana no sería la única: años más tarde compondría un hermoso Quinteto (su op. 43) para cinco instrumentistas de viento amigos suyos. Cada una de las partes pretendía ser un reflejo musical de la personalidad del ejecutante respectivo.

La Tercera sinfonía puede considerarse como una universalización de los contenidos humanistas que albergaba la Segunda. Si allí se recreaban musicalmente cuatro temperamentos bien concretos, en la Tercera esta visión parcial se amplifica notablemente. Es música más abstracta, pero, por eso mismo, su programa interno adquiere mayor amplitud. Nielsen canta en su Tercera sinfonía la energía natural del hombre que goza conscientemente de su existencia, tomando claramente partido por los aspectos positivos de la misma. Debemos admitir sin rodeos la validez de esta postura, porque viene de una personalidad inteligente cuya extracción popular no significa ignorancia de los aspectos negativos que otros autores, pertenecientes a sociedades de ideologías en crisis, denunciaban por aquel tiempo. El feliz título de la sinfonía (Expansiva) es doblemente válido, por cuanto simboliza el júbilo nacido de las creencias de un hombre de bien, así como la concepción musical de la obra, que —como luego examinaremos— plantea la expansión (progresión-regresión) de la tonalidad de partida hacia claves bien distintas. Sin llegar al extremo de Simpson (para quien «en tiempos como los nuestros existe la tendencia a considerar interesantes sólo a aquellos artistas que tienen necesidad de cuidados médicos o psiquiátricos»), convenimos con él en que la Sinfonía expansiva aguarda todavía «su momento», y en que tal momento llegará. Se trata de una obra de extraordinaria factura y con todos los atributos que lleva una obra al éxito masivo.

La obra de Nielsen posterior a 1914 no fue ajena al estallido de la guerra. La Cuarta sinfonía, concebida en los primeros años del conflicto bélico (ver cronología al final), parece impulsar al autor danés hacia posturas estéticas más «de lucha». En el apartado cuarto veremos a qué niveles musicales plantea Nielsen este aspecto; pero quede aquí constancia de un hecho bien significativo: frente al problemático inicio de la Sinfonía, el «Allegro» final alberga una conclusión positiva. Nielsen acepta la manifestación estética de elementos en choque, pero proclama abiertamente su fe en el género humano. El asumir luchas y contradicciones no conduce en Nielsen a un final desesperanzado, como en la Sexta de Mahler, sino que deja las puertas abiertas a una solución positiva. A esta idea obedece el significativo título propuesto por el propio autor para su Cuarta: Sinfonía inextinguible.

La Quinta sinfonía es la obra maestra de Nielsen. Alegra poder escribir sobre una obra existente en la discografía española, sobre una obra de la que ya RITMO dio noticia en el artículo de Pérez de Arteaga que reseñamos abajo y al cual remitimos al lector. Tras el notorio paso estético de la Cuarta sinfonía, la Quinta supone una decisiva profundización psicológica en ese concienzudo estudio del hombre que Nielsen llevó a cabo a lo largo de toda su obra. Por decirlo así, los caracteres (su esencia y sus conflictos) se hacen internos en esta Quinta sinfonía, cuya estética, más honda y comprometida, condujo a Nielsen a diferencias sustanciales con respecto a su obra anterior, como tendremos ocasión de comentar. Pero estamos ante un punto de partida expresivo muy similar al de la Cuarta: si no existen «soluciones», es notorio, al menos, el esfuerzo constructivo que supone el segundo (y último) movimiento, frente a la desolada manifestación de lucha que albergaba el primero. Tal lucha, como tantas veces en Mahler, se reviste de gran marcha sinfónica, una marcha en cuya cúspide se encuentra la despiadada destrucción de los elementos en juego. Pocas músicas existen tan desgarradoramente bellas.

Por fin, la Sexta, la sinfonía más biográfica del autor. Alrededor de los sesenta años (Nielsen moriría en 1931, a los sesenta y seis años de edad), Nielsen sufrió una crisis cardíaca. Tras reponerse, esparció su buen humor entre los preocupados seres queridos que le rodeaban. Su espíritu gozaba de mayor fortaleza que su propio cuerpo, y así se dispuso a componer la más leve y risueña de sus sinfonías, según su propia declaración. En parte, Nielsen fue fiel a sus propósitos, pero la emoción que nos transmiten estos pentagramas creemos que nace de que esta voluntad de simplismo y levedad expresiva no pudo impedir que en determinados momentos se hicieran patentes los tonos de tragedia que, en un plantea-

miento lógico, hubieran sido el único punto de partida esperable. Así, el aterrador pasaje en el centro del primer movimiento, el sarcasmo de los «glissandi» de los trombones en la segunda sección de la «Humoresque», o la aspereza del acorde que remata la obra.

Un punto expresivo muy nielseano merece párrafo aparte: el humor. Característica importante de su forma de ser habitual, el sentido del humor de este buen nórdico tomó cuerpo en determinados pasajes de su obra: señalemos la marcha final de la Segunda sinfonía, el desenfadado «tutti» orquestal en el primer tiempo de la Expansiva, y en la Sexta, la «Humoresque» y una de las «Variaciones» que estructuran el movimiento final.

Apacibilidad, humor, simpleza, junto a lucha, tragedia, complejidad. El ciclo sinfónico de Nielsen hace honor a sus postulados teóricos: «Música es vida...».

UN CIERTO ESTRUCTURALISMO

Las sinfonías de Nielsen no son obras a recordar por su contenido melódico. Su material temático revela a un sinfonista nato que concibe diseños específicamente adecuados a su función en el contexto sinfónico, al devenir continuo de la propia música. Difícilmente podremos extasiarnos cantando un tema nielseano, pero —es claro— esto no supone ningún juicio negativo acerca de sus partituras sinfónicas. Pueden contarse los temas con auténtico cuerpo albergados en las sinfonías de Nielsen: señalemos el único que estructura el tiempo lento de la Primera, o el que surge en la madera tras los secos acordes que inauguran la Expansiva. Esta Tercera sinfonía es la más rica en contenidos melódicos: el bellissimo canto de la flauta en su segundo tiempo o el del «corno» en el tercero serían otros tantos ejemplos. El «Allegro» final, por cierto, presenta un tema que por la contundencia tonal con que arranca y por el detalle tímbrico de hacerse ejecutar por los violines sobre el bordón (cuerda de Sol) recuerda inevitablemente al célebre tema del tiempo final de la Primera de Brahms. A partir de la Cuarta, la abundancia temática es mayor; pero no busquemos tampoco «melodías»: el avance estético que supone esta Sinfonía inextinguible hace que sea ya tarde para «cantar» a la manera romántica. A partir de aquí, los temas son de intervállica similar a los de la última etapa mahleriana o a los del primer Schönberg. Más aún, existe una vinculación estética muy notable entre el material temático del último Nielsen y el de compositores que, como Bartok, asimilaron la decisiva aportación schönbergiana sin adscribirse, en cambio, al dodecafonismo como método. El canto (segundo tema) del tercer movimiento de la Cuarta es una última manifestación de lirismo romántico por parte de Nielsen.

Así, pues, la importancia de la estructura priva sobre el interés concreto de cada pasaje. Los temas no imponen con su personalidad la forma de cada movimiento, sino que aparecen subsumidos en una superestructura firmemente aceptada como principio de la composición. Por otra parte, el carácter de funcionalidad de que Nielsen dota a sus temas es notabilísimo: un mismo diseño temático significa aquí y ahora algo distinto de lo que expresaba allí, antes. La disponibilidad de un tema para su tratamiento ulterior pesa más que su calidad intrínseca. Podemos citar algún ejemplo de sabia transformación, de aprovechamiento sinfónico de algún diseño temático: la coda que remata el primer tiempo de la Primera sinfonía presenta el mismo dibujo que será base temática del segundo tiempo. En la Segunda, uno de los temas del temperamento melancólico es una derivación del que caracterizaba el temperamento flemático en el movimiento anterior: «Es como si demasiada complacencia produjese melancolía», afirma Simpson. La interrelación entre los distintos movimientos de la Cuarta es



Carl Nielsen The Complete Symphonies



London Symphony Orchestra Ole Schmidt

notoria, hasta el punto de que se interpretan sin solución de continuidad.

En cuanto a la estructura global de las sinfonías, todas, excepto la Quinta, presentan los cuatro movimientos tradicionales. Esta excepción confirma el «modus operandi» del autor danés: primero, una idea expresiva, y segundo, la estructura adecuada para su exposición. Después vendrá la sabiduría compositiva, el oficio; pero si es claro que la Quinta sinfonía presenta dos movimientos porque no se necesitaban más, debemos suponer que la Sinfonía de los cuatro temperamentos hubiera sido «de los cinco» caso de haber aparecido un maniaco o un depresivo por la famosa taberna de Zeeland... Sólo en la Primera cabe pensar en una disposición estructural nacida fundamentalmente de la sumisión a los moldes del legado romántico.

LA ARMONIA

He aquí el arma fundamental del Nielsen compositor: la armonía. Sin caer en el simplismo de asignar a cada tonalidad una expresión concreta, lo cierto es que para Nielsen los significados a expresar están muy vinculados con la armonía empleada para ello. La armonía afecta también a la estructura: la interrelación entre las distintas partes de cada obra está decididamente expresada mediante juegos tonales. Nunca las modulaciones son gratuitas: si alguna encontramos «bella», en seguida observaremos que era algo más que esto, que era una necesidad expresiva; si alguna encontramos descarnada, el subsiguiente discurso musical justificará la superficial sensación «desagradable».

«Si mi música no tiene progresión, ésta no es nada», afirmaría el compositor. Sin embargo, el concepto de progresión es excesivamente restrictivo para analizar armónicamente los trabajos de Nielsen, pues se da la regresión tanto como la progresión. Expansión sería el concepto más adecuado para simbolizar brevemente sus procedimientos; las direcciones hacia las que puede tender una tonalidad básica son varias; no existe predeterminación, solamente el ropaje expresivo de cada clave servirá para que Nielsen decida si conviene o no dirigirse a ella. Veamos los hechos más notables desde el punto de vista de la armonía funcional. (A falta de partituras, tomamos como guía el espléndido análisis armónico que Robert Simpson lleva a cabo en el disco hablado que acompaña la publicación de las Sinfonías de Nielsen cuya referencia discográfica insertamos al final de este estudio.)

En la Primera, el «Allegro» inicial (tradicionalmente considerado en Sol menor) arranca en Do mayor: ambas claves luchan por imponerse en el transcurso de la página. Do mayor será la tonalidad que remate la obra, pero asistimos en el cuarto tiempo a una asombrosa marcha en paralelo de los tonos de Si y Re bemol; situados ambos a distancia de semitono (descendente y ascendente) de Do, vienen a confluir de forma natural sobre este punto. En el segundo tiempo encontramos un notable caso: mientras que la modalidad base es mayor, el tema único que genera el movimiento presenta un intervalo de tercera menor, en choque armónico con el planteamiento de base.

La Segunda se estructura armónicamente en cuatro plataformas tonales: partiendo de Si menor, en los sucesivos movimientos la armonía desciende por terceras mayores para asentarse en Sol (segundo) y en Mi bemol (tercero). Cuando el oído «aspira» a seguir ese camino, que lógicamente nos retrotraería al tono de Si con que la obra se inicia (quizá en modo mayor para acabar «en punta»), encontramos un valiente paso a Re, tono relativo mayor del de Si menor inicial: Nielsen ha preferido relacionar tradicionalmente los movimientos extremos aun a costa de violentar su propio juego.

En la Tercera también aparecen conectados tradicionalmente los movimientos extremos: de Re menor (primero) llegamos a la dominante La, en su modalidad mayor, para conclusión. El segundo tiempo presenta otra prodigiosa sucesión de plataformas tonales y también por saltos de tercera: Do-Mi-Sol-Si-Re-Fa son las tonalidades en que se asientan cada una de las secciones en que se estructura esta pieza genial. Pero otra vez la sorpresa se presenta al final, pues de Fa, la música accede bellísimamente al muy alejado tono de Mi bemol, para una última sección que alberga el interés tímbrico que luego subrayaremos. Por fin, el tercer tiempo propone una vez más el violento choque entre dos tonalidades separadas por distancia de semitono: basado en Do sostenido menor, su climax conduce a un abierto Re mayor.

El interés armónico de la Cuarta se cifra en la hermosa pugna que el tono de Mi mayor sostiene en varios momentos por imponerse: hasta el final no lo conseguirá claramente. Será el «triunfo tras la lucha»; su «enemigo», Re menor.

De nuevo las plataformas tonales para la Quinta sinfonía, que en su primer movimiento recorre las claves de Fa, Do y Sol. De cualquier forma, la armonía en su sentido tradicional aparece ya bastante resquebrajada. A etse respecto es de subrayar el significado armónico de una escala diatónica que recorre poderosamente todos los grados, ascendente y descendientemente, adquiriendo cada uno de ellos el mismo papel protagonista; no es el refuerzo contundente de la armonía reinante, sino todo lo contrario: la similitud del valor armónico de cada grado se traduce en la más absoluta indefinición tonal: cuerda baja y metales tienen a su cargo tal pasaje en medio de una de las batallas musicales más hermosas de

sonalísimo de la armonía, resultaría totalmente improcedente la sumisión a ultranza a los esquemas formales tradicionales. Con la misma seguridad con que Nielsen plantea sus juegos armónicos, con la misma ejemplar naturalidad hace discurrir su música por cauces formales cuya observancia se justifica en cada obra, en cada movimiento; esta observancia nunca responde a un juicio «a priori», sino, una vez más, a necesidades expresivas y a la lógica discursiva. ¡Qué distante parece Nielsen de las luchas de otros compositores coetáneos consigo mismo! Nunca le asaltó la duda a la hora de elegir molde formal para unas ideas temáticas; jamás violentó un tema por adecuarlo a la forma en que discurría la pieza correspondiente. La naturalidad que emana de su música se debe a la meridiana claridad con que ambos vectores compositivos aparecían fusionados en su idea musical.

Así, pues, las hondas preocupaciones que para un Sibelius suponía la forma sonata (el molde formal preponderante en el género sinfónico), no existen en Nielsen. De la forma sonata toma el típico contraste entre dos bloques temáticos, contraste que propicia la generación de un discurso vivo y dinámico. Este contraste llega en ocasiones a ser marcadísimo: frente a «allegros» briosos no es difícil encontrar pasajes de un estatismo total, evocadores de aquellos «compases de suspensión» tan propios en la obra de Mahler. Pero a continuación de estas secciones (equivalentes a la exposición de la sonata) es raro encontrar un movimiento que proceda según el estilo propio de los desarrollos sonatísticos: en su lugar suelen existir secciones musicales basadas formalmente en la técnica del contrapunto. Aunque después sobrevenga una recapitulación rematada por la consiguiente coda, el analista no puede «des-



Symphony No.1 1892



Symphony No.2 1902



Symphony No.3 1911



Symphony No.4 1916



Symphony No.5 1922



Symphony No.6 1925

todo el sinfonismo. El segundo movimiento arranca en Si para pasar a Re y luego a La bemol: tenemos una nueva marcha en paralelo de estos dos últimos tonos, que convergerán sobre Fa, equidistante de ambos una tercera menor; la página concluirá en Mi bemol, en franco choque con casi todas las tonalidades manejadas.

Como es lógico, la Sexta ahonda en cuanto a la crisis de la armonía funcional. Según el esquema que seguimos, sólo parece subrayable un nuevo caso de marcha en paralelo de dos tonos para confluir hacia su centro de gravedad: Fa sostenido y La bemol se encuentran en Sol, dentro del primer tiempo.

«La música es, ante todo, energía», declaraba Alexis Weissenberg en las páginas del anterior número de RITMO. Seguramente encontraría en Nielsen a un gran músico que crea y transforma, que expande esa energía a través de un extraordinario sentido armónico.

FORMAS Y PROCEDIMIENTOS

Parece fuera de toda duda que la utilización casi constante de unos determinados moldes formales en el quehacer de los sinfonistas durante casi dos siglos está estrechamente relacionada con los conceptos armónicos asimismo empleados. Seguir históricamente el desarrollo de la forma sonata, desde sus orígenes hasta Mahler, supone seguir el paralelo desarrollo de la armonía. De otro modo, sería difícilmente justificable desde un punto de vista estético el progresivo abandono, la progresiva complejización de lo perfecto y de lo bello propuesto en el clasicismo vienés, aunque, naturalmente, concurren hacia este desarrollo vectores de muy diversa índole. La Música, como lenguaje que es, presenta una sintaxis (formas) y un vocabulario (elementos melódico-armónico-tímbricos) que es necesario adecuar para que la comunicación sea posible, sea coherente, sea estéticamente válida. Partimos de esta premisa para llegar de un modo natural a la libertad formal que presenta el ciclo sinfónico nielseniano. Una vez visto el empleo per-

cansar» en la consideración de tales movimientos como sonatas (generalmente, el primero y el cuarto).

En las sinfonías de contenido expresivo más leve y concreto (Segunda y Tercera) encontramos algunos ejemplos de un molde formal bien explotado por diversos autores de aquel tiempo, una especie de rondó-variaciones. Siempre sobre dos bloques temáticos, el tercer tiempo de la Segunda presenta el esquema A-B-A'-B'-A". Existe simetría, pero se debe a la contundente razón (contundente y nada formalista) de que el material manejado había dado de sí lo suficiente en ese preciso momento. Si escuchamos a continuación el «Andante Pastoral» de la Tercera encontraremos un esquema similar, pero con su simetría rota por dos veces: A-B-A'-B'-A"-B"... , más luego la definitiva sorpresa final que se desgaja profundamente del discurso mantenido hasta ese momento: en el apartado de los timbres volveremos sobre este pasaje singular.

La relación de los esquemas formales abiertamente explotados por Nielsen al hilo de la tradición es, como se ve, muy precaria. Señalemos, finalmente, el «Tema con variaciones» que ocupa el cuarto tiempo de la Sexta; no obstante, tales variaciones son tan en profundidad que el título del movimiento parece una intencionada indicación por parte de Nielsen al posible analista...

Hemos hablado de la abundante presencia del contrapunto. Para terminar, habrá que subrayar la metódica utilización de la fuga como medio lingüístico. No hay ciclo sinfónico que pueda compararse al de Nielsen en la proliferación y categoría artística de las fugas. Una somera enumeración bastará para constatar la importancia de este procedimiento: una fuga encontramos en el primer movimiento de la Segunda, en el tercer tiempo de la Expansiva, en el cuarto, en el primero de la Sexta. En estilo fugado se construyen las codas de los movimientos iniciales de la Primera, de la Segunda, de la Sexta; asimismo es fugado el arranque del tiempo final de la Cuarta.

Con todo, esta utilización sistemática de la fuga alcanza su

culmen en el antológico segundo tiempo de la Quinta. Salvo el precedente de la también Quinta de Bruckner, es imposible encontrar un movimiento sinfónico en el que la fuga adquiriera un protagonismo tal. Por otra parte, cualquier precedente se queda sencillamente en eso si constatamos que este singular «Allegro» se estructura como sucesión de dos colosales fugas dinámicas contrastadas: rápida la primera (simbolizando el temor ante los resultados de la batalla perdida en el movimiento anterior) y lenta la segunda (con carácter meditativo en pro de buscar una solución constructiva a tales hechos). Forma y contenido son una misma cosa; sintaxis y vocabulario, también: no abundan las obras que iguallen a la Quinta de Nielsen en cuanto a la perfecta adecuación entre forma y fondo.

LOS TIMBRES

«Pienso a través de los instrumentos mismos, como si me hubiese introducido dentro de ellos...» Esta frase de Nielsen es el espaldarazo literario de lo que está muy claro en sus partituras. La explotación tímbrica que Nielsen lleva a cabo es opuesta, en cuanto a sus planteamientos básicos, a la que Mahler proponía: el genial austriaco buscaba en ocasiones violentar las cualidades específicas de determinados instrumentos para obtener un mayor grado de emoción, de «misterio». Nada de esto ocurre en Nielsen, sino más bien lo contrario: su profundo conocimiento de cada uno de ellos propicia una total identificación con sus posibilidades expresivas. Si Mahler forzaba a los instrumentos a salir de sus caracteres habituales, Nielsen los fuerza a ahondar para la extrac-



Carl Nielsen y su familia en 1892.

ción de sus más ocultos recursos expresivos. Sin embargo, los puntos de contacto entre ambos autores son notorios; el procedimiento de subdivisión tímbrica, de individualización, a que tantas veces se alude al comentar la obra mahleriana, lo podemos encontrar igualmente tratado en Nielsen: así, la segunda sección del tercer tiempo de la Primera, o los pasajes camerísticos del tercer tiempo de la Expansiva y en el segundo de la Cuarta. Otra notable convergencia tímbrica Mahler-Nielsen se encuentra en alguna introducción: la creación de un misterioso clima ambiental a través de células temático-tímbricas que observamos en la Quinta y Sexta sinfonías del compositor danés resulta claramente paralela a las correspondientes del «Allegro» final de la Sexta o del primer tiempo de la Novena de Mahler.

Pero es en la Tercera, en la Quinta y en la Sexta donde vamos a encontrar los rasgos tímbricos más personales y geniales de Carl Nielsen. Se ha comentado ya desde diversos ángulos el prodigioso segundo tiempo («Andante Pastoral») de la Sinfonía expansiva; tanto en el apartado de las armonías como en el de las formas, hemos hablado de ruptura al llegar a la última sección. Una sorpresiva modulación a Mi bemol, rompiendo también con el esquema rondó-variaciones observado hasta este momento, nos sitúa en un mundo expresivo de intangible e inmensa belleza. Pero va a ser la inclusión de dos nuevos timbres lo que eleve esta página a la altura indiscutible de lo genial: un barítono y una soprano hacen su aparición escalonadamente, vocalizando melódicamente, sin apoyatura alguna en la palabra. El sonido de «a», alargado y modulado, circunscribe el papel de la voz humana al purísimo estado de timbre musical, proporcionando una sonoridad sin precedente alguno en el sinfonismo tradicional. Solamente Debussy, en el tercero de sus Nocturnos para orquesta había propuesto algo semejante, pero se trataba de un coro, y además se llegaba a este

detalle tímbrico de manera más lógica, en base a unos presupuestos estéticos totalmente distintos. Ante páginas de semejante belleza musical uno se pregunta a qué esperan los directores de orquesta, los programadores de los medios de difusión, las Casas discográficas, para dar conocimiento de una música que sólo necesita eso para imponerse entre el público.

En la Quinta tenemos a dos instrumentos solistas con decisiva relevancia en el primer tiempo: tambor y clarinete. El tambor, nunca hasta entonces protagonista en tal grado de una sinfonía, tiene a su cargo la impulsión dinámica y expresiva de la colosal marcha que centra el largo movimiento. No sólo eso: en un rasgo de genialidad sin paliativos, Nielsen hace improvisar al tambor durante ciertos compases en la cúspide del desarrollo, improvisación que debe tender a destruir furiosamente toda posibilidad de orden, de equilibrio, cualquier aspecto apacible de la música. El resultado es contundente: pocas músicas han sido tan iconoclastas con sus propios principios (una vez más había que aludir a la Sexta de Mahler). Por su parte, el clarinete tiene a su cargo (tras muchas intervenciones espléndidas) la sección final de este primer movimiento: el increíble solo de clarinete acierta maravillosamente a transmitir una sensación de impotente contemplación ante los resultados de una batalla implacable.

Se ha aludido anteriormente a la fuga contenida en el primer tiempo de la Sexta sinfonía nielseniana. En este apartado hay que señalar, por su interés tímbrico, la genial caricaturización que la madera lleva a cabo del propio diseño de fuga; creemos de justicia proponer como precedente de gran importancia a la no siempre bien tratada Sinfonía fantástica, de Berlioz: concretamente, la variante, que en cierto momento lleva a cabo la madera, de la célebre «idea fija». Dentro de la Sexta, el segundo tiempo («Humoresque») debe ser incluido íntegramente en este apartado dedicado a resaltar los pasajes más singulares tímbricamente. La «Humoresque» (que no alcanza los cuatro minutos de duración) se estructura en dos secciones: la primera alberga las más insospechadas pinceladas tímbricas en un curso que por la cualidad de los diseños (auténticas células) y por su papel funcional en el contexto de la página podría adscribirse sin problemas al mundo estético de Anton Webern. El concepto de Klangfarbenmelodie (melodía de timbres) propio de la Escuela de Viena no anda nada lejos de esta singular página nielseniana. La segunda sección no es menos sorprendente, pero, junto al interés tímbrico, la materia musical propone una expresión de humorismo menos abstracta que la anterior. Hay que convenir en que el humor iconoclasta de ciertas partituras de Strawinsky queda corto al lado de este pasaje de la «Humoresque» de Carl Nielsen, máxime si no prescindimos del contexto sinfónico en que se inserta.

EVOLUCION

El ciclo sinfónico de Nielsen ofrece el casi milagro de constituirse como obra perfectamente coherente y continuada, y a la vez describir un proceso evolutivo de inusitada amplitud, a lo cual colabora el distanciamiento cronológico entre sus sinfonías extremas: nada menos que treinta y un años separan la Primera de la Sexta. Nielsen partió del buen conocimiento del sinfonismo tradicional (hasta Brahms), y a este autor se refieren generalmente los comentaristas como punto de partida para el trabajo sinfónico de Nielsen. No obstante, creo que incluso es más propio hablar de Schumann como modelo estético de la Primera sinfonía del autor danés: algún detalle específico, como los «crescendos» limitados a la extensión de un par de compases, nos llevan a establecer este paralelismo centrado sobre todo en los «Allegros». Ya se ha visto después la necesidad de aludir a Brahms, a Bruckner, a Mahler, al primer Schönberg, a Webern, a Strawinsky... Con todo, me mantengo en vincular fundamentalmente lo más avanzado de la estética nielseniana con las maneras de Bartok (a excepción del pasaje improvisatorio del tambor y de la weberniana «Humoresque»). Nielsen coincide plenamente con Bartok (desde estilos bien distintos) en cuanto al grado de compromiso estético con su tiempo y en cuanto a la no aceptación de los procedimientos lingüísticos provenientes de la Escuela de Viena. En consecuencia, sus obras marchan distanciadas, pero muchas veces en paralelo. Se ha hablado ya de la similitud entre la interválica de ciertos temas; ahora podemos concretar algún pasaje, como el «Allegro» inicial del segundo tiempo de la Quinta (antes de arrancar la primera fuga) o el movimiento lento de la Sexta sinfonía (Proposta seria). Con todo, la vinculación espiritual entre Nielsen y Bartok alcanza su punto más alto en la segunda fuga (lenta) del ya citado segundo tiempo de la Quinta: cabe perfectamente el recuerdo de la Música para cuerda, percusión y celesta o incluso del Divertimento del genial músico húngaro.

DISCOGRAFIA

Única grabación editada en España:
Quinta sinfonía, Orquesta Suisse Romande, Paul Kletzki (DECCA).
Grabaciones extranjeras:
Las Seis sinfonías, Orquesta Sinfónica de Londres, Ole Schmidt (UNICORN).
Primera sinfonía, Orquesta Sinfónica de Londres, Previn (RCA).
Segunda sinfonía, Orquesta Sinfónica de Chicago, Gould (RCA). Orquesta Filarmónica de Nueva York, Bernstein (CBS).
Tercera sinfonía, Orquesta Real Danesa, Bernstein (CBS). Orquesta Sinfónica de Londres, Huybrechts (DECCA).
Cuarta sinfonía, Orquesta Filarmónica de Los Angeles, Mehta (DECCA). Orquesta Sinfónica de Londres, Horenstein (UNICORN).
Quinta sinfonía, Orquesta Filarmónica de Nueva York, Bernstein. Orquesta Bournemouth, Berglund (EMI), (CBS).
Sexta sinfonía, Orquesta de Filadelfia, Ormandy (CBS).

TANDBERG la calidad noruega

¿Por qué tres motores en un magnetófono a cassette? ¿Qué ventajas supone la técnica de grabación CROSSFIELD? ¿Cómo se puede mejorar la relación señal-ruido? ¿Qué es el "sound on sound"? ¿Por qué un "lector de picos"?

Un magnetófono Tandberg tiene, para cada una de estas preguntas, la mejor respuesta. Todos los distribuidores Vieta son establecimientos altamente especializados, que pueden hacerle conocer las ventajas de incorporar un producto Tandberg a su equipo de sonido.

La perfección técnica de los magnetófonos Tandberg solo admite comparación con la belleza de su diseño. Esta es una buena razón para que Vieta Audio Electrónica ofrezca hoy la línea más exigente en el campo de la grabación y reproducción magnetofónica.

Obtega Vd. las respuestas que "la calidad noruega" da a estos problemas.

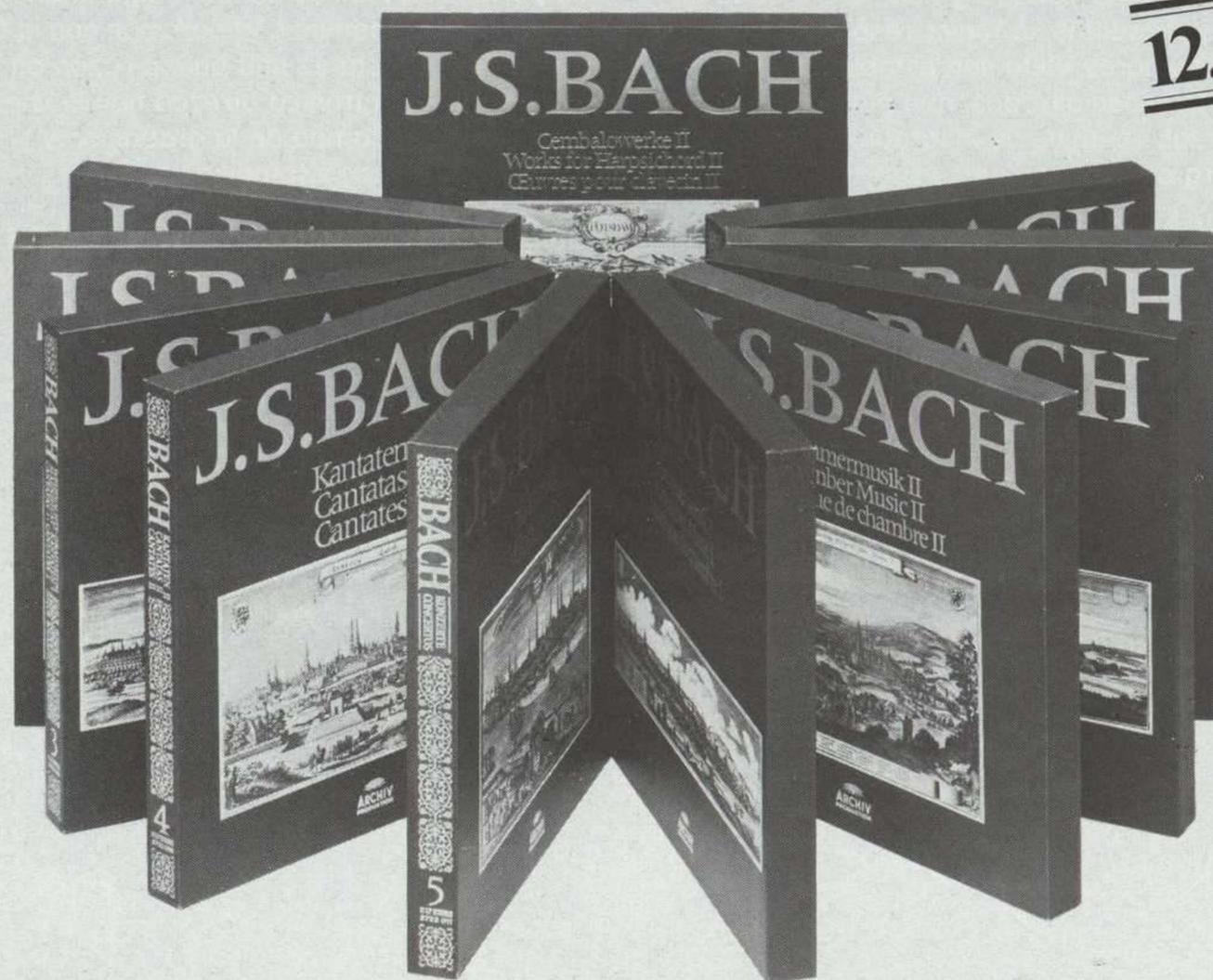


Escriba solicitando información a:
VIETA AUDIO ELECTRONICA, S.A.
Diputación, 317. Barcelona-9

J.S. BACH

ESCUCHE A BACH MEJOR QUE BACH Y AHORRE

12.900 Ptas.



1 Pasiones

27 22 010-7 Lps.

Precio normal: 2.800 ptas.

Precio oferta: 2.100 ptas.

Edición: Abril 1975

2 Misas, Motetes, Lieder

27 22 017-8 Lps.

Precio normal: 3.200 ptas.

Precio oferta: 2.400 ptas.

Edición: Octubre 1975

3 Oratorio de Navidad Magnificat, Cantatas I

27 22 019-11 Lps.

Precio normal: 4.400 ptas.

Precio oferta: 3.300 ptas.

Edición: Noviembre 1975

4 Cantatas II

27 22 018-11 Lps.

Precio normal: 4.400 ptas.

Precio oferta: 3.300 ptas.

Edición: Noviembre 1975

5 Conciertos

27 22 011-11 Lps.

Precio normal: 4.400 ptas.

Precio oferta: 3.300 ptas.

Edición: Mayo 1975

6 Música de Cámara I

27 22 012-7 Lps.

Precio normal: 2.800 ptas.

Precio oferta: 2.100 ptas.

Edición: Abril 1975

7 Música de Cámara II

27 22 013-7 Lps.

Precio normal: 2.800 ptas.

Precio oferta: 2.100 ptas.

Edición: Octubre 1975

8 Obras para Organo I

27 22 014-8 Lps.

Precio normal: 3.200 ptas.

Precio oferta: 2.400 ptas.

Edición: Abril 1975

9 Obras para Organo II

27 22 016-8 Lps.

Precio normal: 3.200 ptas.

Precio oferta: 2.400 ptas.

Edición: Octubre 1975

10 Obras para Clave I

27 22 015-11 Lps.

Precio normal: 4.400 ptas.

Precio oferta: 3.300 ptas.

Edición: Mayo 1975

11 Obras para Clave II

27 22 020-10 Lps.

(PRECIO NORMAL: 4.000 ptas.)

Presente en cualquier establecimiento especializado los cheques que se incluyen en cada uno de los volúmenes del 1 al 10 y recibirá **GRATIS** el n.º 11.

J.S. BACH 1975/76.

Una oferta especial limitada en discos



**ARCHIV
PRODUKTION**

Esta edición, por tratarse de una OFERTA ESPECIAL, es limitada en el número de ejemplares que la componen, reserve sus pedidos en los establecimientos especializados, donde podrá adquirir cuanta información desee sobre la EDICION BACH.

Concurso de interpretación pianística en el Real Conservatorio de Madrid, patrocinado por Unión Musical Española

Unión Musical Española, en colaboración con el Real Conservatorio Superior de Música, de Madrid, acaba de celebrar un Concurso de piano para alumnos del Conservatorio que estén cursando los últimos años de carrera (exactamente, a partir del octavo).

—Todo lo que sea Concurso significa estímulo, y lo que necesita el artista en su recta final como alumno es esto, estímulo. Así opina el Director del Conservatorio, señor Moreno Bascuñana.

—Estimular a los alumnos—dice el señor Chapa, Director de Unión Musical Española—, sobre todo de los últimos cursos, y enfrentarlos a todo aquello que supone la tensión, el esfuerzo y el «fogueo» de la presentación en público y de ponerse delante de un atril; todas esas cosas que son tan importantes y necesarias, y al mismo tiempo estimularlos en su futura carrera artística.

La obra elegida para el Concurso fue el *Concierto en Sol mayor para piano y orquesta*, de Maurice Ravel.

—Se ha elegido a Ravel por celebrarse este año el centenario de su nacimiento. Ahora bien, Unión Musical Española no ha participado ni en la redacción de las bases del Concurso ni en la elección de la obra. Nos hemos querido mantener asépticos en todo lo que pudiera prejuzgar la calidad de los ejecutantes, y, por lo tanto, ha sido el Claustro de profesores el que ha elegido la obra, debido a sus características técnicas, pues es muy difícil, y a la vez selectiva, y teniendo en cuenta el centenario que celebramos.

El Concurso, al que se presentaron once pianistas, fue ganado por Anselmo de la Campa.

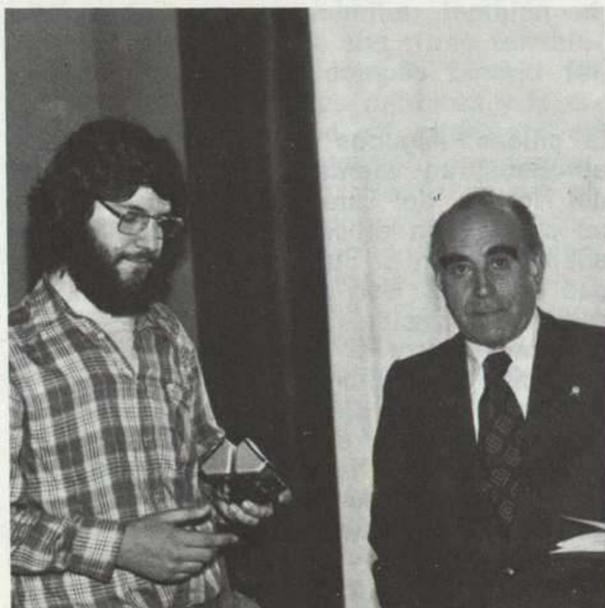
—Este premio no me lo esperaba—dice Anselmo—; venía a participar sin ánimo de ganar. Creo que la cosa competitiva no debe existir, porque aunque uno sea en un momento dado el que sobresalga, el día de mañana vendrá otro mejor, y el que sobresale hoy pasará a segundo plano. No creo que se trate de establecer comparaciones, sino de que cada uno enseñe a los demás lo que lleve dentro, sea mucho o poco. No hay duda de que los concursos son beneficiosos para nosotros los alumnos, porque así nos acostumbramos a exigirnos un máximo de perfección, y aparte de eso vemos pianistas diferentes, con calidades distintas, y eso nos obliga a seleccionar el que consideramos mejor y a hacer una crítica de estas calidades.

—En cuanto a la obra, ¿qué te parece?

—Aparte de ser bellísima y de las dificultades que encierra, es una obra que tiene el típico estilo de Ravel, y además lleva su espíritu muy dentro. A pesar de esto, no se le da el «bombo» que se merece; el mismo Ravel la calificaba de «concertino». Pero, sin embargo, pienso que es un «Concierto» que por su calidad mu-



Los participantes en el Concurso pianístico patrocinado por la U. M. E., captados en un grupo durante el acto de la entrega de premios.



Moreno Bascuñana, director del Real Conservatorio, opina sobre el Certamen.



El director de Unión Musical Española, don Antonio Chapa, informa a nuestro redactor José Miguel López sobre el certamen pianístico.

sical merece todos los honores. Es una obra muy importante.

Los pianistas tocaron su parte correspondiente, mientras que la de la orquesta era interpretada, en versión reducida, en otro piano, por uno de los tres pianistas que formaban parte del Jurado.

—La obra—dice el Sr. Chapa— es sensacional; la he oído once veces seguidas, y creo que me iba gustando más conforme la oía de nuevo otra vez más.

Y sobre el resultado del Concurso habla el Sr. Moreno Bascuñana:

—Estoy satisfechísimo, porque el Concurso ha dado la altísima medida que todo el mundo tiene que conocer del nivel de los alumnos del Real Conservatorio Superior de Música, de Madrid.

Y el futuro:

—A la vista del éxito obtenido—dice el Sr. Chapa—, lógicamente queremos darle una continuidad.

Continuidad que en otro sentido tuvo días más tarde, al celebrarse otro concurso del mismo tipo, para guitarra, con obra obligada del padre C. Tedesco.

JOSE MIGUEL LOPEZ



Anselmo de la Campa, triunfador de este concurso.

LA MUSICA POPULAR NORTEAMERICANA EN EL CAMBIO DE SIGLO:

A partir de la guerra civil es cuando realmente comienza la historia de la música popular norteamericana. El primer estilo popular negro es el «blues» primitivo (el espiritual es un canto popular religioso, sólo religioso y, por tanto, su popularidad se restringe mucho), y es tan popular que el blanco le copia. El blanco se pinta la cara e imita los cantos negros; así surge un estilo que forma parte de un espectáculo semicircense: el «Minstrel show». Mientras, el negro, que va aprendiendo a tocar los instrumentos occidentales, inventa el «Ragtime». Ambos estilos superpopulares, junto al «blues» y otras formas, darán origen al «jazz», la música popular «per se» de los Estados Unidos en el siglo XX.

Las modas europeas de la aristocracia llegan al Nuevo Continente, y así hace su entrada un baile de la alta sociedad: el minué, danza tradicional, pero sumamente exótica para aquellos años.

Se acaban de inventar el disco primitivo, la radio y el cine. Los tres medios ejercen una poderosa influencia en la popularización de la música. El primer millón de discos lo vendió, en USA, Enrico Caruso, en 1903, con un fragmento de la ópera **Pagliacci**, de Leoncavallo. La radio, que emitía muchas más noticias habladas que música, se limitó en principio a la transmisión de la música considerada «cultura», la música de la alta aristocracia: conciertos y óperas. El cine, sin embargo, mudo por esa época, precisaba de un pianista que improvisara el sonido que acompañaba a la acción. Estos pianistas tocaban en el estilo más popular de cuantos existían: el «RAG».

El blanco perteneciente a la clase baja iba al «Minstrel» y a las primeras representaciones del «music-hall» procedente de Europa. El blanco del Oeste se contentaba con evolucionar de la balada inglesa un nuevo estilo, concorde a su situación real. Cantaba los problemas del campo y del ganado: inventaba el «Country & Western» y, por supuesto, iba a los «Minstrels», que recorrían toda USA.

La canción de protesta no era extraña en aquellos años. Por el contrario, era muy importante. Los monopolios se extendieron por todo el territorio, y la explotación de los trabajadores era su consecuencia más directa. Se calcula que durante la presidencia de Roosevelt, y con su política del garrotazo («big strick» = gran estaca), es decir, la mano dura, hubo más de 1.000 huelgas anuales. El legado de canciones ha de suponerse, pues, importantísimo, y su popularidad muy superior a la que nos creemos.

Comenzaremos estudiando:

- a) La música popular negra: el «RAG».
- b) La música popular blanca.

CARACTERISTICAS DE LA EPOCA

La sociedad que vio el cambio de siglo fue testigo de la emigración del campo a

la ciudad. Algunos de ellos, emigrantes europeos, se asentaron en las ciudades del Norte y del Este, y sus descendientes no conocieron el campo. Sin embargo, y sobre todo en el Sur y el Oeste, la sociedad era rural. Con el nuevo siglo comienza la urbanización. Se establece una clara diferencia entre el campo y la ciudad. En el campo se cantan «blues», «country» y baladas. En la ciudad se canta «rag», «jazz» y «blues» evolucionado. Se va al «music-hall» y a las salas de conciertos y óperas. Este choque entre campo y ciudad sería una de las causas del surgimiento del «jazz».

De 1860 a 1914 la población pasa de 31,3 a 91,9 millones de habitantes, 21 de los cuales son inmigrantes. La ineficacia y la corrupción administrativas favorecen la especulación y la formación de cadenas («gangs»), al tiempo que estimulan el individualismo en el campo social y la iniciativa privada en el terreno comercial e industrial. Entre 1880 y 1890 se construyen cuatro nuevas líneas férreas transcontinentales. En 1914 se matriculan 250.000 automóviles.

Despierta una nueva sociedad técnica, que por ello se cree más segura y feliz; mas pronto se daría cuenta del precio de la técnica (me refiero al «crac» de 1929 y a la primera guerra mundial, sobre todo); surgen los grandes monopolios y «trusts» (Rockefeller, «Standardoil», Morgan «ferrocarriles», etc.).

En 1913, el 27 por 100 de los americanos ingresa el 60 por 100 de la renta nacional. Morgan y Rockefeller detentan el 20 por 100 del patrimonio nacional. La producción en masa eleva el nivel material de la vida en amplios sectores de la población. Los magnates de los grandes negocios fundan Universidades, centros de investigación, organismos de previsión social, museos, etc., para conservar su supremacía.

(Fuentes: **Atlas histórico mundial**, Volumen 2, Kinder y Hilgemann. Editorial Itsmo. Madrid, 1971.)

Se inventan los cilindros o discos primitivos, la radio y el cine, que toman parte en la difusión de la nueva música.

DEL «MINSTREL» A LA EPOCA DE BROADWAY, PASANDO POR EL «RAG»

La primera guerra mundial deja huella tanto en los hombres como en la música que tocan estos hombres. Un acto aislado (sólo uno) sería el cierre de «story ville», en New Orleans, y la emigración de los músicos de «jazz» hacia el norte, a Chicago.

EL «MINSTREL SHOW»

El «minstrel show» era un espectáculo que realizaban inicialmente blancos con la cara pintada de negro. Cantaban, bailaban, hablaban con deje negro; tocaban banjo, violín, huesos, tambores...; todo ello encaminado a ridiculizar al negro, pero, a la vez, a difundir sus formas de vida y su música. No hay duda que el «minstrel» es una copia de cietro espectáculo negro que desde luego tuvo menos popularidad, por ofrecer más autenticidad y jugar con menos bazas comerciales (tal como ridiculizar a una persona).

Su popularidad comienza hacia 1840, y en ese mismo año llega a Inglaterra. En 1848 llega hasta Chile y, por supuesto, en 1850 había invadido toda Norteamérica.

El «minstrel» lo representaba una familia o una compañía de personas sin parentesco entre sí. Poco a poco, y sobre todo tras la guerra civil, se va dando entrada al negro de verdad, que acaba desplazando al blanco.

Sus orígenes tiene como base:

— las nuevas corrientes del espectáculo en Europa, sobre todo las francesas, inglesas e italianas. (Recordemos que en España está la zarzuela.)

— la imitación de la vida del hombre negro, que cuando acababa su trabajo se reunía para cantar «blues» y satirizar las costumbres del amo. (Esto a partir de 1840 y en zonas muy restringidas, pero que se extendieron poco a poco.)

— no sólo la imitación, sino el intento de ridiculización del negro, para mantener en la gente media la creencia de que éste era una bestia.

El espectáculo, tal como se representaba en los años de 1870 y siguientes, tenía esta forma:

Primera parte: **Fantasia**, donde se cantaban temas con aires «pseudo-blues» (pues eran «blues» occidentalizados), se contaban chistes y se bailaba.

Segunda parte, llamada **Oleo**: para esta parte se hacía un triángulo en mitad del escenario; así, entre el señor Tambo y el señor Bones (hueso) a cada lado del escenario y un interlocutor en el medio. Este hacía preguntas que Mr. Tambo y Mr. Bones respondían con frases ingeniosas y satíricas. El resto de los actores permanecían sentados en semicírculo rodeando el triángulo escénico.

La tercera, llamada «**Burlesca**», integraba números de sátira y farsa. Se parodiaba una ópera, y concluía el espectáculo con un baile final a cargo de toda la compañía.

En las tres partes del «Minstrel» se hallaba el germen de la futura comedia musical americana.

La primera compañía importante de «Minstrel» fue la de Dan Enmett, que el 17 de febrero de 1843 estrenaba en Virginia su espectáculo «The Virginia Minstrels» (Los Juglares de Virginia). E. P. Christy le sucede en el éxito, y posteriormente, hacia 1857, Dan Bryant. De 1850 a 1870 surge una variedad muy grande de compañías, de las que destaca la de S. Collin Foster.

Si vas al baile de los hoteros,
baila con mi mujer, o no bailes,
con jubón azul de cielo y sombrero alquitranado.
Atención, muchachos, al gato de nueve colas.
El hotero es hombre económico
y nadie hace lo que él
Nunca en la vida encontré una chica cual manteca,
pero en la mujer del hotero, sí.

En 1866 se estrena **The black Crook**, con canciones sugestivas e incitaciones sexuales. El escándalo fue mayúsculo en los puritanos. Desde entonces este género se conoce con el nombre de «Stravaganza». El espectáculo duraba cinco horas y media y daba por primera vez cierta importancia al coro. Posteriormente se fue dejando de ridiculizar al negro, y la cara fue quedándose como era, «blanca». Así, hacia los años 80 comienza la auténtica comedia musical, donde los rostros son blancos y los negros no tienen entrada. En 1874 se estrena **Evangeline**, con partitura íntegra. A partir de entonces el «minstrel» se relega a las salas de suburbios y a los burdeles. La clase media prefiere la nueva comedia musical.

El camino recorrido (no llega al medio siglo) es importante. Se ha fraguado un nuevo estilo: la comedia musical. Se ha creado un arquetipo de negro. Se ha introducido la provocación sexual y se ha dado a conocer de forma no pura la música del negro.

Esta forma de conocimiento y de mezcla de la música negra no pura con formas blancas e instrumentos occidentales será lo que dé origen al «ragtime».

EL «RAGTIME»

Aunque el «minstrel» es muy importante a la hora de buscar los orígenes del «ragtime» no es el único estilo influyente. Hay dos facetas importantes que junto al «minstrel» forman el triángulo de elementos que dieron forma al «rag».

Tras la guerra civil y la emancipación, el negro entra a formar parte de las compañías de «minstrel». Aporta originalidad y autenticidad, aunque se adapta al tipo de «minstrel» existente. Cuando el «minstrel» va refinándose, los negros crean otro tipo de «minstrel» aparte, donde siguen tocando banjo y piano, que aprendieron de los pianistas blancos del «minstrel» primero. El «rag» surge de la interrelación entre el estilo «hot» del negro al aprender a tocar piano como le decía un pianista blanco, y el modo occidental de tocar de este pianista, que pronto copia ciertas formas peculiares del estilo «hot» (caliente) negro.

Si a esto unimos que tras la guerra civil los militares venden y regalan todos los instrumentos de metal (cornetas y trompetas, sobre todo) que les sirvieron durante la contienda a los negros ansiosos de ver cómo sonaban esos «metales de cobre», y de tocarlos por sí mismos, tenemos los tres factores que influyeron en el surgimiento del «rag».

A estos tres hay que añadir un factor sociológico. El negro crea el «rag» al pasar de la esclavitud a la libertad y enroscarse en el mundo del espectáculo.

Al ser libre, el negro busca trabajo en el puerto de Nueva Orleans, o en los em-

barcadores de Memphis o San Luis. Allí se asienta. Fija su residencia, y tras el trabajo va a tocar a una taberna o a un cuartucho de mala muerte. Allí la gente tiene algo más de dinero y puede pagar a un músico.

El «rag» es un estilo, generalmente pianístico (aunque se admiten también el banjo y la guitarra...), con ritmo terriblemente sincopado, en compás binario (al contacto con las bandas militares y la armonía occidental), que se interpreta en tabernas y salas de diversión, por negros, y a fines del siglo XIX. Con el nuevo siglo los blancos se apropiarán del estilo, lo armonizarán y lo harán perder espontaneidad (1). Estos blancos tendrían técnica pianística occidental y tocarían «rag» llamados por su poderoso ritmo y por el nuevo contacto entre blanco y negro en un plano más igualitario.

Era una música alegre, desenfadada y totalmente heterodoxa respecto a la forma de utilizar las teclas.

Sería la música popular por excelencia de fines del XIX, y al furor inicial se sumaría el furor que produjo en los hombres blancos cuando músicos de su piel se apoderaron de él. El «rag» fue un estilo más que influyó en el origen del «jazz», más tarde entró en el espectáculo, en la comedia musical blanca (el llamado «Tin pan alley», que significaba callejuela de las ollas de lata), y hacia los años cuarenta tuvo un resurgimiento espectacular.

El «rag» mantenía la forma rítmica africana, aunque con algunos cambios, resultantes de su contacto con la música blanca. Tal como el compás binario. Conservó la síncopa y la escala de «blues», aunque ahora con un instrumento temperado como el piano; los «glissandos» y ataques se hacían de forma más occidental. Los pianos eran golpeados a menudo y normalmente estaban desafinados, por lo que la música que producían debía sonar de forma muy particular.

Scott Joplin fue quien más popularidad dio al «rag». Su vida transcurrió entre los años 1869 y 1917. Procedente de Texas, donde tuvo un maestro clásico europeo, vagabundó por los estados sureños, buscando nuevas experiencias. Esto le hizo conocer la técnica no ortodoxa de los negros, a la cual se agregó, sin olvidar sus estudios clásicos. De esta mezcla supo crear un nuevo estilo, y fue considerado el rey del «rag». En 1885 le en-

(1) Una muestra de esto está en la serie de L-P's que ha grabado el «New England Conservatory Ragtime Ensemble», dirigido por Gunther Schuller, violando la pureza «rag» de Scott Joplin.



contramos en San Luis; en 1893, en Chicago, donde conoce a otros primitivos «ragmen». Plunk Henry, Johnny Seymour y Otis Saunders. En 1898 se va a Missouri, donde le ve John S. Stark, que le hace grabar su éxito más popular: **Maple leaf rag**. Hasta su muerte, en 1917, compuso 39 «rag» (2).

De San Luis procede Thomas M. Turpin, autor del **Harlem rag** (1897) y sucesor de la popularidad de Joplin. Murió en 1922.

Ambos pianistas, negros, tenían trabajo fijo en las tabernas y «honky-tonks» de las ciudades o carreteras del Sur. Allí podían experimentar nuevas formas rítmicas para divertir a la gente o para que ésta bailase. El pan lo tenían asegurado y podían investigar con cierta seguridad.

En los primeros años del siglo XX el «rag» era el estilo de moda. Los artistas proliferaban por doquier, y la gente lo bailaba desorbitadamente: James S. Scott, de Noosho, Missouri; Louis Chavrin, de San Luis; Jelly Roll Morton (gran figura del «jazz», Fats Waller y James P. Johnson fueron los grandes mitos.

Entre los músicos blancos hay que mencionar a Ben R. Harney, de Kentucky, que fue de todos los blancos el que más popularizó el «rag». Otras figuras de la época fueron: G. Botsford, T. Jackson, J. Rusen Robinson, etc....

El furor del «rag» hizo que en 1904, en Chicago, se publicase el libro **Instruction book n.º 1 for ragtime piano playing** (Libro número 1 de instrucciones para tocar «rag» con piano). Su autor, Alex Christensen, lo concibió para músicos principiantes. Lo contrario hizo Scott Joplin, que en 1908 publicó el libro **The school of ragtime: 6 exercises for piano** (La escuela del «ragtime»: seis ejercicios para piano), dedicado a los músicos profesionales, a los maestros. (El primero que publicó un libro sobre «rag» fue Ben Harney, blanco, en 1897: **The ragtime instructor**.)

El «rag» se extendió rápidamente por el Sur y el Norte. En Nueva York surgieron figuras como James P. Johmon, en 1894, y Fats Waller (1904-1943). En Nueva Orleans surgió el grandioso Jelly Roll Morton (1885-1941), que junto a Antony Jackson desplegaron sus actividades por el licencioso barrio de Storyville.

La época de apogeo del «rag» está comprendida entre 1897 y 1910, fecha en que es sustituido popularmente por el «jazz».

(2) Una excelente grabación de «rag», auténticos de Scott Joplin, regrabados de los «rollos» primitivos se encuentra en la colección «Archive of Jazz», de Movieplay.

LAS FORMAS BLANCAS

Hasta ahora hemos estudiado las formas que toma la música popular negra. Ahora veamos las que tomó la música popular blanca.

La sociedad blanca americana estaba totalmente estratificada en sendas clases sociales cuando el siglo cambió de número. La guerra civil había contribuido a esto de una forma intensa; pero fue, sobre todo, la expansión comercial y económica del Norte la que lo configuró de forma esencial. En el Sur la sociedad estaba ya estratificada tiempo ha. El blanco, terrateniente, y el negro, esclavo. Por supuesto que había parias blancos, como parias negros, y negros aristócratas, como blancos; pero el negro, estuviese donde estuviese, siempre era inferior. En las ciudades del Norte surge, en el cambio de siglo, una facción importantísima: el proletariado industrial. El campesino era un mito que iba desvaneciéndose. La tierra pertenecía a muy pocos y la ciudad ofrecía formas más remunerativas de subsistir. En la ciudad los viejos puritanos formaban la aristocracia dominante. La conquista del Oeste era un hecho. Y no todos eran ricos allí. El oro se agotaba y las tierras robadas a los indios se acababan. La explosión industrial no llegó al Sudoeste hasta los años 20, y la imagen ficticia del «cowboy» o vaquero (en sus constantes luchas —falsas— contra los indios) no respondía a la realidad. En el Oeste había terratenientes como en el Sur, y las grandes compañías o «trusts» del Este hacían su «América» a costa de los emigrantes que buscaban en el Oeste una nueva forma de vida. Había tantos vaqueros parias como negros, y había terratenientes más poderosos que los del Sur. Los ciudadanos eran una minoría que aumentaba, con unas leyes bajo el brazo que eran incapaces de hacer cumplir.

LA COMEDIA MUSICAL Y LA OPERETA

Tras la guerra civil llegan a la costa Este, y al Sur, las novedades imperantes en Europa: la ópera bufa, y las «varietés» francesas, y las formas más refinadas y satíricas inglesas. Ambas formas ejercieron gran influencia hacia 1880. Las formas francesas, más populares y con más chicas, se extendieron hacia el Oeste y penetraron en las zonas bajas de las ciudades. La forma inglesa, más intelectual y refinada, pronto fue adquirida por la clase media y la gente del Este. Esta forma es la que daría, años más tarde, origen al famoso estilo «broadway».

La opereta y ópera frívola tuvo poca aceptación, y las partituras de gente tan importante en Europa como Offenbach o Lecocq no triunfaron en el Nuevo Continente. Sin embargo, posteriormente, con autores ya americanos y cuando las formas inglesas habían sido digeridas, la opereta cobró nueva fuerza.

En 1867 se estrenó **La grand duchesse de Gerolskin**, de Offenbach, que fue un éxito espectacular e hizo que durante la década de 1867-1877 triunfara el estilo francés.

Con el estreno de **Pinafore**, de Gilbert y Sullivan, en 1878, comienza el período de popularidad de la forma inglesa. El tema era una parodia del Almirantazgo británico. En 1890 se estrena el **Robin Hood**, de Koren, y en 1894 el gran padre de la comedia musical norteamericana, Victor Herbert, estrenaba su obra **Prince Ananias**. La labor de Herbert abrió las puertas a nuevos compositores; en el período 1890-1929 implantaron un nuevo estilo, todavía con reminiscencias europeas. Aún perduraba el éxito del «minstrel» **The Black Crook**, y según su modelo se

estrenaron «extravaganzas» como **The origia of cake-walk**, de 1898; **Dahomey**, 1902, o **Little Johnny Jones**, de 1904.

Se distinguían, pues, dos líneas que luego serían engullidas por el llamado «estilo Broadway»:

a) El «Minstrel Show», de influencias africanas;

b) La opereta blanca, de influencias europeas.

Conviene precisar ahora algunos términos que vamos a utilizar con frecuencia. A menudo, a la comedia musical americana se la llama estilo «Broadway», esto no es correcto, pues tal estilo sólo es una faceta de la comedia musical, la más importante desde los años 30; pero antes había otras formas. Broadway divide a la comedia musical en dos etapas:

— Antes de «Broadway», con predominancia de la ópera cómica u opereta de formas europeas; y

— Después de «Broadway», con un estilo puramente norteamericano, conocido con el nombre de comedia musical.

En la ópera cómica eran frecuentes los nombres europeos, como Offenbach, Lecocq o Johann Strauss. Era este un estilo similar a la ópera, pero que en lugar de ir dirigido a los aristócratas iba orientado



hacia la clase media y burguesa, y para que ésta lo asimilara se incluían formas más frívolas y mayor número de diálogos hablados. A la influencia francesa pronto sucedió la inglesa, como hemos visto. Antes hemos olvidado deliberadamente a John Philip Sousa, autor de ciertas composiciones con aire de ópera cómica; y decimos «ciertas» y «con aire de» porque Sousa fue principalmente un compositor de marchas militares. Compuso cerca del centenar de estas marchas, de las cuales destacan **Stars and stripes for ever** (1890) y **Semper Fidelis** (1888).

En la comedia musical, la antigua influencia frívola francesa renace, así como se aceptan las formas de «extravaganzas» del «minstrel show». Hay chicas en abundancia, con poca ropa y gran belleza. La comedia musical es una representación, musicada, de tema frívolo y a veces simplón, pero encaminado a excitar y provocar el sexo. Con la preponderancia de Broadway, estas formas «diabólicas» y escandalosas se sofisticaron de modo notable. El texto seguía siendo anodino, pero

el espectador quedaba satisfecho, pues el final era siempre feliz, y además había visto algo más de lo que podía ver en la calle.

Se dice que **El fullero negro**, de 1866, estrenada en Nueva York, fue la primera comedia musical, pero esto sólo es una conjetura.

Su éxito viene precedido del de la ópera cómica, y fue George M. Coham el que desarrolló su peculiar estilo basándose en las formas existentes. Coham fue prácticamente el creador de la comedia musical nueva; si esto, a lo mejor, es demasiado, sí hay que concederle que fue él quien cambió la forma de opereta hacia la comedia. A Coham le siguieron los europeos Luders, Kerker, Englander, Friml (checoslovaco) y Romberg (húngaro).

En 1914 se estrena un «espectáculo musical sincopado, cuyo autor es Irvin Berlin. Termina así el origen de la comedia para dar paso a la edad de oro de Broadway.

LAS FORMAS COMERCIALES

Hemos hablado de la música popular entre la clase media y cierta clase aristócrata. (La otra parte gustaría de la música clásica europea y de las óperas «altas».) Pero hay otras formas muy populares entre los blancos medios, que a menudo van ligadas a la comedia musical.

Estas formas vienen determinadas por la popularidad del cine, la radio y el disco. Es el primer brote de música de consumo, aunque todavía con aires tradicionales.

La era del consumo la inicia de forma muy primitiva Enrico Caruso, que en 1903 consigue vender un millón de discos con un fragmento de la ópera **Pagliacci**, de Leoncavallo. En realidad, Caruso era un divulgador de las formas clásicas, y ese papel desarrolló el tenor italiano hasta su muerte, acaecida en 1921.

La canción popular «per se» y «comercial» en su sentido actual había surgido. Caruso no era el mejor tenor del mundo ni cantaba óperas enteras; sólo era un divulgador de las formas comerciales de la ópera.

Lo mismo hizo Arthur Collins, pero con las formas comerciales de la música negra. En 1905 grabó **El predicador y la barba**, canción histórica, interpretada en dialecto negro. Hasta 1925 fue uno de los discos más vendidos. Por supuesto, logró el millón de discos vendidos.

El «minstrel» también sufrió la comercialización, y George Washington Johnson fue el culpable.

Junto a esta comercialización de viejos estilos surge la comercialización de otros nuevos. En 1914 se graba un disco muy curioso en forma de monólogo. El disco es todo un monólogo de un actor que fingiendo hablar por teléfono desarrolla un agudo ingenio, que fue del gusto del público.

Asistimos, pues, al nacimiento de la canción consumista y comercial, que hoy tan bien conocemos. Pero esta sólo es una faceta de la música popular, por fortuna. Por supuesto que el negro en estos años es extraño a este movimiento (no por ser mejor, sino por estar marginado).

Hay dos formas populares más, al cambiar el siglo, entre los blancos:

- la canción política,
- los temas vaqueros del Oeste.

Por su importancia los estudiamos en otro número.

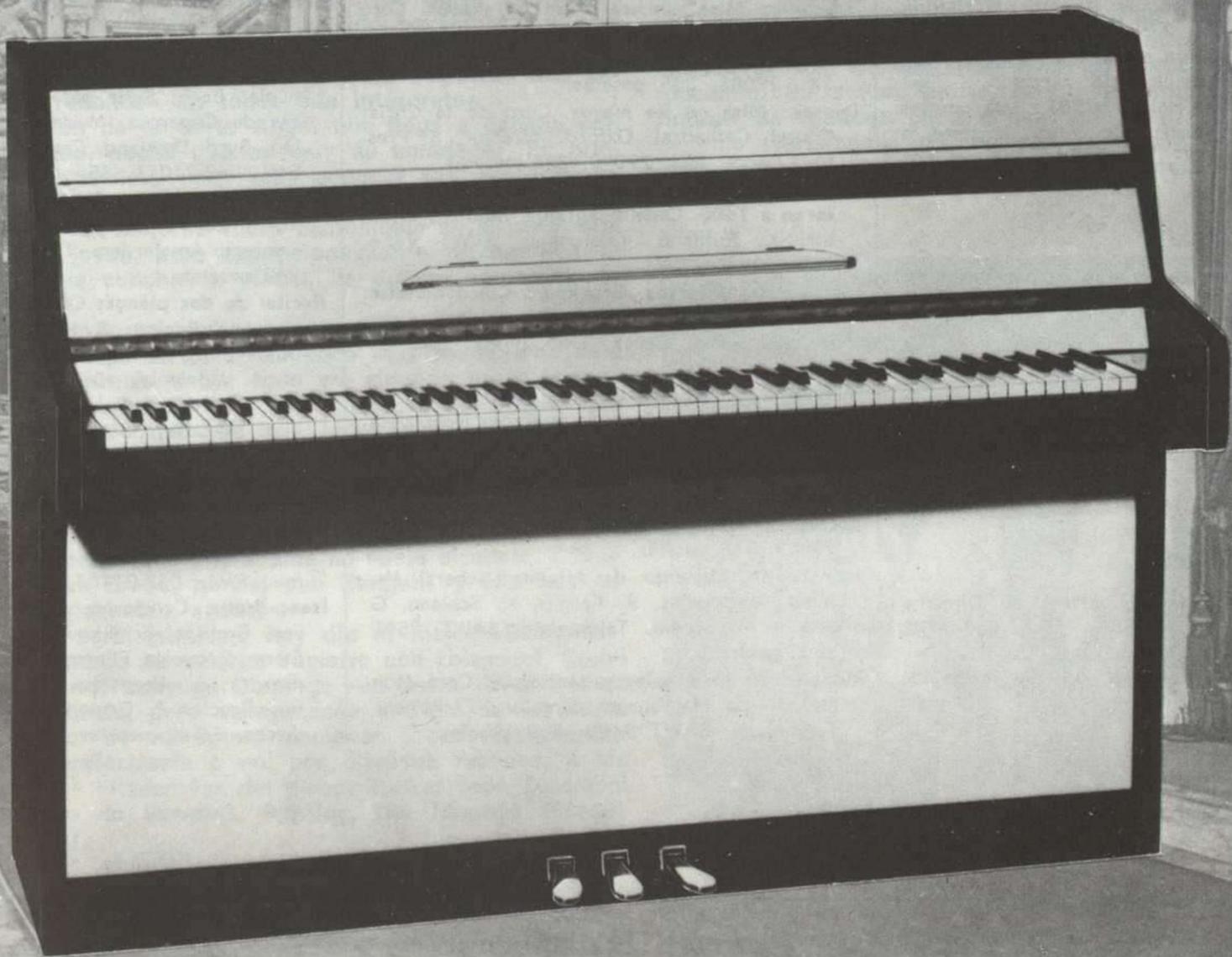
JOSE MIGUEL LOPEZ

CUANDO LA CALIDAD SUPERA AL PRECIO

PIANO
FURSTEIN

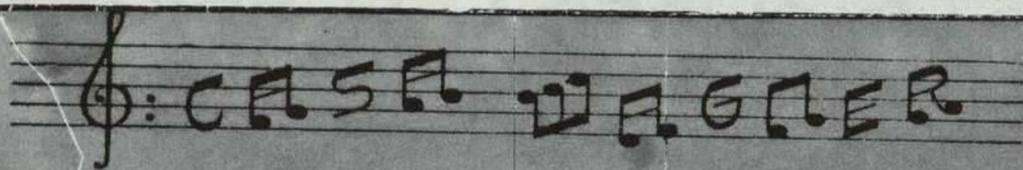


FARFISA



Solicite información y catálogo a:

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



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

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 1.º DE ABRIL - 1.º DE MAYO

MUSICA ORQUESTAL:

Haendel: **Los 16 Conciertos para órgano**, volumen I (núms. 1 al 9). E. Power-Biggs. Orquesta Filarmónica de Londres; director, Sir A. Boult. CBS, S 77858, tres discos. 1.140 pesetas.

Liszt: **Sinfonía Fausto. Los Preludios**. Ch. Bressler. The Choral Art Society. Orquesta Filarmónica de Nueva-York; director, L. Bernstein. CBS, S 77207. Dos discos. 760 pesetas.

Mozart: **Concertone para dos violines**. Pleyel: **Sinfonía concertante para violín y viola**, op. 29. I. Stern, P. Zukerman. Orquesta Inglesa de Cámara; director, D. Barenboim. CBS, S 73310. 380 pesetas.

Shostakovich: **Sinfonías 1 y 9**. Orquesta Suisse Romande; director, W. Weller. Decca, SXL 6563. 335 pesetas.

Sibelius: **Sinfonía número 7. Las Oceánidas. Tapiola**. Orquesta Sinfónica de Bournemouth; director, P. Berglund. EMI, 063-05241. 355 pesetas.

R. Strauss: **Así hablaba Zarathustra**. H. Kribbers. Orquesta Concertgebouw; director, B. Haitink. Philips, 6500624. 375 pesetas.

Tchaikowsky: **Sinfonía número 2**. Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS; director, Y. Svetlanov, Hispavox, HME5 61082. 360 pesetas.

Telemann: **Tafelmusik**. Concerto Amsterdam. Telefunken, SAWT 9449/54. Seis discos. 1.560 pesetas.

MUSICA DE CAMARA:

Brahms: **Cuartetos de cuerda números 1 y 2**. Cuarteto Weller. Decca, SDD 322. 225 pesetas.

Haendel: **Cuatro Sonatas-trío**. F. Brüggén, J. Schäftlein, A. y N. Harnoncourt, W. Pfeiffer, H. Tachezi. Telefunken, SAWT 9559. 260 pesetas.

Telemann: **Cuartetos de París números 1, 4 y 6**. Quadro Amsterdam. Telefunken, SAWT 9448. 260 pesetas.

MUSICA INSTRUMENTAL:

Bach: **Ofrenda musical**. Cuarteto de Ginebra, J. C. Hermentjat, L. Rogg. EMI, 063-0493. 355 pesetas.

Beethoven: **Variaciones**, op. 34, 76 y 35. S. Richter. Hispavox, HME5 61081. 360 pesetas.

Chopin: **16 vales**. P. Katin. Decca, SDD 353. 225 pesetas.

Haydn: **Sonata Si bemol mayor**, H XVI, 52. **Concierto Re mayor**, H XVIII, 11. I. Haebler. Orquesta de Cámara Holandesa; director, S. Goldberg. Philips, 5802737. 375 pesetas.

Mozart: **Obra para órgano. Dos Sonatas da Chiesa**. H. Tachezi. Telefunken, SAWT 9555. 260 pesetas.

Purcell: **Música concertante para cuerda y cémbalo**. Leonhardt Consort. Telefunken, SAWT 9506. 260 pesetas.

Schumann: **Estudios sinfónicos. Variaciones Abegg**. C. Arrau. Philips, 650130. 375 pesetas.

MUSICA VOCAL Y CORAL:

Beethoven: **Misa en Do mayor**. F. Palmer, H. Watts, R. Tear, Ch. Keyte. Coro St. John's College, Cambridge; Academia St. Martin-in-the-Fields. Director, G. Guest. Decca, SXL 29086. 335 pesetas.

Bruckner: **Misa número 2 en Mi menor**. Coro Schütz, de Londres. Conjunto de viento. Director, Ph. Jones. Dir. R. Norrington. Decca, SXL 29088. 335 pesetas.

Dvorak: **Misa en Re mayor**. Coro de la Christ Church Cathedral, Oxford; director, S. Preston. Decca, SXL 29090. 335 pesetas.

G. Gabrieli y otros autores: **Coros venecianos en torno a 1600**. Capella Antiqua, Munich; director, K. Ruhland. Telefunken, SAWT 9456. 260 pesetas.

Liszt: **Missa Choralis**. Bruckner: **Cinco motetes**. Coro St. John's College, Cambridge; director, G. Guest. Decca, SXL 29087. 335 pesetas.

Mahler: **Das Klagende Lied**. H. Harper, N. Procter, W. Hollweg. Coro de la Radio Holandesa. Orquesta Concertgebouw; director, B. Haitink. Philips, 6500587. 375 pesetas.

Monteverdi y Gesualdo: **Motetes**. Coro Monteverdi; director, J. E. Gardiner. Decca, SXL 29068. 335 pesetas.

Monteverdi: **Lamento de Ariadna**. Scherzi Musicali. Madrigales. R. Farolfi, K. Schlean, G. Ghetti, M. Sorelli. Telefunken, SAWT 9591. 260 pesetas.

Monteverdi: **Madrigales y conciertos**. Coro Monteverdi, de Hamburgo; director, J. Jürgens. Telefunken, SAWT 9438. 260 pesetas.

Purcell: **Te Deum. Jubilate Deo. Música fúnebre**. Solistas, Coro St. John's College, Cambridge. Orquesta Inglesa de Cámara; director, G. Guest. Decca, SXL 29078. 335 pesetas.

OPERA:

Berg: **Wozzeck**. W. Berry, I. Strauss, F. Uhl, R. van Vrooman, A. Weikenmeier, K. Dönch. Coro y Orquesta Opera de París; director, P. Boulez. CBS, 78259, dos discos. PVP.: pesetas 710.

Mozart: **Così fan tutte**. P. Lorengar, T. Berganza, R. Davies, T. Krause, J. Berbié, G. Bacquier. Orquesta Filarmónica de Londres; director, Sir G. Solti. Decca, SET 575/8, cuatro discos. 1.080 pesetas.

RECITALES:

Callas en París: arias de óperas francesas: **Orfeo, Carmen, Sansón y Dalila, Romeo y Julieta, Mignon, El Cid y Luisa**. M. Callas. Orquesta Nacional RTF; director, G. Prêtre. EMI, 063-00540. 355 pesetas.

Irma Costanzo: Música para tecla, laúd y vihuela: Bach: **Suite para laúd número 1**. Piezas de Cimarosa, Mudarra, Negri, Anon, Milán, Byrd, Dowland, Campion, Pisador y Sanz. EMI, 063-21011. 355 pesetas.

Conciertos italianos: Torelli, Vivaldi, Locatelli: cinco conciertos para solista hacia 1700. Concerto Amsterdam. Telefunken, SAWT 9499. 260 pesetas.

Recital de dos pianos: Obras de Skriabin, Rachmaninoff, Brahms, Dvorak, Françaix, Benjamin, Gustavino y Milhaud. M. Frechilla y P. Zuloaga. Movieplay, S-30.103.

Piano, Pianísimo: Recital de piano. Obras de Liszt, Debussy, Satie, Rachmaninoff y Albéniz. J. Bolet, E. Sánchez, R. Coll, L. Allix. Ensayo, ENY 206. 350 pesetas.

Música Ibérica, IV: Siglos XVI/XVII. Obras de Valderrábano, Narváez, Gabriel, Mudarra, Ortiz, Morata, Vázquez y anónimos. Grupo Lema. EMI, 063-21101. 355 pesetas.

Isaac Stern: Conciertos para violín de Beethoven, Brahms, Tchaikowsky y Mendelssohn. I. Stern. Orquesta Filarmónica de Nueva York; director, L. Bernstein. Orquesta de Filadelfia; director, E. Ormandy. CBS, S 77386, tres discos. 1.140 pesetas.



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

CRITICA DISCOGRAFICA

LA «AIDA» DE MUTI: DEBUT DE UN GRAN DIRECTOR

Aida, una de las óperas más divulgadas de Verdi, fue estrenada en 1871 (con motivo, como es sabido, de la inauguración del Canal de Suez), cuatro años después de la terminación del Don Carlos. Estamos ya en la plena madurez del mayor compositor para el teatro que ha dado la, en este terreno, tan fecunda Italia. Esta última época —a la que pertenecen asimismo el Requiem, Otello, las Cuatro piezas sacras y la culminación que es el prodigioso Falstaff— se caracteriza por un mayor dominio formal y un tratamiento más importante, eficaz y virtuosístico de la orquesta, mucho más enraizada ahora en el drama, y por un destierro cada vez más completo de esos temas vulgares, y a veces casi chabacanos, que suelen empañar en ocasiones las óperas de los años primeros y centrales de la producción verdiana, sumándose ahora aquellas virtudes a la habitual riqueza de inspiración de nuestro autor. Con todo, no está Aida exenta de defectos: grandilocuencia en las escenas pomposas, falso orientalismo en las alusiones al lugar en que transcurre, «ballets» —escritos por exigencias de la escena— algo latosos para los oídos de hoy; en conjunto, Aida se nos aparece como una de las grandes óperas de Verdi, a pesar de algunas desigualdades casi completamente ausentes en las dos que le siguen, y de una caracterización psicológica no siempre tan certera y penetrante como en ellas.

Con anterioridad a ésta, teníamos noticia de nueve grabaciones completas de Aida: Serafin (con Caniglia, EMI), Erede (Decca), Toscanini (RCA), Serafin (con Callas, EMI), Perlea (RCA), Karajan (Decca), Solti (RCA-Decca), Mehta (EMI) y Leinsdorf (RCA), creo que enunciadas en orden cronológico. Las cinco primeras, monoaurales, son por diversos motivos muy destacables: así, el excepcional trío Caniglia-Gigli-Stignani en la primera de Serafin; el documento del tan discutible Toscanini; la mejor época del arte de Callas y Tebaldi (con Eredá), y sobre todo el reparto vocal asombroso, seguramente no superado hasta ahora, de la versión dirigida por Perlea: Milanow, Björling, Barbieri, Warren y Christoff.

Los cuatro registros efectuados estereofónicamente tienen asimismo grandes virtudes: del de Karajan, algunas voces, la orquesta y la grabación, extraordinaria para su época (1959); la protagonista —L. Price— y la dirección, en la de Solti; la «Amneris» de Bumbry en la admirablemente dirigida por Mehta, y casi todas las voces en la, a mi modo de ver, tan superficialmente conducida por Leinsdorf. Ninguno de estos últimos registros nos parece enteramente «redondo» en todos sus intérpretes.

La nueva grabación de la Serie Angel nos llega a España con sorprendente prontitud, hecho que es muy de agradecer. En principio, llama ya la atención, nada más conocer los nombres de todos los intérpretes que intervienen, el visible esfuerzo de la firma EMI por reunir las mejores voces disponibles en el momento, junto a un director joven, pero excepcionalmente prometedor. El resultado, antes de la conclusión global, ha de ser someramente analizado por partes.

Montserrat Caballé no es justamente la voz más adecuada para este «rôle», requiriéndose un color un poco más dramático (esta deficiencia suya se aprecia sobre todo en algunas notas graves no suficientemente timbradas); pero, aun así, qué duda cabe que ella es la más completa «Aida» de hoy, arrastrándonos por la extraordinaria calidad de su voz, su impecable línea de canto, su incomparable dominio del «pianissimo» (del que aquí no abusa), y ante todo, en esta ocasión, por la excepcional fuerza expresiva de su caracterización, logrando acentos de una convicción conmovedora, hasta un punto que ella misma no suele alcanzar. Callas, Milanow, Tebaldi (con Eredá, no así con Karajan) y ella nos parecen las más convincentes «Aidas».

Plácido Domingo será asimismo hoy día el mejor «Radamés». Aquí supera notoriamente su anterior registro con Leinsdorf. Como es frecuente en él, nos subyuga Domingo —a pesar de una línea no siempre irreprochable, pero superándose al final de la última escena— por el calor de sus interpretaciones y por el esplendor de su voz. Puede preferírsele o no, por diversas razones, a los otros más destacados «Radamés» del disco: Tucker (con Toscanini y segunda grabación de Serafin), Björling, Del Monaco (Eredá) o Bergonzi (Karajan).

Fiorenza Cossotto aborda el papel de «Amneris» —quizá el personaje de esta ópera mejor trazado por Verdi— con pleno éxito, tanto por las grandes calidades de su voz como por lo convincente de su dramatismo. Puede colocársele más o menos a la altura de sus mejores competidores: Barbieri (con Serafin, segunda grabación, y con Perlea) y Simionato (Karajan), orientándose nuestras preferencias ligeramente hacia Bumbry (con Leinsdorf y, mejor aún, con Mehta).

Quienes han escuchado repetidamente en escena a Piero Cappuccilli suelen insistir en que es voz a la que el disco no hace justicia; en todo caso, en esta ocasión logra un «Amonasro» muy satisfactorio —al igual que Warren, McNeil (Karajan) o Merrill

(Solti)— en todos los aspectos, pero sin alcanzar quizás la interpretación de Gobbi.

Ghiauroff es un esplendoroso «Sumo Sacerdote», tanto por su rotunda voz de bajo —si bien ya no tan brillante como al comienzo de su carrera— como por la adecuada majestad de su actuación. Christoff y él han sido las mejores voces escuchadas en este papel. El bajo profundo Luigi Roni canta muy a propósito su «rôle» de «Rey de Egipto». Y para los dos restantes y brevísimos papeles se ha contado con dos voces realmente importantes: Esther Casas y Nicola Martinucci, que cumplen sobradamente.



El Coro del Covent Garden es uno de los principales de Inglaterra, lugar donde actualmente se hallan, y en número sorprendente, los mejores del mundo. En cuanto a la orquesta New Philharmonia londinense, demuestra una vez más que se trata de una de las más perfectas del mundo, tanto por su refinamiento sonoro (los sobregudos en los violines, por ejemplo) como por su ajuste y virtuosismo. Su actual titular, Riccardo Muti, obtiene de ella una riqueza de matices poco común. El debut discográfico de Muti ha sido ciertamente brillantísimo, conforme podía esperarse después de haberle escuchado en ópera o concierto, ya fuese con la



Filarmónica de Viena o con la Nacional de España: es un joven dotadísimo con ese temperamento arrollador tan adecuado para los momentos más tensos como para los más tiernos, y con un formidable dominio del conjunto de solistas, coro y orquesta. En Aida acentúa los contrastes en los «tempi», tendiendo a acelerarlos en los climas, con momentos escalofriantes (así en «¡Guerra, guerra, guerra!», en la primera escena del primer acto; en los puntos de mayor intensidad del dúo «Aida»-«Amonasro» al final del acto tercero). Llamán la atención la rapidez con que lleva la marcha triunfal (parece, con acierto, no gustarle y quererla acabar pronto)

y el «ballet» de la segunda escena del acto segundo, esto último convenciéndonos sin reservas. Por estos tan personales contrastes sorprende la primera vez que se le escucha, pero inmediatamente logra convencer, a la vista «a posteriori» de los resultados.

De entre las recientes grabaciones de Aida, la dirección de Karajan, aun con grandes aciertos, me parece retórica y exterior, abusando del «fortissimo»; Solti, admirable, es, con todo, a ratos desigual; Mehta era seguramente el más equilibrado; y Leinsdorf, como ya he apuntado, se nos muestra exento de lirismo e irrelevante. Muti se me antoja el más sinceramente entregado a esta música y, en una palabra, el más convincente. Decididamente, Muti se presenta ya como uno de los más geniales directores de ópera italiana en una época de oro, con nombres como Mehta, Bernstein, Abbado, Levine, Solti, Karajan, y sobre todo el —por desgracia— ahora alejado del género, Giulini.

La toma de sonido es de primerísimo orden, y claramente la más acabada en las Aidas existentes. La presentación y comentarios son satisfactorios, pero es de lamentar que el libreto con el texto de la ópera sólo aparezca en los sempiternos italiano e inglés.

Conclusión: En mi opinión, la Aida más completa en su interpretación, y la mejor grabada.

ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

VERDI: Aida. M. Caballé, P. Domingo, F. Cossotto, P. Cappuccilli, N. Ghiauroff, L. Roni, E. Casas, N. Martinucci. Coro de la Royal Opera House, Covent Garden. Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, Riccardo Muti. EMI-Angel, 1 J 165-02548/50. Tres discos. Precio normal: 1.140 pesetas; precio oferta: 885 pesetas.



«OTELLO»: UNA OBRA MAESTRA SIN SUERTE EN EL DISCO

El 5 de febrero de 1887 se estrenó Oteló, en Milán, con extraordinario éxito de crítica y público. Verdi tiene setenta y cuatro años, y nadie, ni él mismo, presumía que después de dieciséis volvería a componer. El largo silencio desde Aida, solamente roto por el Requiem y las revisiones de Simón Boccanegra y Don Carlo, fue provechoso. En este lapso de tiempo Verdi sufrió una gran crisis, motivada, entre otras cosas, por la creencia de que ya no tenía nada que decir; se sentía acabado. A ello contribuyó, sin duda, el auge que habían adquirido por entonces las corrientes wagnerianas; Wagner representaba para muchos no sólo el presente, sino incluso el futuro, mientras que Verdi pertenecía al pasado; su arte, que en tiempos había encendido a Italia, estaba caduco. La hipersensibilidad del maestro le hizo acusar esta situación y decidió no componer, amparándose en sus ocupaciones de terrateniente. Franz Werfel, en su libro sobre el compositor, resalta su complejo ante «el músico del porvenir», Wagner, y centra justamente en ello la causa de la crisis. Sólo la tenaz insistencia del editor Ricordi y de Arrigo Boito pudo lograr el milagro de que el músico de Busseto despertara de su letargo; esto y el que se le ofreciera la posibilidad de poner música nada menos que al Oteló, de Shakespeare. Verdi era un gran admirador del dramaturgo inglés y siempre le había obsesionado ponerse al servicio de sus obras. Un intento, no logrado, había sido Macbeth (1847), y desde hacía años trabajaba en una ópera, que nunca llegó a terminar, sobre el Rey Lear. Por eso, y a pesar de su inicial resistencia, Verdi no tuvo fuerzas para negarse al proyecto que le ofrecían y fue interesándose cada vez más en el tema, hasta el punto de colaborar muy directamente en la redacción del libreto definitivo.

Oteló se nos muestra hoy como uno de los logros más auténticos de la historia de la ópera, tanto por lo afortunado de la versión de Boito, que acertó a plasmar bastante fielmente el espíritu shakespeariano, cuanto por el gran valor de la música, en la que el compositor alcanzó cimas que hasta entonces no había logrado, en particular por lo que se refiere a la armonía y orquestación, que otorgan a la partitura un refinamiento sonoro y una variedad inigualados. Por otro lado, el tratamiento de las voces es maestro, como no podía por menos de ser, y la integración de éstas con la textura orquestal y la utilización de «leitmotiv» contribuyen a que se consigan, aunque por otros caminos, efectos de sabor wagneriano. La simbiosis letra-música, que preconizaba el maestro alemán, se logra plenamente. Todo ello, claro, dentro del más puro estilo verdiano, como consecuencia lógica de la evolución del compositor, cuya trayectoria, que habría de desembocar en Falstaff, es una de las más coherentes que pueden encontrarse a lo largo de la historia de la ópera.

Los aciertos de Verdi y Boito tienen la culpa de que Oteló sea una obra de gran dificultad interpretativa, pues son muchos los valores que contiene y a los que es necesario dar relevancia. En tal tesitura, las exigencias son máximas, tanto en lo dramático como en lo musical. Para empezar, se precisan tres grandes voces: «Oteló» ha de ser un tenor amplio, de poderosos medios (un «heldentenor», traducido al lenguaje wagneriano), con mordiente y gran aliento dramático, pero, al mismo tiempo, ha de poseer, para ciertos momentos, un refinamiento, una delicadeza y una media voz que realmente no suelen encontrarse unidos a aquellas cualidades. No olvidemos que a Verdi no acababa de satisfacerle Francesco Tamagno, su primer «Moro», porque su voz era siempre demasiado

tonante, «squillante», y no podía servir, como decía el maestro, esas «frases amplias, ligadas, que han de decirse a media voz».

«Desdémona» debe ser una soprano lírico-dramática, una voz capaz de susurrar la «canción del sauce» o el «Ave María», por un lado, y de darle adecuada réplica vocal a «Oteló» o dominar el gran conjunto del Acto tercero, por otro. En cuanto a «Yago», «hombre demoníaco», ha de poseer, en principio, una voz oscura (curiosamente, Víctor Maurel, primer «Yago», la tenía lírica y de no gran volumen), pero sobre todo una flexibilidad y una inteligencia, una habilidad para dosificar los efectos, poco comunes (en base a estas últimas cualidades triunfó Maurel). El que Verdi dudara durante algún tiempo entre el nombre de Yago y el de Oteló para dar título a la ópera nos revela la importancia que concedía al siniestro alférez.

Los tres personajes han de quedar inmersos en el drama desde un principio, por lo que es preciso lograr su perfecta comunión con el resto de los elementos: segundas partes, coro, y sobre todo orquesta. Será la única manera de alcanzar la plenitud del drama.

Ninguna de las versiones aparecidas en el mercado del disco con anterioridad a la que motiva el presente comentario había dado en el blanco, ya que, aun en las más interesantes, siempre existía algún elemento que fallaba. De todos modos, puede hablarse de magníficas interpretaciones en los casos Toscanini, Karajan (versión Decca) y Barbirolli, siendo menos destacables las de Erede y Capuana. Todas ellas aparecieron en su día en nuestro país. Examinemos rápidamente las tres primeras.

Toscanini consigue, desde los primeros compases, un clima tenso, crispado, que devendrá en una progresión dramática inflexible, constante, casi obsesiva; la suya es una dirección ceñida, directa, a veces furiosa; de todas, es la que nos pone más de manifiesto el fatalismo del drama. El que la grabación sea reflejo de un concierto público le otorga una espontaneidad indiscutible. Su «Oteló» es Ramón Vinay, gran artista, sin duda, pero de interpretación unilateral: sólo sirve la cara dramática, quizá siguiendo a la batuta, alcanzando en ocasiones grados no igualados de intensidad expresiva. La voz, grande y timbrada en centro y graves (Vinay era barítono), es corta por arriba y totalmente incapaz de hacer un piano en condiciones. Vulgar la «Desdémona» de Herva Nelli y muy interesante el «Yago» de Giuseppe Valdengo.

La versión de Karajan (la primera) posee notables valores de unidad y coherencia, con una muy lograda dosificación dinámica y una justa expresividad. La inteligencia con que se sirve de un muy discreto cuadro de intérpretes y de la maravillosa sonoridad de la Filarmónica de Viena (magníficos los metales), la sobriedad de que hace gala sitúan a la versión en un plano muy alto. Y ello a pesar de la mediocridad de un Aldo Protti, del cansancio de una Tebaldi o de la falta de refinamiento de un Del Mónaco, mejor aquí, no obstante, y desde un punto de vista artístico, que con Erede. En cualquier caso, la voz, como instrumento, de Del Mónaco es la mejor (por timbre, igualdad de color y facilidad) que ha grabado el personaje de «Oteló».

En Barbirolli encontramos un exquisito fraseo y una fluidez que no hallamos en tal medida en otras versiones. El dramatismo se consigue como consecuencia de una hábil combinación de sutileza expresiva y de una muy matizada dinámica, sin utilizar, como Karajan, excesivos contrastes ni mantener, como Toscanini, «tempos» férreos. Cuenta con el mejor, más sutil e inteligente «Yago»:

Fischer-Dieskau; con una plausible «Desdémona»: Gwyneth Jones, y con un impotente (vocalmente) «Otelo»: James McCracken; es realmente penoso oírle luchar con la terrible tesitura sin armas: ni graves, ni centro, ni agudos; la voz es átona en casi todo el registro, y a todo ello se une su mala pronunciación del italiano. En estas condiciones poco importa que su visión del personaje sea interesante y que demuestre a veces su buena calidad de intérprete.

Con estos antecedentes, ¿en qué lugar se sitúa la moderna grabación de Karajan? A mi juicio, su actual versión es una continuación clara de la que grabó anteriormente, pero con muy importantes variaciones —aunque no fundamentales— de «tempo», dinámica y matiz; con cambios también en lo que respecta al campo vocal y su tratamiento.

Es casi milagrosa la riqueza de matices y de planos logrados por el salzburgués gracias a un prodigioso desmenuzamiento de la partitura. La sonoridad resultante es inigualable por su claridad. El poder y la brillantez no faltan en los momentos requeridos. Como auténticas cimas no sólo de esta versión, sino también de cualquier otra, pueden señalarse: el maravilloso dúo del primer acto, «Gia nella notte densa», en donde el clima casi impresionista está mágicamente conseguido; el gran conjunto del Acto tercero; todo el cuarto... Sin embargo, y en contrapartida, este puntillismo, este desmenuzamiento creo nos privan de algo esencial: la continuidad dramática; se abusa, quizá en exceso, del contraste, del efecto a veces demasiado preparado (esa impresión da, al menos). Por otro lado, hay en muchas ocasiones una excesiva preponderancia orquestal que sepulta casi por completo a los cantantes. Encontramos ejemplos de este desequilibrio en momentos del «Credo», de «Yago»; en el dúo tenor-barítono, «Si pel Ciel»; en el final del aria de «Otelo», «Dio me potevi scagliar» (exquisitamente acompañado en el resto). Karajan ha efectuado dos cortes sobre la partitura (señalados en el libreto que acompaña al álbum): una parte del coro de niños del Acto segundo y una parte del gran conjunto del Acto tercero. La verdad es que no entiendo por qué, pues sobre todo con el segundo se nos priva de un importante fragmento en el que cada personaje expone su pensamiento y «Yago» y «Rodrigo» mantienen un sabroso diálogo.

Jon Vickers, «Otelo», que nunca tuvo una gran voz, se encuentra actualmente en momento muy bajo: el timbre es desagradable y quebradizo, la emisión resulta forzada las más de las veces, los agudos son tirantes. Hay momentos realmente lastimosos, como el «Exultate!», que marca su entrada, en donde emite tres auténticos «gallos» (cosa rara que el perfeccionista Karajan haya admitido esto). Pero, a pesar de los pesares, Vickers hace probablemente el mejor «Otelo» discográfico, a excepción quizá de su propia interpretación de 1961 con Tullio Serafin, que no ha salido en España; es el único que encuentra instantes de reposo y serenidad, de lirismo; el que mejor ha comprendido al personaje y el que se aproxima algo a lo que hubiera deseado Verdi. Le ayuda una cierta facilidad para la media voz, que le permite cantar muy bien, por ejemplo, «Dio me potevi...» o «Niumi tema», sin caer en los excesos gritadores de otros.

Mirelli Freni nos ofrece una «Desdémona» casi perfecta, con el único reparo de contar con una voz un poco demasiado ligera para el papel (es una lírica pura). Su forma de decir «A terra... si... nel lívido fango» y frases siguientes que sirven de pórtico al repetido conjunto del Acto tercero es difícilmente superable. Perfecta, por delicadeza y adecuación, en «el sauce» y el «Ave María».

El «Yago» de Peter Glossop está lleno de trucos vocales. Su voz, en principio idónea, es poco agradable y nasal en muchas ocasiones. Su interpretación es amanerada y al mismo tiempo basta, poco refinada y, por supuesto, nada sutil. Aunque él pretenda todo lo contrario.

El resto del conjunto es muy etsimable, si excluimos el «Casio» de Aldo Bottion, de un amaneramiento casi femenino. Los Coros de la Opera de Berlín son, en manos de Karajan, un instrumento dúctil y poderoso, y hacen gala de magnífica afinación. Otro tanto cabe decir de la Filarmónica de Berlín. Sólo con una Orquesta así es posible conseguir los efectos sonoros logrados a lo largo de toda la grabación.

La grabación, técnicamente muy buena, está, no obstante, realizada a un volumen un poco bajo. La increíble gama dinámica que utiliza Karajan se pierde a veces, y algunos pianísimos quedan confundidos con el leve ruido de fondo del disco. La localización espacial de las voces es excelente, si bien en ocasiones se perciben demasiado lejos. El ejemplar que he utilizado tenía ligeros defectos de prensado.

Lástima grande es que el sensacional libreto, impreso a todo lujo de colores, no se nos ofrezca en castellano. Aunque se trata de un libreto editado por EMI en cuatro idiomas y que se ha importado a nuestro país, hubiera valido la pena unirle la traducción castellana, lo mismo que se une la traducción del argumento. El contar con el texto es algo capital para el aficionado.

Conclusión: Es, en muchos aspectos, un Otelo modélico, altamente recomendable; pero todavía hemos de esperar el definitivo.

ARTURO REVERTER

Verdi: *Otelo*, J. Vickers, M. Freni, P. Glossop, A. Bottion, J. Van Dam. Coro de la Opera Alemana de Berlín, Orquesta Filarmónica de Berlín. Dirección, H. von Karajan. EMI-Angel, 1 J 165-02 500/02 (P. V. P.: 885 ptas.).

CUATRO MOMENTOS EN LA MUSICA RELIGIOSA DEL ROMANTICISMO

El XIX en la Música quiso serlo todo: en ninguna otra etapa histórica alcanzó el cultivo de un arte específico una vocación de «absoluto» equiparable. Partiendo del último Mozart, desde Beethoven hasta Mahler y el primer Schönberg, el compositor romántico vive con la obsesión de dar más (expresión, color, movimiento, intensidad, etc.) que sus colegas y contemporáneos en la literatura, pintura, teatro o escultura. La Música, cenicienta de las artes en las clasificaciones estéticas de los siglos XVII y XVIII, se rebela contra los esquemas de pensamiento dominantes en las etapas previas al Romanticismo, y por medio de las construcciones de Hegel y (sobre todo) de Schopenhauer se encarama al vértice de la pirámide en calidad de «super-arte». Esta subversión de valores es, sin embargo, «contestación» dentro de un proceso general de antítesis:



el Romanticismo, como movimiento, surge encarándose con las ideas de la Ilustración y el Iluminismo. Para entendernos: después de agosto de 1789, nada puede quedar igual que antes.

Uno de los aspectos de mutación imprescindibles es, paradójicamente, el religioso. Tras los primerizos balbuceos de anarquía religiosa generados en la Francia jacobina, el XIX naciente se define, en lo espiritual, como reacción contra el racionalismo (no siempre agnóstico) de la Ilustración. La Iglesia se torna en «corpus» militante y las corrientes místicas, casi abandonadas desde la amortiguación del Contrarreformismo, se renuevan con fervor (casi sensualismo) apasionado. El Romanticismo, con sus más y sus menos, esgrime una religiosidad más aparente que la del «Siglo de las Luces»; y, eso sí, se trata de una religiosidad de orientación predominantemente católica.

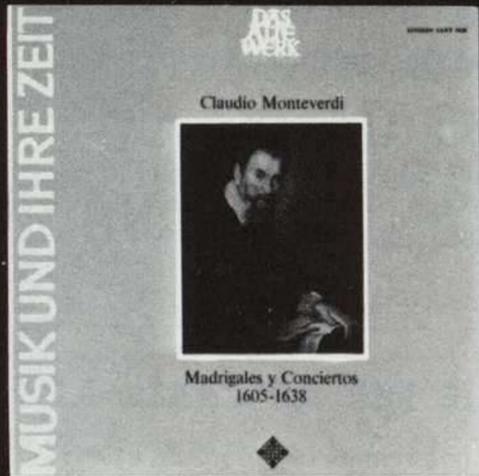
En la Música es buen índice el renacimiento del interés por el canto gregoriano y la creación de coros y escolanías en los que se da atención preferente a la obra de Palestrina. La figura de un Liszt, el artista eje del Romanticismo, acabando sus días en abate «sui generis», es mucho más que un símbolo. Desde nuestra perspectiva, con todo, el XIX musical en lo religioso parece quedar reducido al plano más «macro» del planteamiento: el de la Gran Misa de Requiem, la manifestación más descarada de ese «absoluto» buscado con ansia febril por los compositores románticos. Esto redundará, a la larga, en un severo error de perspectiva: nuestra concepción del legado sacro-musical del XIX empieza en el Requiem de Berlioz (Misa para los muertos) y concluye en la Messa da Requiem de Verdi (Misa para los vivos); sólo como concesión se incluye también la «super-misa», personificada en la Missa solemnis de Beethoven. Tal parquedad de esquemas supone cercenar de golpe la vigencia, coetánea con las obras citadas, de la música religiosa, bellísima en la mayor parte de los casos, de autores como Liszt, Bruckner o Dvorak, por no hablar de Fauré (creador del otro Requiem francés) o César Frank. (¿Cómo puede estar olvidada una obra tan soberbia como *Les Béatitudes*, redescubierta el pasado año por Kubelik desde Munich en memorable transmisión radiada?) Por otra parte, en ruptura señera con la regla general, no es católica, sino protestante, la que es seguramente obra maestra suma en



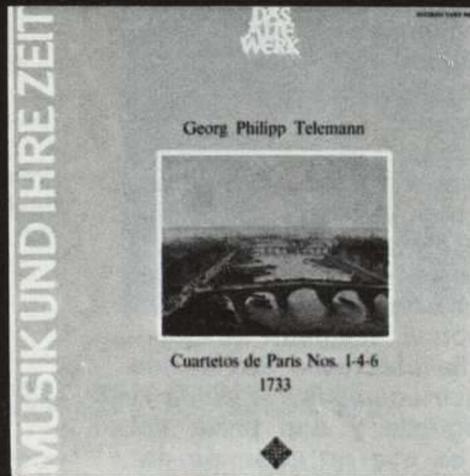


NUEVA OFERTA ESPECIAL

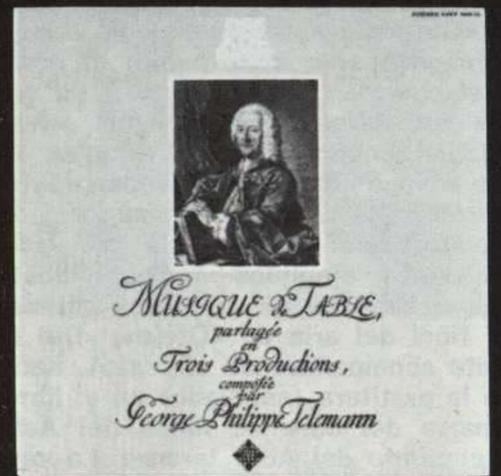
Limitada hasta el 15 de Junio



SAWT 9438
Monteverdi
Madrigales y Conciertos (1605-1638)



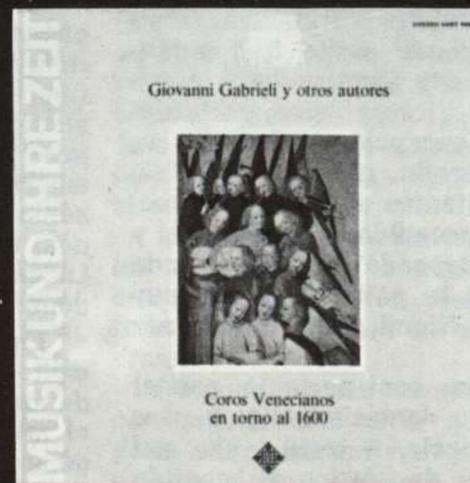
SAWT 9448
Telemann
Cuartetos de Paris N.º 1-4-6 (1733)



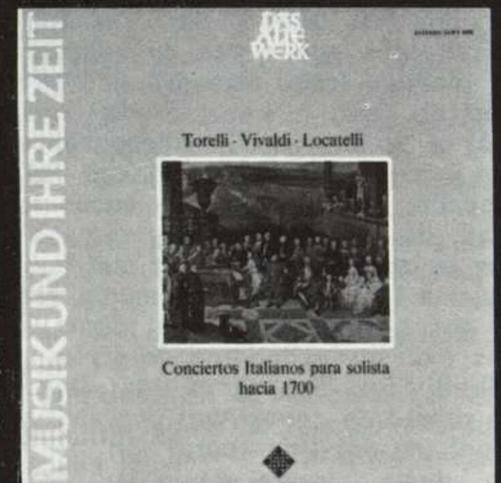
SAWT 9449/54
Telemann
Musique de Table



SAWT 9555
Mozart
Obra compuesta para Organó
Dos Sonatas "Da Chiesa"



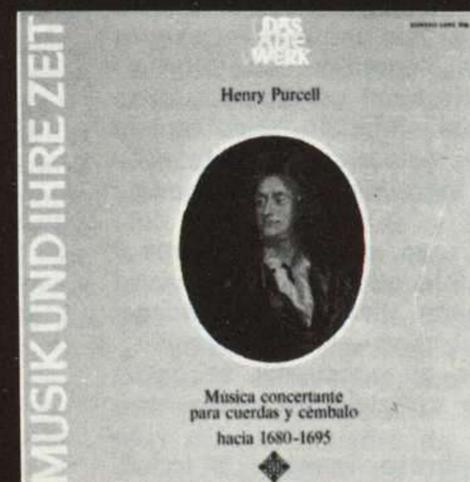
SAWT 9456
Gabrieli y otros
Coros Venecianos en torno
al 1600



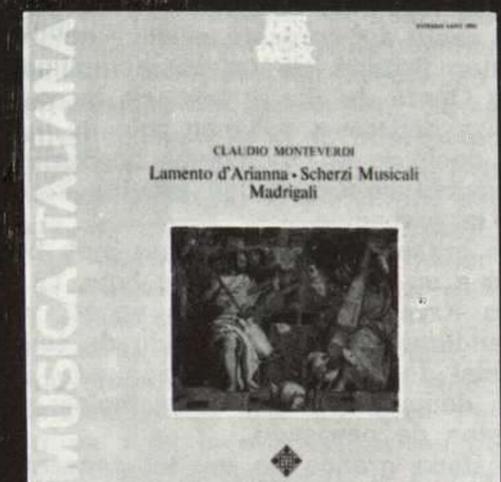
SAWT 9499
Torelli-Vivaldi-Locatelli
Conciertos italianos para solista
hacia 1700



SAWT 9559
Haendel
Sonatas-Trio
alrededor de 1730



SAWT 9506
Purcell
Música concertante para
cuerdas y cembalo Hacia 1680-1695



SAWT 9591
Monteverdi
Lamento d'Arianna
Scherzi Musicali - Madrigali

Distribución
COLUMBIA

PRECIO NORMAL: 335 PTAS. ~ PRECIO OFERTA 260 PTAS.

el campo de la música romántica de corte religioso: me refiero a Un Requiem alemán, de Johannes Brahms.

Los cuatro discos Decca (División Argo), distribuidos por Columbia, que ahora aparecen en España, vienen a cubrir un vacío cultural importante: mostrar cuatro instantes del XIX musical en los que el tratamiento del tema religioso a través del ritual católico más significativo, la misa, se hizo en íntimo, sin las alharacas del gran coro y la trompetería aterradora; tratamiento, en fin, no como bramido, sino como plegaria, con un muy particular sentido devocional en cada uno de los compositores agrupados. Tres características distintivas en el planteamiento: formal una, estructural otra, meramente sensitiva la tercera. En el plano formal está la renuncia a la orquesta (mínima de Beethoven, singular diagramado tímbrico en Bruckner, órgano solitario en Liszt y Dvorak) y la adopción casi simplista de la escolanía (no el orfeón, no el coro) como vehículo. En lo estructural va el destacar un momento concreto como epicentro de la obra: el 'Et incarnatus' del «Credo», el pasaje más misterioso de la misa, aquel en que se declara que Dios se hace hombre; ya desde Bach, con esa línea del bajo continuo, el ululante violín y el coro flotante que se unen en una misma nota sobre las palabras 'Et homo factus est' de su Misa en Si menor, el 'Et incarnatus es', tradicionalmente, el segmento culminante en el esquema progresivo del ritual. La tercera constante se reduce a una sensación, percibida a nivel distinto en cada uno de los cuatro músicos: la convicción, impresionante y hermosa, de los compositores en aquello que se entona, el sentir que las cuatro obras son vivencia en sus creadores (insisto: cada uno a su modo).

Cronológicamente, es Beethoven, con su Misa en Do mayor, Op. 86, de 1807, el primer estadio a considerar. La obra está escrita para coro mixto, un cuarteto solista y mediana formación orquestal. George Guest, intérprete rector del registro que se comenta, utiliza a la escolanía del St. John's College y a la Academy of St. Martin-in-the-Fields, con lo que el planteamiento mismo ya resulta inicialmente recogido. La obra, que es para muchos un «ensayo general» de la Misa solemnis, presenta a un Beethoven con ideas originales, a medio camino entre las Misas de Haydn (fuga final obligada para los cierres de «Gloria» y «Credo») y Parsifal (los trágicos solos del clarinete en el «Agnus Dei»). Algunos momentos son endebles: el que más, con mucho, el «Benedictus», un semicuarteto de ópera italiana al que Guest da un vivificante aire mozartiano. El saldo es, sin embargo, positivo: ya en el «Gloria», se presenta un pasaje de auténtica unción al entonar la contralto la frase 'Qui tollis peccata mundi', contestada por el coro con un tenue 'Miserere'; en esta secuencia es esencial la creación de atmósfera por Beethoven, ensombrecida paulatinamente con el uso de los registros graves de las maderas. El punto álgido es, desde luego, el centro del «Credo»; pero con una salvedad, el eje gravitatorio no está en el 'Et incarnatus', sino en las palabras 'Passus et sepultus est'. En este pasaje crea Beethoven un formidable climax dramático, con una orquestación tenebrista y una genial distribución de las voces. Más que la hominización de Dios, a Beethoven, en un muy interesante anticipo de Nietzsche, lo que le fascina es la idea de la «muerte de Dios».

Cincuenta y ocho años después de Beethoven, en 1865, escribe Franz Liszt su Misa choralis para coro mixto con acompañamiento de órgano. En la grabación de Argo vuelve a ser Guest el director que comanda al coro infantil del St. John's College. El «Kyrie» nos sitúa ya en el ambiente buscado por Liszt: el coro emite un oscilante, entrecortado 'Eléison' sobre las notas Sol-Mi, en forma de



anhelante súplica, casi exigencia de «piedad». El «Gloria», tras la primera página de la obra, parecería una pieza irrelevante de no ser por su extraordinario final, increíble tonalmente por su atrevimiento armónico. Es, como siempre, el «Credo» la secuencia que nos desvela el sentido de la composición. Hay, de principio, una de esas características (y muy bellas) divagaciones lisztianas, con aroma de improvisación pianística, sobre la frase anterior a 'Et incarnatus', 'Descendit de coelis': se trata de un «Adagio» expuesto por cuatro solistas del coro que toman, «acarician» las palabras una y otra vez. Y hay, como en Beethoven, una superación un poco burocrática del 'Et incarnatus' para centrarse en un sobrecogedor «pianísimo» de los tiples en la palabra 'Passus' a través de una escala cromática descendente: a medio siglo de distancia, Liszt coincide con el músico de Bonn en su atracción por el misterio de la muer-

te de Dios. Diferencia importante entre uno y otro tratamiento de la misma idea: en Beethoven la muerte de Dios era tragedia, en Liszt es algo muy parecido a la magia. Todavía en el «Sanctus» nos encontraremos con un detalle genial, el 'Hosanna' en 'pp', recoleto, alejado del jubileo, reflejo de un imperioso anhelo de paz. El Liszt de la Misa choralis revela una faceta nada desdeñable del perfil del autor, la del artista sumido en sí mismo, olvidado, por una vez, de «ser trascendente» ante los públicos, siéndolo, por ese mismo olvido, en mayor medida que nunca.

Bruckner o la fe del carbonero. Las convicciones religiosas del compositor austriaco resultaban equidistantes por igual del credo dialéctico de Beethoven o de los arrebatos místicos de Liszt; Anton Bruckner fue, por excelencia, el compositor de música sacra,



en el sentido de que toda su obra aparece creada como tributo a unas verdades inmutables para el artista, perfecto convencido de unos cánones y reverente adorador de un mensaje. Cabría la comparación con la figura contemporánea de Olivier Messiaen, pero el paralelo sería muy forzado: Messiaen es un intelectual, un pensador y teórico relevante, «racionalista» de su propia fe; Bruckner creía, lisa y llanamente, sin ornamentos literarios ni esquemas teóricos, y sus obras sacras se constituyen como actos de homenaje y amor ofrecidos sin contraprestación ni justificación. Su «melos» es riquísimo, al lado de lo anterior, y la Misa número 2, en Mi menor, de 1866, se erige como uno de los más fascinantes capítulos de su vida creativa. La escritura pide la intervención de un coro mixto y de un singular contingente instrumental: dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, dos trompetas y tres trombones. No es caprichosa la selección del material sonoro: Bruckner va a la «recherche» de una música eclesiástica pretérita (Gabrieli, Schütz), con la que conecta por medio de la sonoridad arcaica del conjunto de viento utilizado. Aún más revelador es el empleo del «cantus firmus» al principio del «Gloria» y del «Credo». Tal vez máximo ejemplo en el catálogo del músico, la Misa número 2 proporciona un inesperado horizonte de futuro mediante el empleo de técnicas del ayer. El mismo «Kyrie» inicial, que da la impresión de brotar de la nada, avanza desde un primer susurro monódico hasta el grito a varias voces. En el «Gloria», tal como ocurriera en Beethoven, la materia musical se torna etérea a partir de 'Qui tollis'; es, empero, el «Credo» la página decisiva: aquí sí es el 'Et incarnatus' piedra angular. Las palabras cruciales, más espectrales en Bruckner que en ningún otro músico, 'Et homo factus est', son recitadas por los bajos y respondidas en penumbra por los metales, que componen así un estremecido enlace con 'Crucifixus etiam pro nobis', doblando (otro destello tímbrico genial) los fagotes a las voces. Añadamos al conjunto las citas de Tristán en el «Benedictus», a cargo de las maderas; la premonición melódica del «Agnus Dei» del Requiem de Verdi en idéntica sección de la partitura, y la conclusión rememorando a Palestrina: todo ello conforma una pieza asombrosa y sorprendente, marcada por un impulso ascético de primer orden.

La última de estas cuatro Misas, la de Dvorak (en Re mayor, de 1887), es la más hermosa en términos de belleza escueta. Y su atractivo parte de la propia simplicidad de su estructura. Dvorak no es «uno de los grandes» entre los compositores románticos, como sí lo son Beethoven, Liszt o Bruckner; tampoco era un creyente devoto y granítico como este último. Su fe era la del hombre corriente, alejada tanto de la duda como del arrobamiento o la beatitud: por ello, como en su muy bello Requiem, Dvorak se acerca a la música religiosa como si se tratara de «hacerlo un poco mejor esta vez», de una parte, y con una tranquilidad y llaneza absolutas de otra. La grandeza maravillosa de su Misa en Re mayor se basa en la conmovedora sencillez de un trabajo que busca dar sentido a todas y cada una de las palabras litúrgicas. Como Liszt, Dvorak se refugia en la escolanía y en el órgano: magistral, por cierto, en eficacia y sobriedad el empleo que se hace de este instrumento. Todavía más importante: el «Credo» pierde su carácter de movimiento axial, porque para el músico checo todas las palabras de la misa son importantes. Analizar seriamente la obra supondría seguirla literalmente frase por frase; es imposible hacer esto aquí y ahora. Se pueden citar, a nivel de ejemplos, las invocaciones del «Kyrie», expresadas con la máxima inocencia en una deliciosa melodía ondulante, plegaria espontánea, sin cortapisas; la cita sublime,

de exquisita dulzura, del nombre 'Iesu Christe' en el «Gloria»; el coro en forma de eco de 'Et sepultus est' (presagio del «Waldung, sie schwankt heran» en la parte II de la Octava de Mahler); el sutil solo de órgano que enlaza «Sanctus» y «Benedictus», o la cálida oración final del «Agnus Dei» desplegada por un cuarteto solista. Sólo las partes extremas del «Credo» resultan parcialmente reiterativas por el efecto persistente de pregunta y respuesta entre las secciones del coro.

La presentación literaria de estas cuatro grabaciones es muy aceptable, alcanzando la categoría del sobresaliente el comentario de Michael Howard para la Misa en Re de Dvorak. En este mismo registro hay una encantadora errata de carpeta; es ésta: «Producido por Michael Bremmer con el ingenioso sonoro Stanley Goodall» (sic). Con criterio acertado, Columbia ha variado la portada del disco Bruckner que dirige Roger Norrington, espantosa en la edición británica.

Conclusión: Una cuádruple aportación a la discografía española de valor enorme por lo que supone como enriquecimiento del re-

pertorio vocal romántico. Merece especial atención, dado su anonimato para el público, la Misa de Dvorak.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

BEETHOVEN, Ludwig van: **Misa en Do mayor, Op. 86.** Felicity Palmer (soprano), Helen Watts (contralto), Robert Tear (tenor), Christopher Keyte (bajo). Academy of St. Martin-in-the-Fields. Coro del St. John's College, de Cambridge. Director, George Guest. (Decca, SXL 29086, División Argo; P. V. P.: 335 ptas.)

LISZT, Franz: **Missa choralis.** BRUCKNER, Anton: **Cinco motetes.** Coro del St. John's College, de Cambridge. Stephen Cleobury (órgano). Director, George Guest. (Decca, SXL 29087, División Argo; P. V. P.: 335 ptas.)

BRUCKNER, Anton: **Misa número 2, en Mi menor.** Coro Schütz, de Londres. Conjunto de viento Philip Jones. Director, Roger Norrington. (Decca, SXL 29088, División Argo; P. V. P.: 335 ptas.)

DVORAK, Anton: **Misa en Re mayor.** Coro de la Christ Church Cathedral, de Oxford. Director y organista, Simon Preston. (Decca, SXL 29090, División Argo; P. V. P.: 335 ptas.)

DOS CAMINOS HACIA HENRY PURCELL

Cualquier disco de Purcell es bien venido, puesto que este autor, una de las cumbres de todo el período barroco, sigue siendo una fuente de tesoros desconocidos. Tal vez ni los mismos ingleses se han percatado —al menos hasta fecha muy reciente— del enorme valor del más grande de sus músicos. Así, hasta hace muy poco era raro poder escuchar algo distinto del **Dido y Eneas**, de alguna pieza instrumental aislada o de alguno de sus bellísimos, increíbles dúos vocales. La fuerte impresión que recientemente ha causado la aparición de **La reina de las hadas** confirma una vez más que Purcell sigue siendo una mina de maravillas por descubrir.

Dos discos nuevos suyos aparecen estos meses: uno de música coral de ceremonia, y otro para cuerdas y cémbalo, ambos del máximo interés. El primero incluye dos piezas sacras para la celebración de la festividad de Santa Cecilia, compuestas un año antes de su muerte: **Te Deum** y **Jubilate Deo**, música solemne y grandiosa, pero a la vez intensamente lírica —muy en la línea de los himnos que más tarde escribiera Haendel—, que ya impresionó vivamente en su época. La segunda cara de este disco contiene la música fúnebre completa debida a Purcell, parte de la cual ya conocíamos en una antigua

grabación de Geraint Jones (**Música para el funeral de la Reina Mary**). Logrando una profunda densidad e intensidad expresiva, Purcell compuso una música audaz, muy moderna en su tiempo, pero a la vez de una conmovedora sencillez. La interpretación es magistral, a cargo de notables solistas vocales (dos contratenores, tenor y bajo solventes); admirable coro, muy conocido a través del disco (con voces infantiles en lugar de femeninas), y los formidables instrumentistas de la Orquesta Inglesa de Cámara. En la música fúnebre intervienen sacabuches del conjunto Symphoniae Sacrae. Dirige el maestro de coros Guest, especialista de gran musicalidad. La grabación y la impresión son impecables.

El otro disco es una significativa selección de música instrumental —parcela esta de su producción muy poco cultivada, pero no precisamente por carecer de interés— compuesta entre los veinte años y su muerte, que tuvo lugar a los treinta y seis. Pueden diferenciarse claramente dos etapas: la primera, de magistral síntesis de la tradicional música instrumental inglesa, y la siguiente, en la línea de la renovadora influencia italiana, que se extendía por toda Europa. En ambas modalidades la personalidad de Purcell sobresale, acomodándose a sí sendas tendencias. Las doce piezas seleccionadas,

para diversas combinaciones de solistas de cuerda y continuo, o para cémbalo solo, «son documentos de una biografía espiritual en la que el gran compositor de su época y país pacta con el pasado y el presente y se expresa libremente» (L. Finscher). El artífice del disco es Gustav Leonhardt, admirable cembalista, que confiere atrayente vida a la música, y «gambista» y director del Leonhardt Consort, formado por instrumentos «originales», cuya utilización ya he discutido en el disco de sonatas-trío de Haendel. El disco suena irreprochablemente. Los comentarios son muy amplios y útiles, conteniendo un folleto que ofrece un interesante panorama de la época.

Conclusión: Obras casi desconocidas, del mayor interés.—A. C. A.

PURCELL: **Te Deum. Jubilate Deo. Música fúnebre.** J. Bowman, Ch. Brett, I. Partridge, F. Robinson. Coro del St. John's College, Cambridge. Symphoniae Sacrae. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, George Guest. Decca, SXL 29078. 335 pesetas.

Música concertante para instrumentos de cuerda y cémbalo. Leonhardt Consort. Director, cémbalo y viola de gamba: Gustav Leonhardt. Telefunken, SAWT 9506. 335 pesetas.

OTRA VEZ MARIA CALLAS

Un denominador común existe en las cuatro grabaciones que motivan esta crónica: María Callas. Con sólo pronunciar este nombre sería suficiente para justificar la reedición de aquéllas y de otras que van a seguir, aun cuando no existieran en ellas, como existen, otros factores positivos. ¿Qué aficionado, viejo o joven, no conoce o ha escuchado alguna vez esta voz auténticamente impar?, ¿quién no ha vibrado con este desbordado temperamento?, ¿quién no ha admirado, al mismo tiempo, una inteligencia que le permitía abarcar prácticamente todo el repertorio? Por supuesto, no todo era perfecto en ella, y sus más fervientes admiradores lo saben mejor que nadie: la Callas no poseía un solo color vocal; en ciertos registros la sonoridad podía incluso resultar desagradable; en otros, la nasalidad era evidente; artísticamente estaba muchas veces al borde del desgarró, del sollozo exagerado, del grito estentóreo o,

por contra, del susurro más delicado. Era un mundo de contrastes, un verdadero fenómeno, una personalidad fuera de serie que, quiérase o no, ha dejado una huella muy profunda en la ópera de los últimos treinta años. Antes y después ha habido otras más perfectas por igualdad o belleza vocales, por elegancia, contención y justeza en el fraseo; por técnica o por adecuación más exacta a un estilo concreto; pero el compendio de defectos y virtudes que conformaban el suyo ahí queda, y la reedición de estas óperas es buena ocasión para introducirnos otra vez en su mundo y en su voz, «múltiple y de método personalísimo», como afirma Lauri-Volpi.

Cavalleria rusticana.—Es ésta una versión de una intensidad y dramatismo poco comunes. La pareja protagonista, Callas-Di Stefano es, desde luego, su mejor baza. Ambos se encuentran todavía en gran forma (1953) y pueden lanzarse, aunque con

un perfecto control vocal y expresivo, «a tumba abierta» desde el principio. Las parejas Lina Bruna Rasa-Beniamino Gigli y Zinka Milanov-Jussi Björling, que interpretaban la obra en versiones Voz de su Amo y RCA, puede que les igualen desde otro ángulo, pero no alcanzan esta intensidad y justeza tan difíciles. Pocas veces se habrá podido escuchar tan encajado el famoso dúo de la primera parte, en el que a la altanera actitud de «Turiddu» se oponen las súplicas de «Santuzza». Ambos artistas encarnan verdaderamente a sus personajes. Di Stefano, en principio voz demasiado lírica para el papel, logra, sin embargo, una de sus mejores creaciones discográficas por temperamento y expresión; su timbre, claro y luminoso, pero también lleno, con cuerpo, es un milagro. Su manera de «ver» a «Turiddu» es ideal por bravura, lo que no le impide estar magnífico en el «Addio a la mamma», cantado con un patetismo de la mejor ley.

Callas hace una «Santuzza» plenamente humana, suplicante y sincera; los graves amplios, el centro redondo y maleable, los agudos todavía bastante tersos.

Bien Rolando Panerai en «Alfio», a pesar de la relativa calidad de su voz. Se trata de un cantante muy inteligente (lo que le ha permitido, hoy, hacer el repertorio mozartiano). Coro y Orquesta colaboran aceptablemente, y Tulio Serafin dirige de manera eficaz, aunque a veces pueda echarse en falta un poco más de calor y precisión.

Lo peor lo encontramos en la grabación. El «stereo» es de laboratorio, lógicamente, y las distorsiones son abundantes. Lástima.

I Pagliacci.—Quizá la menos lograda de las que se comentan. El papel de «Nedda» es insignificante para Callas, quien requería servir personajes intensos dramáticamente o exigentes en lo vocal; la soseoría de esta parte no le da oportunidad de lucimiento (el lucimiento que ella necesita), aun cuando, claro, realice un buen trabajo. Otras cantantes, como Victoria de los Angeles, han encajado mejor en él.

Di Stefano canta en gran divo; desgarrado quizá en exceso, la voz a flor de labios (excepto algún agudo), sirve por temperamento el papel de «Canio», no por voz (se trata de un personaje de mayores exigencias dramático-vocales que el de «Turiddu»). Para cubrir limitaciones ha de recurrir a continuos esfuerzos que rompen su línea de canto y de emisión. Por estas cosas empezó, probablemente, su decadencia.

Muy bien Tito Gobbi, gran artista siempre, que con su gran centro domina el papel de «Tonio». Canta bien el «Prólogo», aunque con su acostumbrada dificultad en los agudos; por ello respeta la partitura y no da el temible «la» bemol que se suele hacer.

Tullio Serafin dirige con cierta cortedad y falta de nervio; su labor es inferior a la de **Cavalleria**. La grabación es algo mejor que la de ésta, pero hay también distorsiones.

II Trovatore.—Nos encontramos aquí con un gran protagonista: Herbert von Karajan; su dirección es sensacional por

nervio, precisión, fogosidad y brillantez; sus «tempi» son contagiosos; la dinámica, como siempre en él, está muy cuidada.

Callas, apoyada en esta magnífica rectoría, borda sus dos arias, «Tacea la notte placida» y «D'amor sull'ali rosee», interpretando también, aunque no entero, un fragmento que se suele suprimir: «Tu vedrai...», situado después del «Miserere» y que ofrece gran dificultad. La riqueza de matices empleada por Callas es singular, si bien la voz se resienta en ocasiones en la zona superaguda.

El «Manrico» de Di Stefano es muy interesante por el arrojo y temperamento, si bien por voz, como le suele ocurrir, se



encuentra muy limitado. En esta época (1956) había comenzado ya su declive, como tiene ocasión de demostrarnos en la «Pira», donde no puede materialmente con los «do» de pecho. No obstante, canta en todo momento muy bien.

Gran creación la de Fedora Barbieri en «Azucena», personaje eje de la complicada trama. Su voz, no de auténtica «mezzosoprano», es, sin embargo, muy buena, y el arrebatado y patetismo que otorga en todo momento a la gitana sirven adecuadamente al papel. Encajado, como siempre, Panerai, que presta empaque y aire siniestro al «Conde de Luna».

La grabación suena, en general, bien y no se advierten distorsiones resaltables.

La Gioconda.—Varias cosas hay que destacar en esta grabación. En primer lugar, la voz de la Callas (1959) no es ya la misma. Hay en ella más irregularidades, más destemplanzas, más «grito», menos exactitud en la afinación. No obstante, queda claro su gran talento dramático (o melodramático, si se quiere) en un papel escrito a la medida de sus cualidades. A pesar de las limitaciones apuntadas, quizá sea más interesante su aproximación al personaje, por una mayor profundización en él, que la que realizó en su primera grabación de esta ópera (1952). Lo que pide el dramón de Boito y Ponchielli está perfectamente dado: acusados contrastes, desgarrado, valentía vocal...

En segundo lugar habría que destacar la estupenda dirección de Antonino Votto, enérgica, precisa, persuasiva y ligera de «tempos», sin pesanteces.

Después, la excelente aportación de Fiorenza Cosotto, en los albores de su estrellato. Gran calidad vocal, si bien se desearía una mayor fuerza expresiva. Bien, a secas, Piero Cappuccilli; buen centro y fáciles agudos, pocos graves y, como Cosotto, atonía expresiva. Sólo discreto, Pier Miranda Ferraro.

La grabación es la mejor de las cuatro, con efectos «stereo» muy aceptables.—**A. R./R. A. M.**

MASCAGNI: Cavalleria rusticana. M. Callas. G. di Stefano, R. Panerai. Coro y Orquesta de la Scala, de Milán. Tullio Serafin.

LEOCAVALLO: I. Pagliacci. M. Callas, G. di Stefano, T. Gobbi. Coro y Orquesta de la Scala, de Milán. Tullio Serafin (J. 163 01493/95. EMI, P. V. P.: 1.065 ptas.).

VERDI: II Trovatore. M. Callas, G. di Stefano, R. Panerai, F. Barbieri. Coro y Orquesta de la Scala, de Milán. H. von Karajan. (J. 163 00454/56. EMI. P. V. P.: 1.065 ptas.).

PONCHIELLI: La Gioconda. M. Callas, P. Miranda Ferraro, Fiorenza Cossotto, P. Cappuccilli. Coro y Orquesta de la Scala, de Milán. Antonino Votto. (J. 163 00881/83. EMI. P. V. P.: 1.065 ptas.).

PROKOFIEV POR DUPLICADO

La endémica irregularidad de nuestro mercado ha hecho coincidir en un mismo instante cronológico a los dos únicos ciclos discográficos que agrupan los cinco **Conciertos para piano y orquesta** de Serge Prokofiev: el de John Browning con Leinsdorf y la Boston Symphony (RCA, 1968-1971) y el recientísimo de Michel Beroff con Kurt Masur y la Gewandhaus de Leipzig (EMI, 1974). La cuestión previa a cualquier comparación debe partir del contenido musical mismo: como escribía en mi crítica al **Romeo y Julieta** por Maazel (RITMO, diciembre 1974), es necesario cuestionar el valor estrictamente musical del en este caso ciclo concertante del autor ruso. Si en la alternativa del «ballet» mi respuesta era marcadamente positiva, en lo referente a los cinco **Conciertos** creo que es difícil una defensa a ultranza de la serie completa. Por de pronto, Prokofiev escribe las cinco piezas entre 1911 y 1932, esto es, un pe-

ríodo de veintiún años en el total de sesenta y dos que abarca la fecunda vida del músico; la presumible curva evolutiva que dicho ciclo de composiciones debería sustentar queda bastante en entredicho ante la relativa vecindad de fechas. Además, «per se», el conjunto suscita reparos inexcusables: hay en él una gran obra (el **Segundo Concierto**), una página afortunada (el **Tercero**) y un movimiento aislado magistral (el «Andante» del **Concierto número 4**); el resto de esta última composición, más el montante global de los **Conciertos primero y quinto** no pasan de ser entretenidas pirotecnias para solista y orquesta.

Es evidente, ante esta perspectiva inicial, que la adquisición de un ciclo Prokofiev piano-orquesta debe basarse en una interpretación excepcional, que potencie las virtudes de las obras antedichas y salve las «lagunas» por medio del virtuosismo a ultranza. Este requisito de

excepcionalidad interpretativa se cumple casi al ciento por ciento en el álbum Beroff-Masur; desde luego, no se cumple ni en un cincuenta por ciento en el otro registro. Importa señalar que la grabación de EMI está **planificada** como ciclo (todas las obras incluidas se grabaron en un plazo de cuatro meses), mientras que RCA se limitó, en el caso Browning-Leinsdorf, a unir y completar (**Quinto concierto**) registros aislados producidos en un lapso de cuatro años.

Si el tándem Beroff-Masur puede resultar un poco sorprendente de entrada, hay que advertir en seguida que la compenetración entre solista y director es absoluta, plena, y algo aún más interesante: ambos se mueven a nivel de protagonistas, dato que también subraya la grabación; es decir, éste no es el ciclo de Beroff o el de Masur, sino el **Beroff-Masur**. No se puede decir lo mismo de John Browning y Erich Leinsdorf, que a

veces parecen cazadores enfrentados para cobrar la misma pieza. Beroff, más en concreto, se acoge a la corriente «ironizante» en la forma de tocar estas obras (también lo hace Browning), pero aporta constantemente una nota de elegante, nobilísimo lirismo, que es primicia en el tratamiento y que no deja de recordar la aproximación de Maazel a la partitura de **Romeo y Julieta**. Masur, en línea de grandísimo director, se muestra soberbio rítmicamente y hace portentos de planificación sonora: la formidable Orquesta de la Gewandhaus, tan tristemente poco llevada al disco, es un lujo impagable de esta grabación: Browning y Leinsdorf adoptan una interpretación «caricaturizante», divertida al principio, pero agotadora por invariable cuando se llevan treinta minutos de audición. La diferencia entre una y otra posturas queda perfectamente de relieve en movimientos como el «Allegro tempestuoso» que cierra el **Segundo concierto**, o el «Allegro scherzando» del **Primero**: en aquél, Beroff resulta admirablemente evocador en la cadencia central, mientras que a Browning le falta todo el sentido poético del pianista francés; en éste, Masur y Beroff saben conferir aristocracia expresiva al «grand-guñolesco» final, en tanto que Leinsdorf y Browning se recrean hasta el cansancio en los aspectos grotescos del pentagrama. Insuperables en los **Conciertos 1, 2 y 4**, Beroff y Masur no dan la medida última de su trabajo en los otros dos Conciertos; en el **Tercero**, curiosamente, falta algo de la claridad clínica expuesta en otros momentos del álbum y la versión, si bien excelente, parece un poco tradicional, falta incluso de «garra»: Katchen-Kertesz (Decca) o Argerich-Abbado (DGG) son, en esta obra, lecturas de referencia. En el **Quinto concierto** se advierte, quizá en exceso, que a los dos artistas de EMI la música les «suenan a poco»; a pesar de todo, Beroff realiza en esta pieza exhibiciones circenses de

agilidad, dinámica, tipos de ataque y fraseo, pero ello no basta para engrandecer una interpretación en la que falta convencimiento (tampoco la obra lo justifica).

Desde un punto de vista sónico, el álbum EMI es nuevamente cabeza de serie: la grabación del ingeniero Strüben (el hombre que registró los **Meistersinger** de Karajan y el **Freischütz** de Carlos Kleiber) es ejemplar, con un balance piano-orquesta ideal (el más perfecto que he oído en discos) y un sonido inmediato, sin resonancia exagerada. El registro americano nos da un timbre metálico de instrumento solista y orquesta, con mínima diferenciación de planos. El prensado español no ayuda a resolver estos inconvenientes: todos los finales de cara plantean una distorsión flagrante, muy acentuada en el caso del **Tercer concierto**. Otra vez el integral Beroff-Masur es inatacable en este aspecto: no hay ruidos parásitos en el prensado español, y caras especialmente sobrecargadas de música (por ejemplo, la cuarta) no presentan ningún tipo de distorsión, aunque, paradójicamente, sí hay un poco de ésta al final de la ligera sexta cara.

Ambos registros suman una obra adi-



cional al conjunto de los **Conciertos**. En el de RCA se incluyen fragmentos de **Romeo y Julieta**, magníficamente tocados por Leinsdorf, pero inoperantes por la mala calidad del prensado. La propina en el «set» de EMI es especialmente jocosa: se trata de la **Obertura sobre temas judíos**, compuesta por Prokofiev para piano, clarinete (Michel Portal en la grabación) y cuarteto de arcos (el Parrenin en este caso); desde que se inicia en las cuerdas el recalcitrante ritmo binario, que domina toda la pieza, se piensa en la posibilidad de que Prokofiev haya podido escribir en los años 20 la música de **El violinista en el tejado**: de hecho, el autor ruso parece estar presonando la obra de Bock y Harnick, y la pieza se escucha con el temor de que la melodía del clarinete puede transformarse, en cualquier momento, en el inefable «If I were a richman».

Los libretos son, en ambos casos, satisfactorios, aunque el de RCA presenta, en ocasiones, una traducción muy pintoresca; así, por ejemplo, se dice que el **Segundo concierto** «está hecho de cuatro movimientos, aunque expuesto de manera inusitada», o que «el segundo movimiento (del **Tercero**) es un tema de cinco variaciones brillantes y la coda es también un movimiento predominantemente brillante», por no citar giros tan deliciosos como «luego viene una cadencia», la «sección argumental» o «en figura de sonata».

Conclusión: Recomendabilidad total para la versión Beroff-Masur.—**J. L. P. A.**

PROKOFIEV, Serge: **Cinco conciertos para piano y orquesta**. John Browning, Orquesta Sinfónica de Boston; director, Erich Leinsdorf. (RCA, SRL 3-9159; P. V. P.: 1.080 ptas.).

Michel Beroff, Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig; director, Kurt Masur (EMI, «Voz de su Amo», 1 J 165-05.251/53; P. V. P.: 885 ptas.).

OTRAS GRABACIONES

CHALIAPIN, Feodor: **Páginas diversas** (Grabaciones históricas). (EMI, «Voz de su Amo», 1 J 161-01. 486/7; P. V. P.: 710 ptas.).

Recopilación de páginas famosas en la voz del primer bajo ascendido a la categoría de divo, reservada, hasta esas fechas, a tesituras más agudas. Grabación importante, tanto por el interés en conocer las interpretaciones de Chaliapin como por ser muchas de las páginas recogidas totalmente desconocidas en nuestros días. Debemos también recordar, entre otras cosas, que a Chaliapin se le debe la versión, actualmente muy difundida, del **Boris** (con la supresión del último acto). El sonido acusa, lógicamente, el paso de los años (1910-1930).—**R. O. R.**

GABRIELI, Giovanni, y otros autores: **Coros venecianos en torno al 1600**. Capella Antiqua de Munich; director, Konrad Ruhland. (Telefunken, SAWT 9456; P. V. P.: 260 ptas.).

Precioso repertorio ejemplarmente interpretado. El sonido es excelente y el disco contiene documentación muy útil. Imprescindible para amantes de música

sacra y para los interesados en la estética musical de los siglos XVI-XVII.—**J. L. G. B.**

MENDELSSON, Félix: **Las cinco sinfonías**. Orquesta Filarmónica de Berlín; director, Herbert von Karajan. (Deutsche Grammophon, 1S 12 040; P. V. P.: 1.600 ptas.).

Interesante álbum conteniendo las archiconocidas sinfonías **Escocesa**, **Italiana** y de la **Reforma**, junto a las casi desconocidas **Primera** y **Segunda (Canto de alabanza)**. Interpretación tradicional y simultáneamente muy personal. Magníficos prensado y toma de sonido.—**R. O. R.**

MONTEVERDI, Claudio: **Scherzi Musicali, Lamento d'Arianna, Madrigali**. (Telefunken, SAWT 9591; P. V. P.: 260 ptas.).

Se trata de los **Scherzi musicali in stilo recitativo**, del año 1632. En España conocíamos ya alguno por un disco antiguo distribuido por Hispavox (Project). Frente a aquella versión, demasiado ornamentada quizá, nos ofrece Telefunken estos **Scherzi**, en una versión más rigurosa y cuidada. Sobresaliente para el tenor Róldolfo Farolfi. El nivel técnico es espléndido.—**J. R. T.**

STRAUSS, Johann: **El murciélago**. N. Gedda, A. Rothenberger, R. Holm, D. Fischer-Dieskau, B. Fassabänder, A. Dallapozza, W. Berry. Orquesta Sinfónica de Viena y Coro de la Opera de Viena; director, Willy Boskowsky. (EMI, «Voz de su Amo», 1 J 165-29. 300/1; P. V. P.: 710 ptas.).

Alegre y delicada versión de la célebre opereta de Johann Strauss, espléndidamente servida por Willy Boskowsky con un reparto vocal como nunca antes se había reunido para el disco y que por sí solo justifica la presente producción, aunque sobre ella pesa la ya histórica de Karajan.—**R. O. R.**

TCHAIKOVSKY, Peter: **Sinfonía número 2 («Pequeña Rusia»)**. Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS; director, Yevgueni Svetlanov. (Melodía - Hispavox, HME5 610-82; P. V. P.: 360 ptas.).

Excitante lectura de una página, la más soportable en el ciclo sinfónico del autor, bien servida por otras versiones (Maazel, Previn, Markevitch, Bernstein, Abbado). La grabación es fidedigna; lo es también el ruido de fondo, tan protagonista del registro como las notas musicales.—**J. L. P. A.**

RCA

2

novedades

2

grandes producciones pianísticas

ARTHUR RUBINSTEIN

en el segundo volumen de
«MI CHOPIN PREFERIDO»

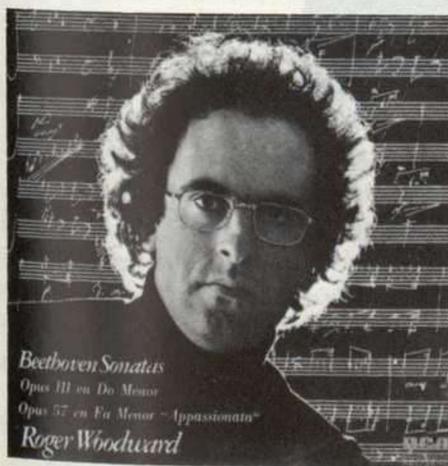


Gran Vals brillante,
Vals en Mi Menor,
Berceuse,
Scherzo en Si bemol menor,
Balada en La bemol
y otros...

CSC-4016 «stereo».

ROGER WOODWARD

BEETHOVEN SONATAS



Sonata número 32 en Do menor,
opus 111.
Sonata número 23 en Fa menor,
opus. 57 («Apassionata»).

LRL 1-5016 «stereo»

ORQUESTAL

BACH: **Conciertos de Brandenburgo.** Collegium Aureum con instrumentos originales. BASF, Harmonia Mundi. «Estereo», 65 53 078. P. V. P.: 650 ptas.

No han acabado de convencernos los **Conciertos de Brandenburgo** por el Collegium Aureum. No podrán aportar mucho a las versiones ya existentes en el mercado. Hoy por hoy, seguimos prefiriendo a Britten, desde luego. Se trata de versiones excesivamente pensadas, que acaban aburriendo a veces. Así, frente a un espléndido **Tercer concierto** y un **Segundo** y **Cuarto** brillantes, encontramos un **Sexto** desmayado e inexpresivo. Por lo que respecta al **Quinto**, el trabajo de Leonhardt es quizá exagerado. El clave está obsesivamente presente en todo el concierto. Sobresaliente el trabajo de Martín Linde y Höller en el **Cuarto**. El integral presenta; pues, frente a momentos magníficos, indudables baches de expresividad. La grabación y el prensado son aceptables.

Conclusión: Quizá porque esperábamos mucho de este integral, el resultado es decepcionante.—J. R. T.

MAHLER: **Sinfonías números 6 y 9.** Orquesta New Philharmonia of London, Orquesta Filarmónica de Berlín; director, Sir John Barbirolli. (EMI, I-J-165-01437/39; P. V. P.: 885 pesetas.)

Sir John Barbirolli sintió un especial interés por la obra de Mahler en la última etapa de su vida. No es de extrañar, por tanto, ese calificativo de «mahleriano de última hora» con el que le calificara parte de la crítica especializada británica. Tras una primera —y legendaria— grabación mahleriana (**Primera sinfonía**) con la Orquesta Hallé, allá por el año 1957, Barbirolli fue contratado por la EMI para múltiples grabaciones, varias de las cuales fueron dedicadas a las sinfonías de Gustav Mahler. En

el 64 se editó la **Novena**; en el 68, la **Sexta**; en el 69, la **Quinta**. Por lo tanto, en el catálogo general Barbirolli aparece como «mahleriano sin coros», ya que llevó al microsuro cuatro de las cinco sinfonías específicamente instrumentales del músico de Kalischt.

De estas cuatro grabaciones sinfónicas es, sin duda alguna, la dedicada a la **Sexta sinfonía** la que ofrece un mayor interés. Su aproximación a este fenomenal friso macrosinfónico del aniquilamiento y la destrucción es tan personal como convincente. Barbirolli no renuncia aquí a ninguna de las peculiaridades que le hicieron famoso. A menudo escoge «tempo» de una lentitud verdaderamente escalofriante —su comienzo del «Allegro» inicial es buena muestra de ello—; pero el oyente, una vez pasados los primeros efectos de la sorpresa, los encontrará lógicos, naturales, porque **realmente** responden a una lógica interna natural e indiscutible. Así enfocada, la **Sexta** adquiere nuevos y diferentes perfiles, a menudo absolutamente insospechados. La lucha dantesca planteada a lo largo de la obra cobra, gracias a la lectura de Barbirolli, un matiz más personal, más íntimo, pero no por ello menos sobrecogedor.

Szell pone de relieve hasta el más mínimo detalle de la partitura, logrando, a base de este objetivismo a ultranza, que la tragedia contenida en la obra vaya desarrollándose con una lógica aplastante. Solti se decide por cargar las tintas, decantándose por una lectura ultraexpresionista en la que la pulsación trágica va fulminando cualquier residuo de esperanza, hasta un aniquilamiento implacable y total, que deja al espectador sin resuello. Barbirolli no es ni un objetivo ni un expresionista. Juega su carta propia: un personalismo cargado de subjetivismo. En su enfoque cobran un relieve singular, preponderante incluso, las efusiones líricas de la partitura. Nunca sonó así el tema de Alma. Barbirolli poseía un innato e intuitivo sentido del fraseo, del fraseo romántico alemán, a la manera de Furtwängler o de Bruno Walter (cada uno, desde luego, dentro de sus respectivas coordenadas). Esta «respiración» de la frase musical es algo difícil de analizar, casi indescriptible, pero «está ahí», existe y nos consta. Por eso, la **Sexta** de Barbirolli es personal y única. El milagro de la conjunción se produce, y salvo escasísimas excepciones (comienzo de la exposición del último movimiento —compases 144 en adelante—; marcha-núcleo del desarrollo de este «Finale» —compás 397...—), en las que echa

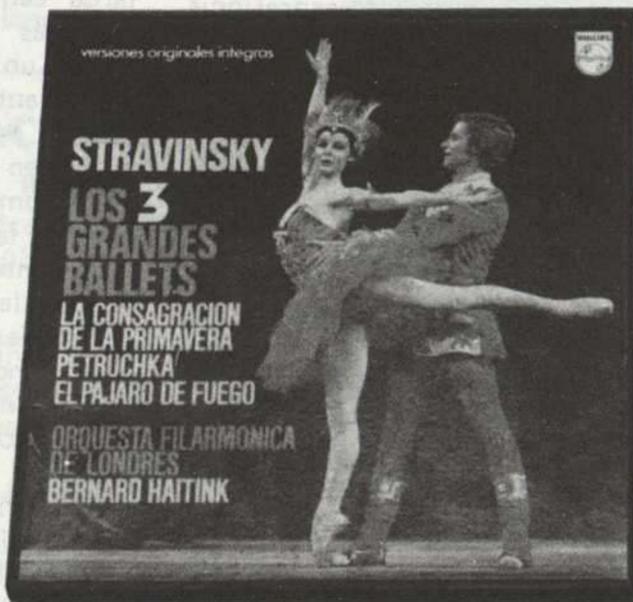
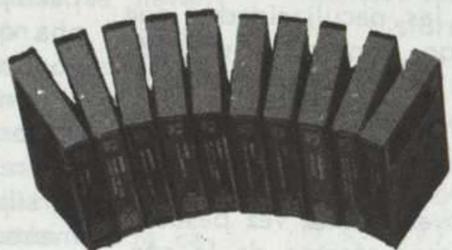
de menos algo más de pulsación y una diferenciación tímbrica más acusada, el devenir sinfónico arrastra al oyente con un poder de comunicación absoluto. Los sucesivos climas del «Finale» están maravillosamente planificados y la célula motriz de la sinfonía —«Motto» de dos acordes perfectos sucesivos mayor-menor sobre un ritmo percusivo implacable— emerge clara y decisivamente cada vez que así lo requiere la partitura. En resumen, Barbirolli pone, desde el principio, en manos del espectador todas y cada una de las claves de la obra. Así asegura la participación del oyente en la lucha que, con caracteres cósmicos, se entabla a lo largo de la sinfonía, para sumirle en la derrota total y final, todo ello como resultado de un proceso irreversible, expuesto personalísimamente, con una fuerza de convicción realmente asombrosa. Emocionalmente asombrosa.

En la **Novena sinfonía** los procedimientos son los mismos, el enfoque general, similar. Sin embargo, el milagro no se produce. Al fin y al cabo, esto es lógico, porque parece derivarse de la misma forma de dirigir de Barbirolli. El director londinense muestra preferencias obvias por determinados pasajes. Si nos ceñimos al inicial «Andante Commodo», esta característica queda patente. Así, el comienzo del desarrollo (compases 108 en adelante) es fantástico y la misteriosa atmósfera que de él se desprende queda establecida con una naturalidad asombrosa. La larga cantinela de los «cellos» (compás 129...) está expuesta con un calor y un sentido del fraseo antológicos. Sin embargo, dentro de la exposición, falta fuerza en su episodio en Re menor (compás 27...), y de esta manera la explosión en Re mayor, veinte compases después, en la que la segunda descendente del comienzo se trueca en una figura de novena descendente, queda un tanto desvirtuada por falta de contraste. Tampoco los primeros catorce compases introductorios rezuman ese misterio propio de otras versiones (Walter, Klemperer, Haitink) y, desgraciadamente, el increíble fragmento de la reexposición, tan querido de Alban Berg (compases 376 a 391), en el que Mahler se adelanta decididamente a su época e «inventa», literalmente, una nueva polifonía, no queda expuesto con la nitidez ni lucidez necesarias para que queden patentes cada una de las voces —flauta, trompas, cuerda baja—, que en un fantasmagórico soliloquio parecen ignorarse entre sí, simbolizando el drama de la absoluta incomunicación.

Todo esto viene a cuenta co-

OFERTA ESPECIAL PRIMAVERA VERANO 1975

DEL 15 DE MAYO AL 30 DE JUNIO



SERIE DE MUSICASSETTES "INVITACION A LA MUSICA". PRECIO NORMAL: 350,- PTAS. PRECIO OFERTA: 275,- PTAS. UNIDAD

"EL MESIAS". ALBUM DE TRES LONG-PLAYS. PRECIO NORMAL: 1.225,- PTAS. PRECIO OFERTA: 975,- PTAS.

"LOS CONCIERTOS DE BRANDEBURGO". ALBUM DE DOS LONG-PLAYS. PRECIO NORMAL: 850,- PTAS. PRECIO OFERTA: 675,- PTAS.

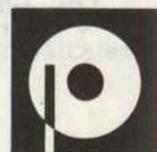
"LOS CONCIERTOS DE BRANDEBURGO". ALBUM DE DOS MUSICASSETTES. PRECIO NORMAL: 950,- PTAS. PRECIO OFERTA: 750,- PTAS.

"LOS TRES GRANDES BALLETS". ALBUM DE TRES LONG-PLAYS. PRECIO NORMAL: 1.225,- PTAS. PRECIO OFERTA: 975,- PTAS.

"MUSICA DE ESPAÑA". ALBUM DE SEIS LONG-PLAYS. PRECIO NORMAL: 2.350,- PTAS. PRECIO OFERTA: 1.775,- PTAS.

SOLICITE AMPLIA INFORMACION
AL APARTADO 35019 - MADRID

fonogram
s.a.



ULTIMAS PUBLICACIONES

TCHAIKOVSKY:

Sinfonía número 2 («Pequeña Rusia»).

Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS.

Director, Yevgeni Svetlanov.

MELODIA, HMES 610-82 (LP, «estéreo»).

DVORAK:

Serenata para cuerda, op. 22.

ARENKY

Variaciones sobre un tema de Tchaikovsky.

Orquesta de Cámara Inglesa. Director, Johannes Somary.

VANGUARD, HVAS 470-18 (LP, «estéreo»).

LOS VIOLINISTAS DEL TEATRO BOSHOU

Bach, Schumann, Granados, Sibelius, Rachmaninoff, Rimski Korsakov, Massenet, Dvorak, Ponce, Rubinstein, Gluck, Sarasate.

Director, Yuri Reientovich.

MELODIA, HMES 610-33 (LP, «estéreo»)

CH 483 («Cassette»).

BEETHOVEN:

Seis variaciones en fa mayor, op. 34.

Seis variaciones en re mayor, op. 76.

Variaciones («Heróica»), op. 35.

Svyatoslav Richter, piano.

MELODIA, HMES 610-81 (LP, «estéreo»).

BEETHOVEN:

Conciertos para piano números 1 y 4.

Emil Gilels, piano.

Orquesta Filarmónica de Leningrado.

Director, Kurt Sanderling.

MELODIA, HMES 610-79 (LP, «estéreo»).

ADAGIOS CELEBRES

Albinoni, Tartini, Vivaldi, Geminiani, Zipoli, Haydn, Bach, Molter, Haendel.

I. Solisti Veneti.

Director, Claudio Scimone.

Orquesta de Cámara Paillard. Director, Jean-François Paillard.

ERATO, HES 60-160 (LP, «estéreo»).

STRAVINSKY:

La historia del soldado («Suite»).

Octeto para instrumentos de viento.

Tres piezas para clarinete solo.

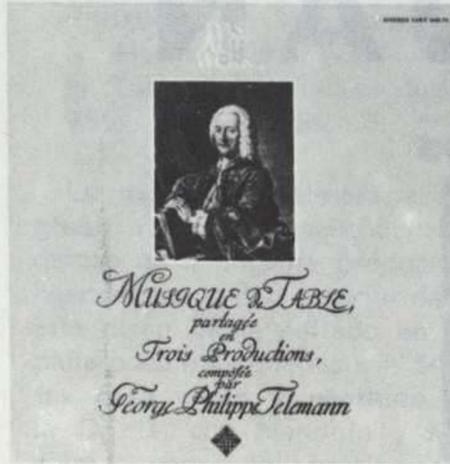
Antony Morf, clarinete.

Conjunto instrumental.

Director, Charles Dutoit.

ERATO, HES 610-161 (LP, «estéreo»).

testamento espiritual interpretativo de un gran mahleriano.—
M. Ch. B.



TELEMANN, Georg Philipp: **Tafelmusik** (Grabación completa. Concerto Amsterdam. (Telefunken, S A W T 9449/54; P. V. P.: 1.560 pesetas.)

Otra vez Telemann: y cada día más, en una corriente exhumatoria que adquiere por fechas dimensiones alarmantes. Al lado de esos binomios, tan cultivados por público y crítica, de Ravel-Debussy, Mozart-Haydn, Bruckner-Mahler (ya se perfila, lo digo con espanto, el Sibelius-Nielsen), de quince años a este parte nos toca encontrarnos con el doblete Bach-Telemann. La revitalización de la música barroca ha situado a Telemann como acompañante de Bach en igualdad de valores; la conjunción no puede ser más desafortunada. Si la música del de Eisenach se determina por su permanente interioridad, con sólo mínimas (aunque afortunadas) escapadas hacia lo externo (**Suites, Conciertos de Brandenburgo, Kaffee-Kantate**), la obra de Telemann es siempre externa, de puertas afuera, con escasas e irregulares introspecciones (**Der Tag des Gerichts**). Sólo en cantidad supera el compositor de Magdeburg a su sucesor en la Thomas-Kirche de Leipzig: el total de la producción de Bach, 212 cantatas incluidas, no es nada ante la apasionante ristra de conciertos, oratorios, pasiones, cuartetos, cantatas, sonatas, fantasías, «divertimentos», «suites» y demás músicas varias que Herr Meister Telemann gesta ininterrumpidamente durante los ochenta y seis años de su existencia. Estamos viviendo la época de los integrales fonográficos: se están grabando todas las **Cantatas** de Bach; se está en vías de completar para el disco toda la obra de Haydn; creo, con cierta esperanza, que aún está lejos el día en que una firma decida registrar «la obra» de Telemann (que no ocuparía menos de 300 discos). Pero ese día puede llegar: personalmente, para el momento en que se edite en microsurcos una «Telemann-Ausgabe», espero estar ya jubilado de la crítica discográfica.

En fin, se publica ahora en España, con diez años exactos de retraso respecto de la edición europea, la grabación íntegra de la **Tafelmusik**. Dividida en tres «Producciones», esta «Música para banquetes» nace sometida a unas concretísimas circunstancias espaciales y temporales: «Recreo de los comensales en la mesa cortesana», escribe Ludwig Finscher, admirable comentarista del libreto de este álbum Telefunken. Es, en su día, el propio Telefunken, verdadero Richard Strauss del siglo XVIII, quien edita y exporta mediante cara suscripción la impresión primera de las partituras. Cada una de las tres «Producciones» mantiene un mismo esquema estructural: una dilatada obertura, un cuarteto con bajo continuo, un concierto, un trío y una brillante conclusión. Músico de oficio, artesano de primera, Telemann maneja todo tipo de combinaciones instrumentales: el concierto para dos trompas, el cuarteto para flautas traveseras, flauta de pico y fagot, la sonata para oboe y cémbalo, etc., siempre con «gusto», con «gracia», con un confortabilísimo «saber hacer».

Ahora bien, la pregunta resolutoria: ¿estamos ante una obra maestra, ante un producto cuya amplia longitud (ocupa seis discos) y precio elevado (parcialmente recortado por el carácter de oferta) queden relegados en la consideración del adquirente por la calidad del mensaje musical? Decididamente, **no**. Finscher en su citado trabajo, alude a las «condiciones, ataduras e intenciones sociales propias de la época», para llegar a la conclusión de que «la grandeza de la **Tafelmusik** estriba en el hecho de que esta obra de arte musical trasciende ampliamente su entorno»; siento no poder coincidir con esta apreciación. La **Tafelmusik** es, si se quiere en el sentido más noble del término, «música funcional», adecuadísima para ser escuchada **mientras se hace otra cosa**: es la típica musiquilla ideal para tener en el tocadiscos a la vez que se lee, o se conversa, o se estudia, pero en forma alguna la **Música**, con mayúsculas, a la que hay que atender, prestar atención, conceder audición, en suma. Entre bromas y veras, yo creo que, regresando insospechadamente a las condiciones en que estas páginas ven la luz, estos seis discos pueden ser el fondo idóneo para celebrar una cena con los amigos en casa particular. Sólo el muy bello **Solo en Sol menor** de la tercera Producción proporciona la sensación de ese «algo más» que justifique la atención máxima del oyente.

Por otra parte, la interpretación no tiene fisuras. Espléndida la dirección de Frans Brüg-

mo mera ejemplificación concreta de una postura general ya mencionada: el subjetivismo radical. Barbirolli, al preferir ciertos fragmentos, descuida algo otros. Ello repercute en una constatable falta de unidad. Si en la **Sexta** estas «bajas de tensión» no se producían y las claves sinfónicas quedaban siempre destacadas, en la **Novena** Barbirolli nos emociona, nos transporta, pero no acaba de «conectarnos» del todo con el fondo de la obra. Su aproximación es bella, pero insuficiente. Así, el lirismo del «Adagio» final es inolvidable, y el buen planteamiento («tempo» incluidos) de los dos movimientos centrales salta a la vista, bien que, principalmente en el «Rondó Burleske», se eche de menos una pulsación rítmica más acusada. El timbre de la Filarmónica de Berlín quizás no sea el ideal para la **Novena** (aunque en el 64 no estuviera tan «karajanizada» como hoy en día), y la tendencia innata en Barbirolli a preferir el sonido de la cuerda origina ciertas desigualdades entre las secciones de la Filarmónica, lo que, a su vez, no ayuda precisamente a dar una versión homogénea de la sinfonía. En resumen, se trata de una buena lectura de la obra, jalonda con grandes momentos, pero que adolece de falta de profundidad, por lo que no cabe situarla a la misma altura de las versiones geniales de la obra: las dos de Bruno Walter, la de Klemperer, la de Haitink.

El álbum es original, económico e importante. Original, porque, que yo sepa, nunca se habían presentado **Sexta** y **Novena** en una publicación conjunta de tres discos. Económico, porque ofrece en tres discos y en oferta (a menos de 300 pesetas disco) dos obras cruciales en el devenir sinfónico europeo que, compradas por separado, ocuparían cuatro discos. Importante por la significación de las obras, por el sonido del álbum—muy bueno, máxime teniendo en cuenta que no se trata de grabaciones actuales «strictu sensu»—y por su presentación literaria perfecta, que incluye, en folleto aparte, unos comentarios a las obras, a cargo de J. L. Pérez de Arteaga, comentarios sumamente reveladores y en los que se aporta un material biográfico mahleriano absolutamente desconocido por lo general y hasta ahora en nuestro país.

Conclusión: Una publicación oportuna e importante, que aunque no modifique sustancialmente nuestras preferencias respecto de la **Sexta** (Solti y Szell) ni de la **Novena** (Walter y Haitink), aporta una versión necesaria de la **Sexta** y otra interesante de la **Novena**, y sobre todo supone el

KARAJAN

en discos



OPERAS COMPLETAS

VERDI: Otello.

Con M. Freni, J. Vickers, P. Glossop, etcétera.

Orq. Fil. de Berlín
165-02500/02
MC 245-02500/02

WAGNER: Los maestros cantores.

Con T. Adam, K. Ridderbusch, R. Kollo, H. Donath, etc.

Orq. Fil. de Berlín
165-02174/78

R. STRAUSS: El caballero de la Rosa.

Con E. Schwarzkopf, C. Ludwig, etc.

Orq. Philharmonia
165-00459/62

WAGNER: Tristán e Iseo.

Con H. Dernesch, J. Vickers.

Orq. Fil. de Berlín
165-02293/97

BEETHOVEN: Fidelio.

Con H. Dernesch, J. Vickers.

Orq. Fil. de Berlín
165-02125/27

VERDI: El Trovador.

Con M. Callas, G. di Stefano.

Orq. Teatro Alla Scala de Milán
163-00454S/56

ORATORIOS, SINFONIAS, CONCIERTOS, etc.

BEETHOVEN: Misa Solemne.

Con E. Schwarzkopf, C. Ludwig, N. Gedda y N. Zaccaria.

Orq. Philharmonia
165-00627/28

HAYDN: Sinfonías número 83 («La gallina») y número 101 («El Reloj»).

Orq. Fil. de Berlín
063-02 298

TCHAIKOWSKY: Piano. Concierto número 1.

A. WEISSENBERG, piano.

Orq. Fil. de Berlín
063-02 044
MC 245-02 044
ST8 345-02 044

BEETHOVEN: Triple concierto.

Con Richter, Oistrakh y Rostropovich.

Orq. Fil. de Berlín
065-02 042
MC245-02 042
ST8 345-02 042

MOZART: Seis conciertos para vientos.

Solistas y Orq. Fil. de Berlín
165-02238/40

TCHAIKOWSKY: Las Tres grandes sinfonías.

Orq. Fil. de Berlín
165-02305/07

MOZART: Las Seis últimas sinfonías.

Orq. Fil. de Berlín
165-02145/48
MC 245-02145/47

TCHAIKOWSKY: Sinfonía número 5.

Orq. Fil. de Berlín
065-02 306 Q

BEETHOVEN: Piano. Concierto número 5 «Emperador».

A. WEISSENBERG, piano.

Orq. Fil. de Berlín
063-02 535

RACHMANINOFF: Piano. Concierto número 2. FRANCK: Variaciones sinfónicas.

A. WEISSENBERG, piano.

Orq. Fil. de Berlín
067-02 374 Q
MC 245-02 374

TCHAIKOWSKY: Sinfonía número 6 («Patética»).

Orq. Fil. de Berlín
067-02307 Q
MC 245-02307

DVORAK: Sinfonía número 9 («Del Nuevo Mundo»). SMETANA: El Río Moldava.

Orq. Fil. de Berlín
063-02 348

FRANCK: Sinfonía en Re menor.

Orquesta de París
063-02 034
MC 245-02 034
ST8 345-02 034

RAVEL: La Valse, Rapsodia española, Alborada, Le tombeau de Couperin.

Orquesta de París
063-02 214
MC 245-02 214
ST8 345-02 214

WAGNER: Preludios. BRAHMS: Ob. Trágica. BEETHOVEN: Fidelio, obertura.

Orq. Fil. de Berlín y Dresde
067-02381 Q
MC 245-02381

HAYDN: Las Estaciones.

Con W. Berry, G. Janovitz y W. Hollweg.

Orq. Fil. de Berlín
165-02 383/85

R. STRAUSS: Sinfonía doméstica.

Orq. Fil. de Berlín
063-02 445
MC 245-02 445

LOS CLASICOS POPULARES

Orq. Fil. de Berlín
Orq. Philharmonia
165-02348/50
MC 245-02348/50

NOTAS.—La letra Q a continuación de la referencia revela que se trata de discos CUADRAFONICOS. MC (disponibles en «musicassettes»). ST8 (ídem en ocho pistas).

LA VOZ DE SU AMO · LA VOZ DE SU AMO · LA VOZ DE SU AMO · LA VOZ DE SU AMO

LA VOZ DE SU AMO · LA VOZ DE SU AMO · LA VOZ DE SU AMO · LA VOZ DE SU AMO

de, aunque el libreto, deficiente 3 veces en la información, no lo indica, me imagino que él es también el innominado solista de flauta de pico en el **Cuarteto en Re menor** de la segunda Producción), soberbios los solistas (Leonhardt al cémbalo, André en la trompeta, Blysmá en el «cello», Ad Mater en el oboe); la grabación es nítida y pulcra, a pesar de un ligero soplo al principio de algunas caras, y las notas del libreto son exhaustivas, precisas y rigurosas. A veces, en medio de la audición, no he podido evitar el sentir una cierta tristeza: tanta bondad interpretativa para tan poca sustancia musical...

Conclusión: Realización extraordinaria, acaso inmejorable, de unas piezas solamente idóneas para servir como «música de fondo»... «Chacun á son goût!».—**J. L. P. A.**

VARIOS: Conciertos italianos para solista hacia 1700. TELEFUNKEN, «estereo», SAWT 9499, Das alte Werk. P. V. P.: 260 ptas.

La presente grabación incluye dos **Conciertos en Fa mayor**, de Vivaldi, para flauta de pico, cuerda y continuo, y uno para dos trompas, cuerda y continuo. Dos **Conciertos**, de Torelli, en **Re mayor**, para trompeta, y el **Concierto en Re mayor («Laberinto»)**, de Locatelli. Poco podemos decir de este disco que no sea laudatorio. Espléndidos por matices, precisión y sonido, André y Brüggén. Muy bien Schroder, que salva brillantemente las dificultades del **Laberinto**, de Locatelli, y ya de menor calidad, las dos trompas en el **Concierto** de Vivaldi, que están un poco por debajo de los otros «monstruos». La presentación literaria es completísima y el nivel técnico totalmente satisfactorio.

Conclusión: Se trata de un disco maravillosamente tocado, que hará las delicias del aficionado a la música barroca.—**J. R. T.**

CAMARA

HAENDEL: Cuatro sonatas-trío. F. Brüggén, J. Schäftlein, A. y N. Harnoncourt, W. Pfeiffer, H. Tachezi. Telefunken, SAWT 9559. 260 pesetas.

La música de cámara es un género raramente escuchado hoy dentro de la ingente producción haendeliana—con anterioridad a este disco había editado en España poco más que las seis **Sonatas para violín y continuo**, de la Op. 1, con Menuhin y Malcolm—, pero no precisamente debido a que su autor la cultivase poco. La sonata-trío es justamente, dentro de este terreno, la composición más abundante en Haendel, mientras que en Bach es muy reducida. Haendel, que lleva el género a su culminación histórica, asume eclécticamente elementos italianos, franceses, alemanes e ingleses, apropiándose de todo ello gracias a su asombrosa capacidad de asimilación, y canalizándolo a través de su poderosa personalidad. La interpretación corre a cargo de conocidos especialistas que tocan instrumentos originales de la época. La utilización de éstos me parece inconveniente—en menor grado para los tiempos de Monteverdi—, debido a que su sonido, particularmente en las cuerdas, es, sin más, tosco. Opino que es dar marcha atrás usar instrumentos que han sido no ya sustituidos, sino perfeccionados (esto, sin contar con que las cuerdas Stradivari se habían fabricado ya). Es de notar que el propio J. S. Bach estaba descontento de muchos de los instrumentos de su época y ávido de que se mejorasen, para lo cual consultaba y aconsejaba a algunos fabricantes. De la misma manera que no repugna el hecho de tocar la música de cémbalo de la época en los actuales pianos, me parece que los instrumentos actuales no desvirtúan la música de entonces y suenan mejor. De hecho, así parecen entenderlo grandes intérpretes muy acercados a esa época, sean Casals o Klemperer, Jochum, K. Richter, Münchinger o Gönnerwein. (Muy distinto es el caso del oboe de amor o la viola «da gamba», ya que hoy no se usan en la orquesta, y por ello estos nombres citados recurren a ellos.) Temo que este creciente interés de hoy por los instrumentos «originales» no pase de ser una preferencia transitoria que no persista. De todas formas, la discusión de este asunto no es propia para esta ocasión. Sí es de justicia subrayar que los intérpretes del presente disco—entre otros, F. Brüggén (que ha graba-

do para Philips toda la música para flauta de Haendel), N. Harnoncourt y H. Tachezi—no tocan como meros «especialistas», sino con verdadera musicalidad y presentando vivas al oyente actual estas cuatro **Sonatas**: para flauta y violín, oboe y violín, dos violines, y para flauta de pico y violín, todas con bajo continuo. En ellas utiliza Haendel muchos temas trasladados de otras obras suyas, no sólo instrumentales. La grabación del disco es correctísima, y la presentación, un modelo de acabado, trae un documentado folleto como todos los discos de la serie «Musik und ihre Zeit» («Música y su tiempo»).

Conclusión: Música de gran valor raramente oída.—**A. C. A.**

TELEMAN: Cuartetos de París números 1, 4 y 6. F. Brüggén, flauta; J. Schroder, violín; A. Blysmá, violoncello; Gustav Leonhardt, cémbalo. (TELEFUNKEN, SAWT 9448; P. V. P.: 260 ptas.).

Los **Cuartetos de París**, de G. F. Telemann, datan de 1733. Son obras específicamente instrumentales, es decir, específicamente concebidas para el lucimiento de los solistas respectivos. En ellos se pone de manifiesto la seguridad de escritura de Telemann, así como su frecuente falta de profundidad. Se trata, pues, de una auténtica «música de oficio», con todas las consecuencias positivas y negativas que este apelativo conlleva en su acepción más usual. De todas maneras, el **Cuarteto número 6** destaca poderosamente de los otros dos incluidos en este disco, tanto por el refinamiento de su escritura como por sus innovaciones de planteamiento formal, que culminan en una «Chacona» final verdaderamente soberbia, posiblemente de lo mejor que escribiera el músico de Magdeburgo.

La interpretación, a cargo del Quadro Amsterdam, es casi milagrosa. Su aportación es definitiva en la escucha de estas obras, que de esta manera reciben un tratamiento que, a mi juicio, rebasa con mucho el contenido. El volumen, de muy buen sonido, está maravillosamente presentado, a base de un comentario de contraportada y un estudio general, contenido en hoja aparte, en el que se incluyen un comentario sobre la música de Telemann firmado por Ludvig Finscher, un estudio histórico-comparativo de los **Cuartetos de París** encuadrados en las demás manifestaciones artísticas, culturales y sociológicas de los años treinta del siglo XVIII, y una presentación de los intérpretes.

Conclusión: Interpretación, presentación y sonido de excepción al servicio de una música barroca no especialmente reveladora.—**M. Ch. B.**

INSTRUMENTAL

BEETHOVEN: Variaciones para piano, op. 34, 35 y 76. Sviatoslav Richter, piano (MELODIA Hispavox, HMES 610-81; P. V. P.: 360 ptas.).

Nuestra discografía ha incidido repetidamente en el campo de las sonatas beethovenianas. Sin embargo, son raros los discos dedicados a las variaciones pianísticas del músico de Bonn, a pesar de que este campo de las variaciones sea muy amplio, ya que contamos con no menos de veinticuatro colecciones de **Variaciones** catalogadas para piano a dos o a cuatro manos. En el presente registro se incluyen tres de ellos: dos series de seis variaciones; en **Fa mayor**, op. 34, y en **Re mayor**, op. 76, y una de quince con «Fuga» final, en **Mi bemol mayor**, op. 35. Todas ellas son «obras menores», en el sentido de que no suponen cambios fundamentales en la trayectoria compositiva de Beethoven, pero que son dignas de conocerse por ser exponente fiel del quehacer beethoveniano en esta forma. Además, todas contienen ecos o premoniciones de composiciones mucho más populares, por lo que, aun escuchando estas **Variaciones** por primera vez, el aficionado que conozca lo más habitual del repertorio beethoveniano las encontrará familiares. En las **Variaciones op. 35** (15 **Variaciones** y una «Fuga») Beethoven utiliza como tema base un motivo entresacado de su «ballet» **Las criaturas de Prometeo**, que a su vez será el tema principal del último movimiento de la **Tercera sinfonía**; de ahí su cómodo, pero inexacto apelativo de **Variaciones Heroica** con el que se suele apodarar a este opus 35. Las seis **Variaciones** que componen el op. 34 nos recuerdan el mundo de las primeras sonatas, mientras que las **Variaciones op. 76**, también en número de

los Escolapios de Viena. En las dos **Sonatas**, la colaboración de Alice Harnoncourt y Walter Pfeiffer al violín, y la de Nikolaus Harnoncourt al «cello», es perfecta dentro de ese «aura barroca» que parece envolver todas sus interpretaciones.

Conclusión: Un perfecto disco de «descubrimiento» de facetas ignoradas o poco conocidas del compositor salzburgués, que viene así a completar un catálogo ya de por sí bastante completo. **M. Ch. B.**

segunda parte de su obra nace como consecuencia de los contactos que tiene en Ferrara con Luzzaschi y Jacobus de Wert, «pioneros del cromatismo integral», en palabras de Halbreich. La música en su época tiende fundamentalmente al estilo concertante, pero Gesualdo cultivará la polifonía vocal antigua, enriquecida con su genio peculiar. Sus últimos libros de madrigales (quinto y sexto) aparecen después del **Orfeo**, de Monteverdi, al tiempo de los madrigales venecianos de Schütz (1611).

Halbreich considera el hundimiento de la tonalidad de Gesualdo como una aproximación a Schönberg y a Webern. Es conveniente citar a Juan Carlos Paz, en su ya clásico trabajo sobre Schönberg, para evitar que esta apreciación pueda ser mal entendida: «los procedimientos de aquellos maestros en el ámbito cromático, con ser decisivos desde todo punto de vista, no traspone, en rigor, las fronteras de un diatonismo cromatizado, en el que siempre la tonalidad es el hilo conductor más o menos disimulado del fluir musical...» (pág. 59). Halbreich nos recuerda cómo el carácter breve e intenso de algunas obras de Gesualdo revelan en él una enorme actualidad. Pero dejando ya a un lado su faceta de gran técnico, recordemos su terror hacia la muerte, sus obsesiones sexuales y su condición de asesino (de su primera esposa), que le convierten en un caso digno de ser estudiado por un especialista.

El encuentro en este disco de grandes maestros de la talla de Gesualdo (1560-1613) y Monteverdi (1567-1643) nos parece interesantísimo. De Monteverdi podemos escuchar madrigales de los libros cuarto, quinto y sexto. De Gesualdo, igualmente madrigales de los libros cuarto, quinto y sexto; también dos canciones sacras a cinco voces (1603) y el **O vos omnes** de los responsos (1611).

La interpretación del Coro Monteverdi es magnífica y el nivel técnico es impecable.

Conclusión: Un disco recomendable en todos sus aspectos; obras e interpretación.

MONTEVERDI: Madrigales y Conciertos 1605-1638. TELEFUNKEN, «Estereo», SAWT 9438. Das alte WERK. P. V. P.: 260 pesetas.

Estamos ante uno de los discos más hermosos que, dedicados a Monteverdi, han aparecido últimamente. Recoge madrigales de los libros quinto, sexto, séptimo y octavo. El quinto libro supone una ruptura con los viejos moldes eclesiásticos y marca un mundo distinto respecto a

los libros anteriores. Precisamente el **Questi vaghi concerti** es una clarísima muestra del «nuevo» genio monteverdiano. La sola selección realizada de los diversos libros para esta grabación permite reconocer desde luego al compositor que revoluciona en su siglo la Música. En breve intentaremos aproximarnos desde estas páginas a éstas y otras obras de Monteverdi. Baste por ahora destacar la impresionante interpretación de solistas (G. Lenonhardt, G. L. Consort, Jacobeit y Forster Dürlich, sopranos...) y coro bajo la dirección de Jürgen Jürgens; particularmente destacaríamos la realización del **Hor chel'ciel e la terra**, de Petrarca. Grabación y prensado son excelentes.

Conclusión: Magnífica interpretación de unos excepcionales madrigales monteverdianos. — **J. R. T.**

VICTORIA, Tomás Luis de: Officium Defunctorum, Vere Languores, Ave Maria, Ave Maria Gratia Plena. Coro de Radiotelevisión Española. Director, Alberto Blancafort. «Colección de Música Antigua Española», número 21. HISPAVOX, HHS 20.

En un corto espacio de tiempo, el Coro de la Radiotelevisión Española ha protagonizado dos importantes eventos de nuestra vida musical: primero, la publicación de los **Officium defunctorum**, junto con tres motetes, y en segundo lugar, el concierto en la iglesia de los Jerónimos interpretando a tres de los grandes maestros de la polifonía: Orlando de Lasso, Palestrina y el propio Victoria. Uno de los motetes cantados en este concierto, el **Vere languores**, se incluye también en la grabación. En directo, el Coro vuelve a mostrarnos la espléndida forma en que se halla. La interpretación de los tres motetes de Victoria fue espléndida, a mi juicio lo mejor del concierto. El gran momento del Coro vuelve a quedar patente en este volumen 21 de la «Colección de Música Antigua Española». Se trata de una magnífica interpretación de esta monumental obra del maestro español. El nivel técnico de la grabación es flojo, con algunos momentos de distorsión. Por lo demás, el disco debe ser recibido con toda la ilusión que nos produce que se grabe (últimamente cada vez más) a uno de nuestros músicos grandes.—**J. R. T.**

OPERA

DONIZETTI, Gaetano: Anna Bolena. Beverly Sills, Shirley Verret, Stuart Burrows, Paul Plishka. Orquesta Sinfónica de Londres; director, Julius Rudel. (EMI, «Voz de su Amo», 165-93. 391/93; P. V. P.: pesetas 1.180.)

Con esta nueva grabación completa Beverly Sills la «trilogía Tudor». Es ella, junto a Shirley Verret, el atractivo de la publicación. Tan sólo existe otra versión de **Anna Bolena** en el mercado español, y en cuanto a calidad global ambas resultan bastante parejas; pero ninguna de las dos puede competir con el registro privado de la representación de la Scala con María Callas, Simionato, Raimondi, Rossi-Lemeni y Gavazzeni.

La dirección de Rudel es eficiente, pero carece en algunos momentos de la tensión y el lirismo de la de Varviso para Decca. Beverly Sills es, una vez más, esa admirable soprano, inteligente en la caracterización y que no vacila en emitir notas de dudosa academia en aras de un dramatismo que a todas luces logra, siendo ejemplo de ello frases como «Come sacri, sono orrendi» (dúo con «Percy») o «Tu consigliar mel puoi?» (dúo con «Juana»). En todas las partes de coloratura, y especialmente en la escena de la locura, es infinitamente superior a Elena Suliotis (protagonista en la grabación de Decca); pero hay frases, como la de «Giudicci ad Anna», en donde el recuerdo de la Callas, con una potencia vocal mucho mayor, es imborrable. ¡Lástima que jamás registrase comercialmente este personaje!

Al lado de Sills, Verret es una «mezzo» tan aceptable como Marilyn Horne en la publicación de la competencia. Se trata de una cantante sin ningún tipo de problemas, capaz de abarcar un registro extensísimo. Su dúo con Beverly Sills es una muestra de lo que dos excelentes cantantes pueden lograr, presentando admirablemente la escena cumbre de la ópera.

Como «Percy» aparece Stuart Burrows, que aporta un bello timbre y un aceptable registro agudo a uno de los papeles de más difícil tesitura. Siendo buena su actuación en líneas generales, hay momentos en los que las dificultades se manifiestan; así, las frases finales de «Ah! Così nei dì ridenti» (acto primero) y «Fin dell'età più tenera» (acto segundo), la cual tiene una cadencia especialmente complicada. Paul Plishka cumple correctamente como «Enrique VIII», sin que, sin embargo,

VOCAL Y CORAL

MONTEVERDI, Gesualdo: Motetes. Coro Monteverdi. Director, John Eliot Gardiner. DECCA, «estereo», SXL 29068. División Argo. P. V. P.: 335 pesetas.

No me atrevo a afirmar tajantemente que este disco sea el primero que se publique en España con obras de Gesualdo. Lo que desde luego sí puedo asegurar es que don Carlo Gesualdo de Venosa es, por desgracia, un músico muy poco conocido en nuestro país (1).

En el año 1968 la Academia Charles Cross premiaba una grabación de los Madrigalistas de Praga dirigidos por Miroslav Venhoda: **Responsoria et alia ad officium Sabbati Sancti**, de Gesualdo (Valois MB 785 A). Este disco no ha llegado a nosotros; por eso creo que puede ser de interés, a la hora de comentar el volumen de DECCA que aparece ahora, tomar algunos datos e ideas de las espléndidas notas a cargo de Halbreich, del disco citado.

La obra de Gesualdo podría dividirse en dos partes: comienza su formación con el holandés Giovanni de Macque, y como maestro de laúd tiene a Pomponio Nenna. Sus cuatro primeros libros de madrigales se enmarcan dentro de la tradición de Lucca Marenzio (1553-1599). La

(1) Pueden leerse las páginas que escribe Strawinsky sobre Gesualdo en Robert Grast: **Strawinsky: Ideas y recuerdos.** AYMA, Barcelona, 1971.

seis, son un ejercicio divertido, brillante, superficial e intencionalmente prosopopéyico, cuyo charanguero tema principal se popularizará más tarde como motivo destacado de **Las ruinas de Atenas**.

Una vez más, Sviatoslav Richter nos confirma, a través de su lectura de las diferentes **Variaciones**, que es uno de los grandes beethovenianos de nuestro tiempo. No en vano escogió para su recital más comprometido —el de su presentación en Nueva York— un programa íntegramente dedicado al pianismo de Beethoven. La forma de tocar de Richter combina una permanente búsqueda por la profundidad de expresión con un innato sentido del clasicismo, característica esta última muy extraña en los pianistas íntegramente formados en la Unión Soviética, y que quizás se justifique en este caso por los antecedentes familiares de origen germánico que concurren en la estirpe de Richter. Su pulsación es siempre la justa, lo que le permite evitar cuidadosamente cualquier atisbo de frialdad, sin tampoco caer en un juego pianístico caprichoso o excesivamente subjetivo. En las **Variaciones op. 35** queda patente su sentido de la individualización de cada variación dentro de una estructura general unificadora; es decir, de un —al parecer— casi infalible sentido de la planificación de la obra musical en conjunto. En las **Variaciones op. 34** resulta su perfecto balance y control del fraseo, lo que le permite subrayar, bien que muy discretamente, determinadas voces o pasajes que de otra manera pasarían inadvertidos. En las **Variaciones op. 76** sobre un tema «alla turca», Richter da un mentís a todos aquellos que le consideran un pianista por completo carente de sentido del humor. Es difícil tocar esta obra de manera más humorística sin caer en la parodia.

Por desgracia, el disco —original por su contenido, espléndido por su interpretación— sufre el serio «handicap» de su flojo sonido. Al final del Opus 35 la distorsión en los «fortes» y en los agudos alcanza límites muy por encima de los tolerables (máxime, si tenemos en cuenta que la duración de esta cara no sobrepasa los veinticuatro minutos); pero la sorpresa aumenta cuando dicha distorsión se produce ya en el comienzo de la otra cara. Existe pre-eco (dramáticamente constatable en el primer acorde con que se abre la cara B), e incluso en los momentos en los que no existe distorsión el sonido del piano carece del relieve y los matices conseguidos en otras grabaciones. El prensado es bueno; los

defectos de superficie apenas si son constatables. En todo caso se trata de una grabación bastante por debajo del nivel habitual en nuestra discografía pianística general, así como de otras de la misma marca, serie y artista.

Conclusión: Alexis Weissenberg dijo tajantemente en su reciente entrevista para RITMO que Emil Gilels era, sin ninguna duda, el mejor pianista soviético de la actualidad. Yo, personalmente, tras escuchar a Richter, tendría muchas dudas en aseverar algo tan rotundamente. —**M. Ch. B.**

DEBUSSY: En blanc et noir; Petite suite; Lindaraja; Cortège et air de danse; Ballade; Six epigraphes antiques; Sinfonía en Si menor, Marche écossaise; Prélude à l'après-midi d'un faune. **RAVEL: Ma mère l'oye; Rapsodia española; Entre cloches; Frontispice.** Alfons y Aloys Kontarsky, pianistas. D. G., 2530 393/94. P. V. P.: 800 pesetas.

La dificultad de acoplar un material tan abundante y vario como el que presenta este álbum doble debiera haberse compensado con unos comentarios de presentación más útiles, de cara a servir de guía a la audición. Las notas de K. Schumann son muy apropiadas como panorama general de este mundo estético, pero las referencias concretas a cada obra son excesivamente leves y aparecen desparramadas sin criterio de orden. Creemos que se trata de un detalle importante de cara al comprador, máxime si tenemos en cuenta que tanto el acoplamiento de las obras en los discos como lo señalado acerca del comentario colaboran a abonar el confusionismo existente acerca del binomio Debussy-Ravel. Con la perspectiva de que gozamos actualmente, creo que el reunir en una grabación el nombre de los dos insignes músicos franceses debe servir, desde un punto de vista crítico, para señalar las hondas diferencias estéticas que hay entre ambos, y no para abundar en la tópica visión de conjunto, como si «impresionismo» fuera un término que no requiere de matización alguna y Debussy-Ravel fueran un mismo autor con dos cabezas: grave error. Otro matiz a señalar (estamos ante una publicación de elevado precio de venta) es el título del álbum: el contenido no es exactamente «música para piano a cuatro manos», como se anuncia en la carpeta, pues de las trece obras programadas siete se ejecutan sobre dos pianos; «música para dos pianistas» hubiese sido más pro-

pio. Este panorama de puntos negativos se cierra constatando la presencia de un leve ruido de fondo (en el ejemplar que hemos manejado se advierte en las cuatro caras), que quizá se justifica por la generosidad del acoplamiento: alguna cara ronda los treinta minutos de duración. Por lo demás, la toma de sonido es excelente.

Y a partir de aquí todo es positivo. Estamos ante obras de gran interés, que nos permiten, en el caso de Debussy, hacer un recorrido espléndido desde la romántica **Sinfonía en Si menor** hasta los prodigiosos **Epigraphes**, lo cual equivale a pasar de una estética pianística casi chopiniana a las profundas innovaciones debussystas en el terreno del teclado y de la misma esencia musical. Otro tanto puede decirse de Ravel: desde la superficial **Entre cloches**, de 1896, hasta **Frontispice** (1919), que es una de sus piezas más verdaderamente originales, hay un interesante camino que pasa por las delicias de **Ma mère l'oye**. En otro aspecto, podemos estudiar versiones pianísticas de obras orquestales, así como obras originales para el teclado que se conocen más a través de sus posteriores orquestaciones. Esto no supone solamente constatar la habilidad transcripтора de ambos compositores, sino que ayuda positivamente a conocer mejor sus experiencias en el terreno tímbrico: escuchar comparativamente el **Preludio a la siesta del fauno** o la **Rapsodia española**, en sus versiones pianísticas y orquestales, supone una experiencia reveladora de ciertos aspectos de las propias obras. Este matiz en cuanto a las obras que cualquier aficionado tiene a mano y el positivo interés de las que esta grabación nos brinda como novedades, hace del presente álbum una publicación indispensable para quienes se interesan por la mejor música francesa de principios de siglo.

De los Kontarsky se puede hablar como de un único y soberbio intérprete. Pocas músicas como éstas (que son «ambiente» tanto como materia musical concreta) ponen de relieve la necesidad de un profundo conocimiento de la partitura para extraer de ella todos sus contenidos. La lectura impecable de ajuste no basta para que estos pentagramas brillen como brillan en la presente versión, extraordinaria, y por otra parte carente de competencia en nuestro mercado discográfico.

Conclusión: Repertorio de gran importancia y ejemplar interpretación, con leves reparos a la presentación y al prensado. —**J. L. G. B.**

MOZART: Obra completa para órgano. Dos sonatas «da Chiesa». Herbert Tachezi, órgano; A. Harnoncourt, W. Pfeiffer, violines barrocos, N. Harnoncourt, violoncello barroco. (TELEFUNKEN, SAWT 9555.; P. V. P.: 260 ptas.)

En la práctica interpretativa, la única obra organística de W. A. Mozart que ha alcanzado cierta notoriedad es la **Fantasia en Fa menor**, KV 608, en la que se mezclan elementos polifónicos evidentemente heredados de la escuela de Bach con nuevos tratamientos propios del clasicismo vienés, en los que late, bien que de manera aún muy embrionaria, el futuro estilo romántico. Esta **Fantasia** ha conocido varias versiones discográficas —Rilling, Preston, Richter, Herrick—, lo que no ocurre con el resto de las obras incluidas en este volumen, bien grabado y bien prensado, de la serie «Das alte Werk». Precisamente, en esas «otras» obras se cifra la indiscutible originalidad de este disco, fruto de una seria investigación musicológica tanto en el orden de búsqueda de obras casi olvidadas como de adecuación al instrumento destinatario de las mismas. La mayoría de estas piezas organísticas pertenecen al último período de la producción mozartiana: la **Fantasia** es de 1791; el **Andante en Fa mayor**, KV 616, es del mismo año; la **Giga en Sol** (Giga de Leipzig) data de mayo del 89; la **Pieza en Fa menor** («Adagio»-«Allegro»-«Adagio»), KV 594, del 90. Sólo una de las partituras se fecha en un período muy anterior: el **Allegro veronés**, KV 72a, compuesto en Verona entre los años 1769 y 1770. Para completar este panorama organístico, el volumen en cuestión incluye dos **Sonatas «da Chiesa»** en **Fa mayor** y en **Do mayor**, KV 244 y KV 328, respectivamente, para órgano, dos violines y bajo continuo, aquí desempeñado por un violoncello de época.

El disco, todo él, es una delicia. Las obras resultan verdaderamente interesantes, en especial por esa pugna entre un estilo «anterior» que se impone un poco por la misma naturaleza del instrumento y un estilo «propio» verdaderamente clásico y mozartiano, lo que repercute en una mezcla tan hábil como curiosa. La interpretación refuerza quizás ese polifonismo barroco que incide, como punto de partida, hacia «otros» tratamientos, en las obras comentadas. Tachezi parece conocer bien estas composiciones y se decanta decididamente por una versión intimista y artesanal de las mismas, a lo que ayuda decisivamente el sonido del órgano de la iglesia de

pueda superar a Ghiurov en Decca.

Conclusión: Una buena grabación y un libreto en lengua original acompañan a una publicación que compite con cierta ventaja con la ya existente en el catálogo español.—G. A. R.

RECITAL

MUSICA IBERICA, IV: **El canto acompañado** (siglos XVI y XVII). Grupo L.E.M.A. (EMI, «Voz de su Amo», J 063-21.101; 335 ptas.)

Como siempre pasa en la música «antigua», el principal problema de este disco es el de la interpretación. El grupo LEMA no es el único que se dedica —afortunadamente— a mostrar este tipo de música, y por eso sus postulados interpretativos pueden compararse con los de otros grupos similares: Atrium Musicae, Cuarteto de Madrigalistas, etc. De esta comparación se deduce que estos postulados varían bastante respecto de un mismo material, sobre todo a la hora de elegir la instrumentación: este dato lo facilita el material mismo, pues muchas obras fueron compuestas para «cantar y tocar en cualquier clase de instrumentos». El grupo LEMA, en este disco, elige la vihuela, la viola de brazo y las flautas dulces tenor y alto. Al llamarse el disco **El canto acompañado**, se ha buscado la colaboración de la soprano argentina Matilde Pérez Berlanga.

Las obras que se interpretan van desde anónimos del **Cancionero** de Palacio, de Medinaceli y de Upsala, hasta obras de Narváez, Gabriel «el músico», Diego Ortiz, Morata, Mudarra y Vázquez, más tres romances anónimos del siglo XVIII. Las formas musicales abarcan el madrigal, la canción, el villancico, la recercada, el romance y el soneto.

No soy un erudito de los problemas musicológicos que entraña la interpretación de la música antigua, pero desde mi punto de vista, y comparando con las versiones de varios temas contenidos en este disco las de las

colecciones de «Música Antigua Española» de Hispavox y Archiv, observo una tendencia muy notable a hacer los tiempos más lentos en el grupo LEMA; son muy pocos los temas tratados a tiempo rápido. Por otro lado, una objeción que hago a la cantante: el pronunciar como «s» lo que en castellano es «z». Sin duda este es un problema fonético derivado de su nacionalidad, pero que a nuestros oídos castellanos suena mal. En cuanto a la técnica de su canto en sí, Matilde Pérez Berlanga es una cantante formada en el campo operístico; afortunadamente, esto no se nota mucho en su interpretación de música antigua, pero, aun así, hay un cierto deje, y el «vibrato» no está siempre ausente.

Conclusión: Instrumentalmente, este disco es muy satisfactorio; no en vano LEMA es uno de los mejores grupos nacionales especializados en este campo.—**J. M. L.**

«HASTA LUEGO» A J. I. P. V.

No «adiós», sino un «hasta la vista» a Juan Ignacio de la Peña; bajo las siglas J.I.P.V. y durante más de dos años, Juan Ignacio ha desarrollado en estas páginas de crítica discográfica una labor extensa, rigurosa, entusiasta y constructiva. Ahora, al incorporarse al equipo técnico de una importante Empresa fonográfica, Juan Ignacio ha decidido, con extraordinario sentido ético, dejar no la revista (que ve en él a uno de sus más activos colaboradores), sino el muy concreto ejercicio de la crítica de discos. Al despedir ahora, yo creo que sólo momentáneamente, a Juan Ignacio de la Peña, tengo un sentimiento doble: la satisfacción, por una parte, de ver en el engranaje de la industria a una personalidad capacitada y selectiva, cuyo criterio ha de influir en ese salto hacia adelante de nuestro mercado que todos esperamos; por otro lado, la convicción (un poco triste) de que con su partida pierde RITMO a uno de los mejores críticos jóvenes en el campo del disco. Es obligación nuestra realizar lo más difícil, lo que es de veras imposible: que la ausencia no se note.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

ROCK & POP

GUIA ROCK DE LOS DISCOS COMENTADOS

- Jeff Beck: **Master of Rock**. 1 J 062-95122 EMI (280 ptas.).
Pink Floyd: **Master of Rock**. 1 J 062-04299 EMI (280 ptas.).
Steppenwolf: **Master of Rock**. 1 J 062-95147 EMI (280 pesetas).
Alice Cooper: **Welcome to my nightmare**. 1 J 062-96350 EMI (360 ptas.).
John Lee Hooker: **Free beer and chicken** 1 J 062-95970 EMI (360 ptas.).
Ron Geesin & Roger Waters: **Music from the body** 1 J 062-04615 EMI (360 ptas.).
Jack Bruce: **Out of the storm**: Polydor 2394143 (360 ptas.).
The Orchestral Tubular Bells: Virgin 885591 (360 ptas.).
Jethro Tull: **Aqualung**. Island (360 ptas.).
King Crimson: **Red**. Island (360 pesetas).

JETHRO TULL

«Al principio el Hombre creó a Dios; y lo hizo a su propia imagen y semejanza.» Así comienza la narración de la contraportada de Aqualung, obra que si en su lanzamiento original, en 1971, en Inglaterra, levantó auténticas olas de protesta, por lo corrosivo y provocador de su mensaje, sigue en la actualidad levantando las mismas iras y las mismas posturas de apoyo total que hace cuatro años.

Y precisamente cuatro han sido los años que Aqualung ha estado prohibido en España. Y pese a haber salido, el álbum está cortado: le han suprimido «Locomotive breath» y en su lugar le han incrustado «Glory Row», tema inédito anteriormente, que data de 1974. Por si no lo sabes, el tema prohibido está editado en España, y fue junto con «Mather Goose» («La Madre

Oca»), lo único que en su día estaba publicado del álbum entonces prohibido; lo puedes encontrar en el Living in the past. A mí todo esto me parece una tomadura de pelo increíble, y pienso que la Asociación Pro Defensa de los Consumidores debería hacer algo en este sentido.

«Y el Hombre formó Aqualung del polvo de la tierra y con una multitud de parecidos a los suyos propios.» El momento de la publicación de la mejor obra de Jethro Tull en España coincide con eso que llamas aperturismo, con el auge puritano seudo «hippie» de Jesucristo Superstar y con la adaptación, de Martín Descalzo, de Godspell. Si estas obras ortodoxas han causado furias vandálicas, me pregunto lo que causaría Aqualung si los que claman a la Virgen supiesen traducir las letras (que, por cierto, vienen todas) y estuviesen en el rollo. Aunque, claro, entonces se convertirían. Y para colmo, los Jethro tocaron el disco en su visita del año pasado y además en el Rastro se ha estado vendiendo durante cuatro años a un precio ligeramente superior al que se pone ahora en el mercado.

Aqualung, Jethro Tull, su mejor obra; polémica, pero sensacional; un disco de 1971 que es ahora más novedad que antes. ¡Disfrútalo!—**J. M. L.**

KING CRIMSON

Y se acabó el Rey Crimson, ¡qué pena! No dudo en absoluto en calificar a Robert Fripp, líder del grupo, como uno de los más grandes genios musicales del «rock». Y cuando algo se acaba es costumbre decir adiós, y hasta otra. El contador del voltímetro señala el número siete en rojo. ¡Peligro! El ocho ni siquiera está dibujado..., y el ocho es este álbum que hoy comentamos: **Red, Rojo**. Solamente un trío en la plantilla: aparte de Fripp, están Wetton y Bruford. Por no estar, no está ni Palmer-James, a quien esta vez no se le publican ni los textos de las canciones. Y como invitados: Cross, Collins, McDonald, Miller y Charing. La cara a de **Rojo** es la más «follonera» que he oído al grupo, ¡y a veces sólo tocan tres! Pero cuando Fripp manda tocar fuerte es porque algo hay tras tal cantidad de vibraciones. Y aquí, además de buenas, muy buenas vibraciones y mejores sensaciones, hay ¡peligro **Rojo!**, un **Angel Caído**, que busca en la densidad del sonido la salvación, y

Otra pesadilla roja más. Domina lo Rojo, la fuerza, la violencia, la potencia, la hombría. Y tras el estado de excitación, das la vuelta al disco y te encuentras con el más original tema del grupo en toda su historia: **Providencia**. Para mí, éste es el tema más logrado y más original del «rock» en todos los años que éste tiene de vida. No exagero en absoluto. El «rock» siempre ha caminado por los postulados de la tonalidad (incluso Pink Floyd), y esto era una cosa que la Música había superado hacía tiempo. Salvo cosas de Zappa, Tangerine Dream, Pink Floyd y muy poca gente más, la tonalidad dominaba la escena. King Crimson siempre hicieron intentos de ir más allá de ella. Ejemplos: **Moonchild**, **Lark tongues in Aspic**, etc. Ahora ha llegado la culminación del proceso: un tema absolutamente atonal, rítmicamente libre, formalmente informal, que se acaba cuando el grupo quiere, y que no responde a ninguna estructura existente en el «rock». ¡Por esto es original! Pero es que además ¡es una maravilla!, porque te llega y te hace vibrar y lo sientes ahí, donde se sienten estas cosas inexplicables. Y, sin embargo, el adiós final nos lo da el Rey Fripp con uno de los temas más líricos que ha compuesto: **Starless**, o **sin estrella**. ¡Otra maravilla!, pero ahora en plan convencional.

¡Qué pena! Nuestro rey se ha muerto: no quería convertirse en un gran mamut. ¡Viva el Rey Crimson!—J. M. L.

ALICE COOPER

Para escuchar este disco hay que dejarse llevar, hay que explorar el subconsciente, hay que dar rienda suelta a nuestros bajos instintos —que no tienen por qué ser enteramente sexuales—. La pesadilla del bisexual Alice Cooper comienza dándote la bienvenida: «Bien venido a mi pesadilla; / pienso que te va a gustar, / pienso que te vas a sentir tal como de verdad eres; / espero no dañarte.»

Alice Cooper sin su banda habitual, pero con muy buenos músicos, entre los que destaca el guitarra Steve Hunter. Y ¡sorpresa! Este es uno de los mejores discos que he oído últimamente. Alice nunca me ha dicho gran cosa, pero este Bien venido a mi pesadilla me ha dejado notablemente sorprendido.

El disco tiene un guión unitario: la descripción de una pesadilla. Pero no creas que es la pesadilla de Alice, es la tuya propia. Es la pesadilla de

todos nosotros, de los que formamos este mundo. La censura se «cargó» el álbum anterior de Cooper: **Muscle of love** o **Músculo de amor**, y si ha dejado pasar éste no hay duda de que es debido a que los textos del disco son muy confusos y están muy dilatantes, a la hora de la traducción. Por cierto, buenísima la idea de incluir los textos de las canciones, aunque si no sabes inglés, te vas a quedar con las ganas, y si sabes, pero estás «cuadrado», pues menos todavía.

De entrada te colocas más allá del surrealismo. Freud está en una esquina y Breton en otra. Ya iniciado, te vas al Alimento del diablo, a la carne objeto del placer. Y de pronto te sale el curandero: El brujo negro. Luego te dice que a Algunas personas les gusta ver rojo, pero nunca hablan de ello; que ansían una mujer, que lo saben, pero que todavía lo dudan. Y la cara A termina con Solamente mujeres de alquiler. La B empieza con el Departamento juvenil que desea el poder, y que lo va a conseguir, que ya lo está consiguiendo; aparece así el Frío etilo, que calienta con sus encantos, y que es el paraíso. Y de pronto, ¡corte! ¿Qué pasa? Pues que Alice va y te dice que Hace años que todos sus amigos se han ido a casa, y que ya es un gran hombre. Pero de pronto va su madre y le llama: «Steven, ven a casa». «¿Es amí?». Y mezclándose con el sueño, la realidad y la voz de ultratumba aparece Steven, al cual le llaman, pero sin saber por qué. «¿Qué queréis?». Y ¡zas!, ¿qué iba a ser? Pues que se está Despertando. Y se le ocurre hacerlo en el sótano. Ve manchas carmesí, y por eso se da cuenta de que está en la realidad; para colmo te dice que por eso se siente un hombre. Y en el último tema, ya en la realidad, Escapa; Alice dice que escapa siempre que puede, y que mientras el doctor analiza sus problemas, él le roba su máscara.—J. M. L.

VARIOS

La Emi ha lanzado una colección llamada **Master of Rock** (que se puede traducir como dueños, amos o maestros del «rock», cualquier acepción es válida), que está muy bien. Los discos, puestos a precio reducido, son una antología de los LP ya grabados por el artista en cuestión. De los seis volúmenes

que forman la colección el más interesante e importante es el de Jeff Beck, por cuanto es una selección de los dos discos que grabó cuando se fue de los Yardbirds, y cuando contrató a Rod Stewart como vocalista. Hay cuatro temas de ese sensacional LP llamado **Truth**, que incomprendiblemente sigue sin aparecer en nuestro mercado, por lo que este álbum **Master of Rock** adquiere un valor muy elevado. Luego hay cinco temas del disco que Beck grabó con la misma banda un año más tarde, en 1969; pero estos son inferiores en calidad... El volumen de Pink Floyd corresponde al que en Inglaterra se llama **The best of** y está formado por una antología de «singles» inéditos en LP, y de temas aparecidos ya en su primer álbum, **The piper at the gates of dawn**, y en el **Relics**. De esto se deduce que para el que tenga todo lo del grupo aquí sólo va a encontrar tres temas inéditos de los diez que componen el disco. Error grave supone incluir en los créditos del álbum a David Gilmour como guitarrista, ya que éste no toca ni un segundo; el que toca es Syd Barret, ese músico fantasioso y paranoico que hasta 1968, fecha en la que este álbum se detiene, estuvo con el grupo... Otro disco interesante es el de Steppenwolf, ese lobo estepario que al ritmo del «rock» más duro de la costa oeste invadió el mundo en 1968. Falta su tema más importante, **Born to be wild** (nacido para ser salvaje), por lo que el disco pierde mucho interés, aunque empiece con esa delicia, **Berry rides again**, dedicada a Chuck-Berry cuando éste salió de la cárcel donde había pasado varios años por ser negro y además cantante de «rock and roll» acusado de una cosa que no había hecho: seducir a una quinceañera que, harta de que su ídolo no la besase, le acusó de haberla violado; por supuesto, la «teen» era blanca. Los temas de Steppenwolf, son una recopilación de los ocho álbumes que tiene el grupo para EMI.

Más novedades de la EMI son un interesante y gran álbum de ese «bluesman» negro, monótono y reiterativo, que se llama John Lee Hooker, apodado «Rey del "boogie"». El disco se titula **Free beer and chicken**, algo así como «pollo y cerveza gratis», y no es más que un recital de canciones tradicionales y otras nuevas interpretadas por Hooker, acompañado por un buen número de verídicas, variables y venerables figuras del «rock»; entre las que se encuentra Joe Cocker, que nos canta un «blues» de lo más emotivo que le he oído en toda su carrera. Las can-

ciones vienen sin interrupción y son menos monótonas que lo habitual en Hooker; hay mucho «funky» y menos «boogie»... Una novedad increíblemente inesperada es el disco que grabó el bajista y vocalista de Pink Floyd, Roger Waters, con ese productor extraño que además es un «fan» de las mezclas: Ron Geesin. Está grabado en 1970, y ante el reciente éxito masivo de Pink Floyd se ha editado ahora aquí junto con todos los discos primitivos del grupo. Es la banda sonora de la película **The body** («El Cuerpo»), y el disco es eso: música del cuerpo. Eru-tos, ruidos evacuatorios, respiraciones, chillidos, palmadas, etcétera, te dan la bienvenida para sumergirte en un mundo atractivo donde el «rock» se mezcla con la atonalidad y con las virguerías electrónicas. El final es un tema donde Pink Floyd toca en grupo. Hay un fragmento curioso que tiene cosas del **Dark side of the moon**; es decir, el álbum magistral de 1974, que para colmo les dio éxito y reconocimiento hasta en España...

Un disco muy malo es la versión orquestal del **Tubular bells**, compuesto por Mike Oldfield y arreglado por David Bedford, con la Royal Philharmonic Orchestra de intérpretes. **Tubular bells**, en su versión «rock», era algo válido y atractivo, a pesar de su monotonía; pero en su versión orquestal es algo horrible, sosímo, aburrido, de una pobreza suprema, sin garra y, para colmo, es la banda sonora de una película. Conste que contra la película no tengo nada; lo tengo contra la censura que nos está impidiendo verla en España; la película es **El Exorcista**, pero su banda sonora es algo que no recomendaría ni al peor de mis enemigos.

Otro disco que al principio no dice nada es el de Jack Bruce, **Fuera de la tormenta**; pero luego, cuando lo oyes más, te va gustando más y más, sobre todo por el buen trabajo de Jack al bajo y de Pete Brown en las letras de las canciones.—J. M. L.

ENCICLOPEDIA DEL «JAZZ»

6 VOLUMENES. MCA 32624/25
P. V. P.: 350 PTAS. VOLUMEN

Movieplay ha tenido la buena idea de publicar en nuestro mercado la colección que bajo el título de Enciclopedia del «Jazz», y presentada por Leonard Feather (uno de los críticos norteamericanos más enterados) tenía la MCA americana. La recopilación la ha hecho Feather, y en seis volúmenes trata de mostrarnos una amplia, pero no totalizadora visión de la historia del «jazz». Los años 20, 30 y 40 tienen cada uno un volumen, y los 50, tres. Todas son grabaciones absolutamente originales, aunque varias veces el tema no se nos presente en la primera versión en que fue grabado. Al decir original, quiero decir que puedes encontrar a un Pine Top Smith en la grabación que en 1928 hizo, en Chicago, de su famosísimo e imitadísimo Pine Top boogie-wogie, o a un Charlie Parker, que el 2 de julio de 1942 grabó con la orquesta de Jay McShann, en Nueva York, justamente en los inicios de su popularidad como creador del «bop». Y para qué seguir. Todo es así de bueno. Hay cortes de King Oliver, New Orleans, Rhythm Kings, Red Nichols, Jelly Roll Morton, James P. Johnson, Benny Godman, Duke Ellington, Glen Miller, Dorsey Brothers Orquesta, Count Basie, Ella Fitzgerald, Billie Holliday, y para qué continuar. ¿No piensas que es magnífico?

Críticamente hay que decir que no es la mejor Historia del «Jazz»; tampoco lo pretende; se trata únicamente de ilustrar esa historia, de hacer una enciclopedia musical, cuyo texto está en un libro, y cuyos ejemplos musicales están aquí. Hay que decir que los tres primeros volúmenes son muy buenos y bastante representativos. No hay que olvidar que CBS tiene las versiones auténticas, originales de casi todo el buen «jazz» que se hizo hasta los años 40: The sound of New Orleans y The sound of Chicago recogen en seis discos desde la primera grabación que el 24 de enero de 1917 hiciera la Original Dixieland Jazz Orquesta hasta los primeros años 40; prácticamente, todo el «jazz» y todas sus facetas. Desgracia-

damente, la CBS española no considera oportuno editar estos dos volúmenes antológicos, de incalculable valor, en nuestro país, y por eso esta colección de la MCA tiene un valor altísimo.

Los volúmenes 4, 5 y 6 bajan mucho en su representatividad, no en su calidad. Hay mucho «revival» y poco «bop» de grupo. No hay, por ejemplo, nada de Thelonius Monk, ni de John Coltrane, ni de Miles Davis; sin embargo, hay maravillas de Coleman Hawkins, Joe Newman o Al Cohn. Es decir, Leonard Feather ha dado rienda suelta a su gusto «camp» y se ha olvidado de lo moderno, aunque hay que tener presente también los derechos particulares de las Casas de discos. Donde se ha pasado Feather es en incluir tres cortes de Carmen McRae y dos de Jon Hendricks, ambos vocalistas y por los que debe sentir algo más que debilidad. No pongo en duda la valía de ambos cantantes, los cuales me gustan; lo que pasa es que cuando cada figura cuenta con un corte en los seis discos, estos dos intérpretes tienen dos y tres, y, claro, desequilibran el asunto.

Por lo demás, discos muy aconsejables para quien quiera tener ejemplos auténticos de buen «jazz» a través de su historia, pero sin olvidar que hay muchas lagunas.—
J. M. L.

CRITICA LIBROS

Según una estadística que publica la revista El libro español, de un total de 18.577 volúmenes publicados en nuestro país solamente 82 han estado dedicados al tema musical. Es decir, que en 1974 el tanto por ciento de libros musicales (no partituras, sino literatura musical) es de 2,26. Si tenemos en cuenta que estos libros a menudo no tienen una tirada muy superior a los 2.000 ejemplares, es fácil deducir los posibles lectores que hay de literatura musical en nuestra nación.

Entre estos 82 volúmenes están los ocho que recientemente ha publicado Espasa-Calpe en torno a biografías de músicos clásicos. La colección, que lleva por distintivo en la portada una clave de sol y varias figuras musicales, es la traducción de la francesa que publicara hace escasos años la Librairie Hachette. La versión castellana corre a cargo de Felipe Ximénez de Sandoval. Consta de ocho títulos iniciales, que pronto aumentarán. Los autores son diversos, y todos ellos franceses. Hasta ahora los compositores biografiados son: Mozart, Debussy, Tschaikowsky, Bach, Bartok, Berlioz, Chopin y Haendel. Estructuralmente, la colección nos representa al autor dentro de un contexto social y nos narra el desarrollo de la vida del biografiado, haciendo breves pausas para analizar esquemáticamente las obras importantes del músico. Es éste un acierto pleno, el de colocar al biografiado en su contexto social, y a cada obra en especial en el contexto particular del desarrollo evolutivo del compositor. En este sentido el único que se aparta algo del esquema básico es Emile Damasis, en su análisis de Haendel, pues aparte de lo dicho hace un estudio cuidado del idioma del compositor cosmopolita y un análisis detallado de su obra total al final del libro.

La calidad de la presentación es muy alta, con un excelente papel, unas portadas duras, de cartón; reproducciones fotográficas en el interior y un tipo de letra que, aunque reducido en los análisis de las obras, es siempre legible. El precio, 95 pesetas, también es muy atractivo para unos volúmenes de 125 páginas por término medio.

Otro libro que habrá entrado en la estadística de la revista mencionada es el último que ha publicado Jordi Sierra i Fabra, crítico catalán del mundo «rock-pop» nacional. Metodológicamente, Jordi siempre ha pecado de aportar «datos para una historia», pero nunca ha hecho historia, por más que se lo haya propuesto. Los errores en este sentido eran obvios en Historia de la música «pop» 1962-72, y luego se perpetuaron en la continuación del libro: Anexo 72/73. Entonces se caía en una serie de errores derivados de querer simplificar demasiado los hechos, dando a Los Beatles mucha más importancia de la que en realidad tuvieron; error en el que cae un «fan», pero no un historiador. Entonces se daba una serie abrumadora de datos y se hacía historia con datos y fechas, y la enumeración de los miembros del grupo, sus cambios y los discos que habían sacado, olvidándose plenamente del interesantísimo, importantísimo e imprescindible aspecto sociológico, del aspecto estético y sobre todo del sentido y forma musical, de la cual el autor se olvidaba por completo.

Sus libros posteriores no han cambiado mucho la situación: Mitología «pop» española y Mi-

tos del «pop» inglés son una especie de ampliación del diccionario que Sierra i Fabra publicara en su Historia, pero no caen en el defecto de la trascendencia en que caía la Historia, sino que se limitan a ser una recopilación de datos acumulados en un inmenso fichero y ordenados alfabéticamente por naciones (obviamente hay que esperar el tomo correspondiente a los mitos americanos y luego...). Si no hay pretensión trascendental de hacer historia, sí hay un descuido absoluto de la música; Jordi vuelve a hacer literatura periodística y tal, pero literatura, y se olvida totalmente de analizar musicalmente estilos, de ver sus influencias y evolución, y de estudiar la estructura musical formal de los discos u obras de los que habla... La presentación es muy buena, con fotos y dos tintas. Los textos han sido publicados en el semanario «rock» Disco Exprés, del cual Sierra es colaborador asiduo.

No dudo de que en el periódico estos textos tienen un sentido informativo muy válido; pero en libro su valor se reduce al de aportar datos para la historia, pero nunca haciendo historia. Y no dudo de que la novela que ha escrito Jordi sobre el ambiente musical puede ser más interesante que estos libros seudohistóricos.—
JOSE MIGUEL LOPEZ.

Nota

Estimado lector:

Si precisa alguna aclaración o ampliar información sobre algún disco o libro comentado en esta sección diríjase a:

Revista RITMO

Sección Crítica.

Virgen de Aránzazu,
número 21. Edificio
Falla.

MADRID-34

LA SINFONICA DE MADRID EN LA FUNDACION JUAN MARCH PARA JOVENES BACHILLERES

A las doce de la mañana de cada viernes y hasta el próximo mes de junio, la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por su titular, Vicente Spiteri, ofrece un concierto para jóvenes de quince a diecisiete años, precedido en cada ocasión por un comentario oral del Padre Federico Sopeña. De esta manera, cada viernes trescientos estudiantes de Bachillerato tienen la opción de acercarse un poco más a la Música. Se calcula que cuando concluya el ciclo el número de escolares que se habrán beneficiado de estos conciertos se acercará a cinco mil.

El programa, idéntico todos los viernes, comprende tres obras: Pequeña serenata nocturna en Sol mayor, de Mozart; Adagio en Sol menor, para cuerda y órgano, de Albinoni, y el Concierto en Re menor, op. 11, de Vivaldi. Estos conciertos forman parte de las actividades culturales que desarrolla la Fundación Juan March en sus nuevas instalaciones de la calle de Castelló, 71.

ARMAN Y LA MUSICA

Arman es uno de los artistas de actualidad más controvertido. Recientemente ha expuesto sus obras en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París. Arman, que nació en Niza el 17 de noviembre de 1927, ha expuesto obras que abarcan el período de 1971 a 1974, en las cuales se preocupa ampliamente del fenómeno de la civilización urbana, así como de denunciar sus peligros. Es uno de los promotores del retorno al objeto, a la vez que va contra la tradición figurativa y contra el esteticismo abstracto. La denuncia de la modernidad a través de sus desperdicios es el objeto que persigue, sin recurrir por ello ni a la pintura ni al relieve, ensamblado. Sus piezas recientes son en su mayoría una acumulación de guitarras, clarinetes, violoncelos y demás instrumentos cortados, rotos o quemados y como fijados en un vaciado de hormigón.

SATELITE MUSICAL

No se extrañen ustedes. No, no se trata de mandar un satélite con música incorporada para deleite de los habitantes de otra galaxia; sencillamente, es que el pasado 19 de diciembre los alemanes tuvieron la idea, en colaboración con los franceses, de mandar un satélite al espacio sideral. Lo curioso del caso es que el satélite lleva el nombre de Symphonie. Para que se vea que cuando un pueblo ama la Música es capaz de llevar ésta hasta los sitios más inverosímiles.

CENTENARIO DE LA OPERA FRANCESA: HOMENAJE A CHARLES GARNIER

Con motivo de celebrarse el centenario de la inauguración del Teatro Nacional de la Opera Francesa se ha organizado en la sede de ese edificio una exposición homenaje a Charles Garnier. Garnier ganó el concurso que se convocó en Francia, en 1860, para la construcción del Teatro Nacional. Su inauguración tuvo lugar el 5 de febrero de 1875. Documentos, planos, maquetas, fotografías trazan la historia del Teatro. La exposición conduce además al visitante a través de lugares que no tiene la ocasión de frecuentar: gran escalera, "foyers", contorno del anfiteatro, galerías del Museo, rotonda de los abonados.

FILATELIA MUSICAL

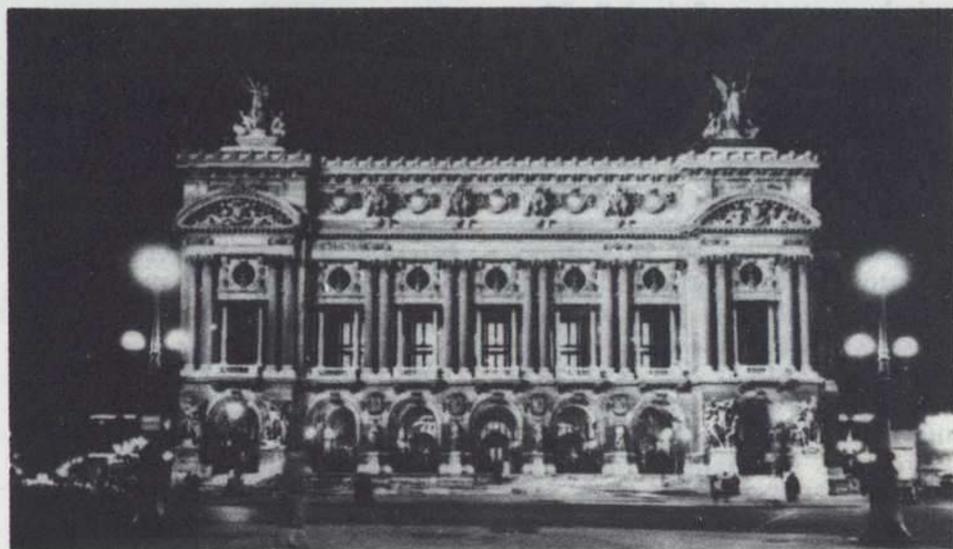
Y si los francoalemanes lanzan la Música al espacio, los checoslovacos la lanzan en forma de sellos, para que hasta las cartas resuenen armónicamente. La Administración Federal de Comu-



nunicaciones Checoslovaca emitió con fecha 26 de septiembre de 1974 una serie de seis sellos con temática musical. La serie la preparó el pintor Bedrich Housa, y ocupan en el catálogo de Pofis los números 2.096-2.101. Guitarras, trompas e instrumentistas fueron las figuras reproducidas. Posteriormente, el 31 de octubre, se hizo otra emisión, pero con sellos de valores inferiores.

HA MUERTO JOSEFINA BAKER

A las cinco de la madrugada del sábado 12 de abril moría en París Josefina Baker. La "Venus negra", como era llamada, nació en San Luis, Missouri (USA), en 1906. En 1933 había adoptado la nacionalidad francesa. Casada con Jo Bouillon e imposibilitada para tener hijos, decidió adoptar hasta doce niños de diferentes razas, demostrando al mundo que



el racismo era una cosa artificial, inhumana y que se podía desterrar con sólo buena voluntad. Para ello compró una finca en Dordogne. Su manutención agotó su fortuna, por lo que se vio obligada a continuar cantando día tras día. En 1963 participó en la famosa "Marcha sobre Washington", continuando en su lucha contra el racismo. Últimamente había padecido dos ataques cardíacos y su estado de salud era muy precario, ya que estaba siguiendo un tratamiento para adelgazar.

LUIGI NONO ESTRENA OPERA... ¡EN LA SCALA!

El compositor italiano Luigi Nono acaba de estrenar una ópera... en ¡el Teatro alla Scala! Su título, Al gran sole carico d'amore, está tomado de un verso de A. Rimbaud, y el libreto es una mezcla escogida de textos de Brecht, Gorki, Marx, Lenin, L. Michel, T. Bunke, C. Pavese, Ljubimov y Julia Dobrovolskaia, H. Santamaría, C. Sánchez, Gramsci, Dimitrov, Fidel Castro, ruidos y charlas de trabajadores y cantos de pájaros. El verso de Rimbaud proviene de Les mains de Jeanne-Marie, que está dedicado a un protagonista de la Comuna.

La música consta tanto de elementos electrónicos como de instrumentos acústicos tradicionales, incluyendo en éstos al coro. La ópera se estrenó el 4 de abril, bajo la dirección de Claudio Abbado, estando la escenografía a cargo de David Borovskij y la coreografía al cuidado de Leonid Jakobson.

Por supuesto, y como es costumbre con las obras de Nono, la polémica ha sido mayúscula, máxime siendo el estreno en la Scala, y más en un momento en que la tensión política crece en Italia, cosa que tiene mucho que ver con la obra, dada la ideología de su autor.

PROGRAMA DE LA SCALA

Aparte del estreno de la ópera de Nono, la Scala ha ofrecido en el mes de abril La Bohème y Tosca, de Puccini; L'italiana in

Algeri, de Rossini; Ricercare a novi movimenti, de Vivaldi; La sonata dell'angoscia, de Bartok, y Le baiser de la Fee, de Stravinsky (estas tres últimas en un mismo programa), amén de los recitales de Pina Kabaiwanska, Filippo Crivelli y Maurizio Pollini, y de un programa para jóvenes con Babar, il piccolo elefante, de Poulenc, e Il carnevale degli animali, de Saint-Saëns.

MEJORAS ECONOMICAS PARA LOS PROFESIONALES DE LA MUSICA

El pasado 4 de abril tuvo lugar en Madrid la firma del nuevo convenio provincial que afecta a las salas de fiesta, de baile y discotecas que utilizan la colaboración de profesionales de la Música. En virtud del nuevo convenio los profesionales han conseguido un aumento del 37,5 por 100 sobre el último sueldo vigente. Para los "bolos", el porcentaje sólo ha ascendido al 18 por 100. Los aumentos comienzan a regir el 1.º de mayo, y para "bolos", el 1.º de junio.

Las ventajas del nuevo convenio se amplían a: tres semanas de vacaciones y veinticinco días a abonar en concepto de pagas extraordinarias de Navidad y 18 de Julio, así como se obliga a las Empresas a fijar en la tablilla el día de descanso semanal.

JUVENTUDES MUSICALES DE BARCELONA Y LOS ESCOLARES

Doce años lleva Juventudes Musicales de Barcelona organizando una serie de conciertos para escolares, en los cuales no solamente se oye la obra u obras que forman el programa, sino que además éstas se comentan y se analizan con breves ejemplos de un instrumento particular o de la orquesta en su totalidad. Durante estos doce años muchos han sido los grupos que han pasado por estos programas: London Gabrieli Brass Ensemble, Cuarteto Clásico de Barcelona, Orquesta de Cámara de Wurzburg, Cuarteto del Colegium Novarum, de Bélgica, y la entrañable Orquesta Ciudad de Barcelo-

na. Las audiciones no se han limitado al círculo de la capital, en cuyo Liceo han dado 47 audiciones, sino que se han extendido por las ciudades catalanas más importantes: Sabadell, Manresa, Tarrasa, Vich, Reus, etc.

"TOMMY", AHORA EN CINE

La ópera "rock" Tommy, del grupo inglés The Who, acaba de ser estrenada en su versión cinematográfica. Nueva York, Los Angeles y Londres han sido las ciudades agraciadas con la "première". La adaptación a la pantalla la ha hecho Ken Russell, que nuevamente ha vuelto a levantar polvo con su manera de hacer cine. Recordemos que esta película no es la primera que hace Russell con argumento musical; en su haber está ese Music lovers sobre Tchaikowsky, ese Mahler, y ya está preparando Liszt con Roger Daltrey, cantante de The Who como protagonista. Tommy es una ópera "rock" escrita por Pete Townshend, guitarrista del grupo, en 1968. Para la película,

Pete ha vuelto a escribir o, mejor, a rehacer la música, siendo la banda sonora de la película la tercera versión existente de Tommy. La primera la grabó sólo el grupo en 1968, y la segunda en colaboración con la Sinfónica de Londres. Las posibilidades de ver Tommy en España son absolutamente nulas.

RAFAEL FRUHBECK HACE SU INGRESO EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

El maestro Rafael Frühbeck ha tomado posesión de su plaza de académico de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, acto que tendría lugar el día 16 de marzo en el auditorio del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, presidido por el titular de la Corporación, Marqués de Lozoya, a quien acompañaban el Director del citado Centro, maestro Moreno Bascañana; académicos de la Corporación, maestro Moreno Torroba, González Ame-

zúa, Federico Sopeña, Jesús Pabón, Director de la Real Academia de la Historia y representantes de otras corporaciones. Abierta la sesión acompañaron al recipiendario sus padrinos, los maestros Leopoldo Querol y José Muñoz Molleda, hasta el estrado. Su discurso versó sobre el tema La dirección de orquesta, un trabajo de carácter histórico sobre el origen de esta faceta musical hasta nuestros días. Antes de adentrarse en el tema, según costumbre, el nuevo académico se refirió a su antecesor, el maestro Julio Gómez, quien un día fuera su maestro de Composición en el Real Conservatorio, hecho que ponía emoción en sus palabras al ser él quien le sustituyera en la vacante producida por su muerte; también se refirió a sus antecesores en la profesión, los maestros Fernández Arbós, Pérez Casas y Argenta, respectivamente. Finalizada su disertación dirigió a un pequeño grupo de cámara, constituido por elementos de la Orquesta Nacional de España, la interpretación de la Primera sinfonía de Haydn,

siendo muy aplaudida por el público asistente.

Por último, el Secretario general de la docta casa, monseñor Federico Sopeña, leyó el discurso de contestación, escrito para este acto por el Marqués de Bolarque, quien por una repentina indisposición no pudo hacerlo personalmente, según le había designado la Academia para dar la bienvenida al recipiendario. Este sería muy felicitado y firmaría gran cantidad de autógrafos en el ejemplar que contenía su discurso de ingreso.

KAGEL, EN MADRID

Invitado por la Fundación Juan March, el compositor argentino-alemán Mauricio Kagel, hombre básico en la actual música de vanguardia, ha visitado Madrid, donde, aparte de dar una conferencia sobre la Música absoluta como teatro instrumental, ha ofrecido dos audiciones de dos obras suyas: Táctil y Répertoire. Como siempre, el principal problema ha sido el de la obtención de las entradas.

CRONICA INTERNACIONAL

PANORAMA DE LA MUSICA EN LAS AMERICAS

El movimiento musical americano, a través de sus centros culturales, organismos teatrales y principales entidades será esta vez objetivo de mi envío de corresponsal. En efecto, con motivo de un reciente periplo por diversas naciones de América, en el cual me ha guiado el propósito de seguir estrechamente el movimiento musical específico de cada una, resulta oportuno recoger con carácter de cosmovisión dicho movimiento de la esfera americana, no siempre merecedor de la atención del periodismo especializado, salvo contadas excepciones. Este hecho no ocurre, por cierto, con los Estados Unidos de América, cuyo liderazgo musical es sobradamente conocido en cuanto atañe al Nuevo Mundo y cuyas proyecciones llegan raudamente a las naciones europeas. Pero sí —y bastante a menudo— ocurre con la labor de los países hispanohablantes. Por ello, y como experiencia globalizadora de viaje, intentaré resumir en unos pocos renglones algunas facetas dignas de señalarse en cuanto al decurrir musical de diferentes Centros de las tres porciones básicas de América, concatenándolo en forma descendente en el planeta: el Norte, el Centro y Sudamérica.

Una semana activa fue la del Metropolitan, de Nueva York, durante esos días de mi viaje. Como siempre, la variedad de programas y la celeridad de las puestas en escena permitieron alternar una versión muy esperada de Boris Godunov, de Mus-

sorgsky (con motivo del reciente centenario de la ópera), que dirigió Thomas Schuppers en la jefatura orquestal, con Ming-Cho Lee como "régisseur", estando la parte titular a cargo del ascendente bajo finlandés Martii Talvela, con una reposición de Don Giovanni, de Mozart, otra de Don Pasquale, de Donizetti; La forza del Destino, de Verdi, y Tosca, de Puccini.

En forma colateral, la actividad concertística neoyorquina aglutinaba nombres como el del legendario Arthur Rubinstein junto a Daniel Barenboim con la Filarmónica (en programa los Conciertos número 4 de Beethoven, y Número 1 de Brahms), mientras el violinista israelí Perlman ocupaba la sala del Carnegie Hall.

El "ballet" también pone su cuota en este panorama, escindiendo el interés de los "balletómanos" (o amalgamándolo, si cabe) entre el New York City Ballet y el American Ballet (este último, en cumplimiento de su 35.ª temporada). Gustos para todos, amplia gama de espectáculos musicales es la constante de este importante y activo Centro musical norteamericano, que se ve complementado en el panorama estadounidense por la labor que presentan Washington (especialmente desde la apertura de su Kennedy Center), Chicago, Filadelfia o Boston, y hacia el lado del Pacífico, San Francisco o Los Angeles.

Pero veamos ahora los perfiles del medio musical latinoamericano, especialmente —y de acuerdo a lo que me ha tocado apreciar— a la situación actual y su prospectiva. En este sentido, Mé-

xico me ha permitido visualizar de una manera claramente ilustrativa algunas facetas de su quehacer musical. Por ejemplo, la labor del concierto, que ocupa generalmente la sala del Palacio de Bellas Artes, se inició esta temporada con la presencia de la Sinfónica Nacional, teniendo como director invitado al maestro germano Heinz Fricke, proveniente de la Opera Alemana de Berlín. Los programas del ciclo sinfónico, con duración de un trimestre, son compartidos en la misma sala por otros de la Orquesta del Estado de México. Esta agrupación, que regenta actualmente el maestro local Enrique Bátiz, llegó a totalizar el año pasado 103 presentaciones públicas, no solamente en el ámbito capitalino, sino también en ciudades de provincia, en una labor que tiende a la difusión popular, a precios también acomodados a esa circunstancia.

Breve ha sido, empero, la temporada operística en la capital azteca, y en cuanto al "ballet", la siempre tradicional presencia del Ballet Folklórico dirigido por la bailarina y coreógrafa Amalia Hernández aporta el toque vernáculo, que también busca proporcionar el concurrido espectáculo de luz y sonido que se realiza por las noches en las ruinas arqueológicas de Teotihuacán, cerca de México, al que aporta música el compositor local Blas Galindo.

La trayectoria musical de varios países de Centroamérica descansa un tanto en el letargo y la existencia de una tradición que otrora gestaran los principales teatros líricos, aún existentes, que fueran centro de acontecimientos ora esporádicos, ora propensos a

mayor continuidad. En la ciudad de Guatemala, el antiguo Teatro Nacional desapareció bajo la piqueta ante la perspectiva de un nuevo teatro bautizado con el mismo nombre, que aún permanece en construcción. Obviamente, el quehacer guatemalteco ve-se postergado de momento.

Parecidas circunstancias he advertido en otras naciones de Centro y Sudamérica, como ocurre con Panamá (cuyo teatro Nacional acaba de ser puesto en funciones tras un "impasse" introducido por una restauración integral del mismo), y también con Bogotá, la capital colombiana, cuyo añejo y tradicional Colón (nombre similar al del principal teatro de Buenos Aires y de otro existente en San José de Costa Rica) está también en obra desde hace un par de años.

En cambio, y ya con ello suman unos cuantos años, la capital venezolana, Caracas, se ha convertido en un firme baluarte operístico sudamericano. El Teatro Municipal caraqueño suele programar año tras año una breve, pero sólida temporada lírica, a la cual concurren figuras destacadas del firmamento de la ópera a nivel internacional. La futura programación prevé diversos títulos de Bellini, Verdi, Puccini, Saint-Saëns y Massenet, entre otros.

En Ecuador la actividad concertística estaba en su lanzamiento en el instante de mi visita en este periplo musical por las tres Américas. En el Teatro Nacional Sucre, de la ciudad de Quito, la Orquesta Sinfónica Nacional ecuatoriana comenzó su labor con un programa dirigido por el maestro rumano Egon Fe-

ling, a la sazón pedagogo del Conservatorio de Música de la capital de Ecuador.

El mayor cúmulo de realizaciones musicales del Perú transcurre, naturalmente, en Lima, donde su Teatro Municipal —con más de sesenta años de existencia— es otro de los Centros hispanoamericanos más representativos por el lado del Pacífico, juntamente con el Municipal de Santiago de Chile, en general activo este último en cuanto a las expresiones de la ópera y pronto a implementar la nueva temporada (la programación en algunos de estos teatros y centros no

suele tener una planificación demasiado anticipada, como suele ocurrir con los organismos más activos en la materia tanto europeos como americanos).

Para concluir con esta panorámica musical americana —que exceptúa esta vez a la Argentina, dado que ello resulta material de corriente información de este corresponsal de RITMO— cabe consignar que el Brasil, amén de la tradicional labor de sus dos principales teatros líricos (los de Río de Janeiro y San Pablo, centros neurálgicos del acontecer musical brasileño), acaba de reactualizar la imagen de un curio-

sísimo centro de la ópera. En efecto, en la distante ciudad de Manaus, sobre el río Amazonas, casi se diría rodeada de la intrincada selva brasileña, surgió hacia fines del siglo anterior la denominada Opera de Manaus, testimonio de un floreciente momento, el de la riqueza cauchífera que había asignado a esa pequeña ciudad una hiperbólica dimensión. En aquel momento la construcción de la Opera de Manaus, sobre el Amazonas, significaba un auténtico desafío para integrar la civilización a los confines del universo virgen y agresivo. Ahora, tras muchos años de

silencio, el Presidente del Brasil acaba de reinaugararla tras una cuidada restauración, volviendo a poner en marcha la actividad de tan curioso exponente teatral sudamericano.

Y aquí pongo cierre a este sucinto panorama de viaje que puede mostrar al lector cómo, pese a las distancias y la heterogeneidad misma de los pueblos y las regiones geográficas, la actividad musical americana cobra un rango cada vez más afirmado en el espectro universal.

NESTOR ECHEVARRIA
(Corresponsal de RITMO)

CRONICAS NACIONALES

BARCELONA

Temporada Puccini en el Gran Teatro del Liceo

Una vez más el Liceo se ha unido a la celebración de un acontecimiento de importancia, y en esta ocasión se ha conmemorado el cincuentenario de la muerte de Puccini, el último gran compositor de ópera italiano. Tres títulos y un concierto nos han vuelto a traer a los oídos esos «leitmotiv» pletóricos de belleza e inspiración.

La primera de las obras se había escuchado ya durante la temporada normal, aunque con un reparto diferente. Como «Mario Cavaradossi» pudimos disfrutar del máximo tenor actual en este papel, Plácido Domingo. Dentro de una elevadísima tónica general tuvo momentos especialmente brillantes en cada una de las dos representaciones que efectuó. En la primera es menester destacar el prodigioso primer acto, comenzado por la popularísima «Recondita armonia», entre las aclamaciones del público y pasando por frases antológicas, como las de «La vita mi costassi, vi salveró», en donde el derroche de voz y entrega se unió a la exacta intención y matiz en el fraseo, o ese primer madrigal, «Qual occhio al mondo», en el que la frase central va ligada como pocos tienen hoy el gusto de exponer. El segundo acto nos demostró nuevamente el magnífico momento por el que pasa Plácido Domingo, cuyas facultades fueron puestas a prueba con pleno éxito en el conocido grito de «Vittoria». En la segunda representación superó ampliamente el tercer acto de la primera, que quizás no estuvo a la altura de los anteriores por un incidente desagradable ocurrido al final del segundo acto. Tal fue el éxito alcanzado en el «adiós a la vida», que hubo de «bisarlo» ante la insistencia de un público que desde la época de la Tebaldi no presenciaba tal evento. Plácido la cantó «filando» muchas de sus frases, algo que no es usual en él, y además en forma diferente en cada una de las ocasiones. A su lado reaparecía Virginia Zeani, quien no cantaba en el Liceo desde aquel memorable **Manon Lescaut** al lado del mismo Domingo. Para su satisfacción hemos de constatar que su «Tosca» resultó globalmente muy superior a la de Cruz-Romo en la temporada normal. La Zeani no está ya en plenitud de facultades, porque los años no perdonan; pero aquella cantante que es a su vez artista sabe siempre cómo

mo sacar provecho de todas sus posibilidades, y eso es lo que ella logró, creando una completísima caracterización de la heroína romana y brillando especialmente en el segundo acto, en el que su concepción del «Vissi d'arte» es dramática y conmovedora. Como «Scarpia» no logró brillar a la altura de ambos el barítono Piero Francia. Morelli fue el director orquestal encargado de crear una **Tosca** fuerte, dramática y agresiva, contando con la colaboración de la acertada dirección escénica de Marasca.

La segunda de las obras presentadas fue **Bohème**, única cuando se desea abarrotar un teatro. Elena Mauti Nunziata era esperada con un interés que no se vio defraudado. Posee una voz de bello timbre y buen volumen, que a nosotros nos inclina a creer que —si bien siendo una gran «Mimi»— su «Butterfly» ha de ser aún superior. Jaime Aragall fue su oponente en la primera de las funciones, mientras que Plácido Domingo lo fue en la segunda. También hubo cambio en «Marcello», alternando Piero Francia y Vicente Sardinero. Ambas representaciones fueron bien distintas. En la primera el éxito empezó a sonreír después del primer acto, ya que éste resultó flojo debido a una ligera dureza inicial en la voz de la Nunziata, a una flojísima colaboración de Francia y a una inseguridad clara de Aragall, quien a pesar de transportar el aria tuvo momentos de graves dificultades en su transcurso, al igual que en el agudo final del acto. Afortunadamente, la pareja central se recuperó y después conseguiría el éxito esperado, siendo de especial mención el logrado tercer acto. Mayor calidad global se reunió en la segunda versión gracias a la presencia de un Sardinero que llenaba la escena con su personaje. Domingo es un «Rodolfo» muy diferente al de Aragall; lo que éste tiene de juventud e impetuosidad, aquél lo tiene de madurez y estudio. Las dificultades que Domingo puede encontrar en la partitura, en lo que se refiere a los dos «dos» del primer acto, las resuelve transportando y supliendo agudos con elegancia y gusto en el fraseo. Representaciones muy diversas, por tanto, y no un éxito parejo. La dirección orquestal de Busquier fue muy superior a la que ya realizara de la misma obra en otra temporada y de lo que en el ensayo general se presumió, resultando bastante correcta. Mención especial merecieron los decorados, de indudable belleza, y a los que Marasca sacó partido, aunque no dudamos que con algún ensayo más se podría todavía haber mejorado.

Madama Butterfly cerraba este tríptico y de él fue la hermana pobre. Teresa Kubiak posee una voz de considerable vo-

lumen y con un timbre dramático, por lo que sus mejores momentos los alcanzó en el dúo con el «Cónsul», muy bien presentado por Sardinero, y en el tercer acto, mientras que en el primero no pudo dar el aire de fragilidad requerido en una criatura en la adolescencia. Caetano Scano no tuvo la intervención que de él se esperaba tras su bien acogido «Cavaradossi» sustituyendo a Aragall en la temporada normal. Felice-Cillario fue un buen transportador de las intenciones orquestales de Puccini, sabiendo crear el ambiente oriental. Monjo cumplió una vez más en esta obra tan familiar para él.

Cerrando el ciclo reaparecía Montserrat Caballé en un recital con las arias más populares de Puccini, amén de cuatro piezas sinfónicas: el «Despertar de Roma», de **Toca**; el «intermezzo» de **Manon Lescaut** y dos piezas de juventud que dentro de una calidad más que discutible sugieren en algún momento el compositor que posteriormente sería; concretamente, el **Capriccio sinfónico**, compuesto a los veinticinco años, contiene los compases iniciales de **Bohème**. Masini, aquí como en las arias, hizo lo que buenamente pudo con una orquesta que esta vez tocaba en el escenario y en un programa en el que se demostró la escasa energía de sus profesores. Para el final hemos dejado el comentario sobre la diva, y ello porque nuestra opinión discrepa en mucho con el éxito de público logrado y con la opinión de buena parte de la crítica local. Nosotros habríamos titulado este recital como «El Puccini de la Caballé o el divino aburrimiento». No creemos que sea éste el compositor que más le vaya a Montserrat, gran intérprete de otro repertorio. Es cierto que los pianos, los «filados», alardes de «fiatos», etc., se sucedieron sin interrupción; pero, ¿es así Puccini? Y en todo caso, ¿dónde estuvo el registro agudo y la ostentación de volumen en algunos momentos requerido? Por otro lado, no comprendemos cómo una cantante de su talla, que ha interpretado un buen número de **Butterfly**, puede olvidarse de la letra de un aria tan conocida como el «Un bel di vedremo?» e improvisarla, máxime teniendo la partitura delante; y esto no sucedió solamente una vez. Con todo, las dos arias de «Liú», en **Turandot**, fueron de antología, y —repetimos— nuestra opinión no es ni mucho menos unánime.

Así se cierra la primera parte del ciclo de primavera, el cual tendrá su continuación en las esperadísimas representaciones del Ballet del Siglo XX, bajo la dirección artística de Maurice Béjart, de las que oportunamente informaremos.

GONZALO ALONSO RIVAS

Conciertos de la Orquesta Municipal y Coral Valentina

El Viernes Santo, los melómanos que no hicimos la «escapada» ya tradicional en esas fechas pudimos degustar una sesión musical deliciosa, inolvidable. Nuestra Orquesta nos ofreció, en unión de la Coral Polifónica Valentina, un programa muy interesante y agradable: **Dos villancicos al Santísimo Sacramento**, más bien pequeñas cantatas, de José Pradas, compositor valenciano del siglo XVIII, maestro de capilla de la Catedral de Valencia, que ha sido un feliz acierto estrenarlo, porque esas breves cantatas tienen belleza, dulzura y ese empaque de grandiosidad barroca característico de la época. La orquestación se ha debido a la pluma experta, inteligente, cuidada y magistral de Amando Blanquer, que ha sabido respetar la esencia de la obra y darle la envergadura necesaria para que llegase al público fresca, emotiva, con toda su pureza armónica.

La segunda parte del programa estuvo integrada por la «Eucarística» (de la **Suite Gongoriana**), de Manuel Palau, para violoncelo y cuerda, pieza tan breve como bella. Y la **Misa en Si bemol mayor**, de Schubert, obra exenta de esa pesadez litúrgica que caracteriza a otras «Misas», y que nos gustó mucho, precisamente por eso: porque no llega a cansar ni siquiera en las partes de canto solista, que ya es decir, en esta clase de obras.

Digamos, por último, que la interpretación fue perfecta y brillante. La soprano

Angeles López Artiga (que sustituyó a María Orán por hallarse indisputada) cumplió magníficamente su difícil labor; posee una voz bonita, potente, y supo darle la flexibilidad y la unción que las obras exigían. Reafirmó que—como decía el programa—es una excelente pianista y una exquisita cantante. El tenor Manuel Cid, joven con buen historial artístico, convenció gratamente por su bien timbrada voz, que dominó certeramente. La soprano Isabel Higuera, la «mezzosoprano» Gisela Ohrt y el bajo Julio Catania cumplieron correctamente en sus respectivas intervenciones, evidenciando su calidad de buenos profesionales. La Coral Polifónica Valentina estuvo verdaderamente admirable, reflejando el esfuerzo y el cariño con que habían estudiado el programa, bajo la eficaz dirección de María Teresa Oller. Su intervención, sobre todo en la **Misa schubertiana**, fue importante, decisiva y digna de elogio sin reservas. La Orquesta Municipal cumplió muy bien, y su titular, Lorenzo Martínez Palomo, supo llevar a feliz término bajo su inteligente y sensible batuta a solistas, Coros y Orquesta, para alcanzar todos un éxito en verdad memorable, que el público aplaudió —y agradeció— muy complacido.

Este mismo concierto, y por los mismos intérpretes, figuró el Jueves Santo en la XIV Semana de Música Religiosa de Cuenca, donde obtuvieron también un grandioso éxito, según informaba en la prensa valenciana el notable crítico Eduardo López-Chavarri Andújar.

OTROS CONCIERTOS

ORQUESTA DE CAMARA.—Excelente labor la que viene realizando esta Orquesta, bajo la competente y entusiasta dirección de Daniel Albir Gordillo, que siempre de-

dica gran atención a los compositores valencianos, como en el último concierto que nos place reseñar y en el que figuraban: **Capricho valenciano**, de Francisco Andrés; **Capricho levantino**, del propio Daniel Albir Gordillo; **Capricho valenciá**, de Luis Martí; **La pavana de Valencia**, de Magenti; **Recuerdos del sarao**, de Salvador Giner; **El gegant va de serenata**, de Martínez Báguena, y **Acuarelas valencianas**, de E. López-Chavarri. Un programa muy bonito, muy valenciano y muy bien interpretado y dirigido, donde destacaron el violín Daniel Albir Santafé, el «cello» Miguel Guijarro y el viola Andrés Bordanova, que cosecharon particulares aplausos junto con el resto de la Orquesta y el director, a quien hemos de felicitar por los interesantes programas que nos ofrece siempre.

GUIARRA.—En la Asociación Amigos de las Artes Plásticas, de Cuart de Poblet (Valencia), actuó el joven y destacado guitarra Rafael Cabedo. Fue presentado por nuestro Corresponsal, Sr. Martínez Richart. El programa variado, selecto, atractivo, comprendía obras de Frescobaldi, Scarlatti, Bach, Haydn, Sor, Tárrega, Esplá, Turina, Rodrigo, Villalobos y Moreno Torroba, que Rafael Cabedo interpretó con hondura, musicalidad exquisita y depurada técnica, alcanzando un gran éxito.

CIRCULO MEDINA.—Uno de los últimos e interesantes conciertos organizados por esta entidad, que presta especial atención a la Música, es el concierto ofrecido por Angel Jesús García (violín) y Ana María Pinto (piano) con obras de Bach, Chopin, Beethoven, Ravel y Sarasate, que interpretaron con acierto, pulcritud y buena comprensión, que les valió un notable éxito en nuestra capital, donde esperamos poder aplaudirles de nuevo en un futuro no muy lejano.—**LUIS MARTINEZ RICHART.**

ASTURIAS

Tres hechos musicales importantes han tenido lugar en Asturias en estos meses. Lástima no disponer de espacio suficiente para comentar ampliamente éstos y el resto de conciertos celebrados en la provincia. Intentaremos hacer un breve resumen. Cronológicamente, el primero ha sido la celebración en Gijón del concierto «Número 100» de AGAL (Asociación Gijonesa de Amigos de la Lírica), con un programa dedicado íntegramente al compositor gijonés Enrique Truan. Autor de innumerables obras de todo tipo, desde canciones, obras para piano, guitarra, corales y para coro, solistas y orquesta, ha supuesto este concierto un éxito grande para AGAL y un acierto, pues es necesario dar a conocer la obra de Truan—nuestro primer compositor asturiano—, ya que se conoce en muy mínima parte, casi exclusivamente en sus obras para coro, y es en realidad verdaderamente importante. El mismo autor ha sido el intérprete al piano. Intérprete ideal, de técnica magnífica, que obtuvo un éxito resonante.

● El segundo acontecimiento ha sido la presentación de la nueva Orquesta de Cámara de

Asturias, que estuvo a punto de desaparecer. Benito Lauret se hizo cargo de su dirección hace muy poco, y en tiempo récord puso la Orquesta a punto e hizo su presentación, primero en Oviedo y a los pocos días en Gijón, bajo la organización y patrocinio del Ateneo Jovellanos y Ayuntamiento de la ciudad, en el gran teatro de la Universidad Laboral. Éxito también muy grande, pues además de las obras de Mozart (obertura de **Las bodas de Figaro**), Corelli («**Suite**» para orquesta de cuerda) y Britten (**Sinfonía simple**) hemos podido escuchar—cosa que nos hubiera parecido imposible hace poco—nada menos que la **Séptima Sinfonía** de Beethoven en una interpretación realmente admirable. Con la Orquesta (en un momento como nunca estuvo en su existencia) a punto, nos las prometemos muy felices. Esperamos que sus actuaciones se prodiguen por toda Asturias y felicitamos cordialmente a Benito Lauret por lo ya conseguido.

● También hay que resaltar la interpretación en el Teatro Campoamor, de Oviedo, organizado por la Empresa Fernández Arango (que incomprensiblemente no presenta también en Gijón sus grandes acontecimientos musicales), de la **Pasión según San Juan**, de Bach—por los

mismos intérpretes que días más tarde lo harían en la Semana de Música Religiosa de Cuenca—: Coros, Orquesta y solistas de los Festivales de Bad Hersfeld. Interpretación muy buena en conjunto, que aunque algún «pero» podría ponerse en cuanto a las actuaciones de algunos solistas vocales, no sería oportuno citar en este resumen; cosa que, por otra parte, hemos hecho ya en su día en la prensa diaria.

● Después, buen número de conciertos organizados por las principales Sociedades Filarmónicas: las de Oviedo, Gijón y Avilés; y también los de la Caja de Ahorros de Asturias, de menor empeño y calidad a veces, pero interesantes siempre y que hay que agradecer. Los primeros conciertos del año, en Gijón, han correspondido a la violinista Yolanda Beato acompañada por M. Carmen Sopeña, para la Caja de Ahorros; el Cuarteto Amphion, para la Filarmónica, y la soprano Paloma Iñigo para AGAL. Luego el Dúo Wallfisch, de una comprensión fuera de serie, el pianista yugoslavo Jurica Murai, en versiones muy diversas de obras de los siglos XVI y XVII. También hemos escuchado, por fin, un concierto de órgano por Paulino Ortiz (no me explico por qué no lo hay

con más frecuencia) en la iglesia de San Lorenzo; concierto que ha gustado y al que ha asistido mucho público. Hemos escuchado también a un joven pianista francés, François Duchable, con un programa muy popular, de los que se prestan al lucimiento y al aplauso (obras de Mozart, Chopin, Schumann, Schubert, Debussy y Ravel); es un pianista de un gran presente, de poderoso mecanismo y fácil digitación y una buena dosis de sensibilidad, al que auguramos un gran porvenir. Luego actuó el dúo Perelló-García Chornet, un mediocre concierto de la pianista Marisa Montiel, y últimamente a nuestro paisano Jesús González Alonso en un «Programa Chopin», la verdad, no muy apto para sus condiciones de intérprete virtuosístico por excelencia.

También en Gijón la Sociedad AGAL, después de pasada la «barrera» de su concierto Número 100, nos ha presentado a la soprano Paloma Iñigo (en concierto perteneciente al «Ciclo de Intérpretes Españoles en España»), cantante de una gran desigualdad, de registros muy distintos, que ha logrado versiones muy diversas. Es de suponer que, a juzgar por el «currículum» que se nos ha presentado en los programas, haya sido la suya una mala tarde. Sin em-

bargo, como contrapartida, hemos escuchado al tenor Jesús Mariátegui, que consiguió un triunfo resonante. Posee una hermosa voz de tenor ligero, con un timbre bellísimo y una extraordinaria «media voz». No podemos extendernos, como se merece este gran cantante, en el detalle de toda su actuación: diremos sólo que ha dado una gran lección de bien cantar en «Caro mio nome», de Giordani, que hay que destacar en la primera parte; cantó también muy bien la segunda, con canciones de Bellini, muy a propósito para su voz. La tercera parte, Mozart (**Don Juan**), Rossini (**El barbero**), Donizetti («Furtiva lagrime», de **El elixir**), cantado con un sentimiento extraordinario y una gran expresividad, terminando con Gilea («Lamento de Federico», de **La arlesiana**), en una versión sensacional. Gran concierto, pues, de Mariátegui y acierto no menos grande de AGAL, esa magnífica Asociación que merecía más apoyo de los gijoneses.

Y deben quedar ya para una próxima crónica los importantes conciertos celebrados en la Sociedad Filarmónica de Oviedo, por falta de espacio; sin embargo, no quiero terminar sin señalar que ya se están «saboreando» por los melómanos los títulos que compondrán la breve temporada de ópera del Campamor de Oviedo, en el próximo mes de septiembre—su XXVIII temporada—, que serán: **Norma**, **Luisa Miller**, **La Bohème**, **Las víspers sicilianas**, **Manon** y **Turandot**. Títulos importantes, comprometidos, como se ve. Ahora hace falta que respondan los cantantes; porque si se sigue contando con el Coro Nacional, de tan grato recuerdo, y nuestra Orquesta de Asturias—que ya está preparando estas partituras—, el éxito por esta parte está asegurado. Cuántas veces se han criticado las malas actuaciones de la orquesta que venía actuando en este Festival! Pues bien, hoy ya disponemos de una buena orquesta. Ya sólo nos queda esperar.—PEDRO LUIS MENENDEZ.

BILBAO

Sociedad Filarmónica

Concierto por la Orquesta de Cámara Rumana del Estado de Cluj, que nos visita por vez primera. La dirige el maestro americano Adrián Sunshire, como director invitado de la restringida agrupación rumana. Un programa con autores modernos, como Montsalvatge y Strawinsky, que fueron suficientes para valorar la actuación de la Orquesta y director, que sin alcanzar cotas musicales de gran altura está en una línea de fina musicalidad.

● Presentación también del Quinteto de Viento Checo de Gá, integrado por Stepan Zilke (flauta), Zdenek Hebbda (oboe), Adolf Nechvatal (clarinete), Josef Horak (trompa) y Pavel Zednik (fagot). En programa, obras

de Mozart, Rejcha, Milhaud y Jirko. Como agrupación, este Quinteto (fundado en 1957) responde a unas características definidas en la música de cámara; su madurez es notoria, así como su profesionalismo, y el concierto resultó interesante.

Orquesta Sinfónica.

En el décimo concierto de nuestra Sinfónica el compositor Tomás Marco ha ofrecido el estreno, en España, de su última producción, Escorial, dada a conocer en primera audición mundial en París, el pasado año. Bajo la segura y clara batuta del maestro Pirfano respondió plenamente a la confianza del maestro madrileño depositada en nuestra Orquesta. Hubo claridad y medida en la versión. Es obra que afirma plenamente las ideas del compositor, y a la que el director y la Orquesta dieron todo su relieve.

Participó en este concierto el pianista Eduardo del Pueyo, con dos obras de alto rango musical, Concierto en Sol para piano y orquesta, de Ravel, y Concierto número 5, para piano y orquesta («El Emperador»), de Beethoven. Es pianista que vibra y emociona, haciéndonos partícipes de su propia interpretación con su dominio del teclado y gran virtuosismo. Tanto director como profesores de la Orquesta superaron, como de costumbre, un concierto pleno de dificultades, siendo todos ellos muy ovacionados.

● Se celebró el undécimo concierto, dirigido en esta ocasión (como maestro invitado) por Volker Schmidt-Gertenbach, con un programa de obras de Haydn, Ravel y Borodin. En Haydn, tuvo una ejecución atenta; Ravel quedó reflejado en un carácter más personal y en Borodin estuvo más acertado. Dicho director es de batuta sincera y quizá se observó la falta de ensayos.

● El Patronato «Juan Crisóstomo de Arriaga» ha organizado un concierto extraordinario, presentando a la Orquesta Filarmónica de Dresde, bajo la dirección del maestro Gunter Herbig y la colaboración de la violinista Brigitte Funke. El Teatro Buenos Aires no registró esa buena entrada de los conciertos de nuestra Orquesta, a pesar de que se ofrecieron facilidades a los socios. Comenzó el concierto con una buena audición de Oberón, de Weber. Después, el Concierto para violín y orquesta en Re mayor, de Mozart, con la citada violinista Funke, de dicción muy clara y elegante fraseo, pero no de sonido amplio.

Finalmente, la obra fuerte Novena sinfonía en Re menor, de Bruckner, con sus tres tiempos y una hora de duración. La Orquesta estuvo bien en la medida y en el relieve que fue dando a sus largos temas, pero sin llegar a entusiasarnos como esperábamos, dada la buena preparación que suelen tener estas orquestas alemanas.

El maestro Herbig, de ademán sobrio y elegante, no se desfasó ni en los momentos de mayor intensidad: su gesto se mantuvo siempre con un criterio de fina musicalidad. Largas ovaciones rubricaron el final del concierto.

Conciertos Arriaga.

El dúo Varujan y Florinda Coghlian (violín y piano) obtienen un señalado éxito interpretando

obras de Tartini, Beethoven, Brahms, Saint-Saëns, Wienawsky y Sarasate.

● La pianista Pilar Bilbao ha ofrecido en esta Sociedad un gran recital. Había despertado interés este concierto, después del largo tiempo que no actuaba en Bilbao, debido a sus compromisos por Europa, y el caso es que de nuevo triunfó en su pueblo con un programa muy del agrado del público. Sonata en Do mayor, de Mozart, y Sonata «Los Adioses», de Beethoven, en la primera parte, para la segunda dedicarla por entero a Chopin.

La Sonata de Mozart la ejecutó con claridad y criterio. En Beethoven, mucho matiz y contraste, con dominio firme y técnica clara; y donde verdaderamente se alzó con el éxito fue en las obras de Chopin, explayando su arte; hubo pasión, brío, sensibilidad, haciendo gala de su poderosa técnica y dando, en suma, unas versiones altamente musicales.

● El pianista Juan Moll tiene programado en esta Sociedad un concierto con obras de Miguel Capellonch, Debussy y Chopin.

JOSE DE URQUIJO

CADIZ

El Viernes Santo, a las doce de la mañana, tuvo lugar en el oratorio de la Santa Cueva un concierto por el Cuarteto Sonor, que interpretó **Las siete palabras de Jesucristo en la Cruz**, de Haydn, que compuso en 1785, para concurrir a un concurso convocado por el canónigo Marqués de Valdeñigo. Desde la fecha citada se ha venido interpretando en Cádiz el oratorio de **Las siete palabras**, con breves intervalos de tiempo.

Al concierto asistieron las primeras Autoridades y el señor Obispo. Y la parte oral corrió a cargo del P. Ruiz Mateos, rectorista.

El concierto fue bueno en líneas generales y satisfizo a la gran concurrencia de público.

El acto lo organizó Juventudes Musicales y lo patrocinó la Comisaría Nacional de la Música.

● Dentro del «V Ciclo de Intérpretes Españoles en España», y en acto organizado por Juventudes Musicales y patrocinado por la Comisaría Nacional de la Música, se celebró un concierto para violín y piano a cargo de José María Alpiste y Angel Soler, respectivamente.

En la primera parte recitaron obras de Mozart, **Sonata número 6, en Sol mayor**, y Beethoven, **Sonata número 5 («Primavera»)**; y en la segunda parte, **Scherzo**, de Brahms; **Sonata en La menor**, de Schuman, y **Tres sonetos**, de Eduardo Toldrá.

El concierto tuvo especial relieve, dadas las estupendas condiciones de los artistas, especialmente de Alpiste, concertino de la Orquesta Ciudad de Barcelona. Dieron como propina la «Nana», de Falla, dicha con exquisito gusto.—DIEGO NAVARRRO MOTA.

CUENCA

XIV Semana de Música Religiosa

ESTRENO DE LA OBRA-ENCARGO DE BERNAOLA

En esta edición de 1975 el estreno correspondiente se encomendó a Carmelo Alonso Bernaola, una de las figuras más relevantes de la composición española entre los músicos de las jóvenes generaciones. Sus *Negaciones de Pedro* supone, a mi modesto entender, la mejor página nacida de su «invención». Ello supone algo muy importante para el acervo musical religioso que va incrementando el gran repertorio relativo al Instituto de Música Religiosa.

Sobre un texto del sacerdote Andrés Pardo ha trazado Bernaola estas *Negaciones de Pedro*, creando un clima emotivo que ya se desprende del contenido del propio texto literario. Este tiene su tema, desarrollo y desenlace, lo que supone una verdadera pieza escénica musicada, que da pie para su representación sometiendo a unos más amplios desarrollos literarios y la propia partitura. El músico crea una «atmósfera», como él mismo indica en las notas al programa, dentro de un clima de algo que podría ser impresionismo, pero que por la estética empleada por el autor nos deja sólo con un cierto regusto, que el comentarista denominaría «neopresionista» sin ninguna reserva. La partitura, escrita para soprano, bajo, orquesta y coro; éste es el verdadero protagonista, ya que conduce la narrativa del hecho evangélico y otras funciones en el conjunto de la misma, compartiendo con la soprano; los dos máximos puntales de la obra. Diríase que Bernaola trata de ser notario de su época y dar fe de su presencia recogiendo el testimonio del acontecer que le ha correspondido vivir, dando la pincelada espiritual y censurando ciertas actitudes de los hombres de este tiempo, según se desprende del texto poético del padre Pardo. Yo diría que es una cantata que puede convertirse en pieza escénica alcanzando un mayor desarrollo y duración que estos veintidós minutos cronometrados en la audición de su estreno. La música nace sin dificultad, fluida, con claro sentido religioso, que tiene cierto tinte de tragedia en algunas intervenciones del Coro; nada está desorbitado, ni las propias admoniciones de ese coro que representa al pueblo de hoy negándose y llevando una vida lo más muelle posible. Cuando Pedro niega su participación en la vida pública del Maestro, es la Humanidad toda la que se niega a sí misma. Sería preciso mayor espacio para poder poner de relieve todas las grandes virtudes de esta partitura, en mi modesta opinión personal.

OTROS ESTRENOS Y UNA REPOSICION

1) El *Himno de los neófitos de Qumran* fue escrito por Joaquín Rodrigo como obra-encargo de la IV Semana de Música Religiosa de 1965, sobre un fragmento de los *Manuscritos del Mar Muerto* que había adaptado Victoria Kamhi. Diez años más

tarde ha realizado una revisión de aquella partitura, que duraba seis minutos, y le añade dos fragmentos más; el primero de estos añadidos no difiere en nada del primitivo, y el segundo adquiere un tinte más dramático. Con expresión descarnada, sobria y algún giro arcaizante está tratada la partitura, que nos lleva algunas veces al recuerdo del *Concierto* de Falla y al clima de los *Salmos*, de Strawinsky, bien que la originalidad del autor hace que no exista un "calco"; sólo el "ambiente" y "giros", que nos traen ese recuerdo de una música "inventada" en el siglo xx con cierto sabor medieval (pienso que deliberado, pues Rodrigo tiene un "toque" especial para el tratamiento de la música pretérita, que la hace participar de la novedad que su "chispa" le insufla con acierto). La escritura está trazada para tres sopranos, coro de hombres y orquesta; quedando más completa ahora y con mayores posibilidades de reproducción y registro discográfico. Encuentro un sólo inconveniente de carácter económico: que con una sola voz solista obtendría mayores posibilidades de inclusión en el repertorio, ya que la partitura es atrayente y sugestiva. Así, aquel *Himno de los neófitos de Qumran* queda, por obra de estos nuevos apéndices, convertido en *Himnos*, conservando el resto del título primitivo.

2) Con la misma sencillez que fuera su vida; con la misma sencillez y humildad que nos abandonara, ha pasado el décimo aniversario de la desaparición de Victoriano Echevarría. Como recuerdo a su memoria se estrenaría su partitura de *El Nuevo Mandamiento*, para orquesta y coro. Su trabajo está dentro de una línea de conducta habitual, querida. sin abjurar de cosas convincentes para el autor, en cuanto a empleo de una estética; pero aquella preocupación por las corrientes "nuevas", aquel deseo de estar al día se percibe palpablemente por el oído menos docto en la materia; es la labor de un gran músico que ofrece todo su saber en pro del texto con el cual ha trabajado; la música nace fácil, espontánea, emotiva y uno siente la honda emoción del vacío que dejó y que, por fortuna, puede ser llenado (pero no del todo) por su música, la música de un excelente profesional que dejaría en este mundo una estela bien definida y un recuerdo imperecedero.

Un último estreno español: *Himnari*, pieza de piano escrita por Antonio Besses con destino a esta última edición de la "Semana", trazada sobre la forma de "variaciones", con un total de doce brevísimos desarrollos y duración de nueve minutos, aunque el autor preconizara siete antes de la audición. El tema está sacado del libro *Himnari dels Fideles*, de Ireneo Segarra, concretamente del canto "Tiempo de Cuaresma", cuyo libro da nombre a la composición. Su discurso musical es atractivo, bien contrastado en el desarrollo de la masa sonora y la diversidad de sus planos, que conforman un todo que alcanza un cierto virtuosismo generador.

Debiera ahora establecerse un capítulo de primeras audiciones de obras extrañas, pero ello nos llevaría muy lejos y no se dispone del espacio preciso. Sólo informar de la belleza y esplendidez de obras bien significativas pertenecientes a Bach, Pergolesi, Milhaud, Schubert, Haendel,

Vivaldi, Franck, Messiaen, Listz, amén de otros, y la cita de dos autores patrios, como Pradas (en bella instrumentación de Amando Blanquer), autor nacido en 1689, y nuestro contemporáneo Palau (desaparecido en 1966).

3) Para la II Semana de Música el estreno de la *Missa Paschalis*, el estreno de la *Missa Paschalis*, de Miguel Alonso, para solos, coro a cuatro voces mixtas y órgano, que el autor dedicaba a su maestro en Roma, Domenico Bartolucci; entonces hacia el número cuatro de *Misas* compuestas por el padre Alonso (hoy creo recordar que supera el número siete). En ocasión de su estreno no se hizo con órgano, por cuanto podría decirse que ahora lo fue en nueva versión, completa, y por tanto estreno. *Misa* que (si estuviera su texto en castellano) puede muy bien ser cantada por el pueblo, a poco que se divulgue, pues, pese a lo complejo de su contenido, éste se ofrece con una gran sencillez; es una música fluida, con un cierto espíritu gregoriano que permite sea un tanto "pegadiza", salvando las distancias del discurso musical y las células generadoras de la partitura. Diría que es *Misa* posconciliar, que se adelantó en el tiempo, previendo lo que habría de suceder en pocos más años, emparejándose con la última titulada *Levántemos el corazón*, bien que ésta está ya pensada para la asamblea (el pueblo) y se ha tratado con un lenguaje más sencillo, aunque con todos los elementos litúrgicos precisos para que pueda incorporarse a la celebración del ritual.

PROTAGONISTA DE LA "SEMANA"

Hermosa versión la escuchada de *La Pasión según San Juan*, de Bach (primera audición en Cuenca), como inicio de estas manifestaciones en el primer día de la "Semana" interpretada por los Hersfelder Festpielchor, Frankfurter Konzertchor y la Hessisches Orchester de Frankfurt, a las órdenes del maestro Siegfried Heinrich, con los solistas María Rieder (soprano), Anneliese Westen (contralto) y Berthold Possemeir (bajo). Nivel y calidad en la Agrupación Española de Cámara y Coro de la RTVE (voces masculinas), con los solistas Ana Higuera (soprano), bien dominante de la situación en todo momento; Ana María Leoz (soprano), revelación de nueva voz, por calidad, estilo y musicalidad; Ifigenia Sánchez Cruz (contralto) y Antonio Lagar (barítono), ambos muy entusiastas y fervientes profesionales; sin olvidar a José Chicano (trompeta); la organista Odile Pierre, cálida en la versión de la *Orgel Messe*, de Bach; la Orquesta Municipal de Valencia y la Coral Polifónica Valentina, que rigen con excelentes resultados, Lorenzo Martínez Palomo y María Teresa Oller; ambos conjuntos imprimieron buena calidad a las partituras que les cupo en suerte reproducir, con la colaboración de Isabel Higuera, Gisela Ohort, Manuel Cid y Julio Catania, que cumplieron ampliamente; mención especial para Angeles López-Artigas, que en última instancia y con muy pocas horas preparó la sustitución de María Orán; aquélla, con nervios comprensibles, no rendiría con los deseos apetecidos, y esperemos

una nueva ocasión de contrastar muchas virtudes que se advinaron.

La Orquesta Filarmónica de Madrid, con Isidoro García Polo, daría tono y calidad a su intervención. pese a la escasa actividad que ofrece actualmente, pero rindiendo dentro de sus posibilidades de conjunción, en estrecha colaboración con el Coro de la RTVE (ambas formaciones en grupo de cámara). Así como Odile Pierre ofrecía su primer recital de órgano en la historia de estas "Semanas", así Rosa Sabater ofrecía el suyo de piano con esa maestría y talento de la herencia que supone su excelente escuela y brillantez en cuanto a técnica.

Cerraría la "Semana" el grupo de cámara del Coro de RTVE, a las órdenes de su titular, Alberto Blancafort, rindiendo al máximo de posibilidades y en acierto pleno.

Por último, citar a Enrique Sánchez Pedrote, que "Romero y peregrinó" fue fiel a su cita anual discursiva de los valores de la "Semana".

COLOFON

Cierro esta crónica haciendo referencia al emocionado homenaje que las "Semanas" rinden en memoria de Gerardo Gombau, ofreciendo la edición de su *Pascha Nostrum* (cantata paschal), que fuera encargo para la edición de 1971, luego de su estreno en Arcas, pocos meses antes de morir. La edición corresponde al Instituto de Música Religiosa. Ello, unido a esa incipiente institucionalización de las jornadas de estudio y análisis de partituras que realizan un grupo de becarios de Composición venidos de lejanas tierras de nuestros Conservatorios nacionales. Dos signos eminentemente musicales, que dan por sí solos interés y singularidad a la "Semana".

F. LERDO DE TEJADA

LAS PALMAS

SOCIEDAD FILARMÓNICA.— Un notable concierto por el Cuarteto Guarneri, cuya mejor interpretación fue la *Suite lírica*, de Alban Berg; las versiones de los *Cuartetos KV. 157*, de Mozart, y *op. 59, número 3*, de Beethoven, fueron muy pulcras, pero sin concesiones a la brillantez de las partituras, quizás buscando una mayor profundidad o densidad interpretativa. Hans Pischner acredita su maestría de clavecinista en un programa muy atractivo con obras de Bach, Couperin, Rameau y Bela Bartok. La agrupación de cámara Solistas de Sofía, bajo la competente dirección de V. Kazandjiev, protagoniza un concierto de gran calidad, programando partituras de Bach, Mozart, Purcell, Corelli y del propio director. El violoncellista cingalés Rohan de Saram exhibió su muy buena formación técnica y sensibilidad en unas interpretaciones muy equilibradas, aunque las cuerdas metálicas vician notoriamente la calidad y belleza del sonido; fue bien acompañado pianísticamente por su her-

mano Duvri de Saram. El pianista británico Anthony Goldstone repite el éxito de su presentación, muy especialmente con Schubert, Janacek y Schumann; no muy convincente su versión de *Fantasia cromática y fuga*, de Bach. El tenor grancañario Jesús Mariátegui, con la buena colaboración del pianista E. Arnaltes, es aplaudido protagonista de un recital en el que patentiza sus progresos técnicos, su notable escuela de "liederista" y su ductilidad interpretativa en obras de Schumann—*Dichterliebe*—, Mompou y Turina—*Poema en forma de canciones*—. Excelente velada por la Orquesta de Cámara Rumana de Cluj, que en *Las Estaciones*, de Vivaldi, contó con la feliz colaboración de Stefan Ruha, notable violinista, aunque con algunas irregularidades que no desmerecen su calidad interpretativa. El programa incluyó además, *Tres danzas concertantes*, de Montsalvatge, y *Concierto en Re*, de Strawinsky, en modélicas versiones, dirigidas con autoridad y eficiencia por Adrian Sunshine. Con carácter de acontecimiento lírico, recital de «lieder» por Montserrat Caballé, espléndida vocalmente, bello timbre, dominio y alarde de «filados», medias voces, matices, pero muy libre en sus versiones de las obras programadas, deficiente de dicción—casi ininteligibles las letras—; no me convenció escolástica ni estilísticamente para la canción de concierto; su terreno es el operístico, como lo demostró palmariamente en las tres arias de Puccini interpretadas fuera de programa. Fue acompañada con eficacia, pero sin relieve, por Nina Walker.

AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. La Orquesta Filarmónica de Dresde alcanza sus más elevadas cotas interpretativas en la *Novena sinfonía* de Bruckner, en una muy cuidada versión de su director Günter Herbig; en contraposición, no me satisfizo la *Heórica beethoveniana*—árida la cuerda y estridente el metal, siendo la madera el cuerpo instrumental más ajustado—. Espectacular el pianista Peter Rosel en el *Concierto número 3* de Prokofiev, y anodina la versión del *Concierto para violín y orquesta KV. 218*, de Mozart, por la violinista Brigitte Funke, muy discreta. Niveles de excelencia en los dos conciertos del Coro de Cámara de la Radiotelevisión Finlandesa. Esta agrupación coral—una de las más prestigiosas de Europa—lució, bajo la dirección de su titular, Harald Andersen, su admirable justeza vocal, riqueza tímbrica en unas brillantes y perfectas versiones, entre las que destacan el *Poema Coral del Atlántico*, del compositor local Juan José Falcón Sanabria, director de la Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria. Discreta actuación del Leonhardt Quartett, aunque muy elogiada desde su condición no profesional, pues está integrado por estudiantes; su mejor inter-

pretación fue el **Cuarteto** de Ravel. La Kantorei Maulbronn interpreta, por las solemnidades de Semana Santa, **La Pasión según San Juan**, de J. S. Bach, con su propia orquesta y los solistas Gabriele Prottegeier (soprano), Annetraud Flitz y Waltraud Häberle («mezzosopranos»), Wolfgang Jensen y Jean Marie Gouelo (tenores), Yulrich Kadelbach, Diethard Blaudszun y Hanns Albrecht Mergle (bajos). Versión aceptable y muy meritoria por el carácter de aficionados de los componentes de esta coral, bastante numerosa, aunque desequilibrada en las voces, pues las femeninas superan ampliamente a las masculinas. Su director, Martin Süsse, demostró eficacia y conocimiento de la magna obra sacra.

BALLET LAS PALMAS.— Con la estrella invitada Simona Stefanescu—ex primera solista de la Opera de Bucarest—, Gelu Barbu con su habitual maestría, baila **Pavana para una infanta difunta**, donde Stefanescu deja evidencia de su notable categoría, al igual que en **Granada**, de Albéniz—coreografía de Trini Borrull—. El conjunto interviene con gran acierto, soltura y conjunción en los «ballets» **La reunión, ¿cuándo?**, de Charles Ives; **Kioo**, de Miko Ihsii; **Titaroi-grata-Lanzarote**, con música del compositor local, doctor Julio Barry, y muy especialmente en una muy lograda y sugestiva versión coreográfica de Gelu Barbu de **Bolero**, de Ravel, como homenaje en el centenario del gran músico galo.—**CARMELO DAVILA NIETO.**

SAN SEBASTIAN

El Centro de Atracción y Turismo patrocinó los conciertos del 21 al 24 de marzo. Destacaremos como más interesantes los celebrados en la basílica de Santa María del Coro, con la interpretación de la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona: director, Luis Morondo y la Orquesta de Cámara de San Sebastián: director, José Luis de Salbide. También en la basílica de Santa María participó en estos conciertos la Scholorchester, de Hamm (Westfalia), que hace dos años actuó en nuestra ciudad con un éxito clamoroso. Con estos jóvenes artistas actuó también la Coral San Ignacio, que dirige el Padre Garayoa. Es verdaderamente asombroso escuchar instrumentistas de muy pocos años con una ejecución, un sonido y una afinación extraordinarios. Bien orgulloso puede estar su director, el maestro Ludwig Ricken, de esta maravillosa labor y de sus resultados artísticos. Por su parte, la Coral San Ignacio tuvo una muy buena actuación al interpretar tres motetes de Tomás Luis de Victoria y dos del P. Prieto. Terminaba el concierto con la obra, de Brahms, **Abendlied**, interpretada conjuntamente por el Coro

y la Orquesta bajo la dirección del P. Garayoa. No terminó ahí el concierto, pues el Coro y la Orquesta, en un alarde de confraternidad, cantaron el **Agur Jaunak**, muy bien orquestada para este conjunto y también en cuanto a la armonización en la parte coral. En suma, un concierto bellísimo, en el que apreciamos nuevamente lo que vale esta Orquesta Juvenil, de Hamm, que llamó la atención a cuantos la escuchamos.

● La Coral San Ignacio actuó también en la solemne misa mayor en la basílica de Santa María con un programa muy interesante, desde una obra del siglo XV a cuatro voces, anónimo, Orlando de Lasso, Van Berchem, P. Madura y T. L. de Victoria. La Coral San Ignacio fue fundada hace cuatro años por el P. Garayoa y está fundamentalmente constituida por alumnos y ex alumnos del Colegio San Ignacio. Ha actuado en España y en el extranjero; Francia, Alemania e Italia. Ha actuado en Congreso de «Pueri Cantores» ante el Papa y ha obtenido diversos galardones que acreditan su merecida fama.

● Otro acontecimiento del Domingo de Resurrección fue la misa solemne con la interpretación de la **Meza Nagusia**, de D. Tomás Garbizu, por la Schola Cantorum.

● El Coro Easo ofreció un concierto sacro dedicado a sus socios protectores, en el Teatro Príncipe, registrando la sala un lleno total por entusiastas seguidores de esta masa coral, cuyas actuaciones son siempre acogidas con gran interés. Como siempre, el Coro estuvo magnífico. Todas las obras del programa se oyeron en versiones cuidadas bajo la dirección de Iñaki Ansorena.

● Organizado por el Ateneo Guipuzcoano y en la Sala de Información y Turismo pronunció una documentada conferencia el compositor Cristóbal Halffter. Hizo la presentación del conferenciante D. Angel Inaraja, crítico musical del diario **La Voz de España**. Cristóbal Halffter ha conseguido en pocos años un pedestal bien ganado por méritos indudables. Hizo una exposición de cómo se sintió siempre atraído por la electrónica y la influencia que indudablemente ha ejercido sobre su forma de pensar y hacer. Cristóbal Halffter, por su facilidad de palabra y su claridad de expresión, tuvo pendiente al auditorio de su interesante exposición, siendo muy aplaudido.

● En el Ateneo Guipuzcoano hubo un interesante concierto a cargo de Marimí Azpiazu (arpa) e Ignacio Gurruchaga (flauta), con un variado programa. La combinación de flauta y arpa es una de las más deliciosas formas de ofrecer la música. El recital resultó francamente precioso. Dos jóvenes artistas que tie-

nen conseguida una altura de auténticos concertistas por sus cualidades.

● La organista Montserrat Torrent dio un interesante concierto en la basílica de Santa María del Coro. Concierto organizado por la Comisaría Nacional de la Música con la colaboración del Conservatorio Municipal de Música. El programa, compuesto por obras de J. Sebastián Bach, Mendelssohn, César Frank y Francisco Escudero, fue muy bien interpretado por esta extraordinaria organista española.

● En el Conservatorio dio un recital el distinguido concertista de piano Juan Moll, discípulo durante nueve años del gran maestro Claudio Arrau. Fue calurosamente aplaudido.

● También en el Conservatorio se presentó con un programa sumamente interesante la joven y ya extraordinaria pianista bilbaína Pilar Bilbao. Las tres **Sonatas** que figuraban en el programa, Mozart, Beethoven y Chopin fueron muy bien interpretadas, con técnica y musicalidad. El público la aplaudió con entusiasmo, obligándole a tocar dos obras fuera de programa.

● Otra vez Juan Padrosa, catedrático de Piano del Conservatorio Municipal de Música, en un recital en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal. Confirmó su calidad innegable con obras de envergadura que acreditan su categoría artística. En la primera parte escuchamos el **Carnaval de Viena**, de Schumann, y **Cuatro preludios** de Rachmaninoff. En la segunda parte Padrosa interpretó **Auresku**, de Tomás Garbizu; **Sonatina para Ivette**, de Xavier Montsalvaje, y tres danzas de Alberto Ginastera. Hubo muchos aplausos al finalizar el concierto.

● El Coro Parroquial de Azcoitia actuó en la basílica de Santa María. El Coro, que dirige Telesforo Garmendia, resume en buena parte la tradición coral de la villa de Azcoitia. Su presencia en San Sebastián tuvo una estupenda acogida. Cantó **Misa Pakea Lurrean**, a cinco voces mixtas, de Miguel María Azpiazu, joven y valioso compositor; del mismo autor **Gure Aita**, a cuatro voces mixtas. Dos motetes del Conde de Peñafloreda y **O sacrum Convivium**, del Padre Nemesio Otaño. Los organistas también son azcoitianos, Alejandro Zabala y Belén Sagarzazu, discípulos del Conservatorio de San Sebastián.

● «Junto a Ravel en la vigilia del centenario de su nacimiento.» Bajo este título se conmemoró en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal el primer centenario del nacimiento de Maurice Ravel, con asistencia de un público que abarrotó la Sala. Tras unas palabras de D. Nicolás Lasarte, Director de la Caja de Ahorros

Municipal, que hizo la presentación de Javier Bello Portu, y de los señores Narbaitz y Molla de Jourdain, Javier Bello Portu tomó la palabra para exponer el significado y la razón de este encuentro. El Sr. Narbaitz, canónigo de la Catedral de Bayona, glosó las peculiaridades vascas que tenía Ravel. Desarrolló una biografía y estudio sobre diversas obras de Ravel el Sr. Molla de Jourdain, que representaba a Francia en este acto. En la segunda parte alcanzó un gran éxito la pianista Nicolle Henriot, que colaboró en esta efemérides con unas espléndidas ejecuciones de obras de Ravel, y junto a Javier Bello-Portu, ambos tocaron a cuatro manos la «suite» **Ma mère l'oise**, terminando así esta brillante reunión, llena de recuerdos y de alto sentido artístico.

● El Domingo de Resurrección tuvimos ocasión de escuchar un concierto extraordinario de «txistu» a cargo de la Banda Municipal de Txistularis de San Sebastián. El concierto tuvo lugar en los tradicionales soportales del viejo Ayuntamiento de San Sebastián, en la plaza del 18 de Julio, a las doce del mediodía, para deleite de sus múltiples aficionados, que aplaudieron calurosamente a esta agrupación, ejemplo y modelo del arte popular. El programa estaba formado por obras de A. Ugarite, L. Urteaga e Isidro Ansorena, genial maestro del «txistu».

● El Instituto Francés sigue en esa gran línea de calidad en los conciertos que ofrece en San Sebastián. Escuchamos al dúo Patricia Thomas (piano) y María Cristina Witterkoer (viola), dos jóvenes artistas, primeros premios del Conservatorio de Música Superior de París. No es corriente escuchar dúos en los que toque la viola como instrumento solista. Dos extraordinarios artistas con un programa de autores como Brahms, Milhaud, Schumann y Casterede, en las que expusieron su gran maestría. El público se dio cuenta de que tenía ante sí a dos artistas de primera calidad, y por ello las ovaciones que dedicaron a estas dos jóvenes fueron intensas y largas, a las que correspondieron ellas con un delicioso bis que fue el digno colofón a este hermoso recital.

● Otra vez el Instituto Francés presentó a dos artistas, también jóvenes y primeros premios del Conservatorio Nacional de París y en posesión de otros premios extraordinarios. También fue extraordinaria su actuación. Michel Arrignon (clarinetista) y Jean-Claude Henriot (pianista) ofrecieron un programa compuesto por obras de Poulenc, Debussy, Strawinski, Brahms y Weber. Las intervenciones de estos dos jóvenes artistas quedarán como las más conseguidas que se han escuchado en los magníficos conciertos que organiza el Instituto Francés, en su importante labor

cultural. El poco público que asistió aplaudió con verdadero entusiasmo a los artistas. Y preguntamos: ¿dónde está la afición?

● La Asociación de Cultura Musical ofreció un recital del pianista español Enrique Pérez de Guzmán. Comenzó el concierto con la **Chacona**, de Bach-Busoni; luego tres estudios de Scriabin, más Debussy y Ravel, finalizando el concierto con dos obras de Albéniz, **Navarra** y **Triana**. Las ovaciones del público obligaron al pianista a ofrecer dos «bises» con Mompou y Ravel.

● También en la Asociación de Cultura Musical y en el Teatro Victoria Eugenia asistimos a un gran concierto. Hacía su presentación la Orquesta de Cámara Rumana, de Cluj, que dirige el maestro Mircea Cristescu, con la colaboración del primer violín solista de la Stefan Ruha. El Teatro presentaba el aspecto de los grandes acontecimientos, y verdadero acontecimiento fue la actuación de la Orquesta Rumana. En el programa figuraban obras de verdadero alarde de virtuosismo, tanto para la Orquesta como para el violín concertino, que interpretó en la primera parte **Las cuatro estaciones**, de Vivaldi. Ante los aplausos intensísimos, al final de la obra tuvo que ofrecer como bis uno de los tiempos más inspirados de la misma. En la segunda parte, la **Sinfonietta**, de Albert Roussel. Seguía el **Adagio** de Samuel Barber y finalizaba el programa con la **Sinfonía salzбургuesa en Re, R. V. 136**, de Mozart. Ante la ovación clamorosa y fuerte, pocas veces escuchada en San Sebastián, el maestro Cristescu ofreció dos obras como bis. Un tercer tiempo de la obra de Constantin Silvester y una danza española de Montsalvage, primorosamente interpretada. Gran concierto el que ofreció en nuestra ciudad la Orquesta de Cámara de Cluj.

● La Asociación de Cultura Musical nos ofreció una variante en el estilo de conciertos con la actuación de Quartet Tarragó, con obras que abarcaban desde el barroco hasta la música contemporánea. Fuera de programa interpretó una **Giga** de Tarragó, con sonoridad, con gracia y rica en efectos. El concierto agradó al numeroso auditorio por la novedad que suponía el Quartet Tarragó.

● En el Conservatorio se celebró un concierto en el que actuaron la violinista Josefina Salvador acompañada al piano por Ramona Sanuy. Concierto organizado por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia. En el programa, variado e interesante, figuraba la obra para violón solo **Mikka**, de Iannis Xanakis, de enorme dificultad técnica, pero desagradable al oído musical. Al final del concierto el numeroso público

aplaudió intensamente a las dos artistas, que terminaron su recital con dos obras de Falla y de Ernesto Halffter.—**GLORIA VIGNAU**.

SANTANDER

La Asociación de los Amigos del Festival Internacional nos ha ofrecido dos conciertos de gran calidad, como nos tiene acostumbrados la Junta Rectora. El primero fue encomendado a Simón Estés y Miguel Zanetti, en el cual ambos artistas lucieron su arte firme y calidades que todos conocemos en Zanetti, pero no en Simón Estés, que era la primera vez que actuaba en la Asociación. Es por ello gratísima la impresión que nos produjo su voz bella y amplio registro al servicio de un arte puro, que el público premió con «b avos» y largos aplausos.

El segundo fue encomendado a Misha Dichter (pianista), y que, pensando en la proximidad con Tamas Basary, de imperecedero recuerdo, me hacía pensar en la situación no favorable para Dichter; mas no fue así. Es Misha Dichter un artista completo y verdadero. Con un arte exquisito y dominio de la técnica, que le permite dar libre albedrío a su fantasía y concepto de las obras a dar vida. Así lo demostró en Beethoven, Schumann, Debussy y Liszt.

● En el Ateneo, un concierto a cargo de una pianista rusa, al que no pude asistir.

● La Universidad Internacional nos ha dado la gran sorpresa con sus dos conciertos celebrados en su auditorio, ya que no cabía esperar lo que se demostró en ambas actuaciones. Su fundadora y directora, Lynne Kurzeknabe, ha logrado un conjunto dúctil, fino y con calidades muy encomiables. No se puede pedir más al pequeño grupo, corto en el número y edad. Lo logrado es mucho y bueno. Animo, perseverancia y también ayuda es lo que necesita la agrupación. El éxito alcanzado os compromete a una labor imperiosa y fecunda, sin posible justificación al abandono. Destacamos las actuaciones de las solistas: soprano Mariana Martín y la de la contralto Sonsoles del Val de Casanueva, como también la de los trompetas V. Cervera y B. Gomarín, y al órgano E. Otero Palacios. La arpista María Calvo-Manzano, profesora del Real Conservatorio y de la Orquesta de RTVE, a más de las actuaciones personales colaboró como en ella es habitual, y también con el Coro.

Y, por último, la gran sorpresa ha sido la actuación en nuestra ciudad, en el Teatro Salesiano, de la Orquesta y Coro de Frankfurt y cantantes de Hersfeld, bajo la dirección de Siegfried Heinrich, que interpretaron magistralmente, como era de esperar dada su madurez artística, la **Pasión según San Juan**, del también Juan Sebastián Bach.

Como queda dicho, no nos es posible entrar en detalles personales de los conjuntos y solistas, interpretación, etc..., sólo afirmamos que la Sala estaba fría, pero los intérpretes nos pusieron al rojo vivo.—**E. VELEZ CAMARERO**.

TARRAGONA

Que en el corto espacio de nueve días pueda tener Tarragona la oportunidad de admirar a Gonçal Comellas-Rosa Sabater; Cuarteto Tarragó; Montserrat Alavedra-Angel Soler; Quinncipiac College Vhorale y José-Luis Garría Asensio-Mario Monreal, es algo que se aparta de lo normal. Este gesto hay que agradecerlo al Colegio Oficial de Ingenieros Industriales de Cataluña-Delegación de Tarragona por su patrocinio y a Juventudes Musicales por su organización, en lo que respeta a los cuatro primeros, y al Instituto Musical de esta ciudad, el último ofrecido dentro del V Ciclo de Intérpretes Españoles en España.

Hay que reconocer que de un tiempo a esta parte nuestra capital acusa un movimiento musical que de años no había tenido. Entre el Instituto Musical y las Juventudes Musicales existe noble y reñida competencia, pero en esta ocasión se bate todo un «record».

Hablar sobre dichos artistas nos ocuparía un espacio de que no disponemos. Con todo, sería reiterar cuanto y mucho de favorable se haya hablado, todos los cuales —éstos sí— gozan de un bien cimentada personalidad artística, cada uno en su campo.

Las actuaciones tuvieron lugar en el Auditorio de Radio Tarragona. Los aplausos se dejaron sentir espontáneamente, efusivos, reiterados, prueba inequívoca de la complacencia entre el selecto auditorio.—**LUIS TRAVER ROSELLO**.

VIGO

SOCIEDAD FILARMONICA

Precediendo a la Semana Santa y mediante la colaboración de la Caja de Ahorros Municipal, la Sociedad Filarmónica ofreció un excepcional concierto en el que fue interpretada **La Pasión según San Juan**, de J. S. Bach, por el Coro de los Festivales de Bad-Hersfeld y la Orquesta de Frankfurt, actuando como solistas la soprano María Rieder, la contralto Annelies Westen, el tenor Roderic Keating, el barítono Berthold Possemeis y el bajo Arend Baumenn. La dirección estuvo encomendada a Siegfried Heinrich, quien supo sacar el mejor rendimiento a todo el conjunto, en el que hubimos de admirar el envidiable nivel de calidad que presenta el Coro de Bad-Hersfeld, compuesto por noventa voces, perfectamente conjuntadas, que dieron la medida justa en la intensidad sonora y expresiva requerida por la hermosa obra de Bach. La Orquesta de Frankfurt estuvo precisa, afinada y muy sensible, así como también el quinteto solista, que cumplió con entera corrección su cometido.

Posteriormente actuó también en esta plaza el conjunto de cuerda Solistas de Zagreb. En su programa: **Concierto Grosso**

en **Re mayor**, op. 6, número 5, de Haendel; **Concierto para violín y orquesta en Do mayor**, de Haydn; **Pasacaglia**, de Odak, y **Divertimento para cuerdas**, de Bartok; obras todas ellas de bien reconocida belleza y dificultad y que sirvieron para poner de manifiesto, una vez más, el brillante dominio técnico y el virtuosismo de estos grandes artistas, que ante la insistencia de los aplausos hubieron de prolongar su actuación con dos nuevas intervenciones.

AUDITORIO DE LA CAJA DE AHORROS

Una vez más hemos podido admirar el arte exquisito de María Rosa Calvo-Manzano. La gran arpista madrileña interpretó en esta ocasión obras de Cabezón, Haendel, A. Soler, Spohr, Saint-Saëns, Pierné, Tournier, Godefroid y Salcedo, que fueron dichas con transparente musicalidad y con la maestría y la elegancia que le son características.

El Quinteto de Viento «Bilbao», compuesto por T. Martínez (flauta), J. Tarín (oboe), P. Idoate (clarinete), J. M. Gómez (trompa) y E. Lejonagoitia (fagot) actuó en concierto organizado por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia (Comisaría Nacional de la Música), dentro del V Ciclo de Intérpretes Españoles en España. Muy agradable el programa, incluyó la obertura **Los esclavos felices**, de Arriaga; el **Quinteto concertante**, de H. G. Lickl; el «**Scherzo**» en **Fa mayor para quinteto de viento**, de Julio Gómez; el **Quinteto en Si bemol mayor**, de Kauffmann, y **Dos miniaturas** de Vinter. Todas estas obras fueron interpretadas con vigor, perfecto ritmo e impecable estilo, evidenciando la gran clase de este Quinteto, cuya actuación fue muy elogiada.

● Otro concierto de muy grato sabor fue el constituido por la actuación de la soprano Carmen Borja y la pianista María del Carmen Sopena.

Dedicó Carmen Borja su recital a la canción española, cantando piezas de Nin, Obradors, Leoz, Halffter, Mompou, Santander, R. Jalón, Gombau, Montsalvatge, Torroba, Rodrigo, Barbieri, Serrano y Caballero. Su voz, de notable volumen, color muy peculiar y no muy extensa tesitura, posee la virtud de estar manejada con la gracia y la expresividad suficiente para que podamos considerar a Carmen Borja como una buena especialista en este género de canción. Junto a ella, María del Carmen Sopena consiguió destacar por su magnífica labor de acompañamiento, en la que puso de relieve su gran dominio y musicalidad.—El Corresponsal, **JUAN PEREZ COMESAÑA**.



el poder
musical de un
sólo dedo

PARTNER 15

E FARFISA

¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo

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

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

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

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

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

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

Teléf. 2271216 - MADRID-5

LAS
GRANDES
MARCAS
REUNIDAS



GAVEAU-1847

ERARD-1780

PLEYEL-1807

SCHIMMEL-1885

DIETMANN

KAWAI

ZENDER

Vellido

Gran Vía, 77 - BILBAO
Avda. José Antonio, 8 - BARACALDO
Avda. Carlos III, 46 - PAMPLONA

Garrido
Garrido-Bailén

Valverde, 3 - MADRID

Mayor, 88 - MADRID