

# RITMO

AÑO XLVI. NUM. 464-SEPTIEMBRE 1976-PRECIO: 75 PTAS.



**RUDOLF  
KEMPE**

EN DISCOS





# HAZEN

Representante en España de las  
primeras marcas mundiales de  
**Pianos y Organos**

August Forster  
Bluthner  
Rameau  
Rönisch  
Steinway & Sons  
W. Hoffmann  
Yamaha  
Zimmermann  
Wurlitzer

**Juan Bravo, 33**

**Telfs. 275 34 24 - 225 90 33**

**MADRID-6**

AÑO XLVI • SEPTIEMBRE 1976 • NUMERO 464

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, 700 ptas. Número suelto, 75 ptas. EXTRANJERO: 15 dólares USA.

Depósito legal: TO. 2 - 1958

Edita: RITMO, S. A.  
Francisco Silvela, 15. MADRID-6

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.

Impreso por Gráficas Ajenjo, S. A. Calle de las Adelfas, núm. 4. Madrid-7

Fundador: Fernando Rodríguez del Río.

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Redactores-Jefes: Manuel Chapa Brunet y Fernando Rodríguez Polo.

SECCIONES:

Informaciones y reportajes: José Miguel López.

Estudios: José Luis García del Busto.

Crítica: José Luis Pérez de Arteaga.

REDACTORES Y COLABORADORES:

Roberto Andrade Malde, Gonzalo Alonso Rivas, Domingo del Campo Castel, Angel Carrascosa Almazán, Rafael Sangavino Ortz, Santiago Herrero, Fernando López y Lerdo de Tejada, Angel F. Mayo, Juan Ignacio de la Peña, Enrique Pérez Adrián, Arturo Reverter, Joaquín Rubio Tovar, Fernando Varela Iglesias, María Dolores Vega Muñoz.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmes (Balears), Rosa Beatriz Pérez Arés (Barcelona), María Jesús García de la Mora (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde (La Coruña), Juan Manuel Carreira (Santiago de Compostela), 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), José María Cano (Marbella), Evencio Baños Rodríguez (Orense), Juan Pérez Comesaña (Vigo), Gloria Vignau (San Sebastián), Dámaso García Fraile (Salamanca), Esteban Vélez (Santander), M.ª del Carmen Gruber (Segovia), Luis Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Angel Luis García Fraile (Valladolid), Alberto Gatoó Gómez (Zamora).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín y Rosario Marciano (Europa), Célida Villalón (Estados Unidos), Néstor Echevarría, Leticia Pagano, Sergio Curia (Sudamérica). Equipos Gráficos: Barahona y J. Azurmendi. Diagramación: Polo. Rótulos: Manuel Pliego. Diseños portada: J. Azurmendi.

## EDITORIAL

### 3.000 voces nos mueven a consideraciones

Diferentes temas con amplia polaridad en el campo de la actual problemática musical del país reclaman ser tratados a nivel de editorial, con un noble afán de que el proceso iniciado o por niciar en pro de soluciones prácticas, a nivel oficial, despejen nuestro panorama musical. Pero un acontecimiento musical que ha tenido por escenario la Ciudad Condal y su Palacio dedicado al Deporte, un recinto ajeno, por su específica dedicación, a la Música —su manifestación más antagónica en opinión de muchos que ven en él su antípoda—, el Día del Canto Coral, nos mueve a marcar como un paréntesis en esa línea político-musical que últimamente vienen teniendo estos editoriales, exigible a una Revista que precisamente por su especialización, su periodismo musical no lo cree circunscrito exclusivamente a cuestiones de orden estético, formativo e informativo, sino extensible, con la misma intensidad, a cuantos temas puedan afectar al profesionalismo en todas las facetas de la Música, y que, a la postre, inciden y repercuten en el artístico musical.

Tres millares de voces, integradas en más de medio centenar de agrupaciones coralísticas de dieciséis países, han ofrecido el más espectacular concierto coral del año en nuestro país, y, posiblemente, en el mundo. En unos momentos en que está latente una crisis de valores estéticos, una manifestación de este tipo viene a ser como un oasis, y a poner de manifiesto que aún es posible conseguir para la Música un protagonismo a niveles masivos que parecen ser sólo potestativos de manifestaciones altamente alejadas del arte más bello de las Bellas Artes. Es en esa gran masa musical, en esas agrupaciones corales que, gracias a Dios, proliferan aún por el mundo, y que en nuestro país todavía «gozan de buena salud» —aunque, por lo general, huérfanas de los más elementales apoyos de autoridades locales, provinciales y nacionales—, donde reside un gran semillero de nuestro «amateurismo» coral, vivero de un

profesionalismo y, sobre todo, de una afición de la que tanto necesita la música, en especial en nuestras latitudes.

Ante el hecho de tan magna manifestación coralística, cabe preguntarse si no deberíamos dedicar un mayor interés en favor de la organización de esta clase de certámenes, que mantuviesen constante inquietud, no limitada a esporádicas oportunidades, y dentro del carácter de competición que podría potenciar enormemente la vida artística de los coros que proliferan en nuestro mundo musical, organizando competiciones que estimularan su labor de cada día y moviesen un mayor afán en torno al canto coral para masas de auditores que no les negarían su más entusiasta presencia, como la que han tenido en Barcelona 58 agrupaciones de Europa y América.

En España gozamos de la existencia de numerosas agrupaciones coralísticas; casi todas nuestras regiones estuvieron representadas en la Ciudad Condal —solamente faltaron Castilla, Extremadura y Vizcaya, y no creemos que por falta de agrupaciones, que las tienen muy buenas—. A nivel nacional, certámenes de esta índole podrían vitalizar su existencia y contribuir a que de la inquietud que todo movimiento competitivo promueve se beneficiase en nuestro país también este gran sector de la música.

Mientras se agudiza a lo ancho y a lo largo de España la crisis de profesionalidad de instrumentistas por la falta de orquestas, tanto «amateuristas» como profesionales, en nuestras regiones, en nuestras provincias, crisis que implicará incluso, a corto plazo, graves problemas a nuestras primeras agrupaciones orquestales a la hora de llevar a cabo los naturales relevos a que el inexorable transcurrir del tiempo obliga, el panorama coralístico sigue siendo próspero...; mas hagamos algo por que no se malogre, y evitemos que por la falta de apoyos y alicientes pueda llegar a ofrecer el desalentador aspecto que presentan el camerístico y el sinfónico...

CUANDO LA CALIDAD SUPERA AL PRECIO

PIANO  
FURSTEIN



FARFISA



Solicite información y catálogo a:

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

# EL CORREO DE «RITMO»

Señor Director: Al leer el artículo de don Arturo Reverter sobre la «Interpretación vocal en Mozart», ya sentí deseos de dirigirme a ustedes para expresar mi disconformidad en un punto de su análisis: el relativo al tenor Alfredo Kraus. Me alegro de no haberlo hecho entonces, pues lo hizo maravillosamente el señor don Francisco de Armas Veruetta, y todo lo que yo hubiera querido decir, y mucho más, ha expresado este señor en su magnífica carta, publicada en su Revista del mes de julio. Quiero manifestarle mi admiración, al tiempo que felicitarle al referido señor autor de una carta tan profunda, y sobre todo tan documentada y objetiva, que hace justicia a un señor español, gloria y orgullo de la música española durante veinte años (y lo que queda...), figura indiscutible e indiscutida de la lírica mundial. Me refiero, naturalmente, a Alfredo Kraus, tenor que no necesita recurrir a extravagancias, efectismos, sin apoyo de «mafias» discográficas, sin aparato diplomático ni publicitario. Su categoría está en su labor: sus registros discográficos, en sus actuaciones de cada día en los mejores teatros líricos del mundo durante veinte años ininterrumpidamente, sin una sola mancha en su larguísima carrera, pese a la bochornosa ignorancia que de él tiene Televisión Española.

Sus discos serán utilizados en el futuro por las academias y escuelas de canto por su respeto escrupuloso y fidelidad al compositor, por su vocalización, cuadratura, elegancia, registro excepcional; en definitiva, como modelo de máxima perfección en la cuerda de tenor lírico.

Como escribiera un crítico, Kraus hace de la ciencia un arte y del arte una ciencia, o como recientemente ha manifestado en una entrevista el también gran tenor español Jaime Aragall: «Kraus es el capitán de todos nosotros los tenores».

Alfredo Kraus, en plenitud de facultades, en el cenit de su carrera, es ya mito en la historia de la ópera; el día que desaparezca será leyenda, como lo son hoy Gayarre o Caruso. Un cordial saludo.

EDUARDO LUCAS BUESO

Señor Director: A su debido tiempo fueron en mi poder: Catálogo general de Discos y «Cassettes» de Música clásica, 1976, y la revista RITMO, número 462, correspondiente a junio-julio 1976.

Ambas publicaciones me parecen admirables, y si ustedes me lo permiten, voy a hacerles unas pequeñas observaciones. La tipografía del Catálogo, un poco deficiente. La sección de «Crítica discográfica» me parece admirable, pues la considero muy capaz para conocer a fondo la calidad e interpretación de

Señor Director:

En más de una ocasión, y en el transcurso de estos últimos años, se ha venido hablando de la indiferencia mostrada hacia nuestro género lírico, no obstante ser admirado y aplaudido más allá de nuestras fronteras, mayormente en los países americanos de habla hispana, donde han realizado nuestros cantantes fructíferas campañas. También ha causado sorpresa a compositores y artistas del campo operístico, que no conciben tamaño abandono, al tratarse de música que nada tiene que en-

vidiar a la opereta e incluso a algunas óperas.

El público de una parte, posiblemente por falta de la necesaria orientación—hemos de convenir que cualquier otro musical, por ínfimo que haya sido y ejecutante que lo cultive, ha sido ampliamente divulgado, mereciendo la total atención de la prensa, radio y televisión—, apoyo estatal, la carencia de adecuadas formaciones, etc.; sea por lo que sea, la cuestión es que ha ido languideciendo, quedando con el tiempo prácticamente reducido a nada.

Con respecto a esto último—las

los discos que van saliendo al mercado, pero para mí le falta un detalle, que considero interesantísimo: conocer la fecha de grabación de los mismos, dado lo que se ha adelantado en la técnica de grabación desde hace poco. Así y todo, ya les digo que me gusta mucho la mencionada sección y toda la Revista en general.

Estoy contento de haber conocido su Revista RITMO, pues la considero muy útil para los amantes de la música clásica, y sobre todo para los coleccionistas de discos como yo, que tanto me gusta seleccionar.

Mi enhorabuena y reciban un afectuoso saludo de éste, desde hoy, amigo de ustedes,

VICENTE SOS ROMEU

Algemésí.

Señor Director: Soy desde hace casi diez años asiduo lector de su Revista—en especial de la sección que ahora se llama «Crítica discográfica»—, cuyo equipo me parece hoy día (desde hace uno o dos años) francamente espléndido. Pero esto no es óbice para que de vez en cuando me encuentre en ella con afirmaciones gratuitas—mucho más que discutibles: producto de preferencia o aversión personal injustificada—. Un claro ejemplo de ello lo constituyen las críticas en torno a Daniel Barenboim, desde su fulgurante irrupción en el mundo musical. RITMO casi en bloque—al igual que otras revistas extranjeras— no sólo ha permanecido casi completamente ajena al descubrimiento de este «fenómeno» de la interpretación (como del de algunos otros), sino que a duras penas va aceptando la evidencia de su genialidad, obstinándose en ignorarle. Desde la increíble crítica de la Misa en Fa menor, de Bruckner, que don J. L. P. A. hizo (hace ya varios años) escrita en unos términos inadmisiblemente insultantes, hasta la reciente de don J. L. G. B. sobre el Requiem, de Fauré, RITMO ha permanecido ciega—o, mejor dicho, sorda— a la genialidad de este artista (en España, sólo Federico Sopena y algún crítico de RITMO—don Angel Carrascosa o don R. A. M.— parecen no ser indiferentes ante el «caso» Barenboim).

En descargo de RITMO puedo decir que no ha sido la única publicación que ha incurrido en esta inadvertencia. Pero, afortunadamente, en ocasiones como ésta, de qué poco sirven las sentencias de los críticos. Luchando contra corriente, como intérprete «démodé» (sin los pedantismos «objetivistas» todavía al uso de algunos, sino «romántico» y casi tan personal como su modelo Wilhelm Furtwängler a la hora de interpretar a los románticos), y habiendo de enfrentarse a tal pléyade de censuras de tantos críticos dogmáticos, autosufi-

cientos e intoxicados de lo que ellos creen que agota el concepto de «objetividad», Barenboim se ha abierto y se sigue abriendo irrefrenablemente camino entre tantos obstáculos: a crónicas que hoy deben avergonzar a «Fono-Forum» sobre los Conciertos de piano de Beethoven (con Klemperer) o de Brahms (con Barbirolli) en Diapasón, que registrara al comienzo de su carrera, respondió inmediatamente una avalancha de grabaciones desplegadas tan velozmente, y a la vez con una profundidad musical tan reveladora, que siguen pareciendo increíbles tales fecundidad y capacidad creativa.

Al tan criticado pianista «arcaizante» han seguido encomendando múltiples grabaciones de lo más básico e importante del repertorio; al tan vapuleado director, gracias al cual la English Chamber Orchestra ha pasado a primerísimo plano mundial, incapaz de manejar una orquesta sinfónica—según algún redactor de la Revista—, se le nombra, sin embargo, director titular de la Orquesta de París, en calidad de sucesor de Münch, Karajan y Solti...

Con todo, el por lo demás muy equilibrado don J. L. G. B. se «lamenta muchísimo» de que Barenboim «haya disminuido la frecuencia en el terreno pianístico» para «incidir en el de la dirección orquestal, en donde los resultados son, invariablemente, discutibles» (!!). Afirmar esto a estas alturas es realmente osado, o más bien insensato. ¿Conoce tal vez don J. L. G. B. grabaciones del Barenboim director tan dispares como las últimas Sinfonías de Mozart, la Música para cuerda, percusión y celesta, de Bartok; la Cuarta sinfonía de Tchaikowsky, o Noche transfigurada, de Schönberg; la Serenata para cuerdas, de Dvorak, o el Idilio de Sigfrido, de Wagner; la Novena sinfonía o la Misa en Mi menor, de Bruckner; la Sinfonía con órgano, de Saint-Saëns, o La Arlesiana, de Bizet, entre otras interpretaciones cuyas admirables? ¿Le ha escuchado dirigir en directo? Me temo que no, o bien que lo ha hecho con unos prejuicios insalvables. Le recomendaría al señor J. L. G. B. que escuche discos del Barenboim director sin leer el nombre anotado en ellos... Y me permito recordarle que al lado de los setenta y tantos discos que en diez años ha grabado al piano están no menos de sesenta y tantos como director, con las más grandes orquestas y en un lapso de tiempo más breve aún, lo cual demostraría la reincidente y obcecada ineptitud de los productores de EMI, DG, CBS, RCA y DECCA (¿O acaso pretende aventurar que Barenboim es un producto de la propaganda?)

Lo más cómico del caso es que, por más que se empeñen los críticos en atacarle, la evidencia es de que de nada sirve, y su irresistible ascensión continúa.

J. A. P. C.

Sevilla.

formaciones—, hay que reconocer, desgraciadamente, que las que ha habido ocasión de aplaudir—más por corrección que por merecimientos— en nada han podido favorecerlo; ha habido, eso sí, mucha voluntad; pero ello, en los tiempos actuales, no es suficiente. Hemos tenido a José Tamayo, que con sus «Antologías» elevó a un lugar muy digno nuestra zarzuela, pero es posible que las subvenciones recibidas para ello rebasaran todo cálculo, siendo suficientes para crear más de una compañía, y a eso voy a referirme.

Con motivo de los Festivales de Es-

paña, ha habido ocasión, en Tarragona, de presenciar la actuación de dos compañías distintas ambas, pero bajo el denominador común del buen hacer: la Lírica Nacional y la «Isaac Albéniz», habiendo dado pruebas los empresarios—vaya por ello nuestra felicitación más sincera y aplauso más efusivo—de los buenos deseos que existen para decoraciones, luminotecnia, vestuario, detalles varios, así como una bien conjuntada orquesta, bajo experta dirección y... un buen cuadro de cantantes, pilar básico indispensable para el triunfo de nuestro género lírico, dejaron

magnífica impresión en el respetable, por lo que creo llegado el momento de prestarles por parte de los Organismos competentes la ayuda precisa, para que sus anhelos no se malogren, cupiendo así la posibilidad de nuevas empresas, imprescindibles para una continuidad, con lo que podría ser el paso definitivo para su resurgir, manteniendo así la afición —que todavía queda— y la creación de nuevos adeptos, del todo necesario y preciso.

Lo ideal sería poder presenciar estas funciones durante todo el año, no en un plazo reducido de ocho

días; quizás la falta de locales sea también un obstáculo, pues hay también que tomar medidas severas para evitar sus demoliciones; creo que la cosa pasa ya de castaño oscuro. En Tarragona tuvieron la «feliz idea» de construir el «Auditorium» al pie de las murallas, cuyos inconvenientes —sin ninguna ventaja— ya se pusieron de manifiesto en el momento oportuno, sin ningún resultado. Presiento que quien hizo posible «su obra» no debe asistir a estas funciones, y, de hacerlo, su paso por taquilla debe ser simbólico; pero a quienes no gozamos de este privile-

gio no nos gusta ver suspendido el espectáculo, año tras año, a causa de las inclemencias del tiempo, por lo que maldita gracia el «incomparable marco».

A veces he llegado a pensar qué grave delito habrá cometido nuestro género para merecer tamaño castigo; no creo haya sido así, pero de haberlo hecho, espero que ahora le alcance la amnistía. Ello, y aprovechando la coyuntura actual, de la que parecen surgir positivas perspectivas de expansión —no hay que olvidar que el arte puede ser el mejor partido para el acercamiento de los

pueblos y para que exista el total deseo de fraternal convivencia—, me atrevo a volver de nuevo sobre ello al contar con la gentileza de RITMO, auténtico portavoz musical de nuestro país, con asomo al exterior, donde goza de justificado prestigio.

Rindamos, pues, culto a nuestra ZARZUELA y procuremos todos prestarle nuestra colaboración para que pueda ocupar el sitio que por méritos le corresponda, y como dice «Don Hilarión»: «¡Qué placer, qué placer...!» sería no tener que volver sobre este tan debatido y reiterado tema.—Luis Traver Roselló.

El comentario aparecido en el diario madrileño «El País», con fecha 29 de agosto pasado, sobre la primera edición española del CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y «CASSETTES» DE MUSICA CLASICA, suscitó gran número de comentarios, y por ello que la Dirección de RITMO envió, en su día, al director de «El País» una carta aclaratoria sobre tal comentario de Andrés Ruiz Tarazona, todavía no publicada en dicho periódico. En consecuencia, nos vemos obligados a acudir a nuestras propias páginas para difundir tales aclaraciones, aunque nuestra revista no tenga la difusión de un diario como «El País».

## Comentario aparecido en «El País».

### LOS ERRORES DE UN BUEN CATALOGO

De feliz acontecimiento puede calificarse la aparición del **Catálogo General de Discos y «Cassettes» de Música Clásica**, que ha sido publicado por la revista RITMO.

Gracias a los trabajos del crítico Angel Carrascosa, junto con Angel López —analista de Informática— y Jesús Herrero —del Centro de Cálculo de Madrid— se pudo realizar en relativamente poco tiempo una labor tan complicada. Hubo de elaborarse todo un plan de creación del original del **Catálogo**, con el fin de programar un ordenador electrónico que lo clasificara y entregase escrito.

Como aficionado y persona muy ligada al mundo del disco debo, aun siendo consciente de las dificultades que comporta un trabajo de tal índole, exponer los defectos de esta primera edición, algunos de bastante bulto.

Un catálogo español de discos debe tratar de recoger con orden toda la discografía existente en el mercado nacional. El que ahora se publica, en lo concerniente a grabaciones españolas o de música escrita por autores españoles, presenta lagunas de considerable importancia.

El máximo error radica, a mi

juicio, en la exclusión de la marca **Edigsa**, una de las que dispone actualmente de mayor número de obras españolas grabadas. Cuenta **Edigsa** en su catálogo con la **Antología histórica de la música catalana**, una de las más serias y completas publicadas hasta la fecha en nuestro país.

Al resultar excluida esta marca del **Catálogo** que comentamos, resulta que autores como Toldrá figuran con una sola obra (por cierto, inencontrable desde hace mucho tiempo en el mercado), y no con creaciones de tanta importancia como su ópera **El Giravolt de Maig** y **Los Sonetos** para violín y piano, la versión de la orquesta de cuerdas de sus **Vistas al mar**, grabada por **Belter**, o las versiones de Victoria de los Angeles de algunas de sus canciones, todas ellas fácilmente adquiribles hoy.

### ORGANO

Es grave la ausencia de **Edigsa** en el **Catálogo**, porque además esta Casa distribuye el sello **Harmonia Mundi**, donde se encuentra la colección más interesante de música para órgano español grabada en instrumentos históricos. Artistas como Chapellet o Montserrat Torrent se que-

dan fuera. Compositores como Garreta, Mompou, «Donosti» (la única versión de los **Preludios Vascos**, la de Medina, está aquí), la escuela de Montserrat, los contemporáneos catalanes, etc., sufren también las consecuencias. Hasta un músico de la importancia de Schumann, cuya integral de los **Cuartetos de cuerda** está publicada en álbum por **Edigsa**, se ve menoscabado.

Tampoco figura ningún disco de la marca **Ariola (Eurodisc, Vergara)**, y así se nos escamotean piezas muy significativas de nuestra música, como el **Concierto de Estío**, de Joaquín Rodrigo, o las versiones de la obra vocal de Mompou por Montserrat Caballé.

Parece como si los autores del **Catálogo Polcar** (éste es el nombre que se le ha dado) la hubieran tomado con la música y los músicos españoles, tal es el cúmulo de errores y ausencias —raras, por otra parte, en el resto— que contiene en esta parcela.

Así, por ejemplo, entre las obras grabadas de Isaac Albéniz no figura su ópera **Pepita Jiménez** ni el **Concierto Op. 78** para piano y orquesta, ambos a disposición de cualquier comprador. No encontraremos las **Sonatas en cuatro movimientos**, del

padre Soler, o la **Suite en La**, de Julio Gómez; las zarzuelas grabadas en **Carrillón** (entre ellas una **Marina** de Alfredo Kraus), los homenajes a Chapí y Bretón de la **Decca**, etc.

Se nos dice que las **Ocho canciones vascas**, de Arámbarri, son del «Padre Donosti», autor del texto de algunas de ellas.

El nombre de Mompou no figura en este **Catálogo**. No se han extraído del álbum que los contiene títulos de tanta importancia para nuestra historia musical como **De Profundis**, de Oscar Esplá, o **Canticum in P. P. Johannem XXIII**, de Ernesto Halffter...

Se anuncia una segunda edición de **Polcar** para fines de este mismo año. Esperemos que las ausencias y los pequeños errores queden subsanados para entonces. Por lo demás, el **Catálogo** presta una magnífica información a los buenos aficionados, perdidos hasta ahora en el maremagnum de la ya abundante discografía española.

La presente edición aparece con un prólogo de Federico Sopeña, uno de los pocos escritores y críticos que ha concedido al disco clásico la atención que se merece.

ANDRES RUIZ TARAZONA

## Comentario de RITMO.

### LAS CONSECUENCIAS DE UN APRESURADO COMENTARISTA

La aparición del primer **Catálogo general de Discos y «Cassettes» de Música clásica** ha sido un acontecimiento de nuestra

vida melómana que no podía pasar inadvertido. Ante una publicación de este tipo, sintetizadora de las grabaciones de género clásico disponibles en el mercado español, la única postura no previsible era la indiferencia. Por lógica, RITMO ha

recibido comentarios de todo tipo en torno a esta compilación; pero ninguno tan paradójico como el aparecido en el diario **El País** con la firma de Andrés Ruiz Tarazona y que reproducimos en estas mismas páginas.

A todos los que hemos traba-

jado en la edición de este primer **POLCAR-RITMO** nos ha llenado de satisfacción ver en las páginas de rotativo tan cualificado como **El País** una referencia a nuestra labor; pero la satisfacción se ha trocado en asombro al leer con detenimien-

to las afirmaciones que en el texto vierte el comentarista mencionado. Como en este caso no se trata de reaccionar contra una crítica en parte adversa, sino de aclarar conceptos no del todo exactos, nos ha parecido conveniente señalar algunos descuidos (suponemos que involuntarios), del señor Ruiz Tarazona en su escrito, de la misma forma que él aprecia su necesidad de apuntar nuestros errores, o, en sus palabras, su deber de «exponer los defectos de esta primera edición, **algunos de bastante bulto**».

Don Andrés Ruiz Tarazona, para encarrilar su comentario, establece la siguiente premisa: «Un catálogo español de discos debe tratar de recoger con orden toda la discografía existente en el mercado nacional». Estamos de acuerdo, pero con una puntualización: por «discografía existente en el mercado» hay que entender aquellas grabaciones que las diferentes Firmas fonográficas **distribuyan efectivamente** en dicho mercado; es evidente, y así lo entienden las organizaciones redactoras de catálogos extranjeros con las que hemos mantenido contacto (SCHWANN, en Norteamérica; BIELEFELDER, en Alemania; GRAMOPHONE, en Inglaterra), que los discos «descatalogados» o retirados de sus propias listas internas por estas Compañías **no pueden** figurar en un catálogo general. Esto no tiene que ver con el hecho de que ejemplares de estas grabaciones pueden hallarse en establecimientos del comercio; una cosa es hablar de «discos en catálogo» y otra decir de «discos en el comercio». Nosotros, al igual que los catálogos extranjeros citados, al usar la expresión «discos en el mercado» nos estamos refiriendo al primer concepto. Aunque larga, esta explicación era necesaria, porque hemos de ver cómo nuestro apresurado comentarista juega ambivalentemente con esta idea.

Lo primero que causa extrañeza a Ruiz Tarazona es la ausencia en el contexto del CATALOGO de dos Empresas, **Edigsa** y **Ariola**. La explicación es muy simple: estas dos Firmas manifestaron al serles solicitada

la pertinente información sobre sus discos que no deseaban ser incluidas en el CATALOGO, aclarando que consideraban marginal su dedicación al campo clásico. Ni RITMO como ente colectivo ni Angel Carrascosa como confeccionador concreto del CATALOGO podíamos dedicarnos a explorar las tiendas para elaborar por nuestra cuenta una relación «sui generis» de los discos editados por estas dos Compañías. Por eso, **Edigsa** y **Ariola** no están en el CATALOGO. Quizá el señor Ruiz Tarazona pueda convencer a ambas Empresas para que accedan a facilitar sus listas de grabaciones de cara a la próxima edición de POLCAR/RITMO...

La inmediata deducción que nuestro comentarista apunta es la pobre representación que en el CATALOGO tienen «autores como Toldrá», del que, siempre según A. R. Tarazona, sólo se halla anotada «una sola obra», y añade a renglón seguido que ésta es «inencontrable desde hace mucho tiempo en el mercado». Entramos así en el famoso equívoco de conceptos al que antes aludíamos. En este caso —hemos vuelto a verificar con la Firma editora de la pieza la información incorporada al CATALOGO—, la afirmación del señor Ruiz Tarazona es inexacta: el **Cuarteto «Vistas al mar»**, publicado por **Hispavox**, es disco que la Firma sigue distribuyendo en el mercado. Y además no es ésta la única página del compositor que figura en el CATALOGO: hemos de aconsejar a Ruiz Tarazona una lectura más detenida de las páginas 202 y 215 de POLCAR, en donde podrá cotejar la existencia de otros discos en los que también hay páginas de Eduardo Toldrá. Todavía una apostilla referida al «tema Toldrá»: las canciones de este autor interpretadas por Victoria de los Angeles, a las que hace mención Ruiz Tarazona para señalar su ausencia del CATALOGO, **sí están recogidas** en el mismo; en concreto, en el apartado **Recitales**, bajo la rúbrica «Canciones españolas del siglo XX» (disco EMI, 953-00777), precedidas del nombre de la cantante. Nuestro comentarista ha ido demasiado apri-

sa en sus apreciaciones, o al menos esa impresión tenemos nosotros.

«Es grave la ausencia de **Edigsa** en el CATALOGO, porque además esta Casa **distribuye el sello Harmonia Mundi (...)**». Continuamos la serie de epifenomenas precipitados. **Harmonia Mundi** es representada en España, al igual que en Alemania, Austria, Inglaterra, Italia y Estados Unidos, por la firma BASF, que, por supuesto, sí figura en nuestro CATALOGO.

«Hasta un músico de la importancia de Schumann, cuya integral de los **Cuartetos de cuerda** está publicada en álbum por **Edigsa**, se ve menoscabado.» Ciertísimo. En POLCAR/RITMO se contabilizan 69 discos LP dedicados a Robert Schumann; no hay duda, se trata de un músico «menoscabado».

Los lindes de la gratuidad afirmativa comienzan a ser rebasados cuando Ruiz Tarazona escribe lo siguiente: «Parece como si los autores del CATALOGO POLCAR (...) la hubieran tomado con la música y los músicos españoles, tal es el cúmulo de errores y ausencias (...) que contiene en esta parcela.» Hasta aquí podíamos llegar; en el CATALOGO, nacido, entre otras motivaciones, con voluntad de servir a la música española, están registrados **498 discos distintos** dedicados exclusivamente a músicos españoles y estamos hablando de compositores, no hemos hecho recuento de intérpretes. Aquí el señor Ruiz Tarazona no sólo ha escrito con apresuramiento, también lo ha hecho con imprudencia.

Y seguimos. Otro disco «a disposición de cualquier comprador» que no ha hallado puesto en el CATALOGO es el **Concierto op. 78**, para piano y orquesta, de Isaac Albéniz. José Luis Pérez de Arteaga, nuestro especialista en discografía extranjera, nos ha aclarado que la única interpretación existente de esta obra es una debida a Felicia Blumenthal como solista, acompañada por la Orquesta de Turín bajo la dirección de Alberto Zedda, grabación distribuida por **Turnabout** en los países de habla inglesa y por **Fono Schallplatten Gesells-**

**chaft**, de Münster, en los de habla alemana. Es decir, que se trata de un disco cuya única alternativa posible de compra en España era la importación. Con razón no está el disco en el CATALOGO nacional. Sin embargo, juguemos limpio: la empresa MARFER lo ha editado en España recientemente, pero dicha firma no lo ha incluido en la lista de grabaciones que nos facilitó para la confección del CATALOGO.

Casi lo mismo se puede constatar respecto de las producciones discográficas citadas a continuación por el comentarista (**Homenaje a Chapí, Homenaje a Bretón, Marina** por Alfredo Kraus, etc.). El primero de ellos figura en la sección de «Recitales». Los otros discos que se anotan están «descatalogados» por las Firmas respectivas y, como decíamos al comienzo, ello impide su inclusión en el CATALOGO, aunque sea posible encontrar en el comercio ejemplares sueltos.

Connotación última, quizá la mejor. «**El nombre de Mompou no figura en este CATALOGO**». Recomendamos a Ruiz Tarazona la atenta lectura de las siguientes páginas de POLCAR/RITMO, en las que podrá encontrar el nombre de Federico Mompou: 86, 189, 202 (dos veces), 211, 214, 215 (dos veces), 223 y 245, contabilizándose un total de quince discos en los que están incluidas obras de dicho compositor.

Es suficiente. No hay en nosotros ánimo alguno de revancha. Sólo hemos querido salir al paso de unas cuantas aseveraciones que podían llamar a engaño a muchas personas, dada la amplia difusión del órgano informativo en que han sido publicadas. Seremos los primeros en tratar de procurar la desaparición de erratas y errores, cuya existencia no pretendemos negar, en la inmediata edición del CATALOGO. Mientras, agradecemos a Andrés Ruiz Tarazona su comentario por el valioso examen que nos ha forzado a hacer de nuestro trabajo.

ANTONIO RODRIGUEZ MORENO  
Director

# POLCAR

CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y CASSETES DE MUSICA CLASICA

La edición más esperada por el discófilo español

# música en VIVO

## UN DIFÍCIL REENCUENTRO CON EL PÚBLICO

A dos meses escasos de su celebración, los augurios para el Festival de Pascua en Salzburgo 1976 eran muy pesimistas: el llamado "Festival de un solo hombre" veía a su "factótum", Herbert von Karajan, postrado en una clínica de Zürich tras una dramática intervención de columna, se buscaba alocadamente a una batuta que pudiese hacerse cargo del desarro-

solverse en cuestión de días, y así hubieron de entenderlo los asistentes a las dos tandas de sesiones ofrecidas entre el 10 y el 19 de abril. De entrada, el programa fue drásticamente modificado: por falta material de ensayos, la **Sexta sinfonía** de Mahler era sustituida por el **Quinto concierto** para piano, de Beethoven, y la **Cuarta sinfonía** de Schumann. Menos comprensible resultaba reemplazar las **Tres piezas para orquesta**, de Berg, una página que la Filarmón-



Karajan en los ensayos de Lohengrin; el aspecto dista bastante del que las fotos de promoción suelen ofrecernos.

llo del programa, y se temía una previsible devolución del importe de entradas a los multitudinarios adquirentes europeos, americanos y asiáticos. Una pesimista conmemoración del décimo aniversario del certamen, en definitiva.

Cuando a mediados de marzo comenzaron en Salzburgo los ensayos el ambiente pareció cambiar: Karajan había vuelto oficialmente recuperado. Pero los problemas acumulados durante casi cuatro meses de inactividad eran demasiados como para re-

nic de Berlín tiene incluso grabada en disco, por la **Sinfonía 39** de Mozart, pero no se dieron especiales razones para el cambio.

El caballo de batalla del Festival era el nuevo montaje de **Lohengrin**, y la ópera de Wagner, afortunadamente, se mantuvo en escena. Pero la trastienda de su realización estuvo cargada de conflictos. Por indisposiciones de los cantantes se perdieron varios ensayos, y en la misma semana del Festival una discusión acabada en bronca en-

tre Karajan y su "Lohengrin", René Kollo, motivó una estampida de este último, que dejaba a Salzburgo sin protagonista de la obra tras la primera función.

Otro factor fue el estado de salud del propio Karajan. Aunque repuesto de su intervención quirúrgica, la evidencia era que el más famoso ciudadano salzburgués después de Mozart distaba mucho de hallarse en plenitud de forma. Que Karajan dirigiera las nueve funciones (tres representaciones de **Lohengrin** y seis conciertos) puede considerarse milagroso. La imagen del todopoderoso director, apoyado trabajosamente entre Ridderbusch y Nimsgern al salir a saludar tras el último **Lohengrin**, era una visión tan inesperada como patética. Karajan, tras el esfuerzo titánico desarrollado, quedaba físicamente roto y se hablaba con insistencia de una posible retirada en plazo breve, rumores que la oficina de prensa se encargaba de desmentir a diario.

## "LOHENGRIN" EN CODICE MINIADO

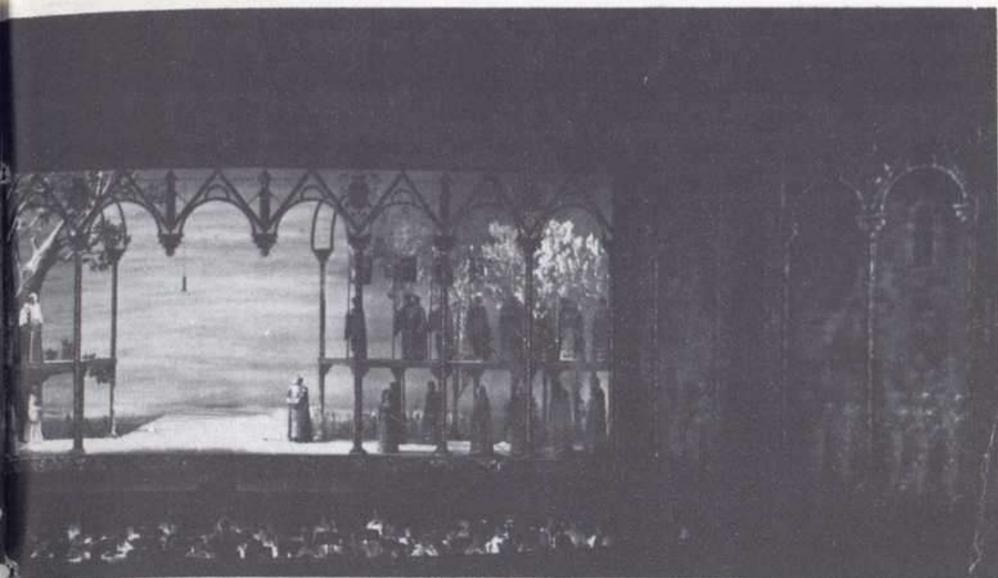
A telón corrido, los dibujos y relieves del cortinaje representan distintos aspectos de Amberes en el siglo X. Al desvelarse la escena, la impresión es la de un libro cuyas páginas se abren. El estatismo total, hierático, de la acción favorece la impresión de un manuscrito monacal, temporalmente expuesto a la vista del público. Karajan mismo me había expresado, en entrevista publicada en estas páginas (cfr. RITMO, número 458, enero de 1976), que su **Lohengrin** iba a ser una representación de la leyenda, una "misa sobre la escena". Lo visto en Salzburgo en Pascua fue exactamente eso, una ceremonia cuasireligiosa. Karajan se adscribe así a la corriente de Wagner en forma de oratorio con una asertividad que no admite dudas.

El lado superior izquierdo de la escena revelaba al "Rey Heinrich", estrato superior de la nobleza, unido a su legendario robe. Enfrente de él se sitúan su heraldo y los trompeteros reales. Los bajos de la escena albergan a los oponentes de la trama, "Elsa" a la izquierda, "Ortrud" y "Telemund" a la derecha. En el centro, la desemboadura del Escalda o, en la feliz expresión de mi colega británico John Higgins, la "Autopista del Cisne", dadas las dimensiones. En medio del cuadro, sumo celebrante de la ceremonia, el protagonista de la pieza, que en la producción de Salzburgo prescinde de su cisne en favor de un haz de rayos "lasser". Máximo acierto del tándem Karajan-Schneider Siemssen: la colocación de los coros fuera de la escena, visibles sólo mediante iluminaciones parciales, en los flancos del gigantesco Festpielhaus.

¿Fue éste un **Lohengrin** para la historia? En muchos aspectos, sí; en otros, radicalmente no. Faltaron ensayos, y precisamente por eso Karajan dirigió de forma arrebatadora, porque faltaba la perfección de filigrana de otros trabajos suyos y hubo de suplirse con desgaste temperamental la falta de virtuosismo. La puesta en escena fue admirable en los dos cuadros del Escalda y en la primera secuencia del acto segundo, en el que la oscuridad verdosa del escenario creaba el deseado contraste con la exacerbación luminosa planteada con la aparición de "Lohengrin" en el acto previo. El desfile nupcial del mismo acto segundo fue trasnochado por las interminables rampas y escaleras que los personajes han de afrontar en el recorrido, y algo parecido podría decirse de la ampulosa cámara nupcial; la escenografía de Wieland Wagner para esta escena sigue insuperada.

René Kollo llegó, cantó (poco) y huyó: en una sala de las dimensiones del Grobes Festpielhaus salzburgués y teniendo en el foso a la Filarmónica de Berlín, Kollo resultaba inaudible y forzado. Su sustituto, Karl Walter Bohm, hizo lo que pudo con el papel, pero podía poco. Las dos voces femeninas fueron un acierto por sus marcados contrastes: Anna Tomowa-Sintow es una soprano mozartiana tras plantada a "Elsa", y la aventura fue un éxito, porque la dulzura del timbre transmite en seguida la pureza del personaje. Su contrincante, Ursula Schröder-Feinen, soberbia "Mujer de Barak" en **Die Frau ohne Schatten** el pasado verano, es una segunda edición de Christa Ludwig, una "mezzo" con registro de soprano, con el aditamento de una zona grave poderosísima que hacen de su "Ortrud" el exponente perfecto del satanismo. Siegmund Nimsgern es un "Telemund" tan joven que puede parecer perfectamente un hermano pequeño de "Lohengrin". Karl Ridderbusch, por último, es capaz de dar empaque a su "Rey Heinrich", que en algunos momentos nos hizo confiar en que iba a ser él quien protagonizara la ópera; desgraciadamente, no fue así.

Una frase de Max Waindl-Hö-



niz lo resume todo en torno a este **Lohengrin**: Karajan (...) *fürher souverän wie immer*.

### ENTENDIMIENTO ENTRE DIVOS

Los tres conciertos sinfónicos del Osternfestspiele barajaron todo un abanico de calificativos. Suplir con éxito una jornada en la que era base la **Sinfonía en La menor**, de Mahler, representaba una tarea peligrosa: afortunadamente, Karajan cuenta con amigos de la talla de un Weisenberg, que acudió gustoso a montar el **Emperador** beethoveniano. Siento disentir del parecer de nuestro "hombre del Catálogo", Angel Carrascosa, que comentando la versión en disco de los mismos intérpretes expresaba su impresión de que Karajan no había acabado de encontrar a su pianista. Personalmente, veo muy difícil hallar hoy una concepción tan firme y unitaria como la que el salzburgués y el búlgaro, con los berlineses como canal de enlace, mantienen respecto a esta pieza. ¡Qué forma de "decir" tienen, tanto Weisenberg como las cuerdas de la orquesta, en el tiempo lento de la partitura! De otra parte, la "lectura vienesa" del "Finale" hay que considerarla ocurrencia particular de Karajan, en un escarceo al que Weisenberg colabora entusiásticamente. La segunda parte de este concierto, concebido "ex novo" semanas antes del inicio del Festival, se centró en una de las páginas

predilectas de Karajan, la **Cuarta sinfonía** de Schumann: por caminos distintos, lo que hace Karajan se asemeja mucho al legado mixto de ternura y pasión que Furtwängler nos dejara en discos con la misma orquesta.

La **Sinfonía 39** de Mozart, "obsequiada" en lugar de Alban Berg, mostró la otra cara de la moneda; es decir, lo mal que puede Karajan leer una obra cuando se obstina en ser personal a ultranza. La interpretación fue brillantemente detestable. El "Minueto" fue un desfile de un regimiento del Kaiser; el "Finale", un concierto para contrabajos: una lástima. **Also sprach Zarathustra** es otro de los amores imperecederos de "der Gott". Aquí no hubo lugar para las objeciones. Karajan toca **Zarathustra** vivencialmente y la parcela de la brillantez queda cubierta sin huecos. Desde el siniestro "armonium" empleado al comienzo del poema hasta la lámina de metal que percute las atronadoras campanadas del "Nachtwandlerlied", Karajan ha medido la ejecución pulgada a pulgada con puntillismo de orfebre. Un dato gracioso fue el comentario hecho por Karajan en un ensayo, al llegar a la "Canción del Convaleciente"; el músico se palpó la espalda y apuntó: **Me parece que ahora entiendo estas notas mejor que antes.**

El epicentro artístico de la Pascua salzбургuesa estaba, con todo, reservado al **Requiem**, de Verdi. La ocasión representaba la primera colaboración entre Montserrat Caballé y Karajan. Tras el incidente con Kollo, en Salzburg se temía cualquier cosa. La penetración fue, por el contrario, absoluta. La Caballé comentó que había trabajado a gusto como pocas veces, y parece que llegó a lamentar haber hecho caso tanto tiempo a los que le aseguraban que Karajan era intratable. José Carreras, Fiorenza Cosotto y José Van Dam completaron el que ha sido, para mí, el mejor cuarteto vocal que he escuchado en esta obra. El Martes Santo, al concluir la interpretación, nadie se atrevió a aplaudir en el Festpielhaus, dominado por un silen-

cio emotivo, hasta que Karajan, tras bajar del podio, estrechó satisfecho la mano de Montserrat Caballé. El Viernes Santo, 16 de abril, los mismos artistas repitieron la interpretación: si bien el nivel ejecutivo fue el mismo, la atmósfera de "hecho irrepetible" que había presidido lo escuchado el día 13 no volvió a darse. El recuerdo de este **Requiem** es manjar a saborear por quienes tuvieron la fortuna de vivirlo... o de oírlo en grabación pirata, que ya es pieza codiciada entre los coleccionistas.

### "TITUS" EN VIENA

El acontecimiento escénico en las Festwochen vienesas de 1976 se llamaba **La Clemenza di Tito**, la admirable ópera final de Mozart. Muchos mozartianos eminentes, a la cabeza de ellos nada menos que Janos Liebner, han caído en el despiste de un fácil desprecio hacia esta pieza, inspirada en un libreto de Metastasio, que supone un póstumo retorno de su autor al terreno de la ópera histórica. Fue el fallecido Istvan Kertesz quien llevó a la escena del Covent Garden londinense la partitura, hermosísima, de **Titus**, y asimismo quien, a fines de los 60, la tras-

Viena eligió el Theater-an-der-Wien para el montaje de la ópera. Ya la renuncia a la Ópera, para cobijar la puesta en escena en el pequeño teatro tradicional, implicaba un compromiso. Viena, sin embargo, ofreció una escenografía depauperada y telonera, que convertía el intimismo en miseria. Por contra, se contó con el más grande de los lujos: llevar a Teresa Berganza para cantar el "Sesto". Detalle que lo define todo: al enfermar la cantante en vísperas de la quinta función (11 de junio), la Dirección de las Festwochen optó por suprimir la representación antes que dar el papel a una sustituta. El resto del reparto estuvo formado por Eda Moser, una gran "Reina de la Noche", no siempre adecuada a las zonas graves que la partitura de **Vitelia** posee; Arleen Auger como apasionada **Servilia**; Ilse Gramatzki como jovenísimo **Annio**, de plasticidad vocal extraordinaria (su "Ritorna di Tito al lato" transmitió una sensación de compasión emocionante), y el infalible Hollweg en el "rôle" protagonista, un papel al que ha conseguido dar una impronta personal de humanismo y nobleza capaces de hacer increíbles las a veces ingenuas reacciones del personaje



En escena «Sesto» (Teresa Berganza) y «Servilia» (Arleen Auger): «Oh nero tradimento, oh giorno di dolor!».

ladó al disco en grabación que agrupaba en los papeles principales a Teresa Berganza ("Sesto") y Werner Krenn ("Tito").

En marzo de este año presentaba yo en Londres la reposición de **Titus**. Las representaciones se turnaron en la dirección entre Colin Davis y John Pritchard; desgraciadamente, las actuaciones del segundo estuvieron taradas por la apatía más desesperante. En el reparto figuraron Janet Baker (soberana "Vitelia"), Ivonne Minton ("Sesto"), Anne Howells ("Annio") y el único tenor que hoy día es capaz de vencer las tremendas dificultades vocales que la parte protagonista impone, Werner Hollweg ("Tito").

mozartiano. Viena importó de la New York City Opera a su director titular, Julius Rudel, que dirigió desde el cémbalo a la Sinfónica de Viena en trabajo nada fácil, pues la Orquesta ha de saber estar en atento segundo plano gran parte de la obra, sin que esto suponga pobreza de sus intervenciones. La "reina de la noche" fue, por demás, Teresa Berganza, que continúa imprimiendo a su "Sesto" unas líneas de humanidad y melancolía que ninguna otra cantante puede conferir al personaje. ¿Será posible que Madrid esté a punto de escucharle en concierto esta creación maravillosa?

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA



Montserrat Caballé, sin problemas con Karajan. ¿Habrá más colaboraciones en el futuro?

## HOMOLOGADO EL CONVENIO COLECTIVO INTERPROVINCIAL PARA ARTISTAS DE CIRCO, VARIEDADES Y FOLKLORE

Según una resolución de la Dirección General de Trabajo, publicada en el Boletín Oficial del Estado, ha sido homologado el convenio colectivo sindical, de ámbito interprovincial, para artistas de circo, variedades y folklore.

Según este convenio, los artistas percibirán, al menos, la totalidad de su remuneración mínima pactada desde el primer día de los ensayos, siempre que éstos sean realizados a petición del empresario, aunque el ensayo general sea gratuito. Fija las vacaciones en veintidós días naturales, y descanso semanal obligatorio para los salarios inferiores a 2.000 pesetas diarias y cuyo contrato sea de temporada. Quienes perciban salarios superiores a 2.000 pesetas diarias podrán pactar con la Empresa el modo de cumplir el descanso semanal.

Las retribuciones mínimas serán de 580 pesetas diarias a maestros coreográficos; 700 para artistas "bolos" (actores contratados para circunstancias especiales), y 400 para artistas en gira.

El texto del convenio incluye también apartados para el plus de indumentaria y elementos de trabajo, fiestas abonables, accidentes laborales, suspensión de espectáculos, etc.

## CONCESION DE LA BECA "REINA SOFIA" PARA MUSICOS

Se ha fallado el concurso convocado por el Ayuntamiento de Madrid, bajo el patrocinio de la Reina Doña Sofía, para la concesión de una beca dotada con 350.000 pesetas, cuya finalidad es el estímulo de la creación artística musical.

En esta primera ocasión en que la beca se concede ha sido otorgada a don Manuel Castillo Navarro-Aguilera, Director del Conservatorio Superior de Música, de Sevilla, para la composición de la obra *Concierto para piano y orquesta*.

El señor Castillo es un brillante compositor que cuenta en su haber con un gran número de obras para piano, piano y orquesta, música de cámara y música coral, y entre otros galardones con el Premio Nacional de Música de 1959 y Premio Paz en la Tierra, del Ministerio de Información y Turismo, para obras corales, en 1969 y 1972.

## PROGRAMACION MUSICAL EN EL CXXX ANIVERSARIO DEL LICEO DE BARCELONA

Se ha dado a conocer la programación que realizará el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, con motivo del CXXX aniversario de su fundación durante la

temporada 1976-77, con un total de 67 representaciones, incluyendo un repertorio de 24 carteles diferentes. Entre ellos, se ofrecen los estrenos en España de *Medea*, de Cherubini; *La reine morte*, de Rosellini; *Benvenuto Cellini*, de Berlioz. También habrá una solemne conmemoración de importantes eventos dentro de la historia del arte lírico, como el centenario del nacimiento del gran músico Manuel de Falla.

Habrà una velada dedicada en honor y memoria de los fundadores del Gran Teatro del Liceo y los accionistas del mismo, los cuales han posibilitado la permanencia y actual brillantez de su acción artística. La velada estará a cargo del Coro Mixto del Teatro de la Opera de Sofía (Bulgaria), que cuenta con las mejores voces europeas, y que con la compañía oficial del teatro de ópera representará Boris Gudonov y El Príncipe Igor. La citada compañía acude a Barcelona con todos sus elementos fijos: coro, "ballet" y orquesta. En total, se representarán doce óperas italianas, cuatro alemanas, cuatro francesas, dos rusas y la española *La vida breve*.

## BALANCE Y PROYECTOS DE LA ORQUESTA DE PARIS

El director de la Orquesta de París, Daniel Barenboim, ha presentado el balance artístico y los proyectos de dicha formación.

\* \* \*

El balance del año transcurrido es positivo: 69 conciertos en París, que reunieron 170.000 auditores (contra 79.000 en 1972-73), gracias a la capacidad del Palacio de Congresos (3.400 plazas).

El año próximo habrá solamente 64 conciertos, debido a dos importantes giras; una a Gran Bretaña, Dinamarca y Alemania Federal (10 conciertos, en septiembre), y la otra a los Estados Unidos (20 conciertos, en octubre).

\* \* \*

La temporada 1976-77 estará señalada por:

— un ciclo de sinfonías y conciertos de Beethoven (ciento cincuenta aniversario de su muerte), dirigido por Barenboim,

— y un ciclo Schoenberg (con los *Gurrelieder*, por Z. Mehta, y *L'Echelle de Jacob*, por Boulez, en especial).

Los directores invitados serán Rostropovitch Böhm, Giulini, Kubelik, Rojdestvensky, J. C. Casadesus, Colin y Andrew Davis, y como solistas Vichnevskaia, Stern, Pommier, Amoyal, Ashkenazy, E. Moser, J. Norman, M. André, etc.

Entre las obras modernas que serán presentadas figuran *Rituel*, de Boulez; la *Octava Sinfonía* de Chostakovitch, el Segundo concierto para trompeta, de Intivet; *Atmósferas*, de Ligeti, y un estreno de Jean-Claude Eloy.

El ciclo de música de cámara, que este año ha tenido un gran éxito (95 por 100 de índice de frecuentación), proseguirá con doce conciertos en el Teatro de los Campos Elíseos.

Daniel Barenboim ha expresado su satisfacción por la calidad del coro de 250 cantantes, fundado este año, que ha empezado a trabajar bajo la dirección de Arthur Oldham, así como por la de los candidatos a la orquesta de jóvenes, que actualmente están pasando las pruebas ante él.

## NOTAS SOBRE EL CORO NACIONAL DE ESPAÑA EN MEXICO Y LA ORQUESTA FILARMONICA DE LAS AMERICAS

La Orquesta Filarmónica de las Américas, por medio de su director, el maestro Luis Herrera de la Fuente, cursó una invitación al Coro Nacional de España —formado y dirigido por Lola Rodríguez de Aragón— para que éste se desplazara a México a fin de participar en la primera serie de conciertos de presentación de dicha Orquesta. La invitación fue aceptada y el Coro Nacional de España se desplazó a México.

El Coro Nacional de España ha participado en este acontecimiento musical americano con la interpretación del *Requiem*, de Verdi. Cualquier término o calificación sería escaso y se quedaría pálido para expresar el alcance del éxito auténtico, clamoroso y arrollador obtenido por el Coro español. Con certeza, ha de quedar registrado en su historia como un hito. Ciertamente que la excelencia del conjunto coral nacido y cultivado en la Escuela Superior de Canto de Madrid está bien contrastada por la crítica y el público de España; mas si era precisa una reválida internacional, México se la ha otorgado en grado superlativo. Cabe no olvidar que la capital mexicana es una ciudad que cuenta con un intenso espectro de actividad cultural musical, sólo comparable en la América de habla española a Buenos Aires.

La Orquesta Filarmónica de las Américas, con el Coro Nacional de España, la soprano Marisa Galvani, la "mezzo" mexicana Oralia Domínguez, el tenor italiano Gaetano Scano y el bajo Paul Plishka, del Metropolitan neoyorquino, todos bajo la cuidada, precisa y sensible batuta de Luis Herrera de la Fuente, se presentaron en el Palacio de Bellas Artes, de México, en la noche del 7 de julio. Plena gala, con asistencia del Presidente de México, sus ministros, Presidente electo y la alta sociedad cultural y artística. Primer éxito grande, rotundo, del conjunto, y particulares aclamaciones —con vivas a España interpolados entre los de Méxi-

co— al Coro español, receptor de ovaciones ininterminables cada vez que el director lo señalaba expresamente en los saludos finales. Esta audición integral fue retransmitida en directo por dos cadenas de televisión en color y 150 emisoras de radio a todo el país.

Tres conciertos más con el mismo programa se produjeron en días sucesivos en la capital mexicana: en el Teatro Metropolitano, para la Beneficencia Española; en la Catedral Primada —abarrotada de público— y en el enorme Auditorio Nacional, con asistencia de 5.000 personas de clase estudiantil y popular, auditores que dieron alto ejemplo de comportamiento ante la música culta. Y tres nuevos éxitos clamorosos para el conjunto coral español.

El Comisario Nacional de la Música, Enrique de la Hoz, acompañó al Coro Nacional de España, ejerciendo de nexo y relación de la presencia artística española con la variada gama cultural de la sociedad mexicana y los medios de comunicación.

Esto dijo Wandever en Sol de México para la Cultura, el 11 de julio de 1976, a propósito de la actuación del Coro Nacional de España:

"Para el *Requiem*, de Verdi, no sólo se tiene a grandes solistas de la Scala y la Metropolitan Opera, como Marisa Galvani, Oralia Domínguez, Gaetano Scano y Paul Plishka. Todo un acontecimiento es la presentación del Coro Nacional de España, al que dirige Lola Rodríguez de Aragón. Se trata de una extraordinaria agrupación coral cuya reputación en Europa crece día a día. La Escuela vocal española ha dado durante el último siglo a muchas de las grandes estrellas del "bel canto". Si México y España se enorgullecen ahora de Plácido Domingo, debe recordarse cómo en el siglo pasado se admiraba a Julián Gayarre, luego a María Barrientos, Miguel Fleta, José Mardones, Lucrecia Bori, Conchita Supervía, Marcos Redondo, Concepción Badía y, hoy, Victoria de los Angeles, Teresa Berganza, Pilar Lorengar, Alfredo Kraus y Montserrat Caballé, entre otros. Ello supone excepcionales facultades naturales en el pueblo ibérico —por cierto, heredadas en Hispanoamérica—, y también significa la existencia de una gran escuela. Catalanes y vascos han sido siempre famosos por sus conjuntos corales, y también han creado instituciones de renombre como el Orfeó Catalá, de Barcelona. El Coro Nacional de España es digno de rivalizar con instituciones italianas, alemanas, rusas o norteamericanas. El esfuerzo que implica traer a este crecido grupo de artistas basta para indicar la confianza que se le ha tenido para su éxito."



El Coro Nacional de España con la nueva ORQUESTA FILARMÓNICA DE LAS AMÉRICAS durante una de sus triunfales actuaciones del pasado mes de julio en Méjico. La fotografía corresponde a la interpretación del Requiem, de Verdi, dirigido por el maestro Luis Herrera de la Fuente, en el Auditorio Nacional de la capital mejicana, ante 5.000 espectadores.

### TEATRO INSTRUMENTAL: TALLER KAGEL, EN BONN

El pasado mes de mayo presentó Mauricio Kagel, en el Foro Cultural de Bonn, en interpretaciones "life" y en versiones filmadas, sus principales obras cataloguizables del género "Teatro instrumental" de los años 1970 a 1976, incluyendo su Phonophonie de 1963. El artista expuso su idea de las relaciones entre acción, representación y música en una conferencia sobre "Acción y representación de la música"; Karl-Heinz Zarius estudió en su ponencia las posibilidades pedagógico-musicales de las obras de Kagel, en especial de Staatstheater (1970), de la que un grupo de aficionados interpretó luego la parte "Repertoire", una "demostración de lo que es posible hacer con aficionados en una moderna acción musical" (General-Anzeiger, Bonn). Con su ensayo de 50 páginas en el cuaderno programa del Taller, Zarius presentó además un resumen del complejo de problemas "Teatro instrumental", que podría servir incluso como punto de partida para futuras discusiones. En el programa del Taller figuraron junto a "Repertoire" y a Phonophonie interpretaciones de Con voce (1972), Recitativarie (1971-1972), Probe, Versuch für ein improvisiertes Kollektiv (1970-1971) y Bestiarium (1976). Como tomas para la televisión se proyectaron Zwei - Mann - Orchester (1973), Kantrimusik (1975), así como un informe de trabajo sobre Mare nostrum (1975). Con motivo del estreno de Bestiarium en Colonia, en marzo de este año, Kagel manifestó: "Yo me hice músico porque temía la palabra, y ahora siento temor también ante la música. Esta pieza será una muestra de ello". En dos escenarios de mesa, movidos por actores visibles, actúan animales de plástico inflados, ocasionalmente acompañados del sonido de silbatos de locomotora; el tema de Kagel es la múltiple relación entre hombre y animal, que aquí concluye casi siempre de forma mortal para el animal.

No sólo Bestiarium da testimonio del temor reverencial del compositor ante la Música; precisamente la acumulación de obras realizadas en este Taller manifestó claramente que para Kagel la Música se ha convertido muchas veces en fenómeno marginal, reducida a ruidos y sonidos rudimentarios: una reducción análoga a la que experimenta el lenguaje en Mare nostrum.

### EL GUSTO POR LO SENCILLO (PRO MUSICA NOVA EN BREMEN)

Desde el concierto de órgano en la iglesia hasta la música submarina en la piscina, desde las veladas de Ragas y la música americana de meditación hasta la presentación en "video", las Jornadas "Pro Musica Nova", organizadas cada dos años por Radio Bremen, ofrecieron también esta vez (12-23 de mayo) una amplia ojeada de lo que se produce hoy en música nueva. Relativamente tradicional fue el concierto de órgano, con estrenos de Toshi Ichyanagi, Peter Ruzicka y Claude Lefebvre, pues "no se dirigió a oyentes inconscientemente aletargados o meramente curiosos, sino a oyentes atentos y críticos", escribía Dietmar Polaczek en el Süddeutsche Zeitung. Si aquí se conserva aún la habitual división de trabajo entre compositor e intérpretes, en casi todas las otras ejecuciones los compositores aparecieron como sus propios intérpretes, y la música sólo desempeñó, aparte del ritual de su representación, un papel subordinado. En un "Espacio de Luz" iluminado en azul y rojo, La Monte Young interpretó su Well-tuned-Piano ante los oyentes sentados en el suelo. Charlemagne Palestine y Terry Riley necesitaron para la interpretación de sus obras, estrenadas en Bremen, The golden mean, para piano, y The shri camel trinity, para órgano eléctrico, oscuridad total, osos "teddy", muñecos, una bola de cristal y otros requisitos. Común a los tres estrenos ha si-

do una apenas superable monotonía y una duración exagerada —probablemente, sólo soportable "en inconsciente letargo"—. Ante el económico uso de sonidos, sobre todo en La Monte Young y Palestine, el crítico del Frankfurter Rundschau constata una "tendencia al "show" de un hombre, un sonido". Como los tres americanos, también el conjunto Prima Materia, de Roma, siguió el tipo de la música meditativa, al cual ofrecieron en Bremen un contrapeso estético las piezas de teatro musical de Christina Kubisch y el video-filme de Fabrizio Plessi, Water Art. Las informaciones más interesantes no fueron suministradas por la llamada música de autores, sino por tomas en magnetofón con música electrónica de Richard Maxfield y los Studies for player piano, de Conlon Nanarrow, un compositor americano que compone también valeses para pianos mecánicos y con ello produce una "música de piano" extremadamente compleja, que ningún pianista podría dominar técnicamente.

### CUATRO DE CADA CINCO JOVENES ESTUDIANTES NO HABIAN IDO NUNCA A UN CONCIERTO

Aproximadamente, cuatro de cada cinco jóvenes estudiantes, hasta COU, no habían oído con anterioridad ningún concierto, según se deduce de la encuesta realizada durante el presente curso entre una muestra de 2.030 de los 17.000 chicos y chicas que han asistido a los conciertos para jóvenes organizados por la Fundación Juan March.

Según se deduce de dicha encuesta, el compositor preferido por los chicos parece ser Albéniz (las obras interpretadas fueron "El Puerto" y "El Albaicín" de la Suite Iberia, por Cristina Bruno y Manuel Carra, respectivamente), frente a la casi unánime predilección femenina por Chopin. Prokofiev, Beethoven y Granados obtuvieron votos por parte de los chicos, y Falla y Ravel gustaron por igual a ambos sexos, siendo los Juegos de Agua, de este último, interpretados por Pedro Espinosa, la obra que alcanzó la cifra más alta.

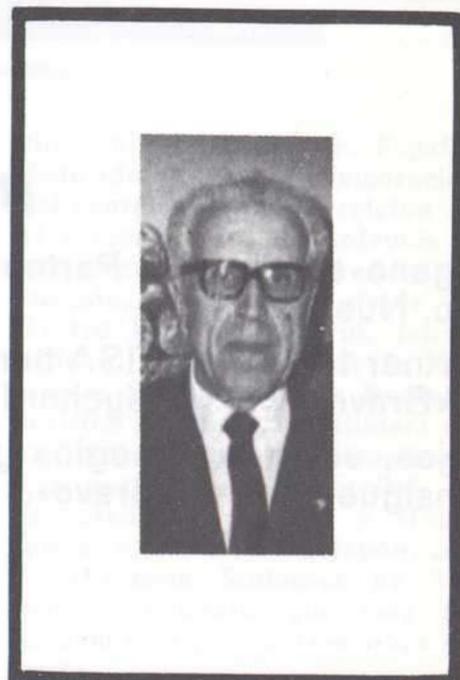
La guitarra obtuvo la votación unánime de chicos y chicas, seguida de la orquesta pequeña y la canción folklórica, a la hora de elegir el tipo de concierto que desearían escuchar otro año. Finalmente, en el apartado de "Observaciones personales" se recogen algunas de las ideas más repetidas y de carácter general que reflejan en cierto modo la opinión y actitud de este público juvenil frente a la música clásica. Entre las más singulares cabe citar las siguientes: "Estos conciertos han despertado mi afición"; "Debería haber más facilidades para ir a los conciertos"; "La juventud no hace aprecio de la música clásica porque no la conoce, y no la conoce porque no se le dan posibilidades"; "La asignatura de

Música parece que está olvidada o no se toma en serio", etc. Sólo a un 2 por 100 el concierto les pareció demasiado largo, hubieran preferido otro o más instrumentos, una orquesta, o encontraron la música demasiado difícil o poco conocida.

### HA MUERTO EL MAESTRO JOAQUIN ZAMACOIS

En Barcelona ha fallecido el 8 de septiembre el maestro Joaquín Zamacois. Aunque nacido en Santiago de Chile, desde su más tierna infancia vivió en Barcelona, ciudad a la que estaba totalmente vinculado, pues cursó sus estudios en el Conservatorio Superior del Liceo y hablaba y pensaba en catalán. La mayor parte de su vida la dedicó a la pedagogía musical y fue director de los dos Conservatorios de Música y una de las máximas personalidades dentro del ambiente musical. En la actualidad era delegado permanente del Estado en el Conservatorio Superior Municipal de Música.

Mi conocimiento personal con el maestro lo tuve por razones profesionales, y me cabe el honor de que sus dos últimos libros publicados, Temas de Pedagogía musical y Guión de Historia de la Música, lo fueron por mi mediación. Esto dio motivo para que se estableciese una amistad que día a día fue afianzándose: con frecuencia acudía a mi despacho, como yo frecuentaba su domicilio, además de las charlas que manteníamos en los entreactos del Palau y los domingos en el Liceo. Sus enseñanzas influyeron mucho en mí; pese a su edad y dolencias, poseía una mentalidad clara; su conversación era alegre, simpática, confiada, llena de anécdotas curiosas. Fue un buen defensor de la enseñanza musical. No hace muchos días, en una de sus visitas a mi despacho, me explicaba —y es digno de comentarse en estos momentos— que terminada la guerra española, cuando se estaba estructurando la vida musical española en España, el Gobierno de por aquel entonces pretendía





**el poder  
musical de un  
sólo dedo**

# **PARTNER 15**

## **E FAFISA**

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

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

Partner 15 de FAFISA 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 FAFISA.

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

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

Teléf. 2271216 - MADRID-5

que en España sólo existiese un solo Conservatorio, el de Madrid. El maestro Zamacois, que nunca regateó sus esfuerzos en defensa de la ciudad que tanto amaba, junto con el alcalde de Barcelona y el embajador señor Mateu, mantuvieron una verdadera lucha, llegando el asunto hasta el despacho de Franco, y consiguiéndose como solución que Barcelona no sólo debía tener un Conservatorio Superior, sino dos Conservatorios: el Municipal y el del Liceo, establecidos por Regímenes anteriores y además por la importancia musical de la ciudad, evitando así que se usurpase a Barcelona unos derechos que la ciudad tenía bien adquiridos.

Infatigable en el trabajo, en su juventud escribió canciones que todavía escuchamos: zarzuelas, obras sinfónicas... En la pedagogía musical deja libros que se estudian en todos los Conservatorios de Música no sólo de España, sino que han pasado todas las fronteras. Su prestigio dentro de la didáctica musical quizá sea el de más alto valor nacional.

En esta temporada musical la Orquesta Ciudad de Barcelona tenía programada para el mes de enero su obra La Segá ("La ciega"), bajo la dirección del maestro Juan Pich Santasusana, obra que ya de por sí encerraba interés; estoy seguro de que ahora constituirá un homenaje al maestro de maestros —nunca mejor empleada esta frase—, y que la butaca que todos los sábados por la tarde solía ocupar Zamacois estará vacía, pero atrayendo la mirada de todos aquellos que en vida lo habíamos tratado y admirado.

#### HA MUERTO JOSE MORENO GANS

El compositor José Moreno Gans ha fallecido en La Coruña, a la edad de setenta y nueve años.

José Moreno Gans había nacido en Algemesí (Valencia) en 1897. Fue alumno de Conrado del Campo y uno de los más importantes autores de la generación musical nacionalista. Obtuvo el Premio Nacional de Música de 1928 y 1943, y entre su obra, basada en la recreación de los aires populares levantinos, destacan Pinceladas goyescas, Tríptico sobre temas gregorianos, Conciertos para violoncello y orquesta, así como música vocal y de cámara.

#### PEREZ BUSQUIER, DIRECTOR DEL CONSERVATORIO DE ALICANTE

Gerardo Pérez Busquier ha sido nombrado por el Consejo de Administración de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia Director del Conservatorio de Alicante, ocupando la plaza que dejó vacante a su muerte el compositor Oscar Esplá. Pérez Busquier intentará que el Conservatorio sea un foco de expansión musical y un trampolín de posi-

bles figuras más allá de la enseñanza, así como que la Música llegue a los escolares de la provincia, y como objetivo a largo plazo la creación de una orquesta sinfónica y una temporada de ópera para Alicante.

Buenos deseos, que esperamos se puedan ir cumpliendo. Pero pienso que muchos alumnos se conformarían con que Pérez Busquier dirigiese de forma eficaz —entregándose de forma completa a él— el Conservatorio, que tan mal fue en los últimos tiempos de Oscar Esplá.

#### SOCIALISTAS "CAMP"

El cuarenta aniversario del PSUC, celebrado el día 14 de julio en Barcelona, contó con la animación del "trompeta del mundo, joya musical para las verbenas desde hace quince años", Ruddy Ventura. Todo un síntoma de "pachanguería" musical. El Ruddy ahora teme que la extrema derecha tome represalias contra él. Lo curioso es que, sin duda, nadie con un poco de gusto musical les dirá a los del PSUC que musicalmente son de lo más reaccionario y hortera.

#### ENCINAR, POR LAS NUBES

El nuevo niño mimado de la música contemporánea española, José Ramón Encinar, ha merecido todos los elogios del padre Sopeña, por su última obra estrenada: Por gracia y galanía, que califica como una obra de "arrebataadora belleza".

#### ALFREDO KRAUS, SOCIO DE HONOR

Alfredo Kraus ha sido nombrado socio del Museo Canario de Las Palmas. Adelantamos la noticia, que tendrá ampliación en crónica de nuestro Corresponsal en la capital canaria. Kraus pronunció una conferencia sobre el canto y la ópera, con motivo del nombramiento.

#### LA BANDA MUNICIPAL, POR LOS BARRIOS

La Banda Municipal de Música de Madrid ha dado una serie de conciertos por los barrios de la capital del país. En el mes de julio actuó en San Blas (día 6), Vallecas (13), Vallehermoso (16), Aluche (30). Asimismo la Banda de Infantería de Marina actuó el día 9 en Orcasitas y el 23 en Vallecas.

#### HA MUERTO MARCOS REDONDO

Marcos Redondo Valencia, una de las principales figuras del teatro lírico español, ha fallecido en Barcelona a los ochenta y dos años de edad a consecuencia de un paro cardíaco. Desde hace algunos años su estado de salud era precario y dependía de un marcapasos. Recientemente la enfermedad se agravó con ciertas complicaciones renales.

Nació en Pozoblanco (Córdoba) el 24 de diciembre de 1893.

Entre sus muchas interpretaciones destacan La Calesera, obra de la que se dice que fue la que le dio fama, estrenada en Madrid el 12 de diciembre de 1925; La parranda, que cantó 1.500 veces; Las golondrinas, El case-río, El dictador, Luisa Fernanda, La canción del olvido, La del Soto del Parral, La taberna del puerto, Los gavilanes, El huésped del sevillano y un larguísimo etcétera. Al cabo de treinta y ocho años de vida artística ininterrumpida, Marcos Redondo se retiró el 31 de julio de 1957, teniendo en su haber más de 60.000 representaciones, independientemente de grabaciones y festivales en los que siguió actuando.

#### GIRAS Y VIAJES

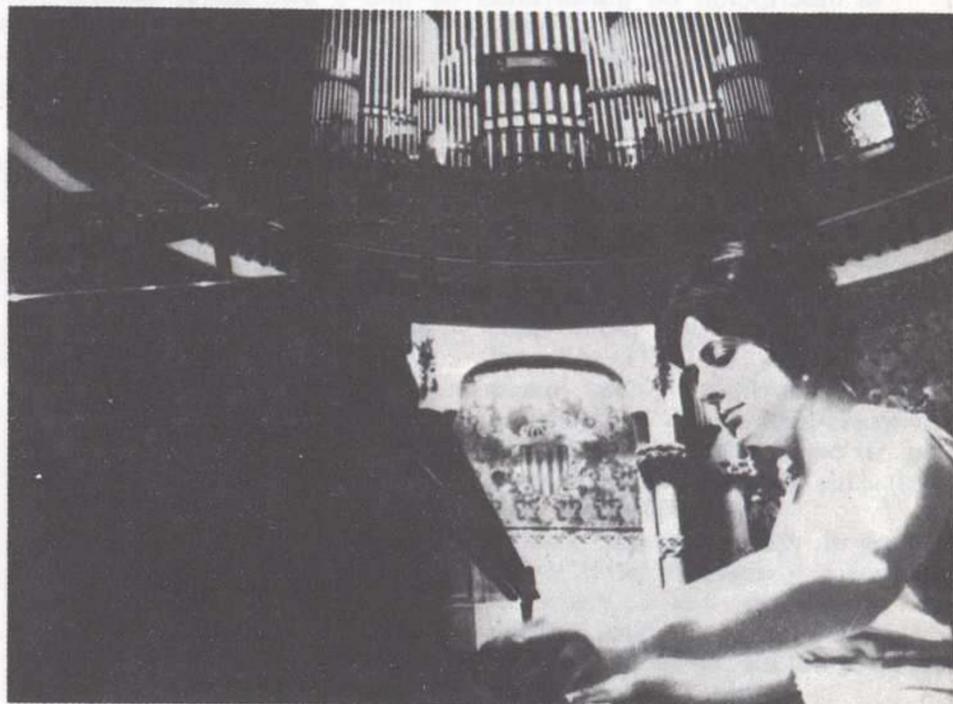
No sólo es el Coro Nacional el que viaja al extranjero y consigue éxitos. Alicia de Larrocha, la Agrupación Coral de Pamplona y María Rosa Calvo, arpista, son otras tantas de las figuras españolas que visitan Hispano-América. Quizá el éxito de Alicia de Larrocha haya sido el más sonado, diciendo de ella Donald Henahan, en el Times dominical: "Alicia, al igual que Rachmaninoff en sus días y Andrés Segovia, guarda una cierta distancia estética respecto al auditorio en su conjunto, pero en sus brillantes ejecuciones esa

característica se convierte en una profunda comunión personal entre ella y el oyente individual".

#### CURSO MONOGRAFICO DE DANZA MODERNA Y "JAZZ"

En el colegio de San Cayetano, de Palma de Mallorca, se ha celebrado el Primer Stage Internacional de Danza Moderna y "Jazz". Es éste el primer curso monográfico dedicado a los nuevos caminos de la danza y música contemporáneas que se realiza en nuestro país. El número de alumnos matriculados, que sobrepasa el centenar, abarcando una amplia muestra de nacionalidades, demuestra el interés de las materias que en el mismo se imparten.

Las clases se acompañan de un amplio abanico de actividades complementarias ligadas con la danza. Así, se ha ofrecido una sesión cinematográfica, con filmes acerca de Alvin Ailey, Paul Taylor y Alvin Nikolais; un coloquio, con participación del profesorado, sobre "Los caminos de la danza actual"; una conferencia de introducción al "folklore" balear, que correrá a cargo del documentado folklorista Bartolomé Enseñat, ilustrada su disertación con ejemplos coreográficos interpretados por el Grupo de la Escuela de Música y Danza de Mallorca, y un concurso de coreografías entre todos los participantes.



Leonora Milá

Leonora Milá, la extraordinaria pianista que recientemente acaba de lanzar un nuevo disco dedicado como homenaje a Manuel de Falla, en el centenario de su nacimiento, y que está acaparando la atención internacional en el mundo del pianismo, se dispone a comenzar una gira por Oriente, organizada por el inisterio de Asuntos Exteriores, que tendrá principio en Filipinas, con la actuación en los Festivales Internacionales de Música, los días 17 y 19 de septiembre actual, como solista de la Orquesta Sinfónica de Manila, en la que onterpretará las No-

ches en los jardines de España, dedicado a la conmemoración del centenario que se celebra en el presente año. Recordemos la tan afortunada versión en su actuación, transmitida desde el Teatro Real de Madrid, televisada y acompañada de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española. Continuará este importante desplazamiento con actuaciones, en recital, en las ciudades de Seúl y Hong-Kong, y la última en Japón, con la Orquesta Sinfónica de Yomiuri, concierto que será retransmitido por la Televisión nipona.

# EL XXVI CONGRESO Y TROFEO MUNDIAL DE ACORDEON, SE CELEBRARA EN ESPAÑA

Fundada por don Tomás Rodríguez Márquez, la Asociación Española de Acordeonistas fue adherida en 1950 a la C.M.A. (Confederación Mundial del Acordeón). Es indudable que el señor Rodríguez Márquez ha sido el "pionero" del acordeonismo en España: posteriormente fue nombrado Presidente de honor de la Confederación Mundial del Acordeón; le fue concedido el "Oscar" Mundial del Acordeón, máxima recompensa en el mundo del acordeón; la Junta directiva le nombra Presidente, cargo que en la actualidad desempeña; durante doce años es Miembro del Jurado Internacional; el pasado año, en Recanati (Italia), propone que el congreso a celebrar en 1976 se celebre en España: el XXVI Trofeo Mundial del Acordeón. Pese al interés de otras naciones de Centroeuropa, se decide que Barcelona sea la ciudad para dicho acto; parece que las autoridades de Barcelona han demostrado interés, y con tal motivo les han sido cedidos la Capilla de Santa Agueda y el Salón

del Tinell, dos marcos dignos, que estamos seguros que el Ayuntamiento pondrá los mayores esfuerzos para embellecer, como es su costumbre en actos similares, por la presencia de innumerables visitantes que acudirán a estos actos.

Su Majestad la Reina de España ha aceptado la presidencia de honor de dicho XXVI Trofeo Mundial y Congreso Internacional del Acordeón, al que posiblemente acudirá, como ha prometido.

Durante el mes de junio, en Madrid, se celebró el Certamen Nacional del Acordeón para la preselección del Mundial a celebrar en Barcelona, como se vienen celebrando en otras naciones, lo que promete que dicho Trofeo será de un interés y una calidad muy seleccionada y la competición en extremo reñida por la magnífica organización con que se lleva a cabo.

La entrega de los trofeos mundiales a los ganadores se celebrará en una gran gala en el Salón del Tinell, con la presencia de Su Majestad la Reina Doña Sofía.

Toda esta serie de actos y otros que se anunciarán posteriormente es indudable que contribuirá a aumentar la afición por el acordeón, que en España está adquiriendo una atención y un interés como no se habían conocido, si tenemos también en cuenta que España posee la fabricación de acordeones y que, además, han adquirido prestigio por su calidad, lo que hace ocupar muchos puestos de trabajo y contribuye al fomento de la Música. Creo que los dirigentes de la Música deben tomar cartas en este certamen, que promete no sólo el aumento de la afición a la Música, al desarrollo cultural del país, a la industria, a la enseñanza, al agradecimiento de la presencia de la Reina de España en estos actos, como lo viene demostrando, cosa a la que no se había prestado nunca la más mínima atención. La afición por el acordeón vivirá en Barcelona unos días que prometen un acontecimiento musical, y volveremos a informar con detalle de cuanto ocurra.

CRUELLS

## Primer Concurso Internacional de Guitarra

### CONVOCATORIA

LA DELEGACION NACIONAL DE CULTURA, a través de la Sociedad Española de la Guitarra, con el fin de promover la difusión del arte guitarrístico, convoca el Primer Concurso Internacional de la especialidad. El Concurso se celebrará del 5 al 8 del próximo diciembre, quedando abierta la inscripción de guitarristas de uno y otro sexo, cualquiera

que sea su nacionalidad, hasta el día 21 de noviembre. Los concursantes deberán solicitar su inscripción en la citada Delegación, calle del Barquillo, 13, Madrid, aportando dos fotografías carnet, «curriculum vitae» y documentación acreditativa de su personalidad y residencia. Detalles y condiciones del concurso, en la citada Delegación.

**PINSA**

DISTRIBUIDOR EN LEON  
RIVERA. Instrumentos musicales  
Trinitarios, 22

**PETROF**

**PINSA**

DISTRIBUIDOR EN OVIEDO  
ANGEL AREVALO  
Alvaro Núñez, 51

**PETROF**

# LOS MUSICOS CATALANES HAN AGOTADO LA PACIENCIA

Después de una serie de dificultades ha podido celebrar su Asamblea en el Palau de la Música Catalana la entidad REMC (Representantes de los Estamentos Musicales de Cataluña), grupo numeroso, seleccionado y competente, que durante varios meses han trabajado incansablemente y de quienes se espera mucho para bien de la Música.

En el amplio escenario del Palau de la Música había una pequeña mesa, que fue presidida por Román Escalas, director de Ars Musical; Enrique Ribó, prestigioso director de coros y profesor del Conservatorio Superior; Nuria Trías, directora del Instituto de Rítmica Llongueras, y Miguel Martí, representante de los profesores de la Orquesta Ciudad de Barcelona.

Abrió el acto Román Escalas, exponiendo con claridad y sencillez el objeto de esta Asamblea, la problemática musical, las finalidades de REMC y destacando el bajo nivel en que se encuentra la profesión de músico.

A continuación Nuria Trías leyó la ponencia de la catedrática de Música por el Magisterio, María Cateura, que no pudo asistir por razones de trabajo, en la que comenta la legalidad que ampara a la profesión de músico y el incumplimiento hasta ahora de las normas establecidas. Seguidamente el maestro Enrique Ribó realizó una serie de análisis sobre la pedagogía musical, exponiendo desde el comienzo del sentimiento musical del niño hasta el problema del BUP y EGB, diciendo que los señores que rigen y gobiernan la enseñanza del arte no han querido nunca escuchar la opinión de los pedagogos y de los entendidos, culminando su labor un día que decretaron la supresión de la Historia del Arte, así como quien no hace nada. Fue largamente aplaudido.

La intervención de Miguel Martí fue del todo alegre, irónica, simpática y jovial. Mostrando el libro *La Música en cifras*, de Manuel Valls, invitó a todo el auditorio a que leyese dicho libro. Dijo que de la unión de los músicos dependía el futuro de la educación nacional para la música y la dignidad del músico. Hizo un resumen de los puestos de trabajo existentes hoy en Barcelona, cifras que sorprendieron a parte de los que le escuchaban. Nuevamente Román Escalas tomó la palabra, y aquí fue cuando empezó la cuestión política. Se preguntó la Comisión por qué no había un representante de los Sindicatos, ya que de hecho son los más interesados y los que deben conocer los problemas. Pero no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que no existe el Sindicato de Músicos, pues estamos encuadrados en el Sindicato de Espectáculos, donde se encuadra a los toreros, a la lucha libre, las variedades, los humoristas, los payasos..., entre unos señores que han cursado cuarenta y una asignaturas y necesitado quince años de estudio para terminar la carrera, cosa increíble, pero que así es como está establecido. Se afirmó que si existe la obligatoriedad de la enseñanza de la Música, dicha enseñanza debe ser impartida única y exclusivamente por los profesores que tienen sus estudios acabados. Se habló públicamente, cosa que no se había hecho nunca, de establecer en los Conservatorios de Música la clase de Pedagogía musical, que existe en todos los Conservatorios del mundo menos en España; Miguel Martí, que ya hemos dicho es el verdadero animador, hizo la comparación del médico, que ha tenido que estudiar Medicina para ejercer la profesión, y el músico que ha estudiado Música para ejercer la Mú-

sica, y así como la Medicina no admite curanderos, en la Música tampoco se deben consentir «curanderos».

La sala estaba muy concurrida, pero había muchos que no eran de la profesión, y al empezar el coloquio, el primero que se levantó y habló del sistema democrático, precisamente no era músico. Como ésta era una reunión solamente para músicos, no para intrusos de la Música, que no tenían por qué intervenir, ni incluso asistir, se observó cómo abandonaban la sala algunos asistentes de los no profesionales que, sin poseer los estudios de Música, están impartiendo clases por diversos Centros.

Creo que el paso que se ha dado es de sumo interés para la problemática musical, pues parece que los músicos catalanes han agotado la paciencia, y estoy convencido de que si no se deja el trabajo emprendido pueden surgir cosas de gran beneficio para la profesión, si se ponen en práctica las decisiones tomadas en la reunión de Toledo, recientemente celebrada, encaminadas a la resolución de problemas como la descentralización de la Música y a que ese grupo de músicos, dentro de la música seria, se tomen interés por todo. Por haber estado siempre al margen de los problemas, la Música es administrada por unos señores que no tienen ni la personalidad ni los estudios de estos músicos marginados, y así las Emisoras de Radio, Casas discográficas, etc., no hacen como se hace en todo el mundo: poner al frente a profesionales. Parece que la Música está tomando un rumbo diferente, y nos cabe el placer de que RITMO ha sido pionera en sacar a la luz los problemas para dignificar la Música y al músico.

P. INGLES

## UNA VISITA AL LANDESMUSEUM DE STUTTGART

Al encontrarse en Stuttgart, se ha convertido prácticamente en una obligación visitar el Landesmuseum.

Situado en la parte histórica de la ciudad —la Schillerplatz—, donde residieron los reyes del Estado de Baden - Württemberg, contiene gran cantidad de las joyas, vestimentas y hasta vajillas que pertenecieron al rey Federico Wilhelm II y la reina Olga Nikolaywna, amén de vastas e interesantísimas colecciones de monedas que datan de varios siglos antes de Cristo. Entre ellas las más notables son las emitidas por cada familia alemana reinante y otras extrañísimas en su forma, como, por ejemplo, una de dos y media pulgadas, completamente rectangular, con la figura de una vaca en alto relieve, que perteneció a la República Romana.

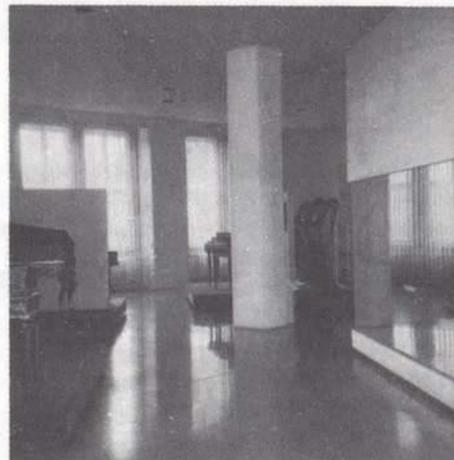
La amplia colección de relojes es única; algunos de ellos tienen una antigüedad de trescientos años. Son, ciertamente, maravillosos.

En otra ala del castillo se encuentra la colección de esculturas sacras, verdaderas obras de arte, restos de la época de la Reforma, durante la cual todas las iglesias fueron despojadas de sus

imágenes y figuras sacras, terminando por depositarlas años más tarde en este Museo.

Por último, y lo más importante para nosotros, interesados en lo musical, existe allí una bella colección de instrumentos que paso a describir.

En un amplio salón se encuentran dispuestos con relativo orden una serie de pianos y otros instrumentos de diversas épocas. Entre ellos quiero hacer sobresalir: una pianola-armonio, un piano de mesa Küblewein-Eisleben, de 1800; un piano de cola Erard-París, 1860; un piano escarapate de Estocolmo, 1808, y un piano de tres cuartos de cola, de la Casa Schiedmayer, de Stuttgart, totalmente trabajado en madreperla, ébano, marfil y lapislázuli, que es una auténtica obra de arte; dos pianos Erard de media cola; un piano Graf, labrado en ébano, que perteneció al abogado de Beethoven en Viena; un piano de martillos, construido en Ausburg por Jean Andrés Stein, en 1778; un piano muy parecido a un clavicordio, estilo español, construido entre 1780-90, y un piano de mesa construido en Inglaterra por la Compañía Broadwood. Esto se complementa con un piano de mesa de forma he-



xagonal (algo verdaderamente curioso); un piano vertical (adraphon) construido en Leipzig en el siglo XIX, conocido bajo el nombre de Stimmgabel, que quiere decir "Diapasón", y dos Spinetinos, uno construido en 1586 y el otro en 1705; así como un clavicordio de 1675, un cémbalo o clavecín italiano de 1670 y un cémbalo de mediados del siglo XVII, italiano, totalmente decorado a mano. Finalmente, quiero mencionar la gentil presencia de un órgano portátil de la Edad Media.

La muestra de instrumentos de cuerda está representada por tres arpas de 1755 y 1795 al 1828, provenientes de Alemania, Francia y Checoslovaquia, res-

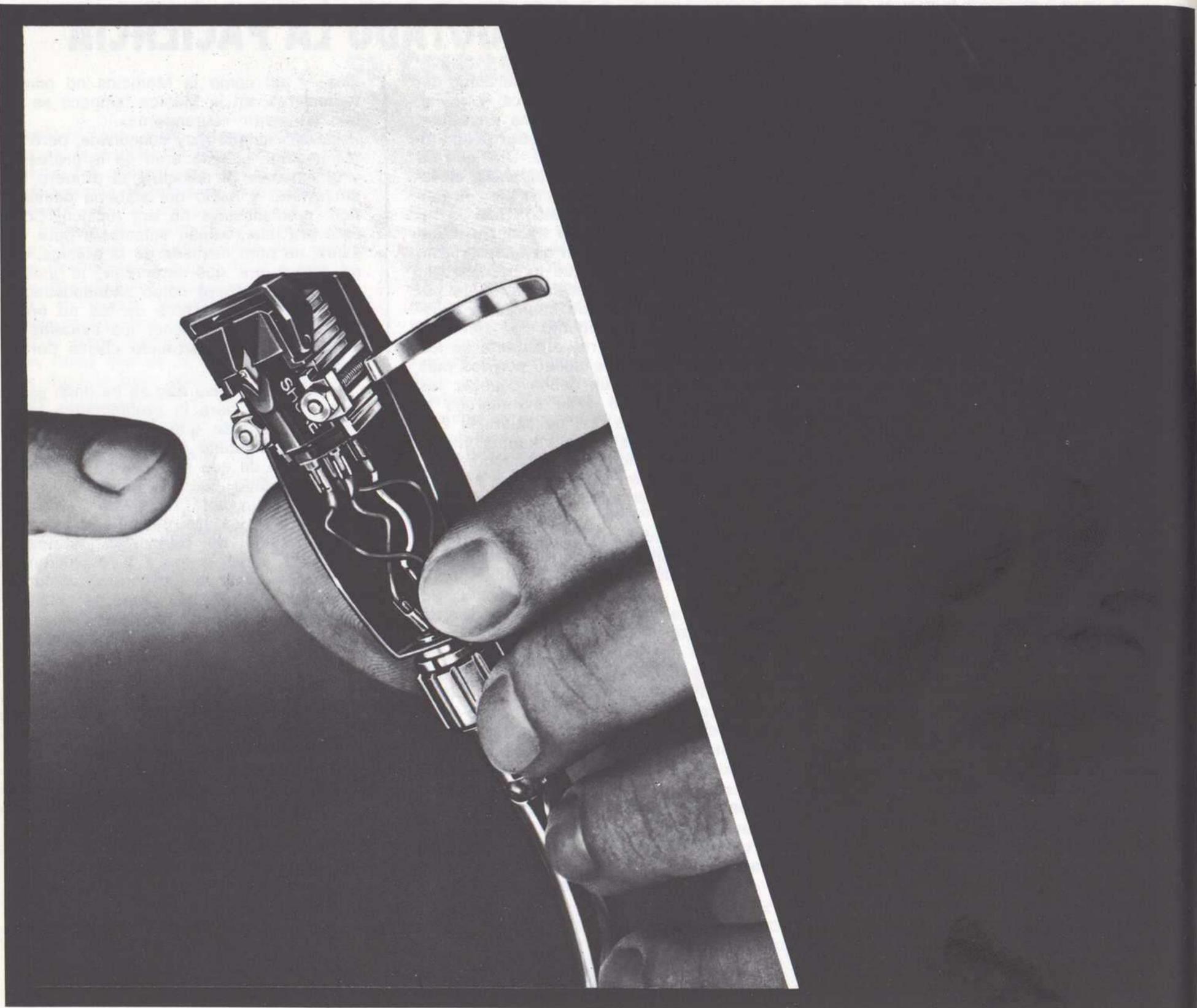
pectivamente; una guitarra-lira construida en Francia durante el siglo XIX; tres mandolinas de los años 1767, 1779 y 1780, así como varias guitarras francesas e italianas; dos laúdes-arpas de 1820 y 1830, y una serie de pequeños instrumentos y curiosidades musicales.

Este Museo, además de poseer todas estas valiosas y raras colecciones, está dotado de un enorme salón que sirve para cine, sala de conferencias y teatro de títeres para niños.

Durante el verano, el Museo mantiene un ciclo de conciertos, una vez al mes y en domingo, con esos mismos instrumentos originales, resultando esto de gran interés. La afluencia de personas es enorme y las entradas deben recogerse con varias semanas de anticipación.

La Dirección del Museo es muy exigente en cuanto a la selección de los artistas invitados; pero quiero anticiparles, en calidad de primicia, que la pianista Rosario Marciano tocará allí durante la próxima temporada, para deleite de este público admirador de la Música y de sus grandes intérpretes.

Mariela M. de Fraser



# Aquí nace la Alta Fidelidad.



La calidad de una cámara fotográfica nunca es superior a la de su objetivo. De igual manera, el más sofisticado equipo de Alta Fidelidad no es mejor que el resultado que le permite obtener su cápsula. No se puede sacrificar la calidad de una cápsula en el equipo de reproducción; su misión es demasiado importante: dar vida al sonido.

Si desea usted saber cuál es la cápsula SHURE adecuada a su equipo de Alta Fidelidad, remita el cupón adjunto a:  
**VIETA AUDIO ELECTRONICA, S. A.**  
 Bolivia, 239 Barcelona-5.

Desearía conocer la cápsula SHURE adecuada a mi equipo de sonido, que detallo a continuación.

Brazo o tocadiscos \_\_\_\_\_

Cápsula \_\_\_\_\_

Amplificador \_\_\_\_\_

Pantallas acústicas \_\_\_\_\_

Nombre \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

Población \_\_\_\_\_





# RUDOLF KEMPE

(1910 - 1976)

## INTENTO DE EVOCACION A DOS VOCES

Por ANGEL F. MAYO y JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

El inesperado fallecimiento de Rudolf Kempe el pasado 11 de mayo, en Zürich, tres días antes de cumplir sesenta y seis años, ensombrece aún más los contornos de este 1976, iniciado luctuosamente con la también prematura desaparición de Jean Martinon; es paradójico que la edad en ambos casos fuera la misma, sesenta y cinco años con cercanía a los sesenta y seis. Dos de los miembros de la Redacción de RITMO, que tuvimos acceso a la actividad artística de Kempe en períodos diferentes de su carrera, hemos querido rendirle un homenaje alejado del artículo de circunstancias y del canto de virtudes «post-mortem», para tratar de proveer por medio del diálogo, al hilo de las reminiscencias, una imagen cálida y viva del artista desaparecido. Los lectores juzgarán si hemos sabido hacerlo.

**ARTEAGA.**—Al producirse la desaparición de Kempe, resulta triste constatar que su figura es virtualmente desconocida entre nosotros: apenas unos cuantos discos y mínimas actuaciones personales. Quizá por ello pueda ser útil que dos personas que hemos tenido la fortuna de presenciar actuaciones suyas separadas en el tiempo —en tu caso, Angel, más próximo al Kempe joven; en el mío, durante esta etapa reciente que estaba llamada a ser la última— intercambiemos algunas ideas sobre este músico y su significación. ¿Estarías de acuerdo en considerar a Kempe un «director maldito»?

**MAYO.**—Sí, yo creo que Kempe fue un artista «maldito» por una irreparable mala suerte, pero a la vez fue uno de los músicos más importantes de nuestra época. Yo querría situar un poco a Kempe en una perspectiva histórica. Ya sabes que él era niño; los padres, como casi todos los padres, quisieron que el hijo ganara dinero y trataron de hacerle comerciante. De todas maneras, él empezó desde muy niño estudios musicales en la Escuela Orquestal de la Staatskapelle, de Dresde. Es curioso que Kempe iniciara su aprendizaje con el piano, pasara al violín a los doce años y terminara estudiando oboe a los quince. Con dieciocho años ya era el

primer oboe de la Orquesta Sinfónica de Dortmund, y en la misma condición pasó a la Gewandhaus, de Leipzig. Aquí fue donde dirigió por vez primera, siendo bastante joven y en circunstancias muy típicas, al sustituir voluntariamente al «Kapellmeister» por enfermedad de éste. Luego pasó como director por Chernitz y Weimar antes de volver a Dresde, donde sucedió a Joseph Keilberth. Pero su primer puesto importante, ya en la Alemania Occidental, es el de «General Musik Direktor» en la Opera de Munich, donde en mil novecientos cincuenta y dos sucede a Solti, que había sido, a su vez, el sucesor de Knappertbusch. Sin embargo, rompió muy pronto con Munich, y de una forma quizá algo precipitada comenzó una carrera internacional realmente importante. Hacia mil novecientos cincuenta y cinco había debutado ya en Covent Garden y en el Metropolitan, y rapidísimamente llegó también a Bayreuth, en mil novecientos sesenta. Ahora bien, he dicho que su ascenso internacional fue «precipitado», quizá porque las causas del mismo no están claras, no se cifran sólo en su valía como artista.

**ARTEAGA.**—Yo estoy de acuerdo en esto. Creo que, sobre todo en Alemania e Inglaterra, Kempe apareció a partir de

mil novecientos cincuenta y cuatro como una especie de sucesor de Furtwängler. Siempre me he preguntado lo que pudo haber de cierto entre una real identificación póstuma de Kempe con Furtwängler y lo que las casas de discos, y sobre todo los agentes de conciertos, manejaban como propaganda. Pienso que esta imagen de un Kempe «furtwänglerizado» es muy falsa, porque había muchas cosas que separaban a uno de otro.

**MAYO.**—Es que a mí me parece que EMI, que a principios de los cincuenta se aprestaba a dar la batalla del disco de «larga duración» contratando a los grandes directores, como hacían también las demás Empresas, se tuvo que enfrentar a la crisis enorme de la muerte de Furtwängler, que era su director estrella y que les dejó interrumpido, con *La Walkyria* ya grabada, *El Anillo*, que preparaba en estudio. Decca tenía a Knappertbusch, pero éste, por una serie de circunstancias que ahora no hacen al caso, fue completamente desaprovechado; pero Decca encontró inmediatamente a Solti, y este binomio, Solti-Decca, es ya una realidad histórica. Yo creo que EMI buscó en Kempe al músico joven, como lo era Solti entonces, que hiciese desarrollarse el apartado clásico de la firma de la misma forma que

este desarrollo se habría producido de haber vivido Furtwängler. Quizá de ahí nace la relación Furtwängler-Kempe.

A.—Pero de ahí nace también el error. La política de EMI, con las primeras grabaciones de Wagner y Beethoven que Kempe realizara, trató de presentar a éste como un epígono de Furtwängler. Yo, por esto, hablaba al principio de Kempe como artista «maldito», como artista «confundido». Casi me atrevería a trazar cuatro vectores en esta «maldición»: por un lado estaría la sucesión, muy conflictiva, de Beecham en Londres; por otro, las difíciles relaciones con Bayreuth; un tercer punto sería, tras el «boom» inicial, el aislamiento a que fue sometido por las firmas discográficas, y, finalmente, su siempre precario estado de salud. A mí me gustaría referirme un poco a ese primer punto, a la condición de Kempe como «director sucesorio», como artista que siempre llegaba después de otro...

M.—Bueno, prácticamente todo director siempre sucede a otro...

A.—Sí, pero en el caso de Kempe se tiene la sensación de que él siempre venía como de segunda mano, tras los pasos de algún gigante. Tú has citado que a Dresde vuelve sustituyendo a Keilberth; a Munich llega sucediendo a Solti y a Knappertbusch; a Londres llegará, tomando casi por asalto esta capital, para suceder a Beecham, el hombre que había creado todas las orquestas sinfónicas de la ciudad con excepción de la Philharmonia y la BBC Symphony. La última orquesta propia de Beecham fue la Royal Philharmonic, y en la dirección de la misma le sucede Kempe, por expreso deseo de aquél, en mil novecientos sesenta y uno. Y lo triste es que un músico de su talla se queda en esto, en el «status» de sucesor de Beecham, como antes había sido llamado el sucesor de Solti o de Keilberth. Es decir, que la estela de su predecesor cubre los méritos de su labor particular.

M.—Aún habría que añadir otra cosa, y es que en Bayreuth fue el directo sucesor de Knappertbusch en la dirección del **Anillo**, lo que para él fue una catástrofe. Wieland Wagner había montado, de mil novecientos cincuenta y seis a mil novecientos cincuenta y ocho, la **Tetralogía** con Knappertbusch en representaciones históricas, de un altísimo nivel, que provocaron enorme entusiasmo. Entonces, al montar Wolfgang Wagner su primer **Anillo**, quiso cambiar lógicamente de mimbres, y contrató a Kempe, que era un director que estaba entonces en alza, para dirigirlo. Pero Kempe, que era un hombre muy sensible, de gran perfección, muy exigente consigo mismo, fue uno de los directores que más padecieron el problema de la acústica de Bayreuth: así como el auditorio oye muy bien en la sala, el director que está en el foso oye muy mal, porque de muchas zonas del escenario apenas llega el sonido a sus oídos. Yo presencié los ensayos de Kempe del **Anillo del Nibelungo**, en mil novecientos sesenta y dos, y puedo recordar cómo este hombre salía del foso constantemente para que los asistentes musicales le repasasen los pasajes que acababa él de ensayar y ver el efecto que producía el sonido dentro de la sala, y nunca quedaba contento. Era un hombre que se sentía muy inseguro en el foso de Bayreuth. Como ya nos hemos metido en el segundo punto de los mencionados, te añadiré que a esto se unían los problemas existentes entre Wolfgang y Wieland Wagner relativos al montaje del **Anillo** por Wolfgang, que fue en muchos aspectos insuficiente y que acusó una crítica negativa, y esto provocó un hundimiento en paralelo de Kempe, respecto de Bayreuth, al lado de

esta puesta en escena. En definitiva, creo que la experiencia de Bayreuth fue muy desafortunada para Kempe en todos los sentidos, a pesar de que su **Anillo**, que empezó muy titubeante, alcanzó cotas de gran calidad en mil novecientos sesenta y dos, y sobre todo en mil novecientos sesenta y tres; en concreto, yo creo que él ha sido uno de los más grandes directores de **Sigfrido**.

A.—Ahora bien, si volvemos a Londres, es evidente que estos «fiascos» de Kempe continuaron en la otra punta del continente. Hay un dato asombroso: Kempe, director durante catorce temporadas y media de la Royal Philharmonic, sólo ha grabado con esta orquesta tres discos: uno para Decca, otro para RCA y un tercero para el **Reader's Digest**. A esto me refería al hablar de su aislamiento discográfico.

M.—Sí, es realmente increíble. ¿Qué explicación puede haber?

A.—Pues la de un caso radical de preterición. Kempe ha sido un artista muy querido en Londres, y hay circunstancias incluso paradójicas: el primer contrato de Kempe con la Royal Philharmonic, firmado tras la muerte de Beecham, tenía una duración de dos años, pero la renovación, de mil novecientos sesenta y tres, se hizo con carácter vitalicio; sin embargo, este contrato se ha extinguido el año setenta y cinco, precisamente porque comenzaba una nueva era, porque Kempe era un director mucho más cotizado y, por así decirlo, la Royal Philharmonic se le había quedado pequeña. Y el drama es que Kempe ha muerto antes de tener tiempo de saborear las mieles del triunfo, fonográfico incluso, en la ciudad que tantos desplantes en torno al disco le había inferido. Kempe fraguó en Londres interpretaciones memorables: **Missa Solemnis**, de Beethoven; **Meistersinger**, **Requiem Alemán**, **Sinfonías** de Beethoven, ciclos Brahms, que la crítica pedía insistentemente se grabaran y que luego llevaban al disco otros directores, muchas veces empleando su propia orquesta, la Royal Philharmonic; yo pienso que ésta es una de las más dolorosas humillaciones que pueden inferirse a un artista.

M.—¿Y por qué EMI, que tan aparatadamente lanzó a Kempe, le cerró después sus puertas durante años?

A.—Creo que hay una razón fundamental: al final de los años cincuenta, primeros sesenta, EMI se encuentra con enormes problemas para que Kempe grabe discos en Londres; le resulta más cómodo que registre en Berlín, donde también es muy apreciado; pero en Berlín ya hay un hombre llamado Von Karajan. Evidentemente, EMI no se puede permitir el lujo de poner en competición a Kempe con Karajan.

M.—O sea, que siempre aparece Kempe como el heredero de algún director de gran talla, llámese Furtwängler, o Knappertbusch, o Beecham, que puede oscurecerle, o chocando contra el tremendo mito que se inicia en ese instante, que puede llamarse Karajan o Solti; es decir, contra la fuerza más poderosa y, esto es muy importante, contra la fuerza **física** más poderosa. Y esto es el cuarto problema en contra, la mala salud de Kempe al lado de la magnífica vitalidad de un Karajan o un Solti, personas que han llegado a edades avanzadas, incluso, en el caso de Karajan y a pesar de su reciente enfermedad, a edad superior a la del propio Kempe, mostrando una soberbia forma física. Al lado de esto, Kempe, ya en mil novecientos sesenta y cuatro, no pudo dirigir el quinto **Anillo** de su serie en Bayreuth a causa de una grave enfermedad. Parece que siempre fue una persona de salud muy precaria.

A.—Es cierto, era un hombre enfermo y en Londres dejó de dirigir con frecuencia muchos conciertos. El caso más reciente lo tuvimos en el mes de marzo. El iba a dirigir **La Creación** con su nueva orquesta, la Sinfónica de la BBC; llegó de hecho a trabajar con los músicos en todos los ensayos, pero el día del concierto no pudo salir a dirigirlo por agotamiento. Esto es muy singular, ya que nunca se han sabido bien las características definidas de la enfermedad de Kempe, pero él padecía una dolencia que se patentizaba en un tremendo agotamiento; le ocurría con mucha frecuencia, al estar tan cansado tras la preparación en ensayos de una obra, que no podía actuar el día en que se celebraba la función.

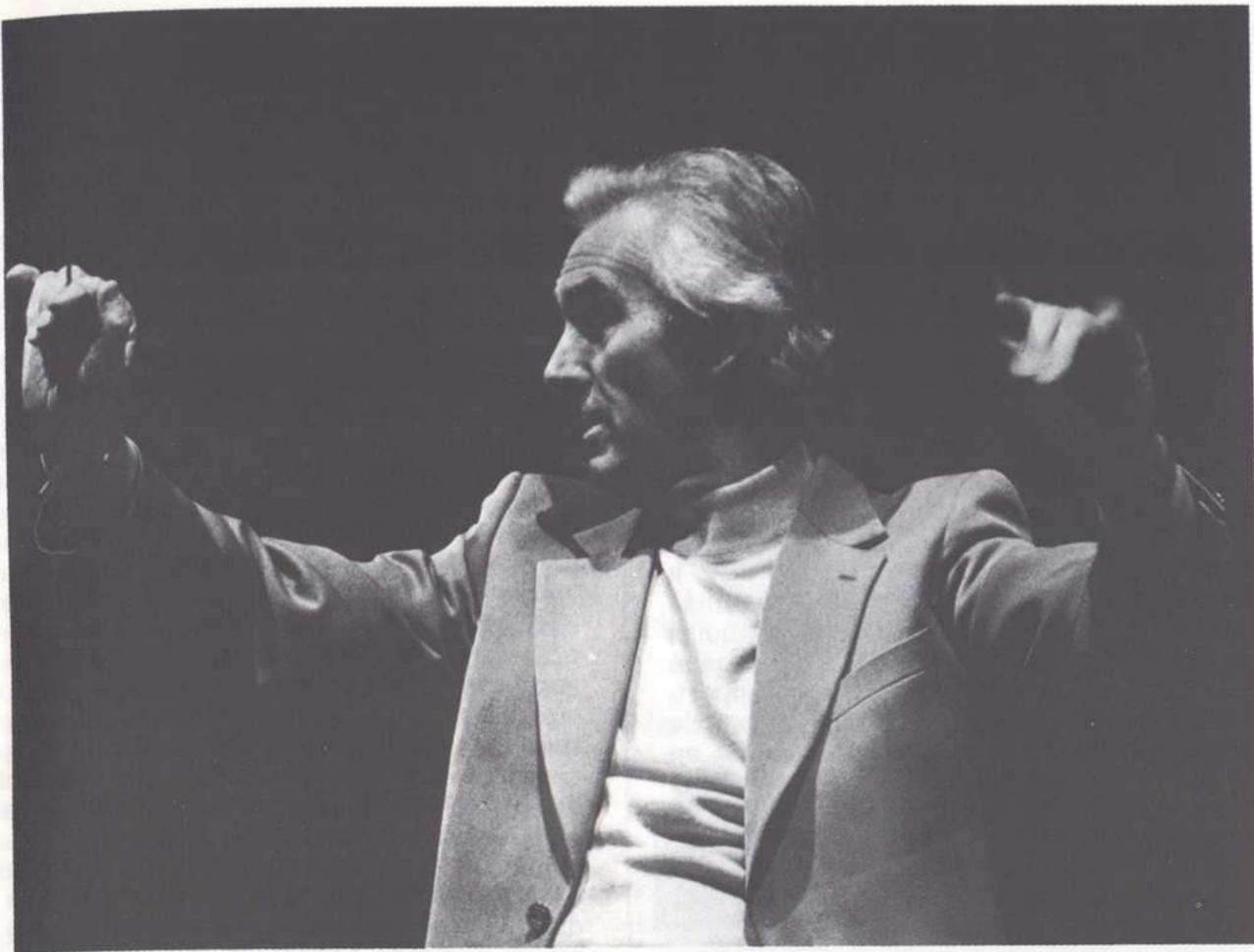
M.—Quizá convendría precisar algo acerca de sus actividades con otras orquestas. Kempe, tengo entendido, era un artista muy querido en Zürich.

A.—Así era. Durante siete temporadas, aunque no estoy seguro de esta cifra, fue titular de la Orquesta de la Tonhalle, puesto que ocupó hasta el pasado año setenta y cinco, en que dejó la dirección del conjunto en manos de Gerd Albrecht. Fíjate que en mil novecientos setenta y cinco cedió dos de sus puestos titulares, ya que por espacio de años simultaneó, muy bien por cierto, tres rectorías: la de la Royal Philharmonic en Londres, la de la Tonhalle en Zürich y la de la Filarmónica de Munich. Al hacerse cargo el año pasado de una orquesta más potente, sobre todo radiofónica y discográficamente, como es la BBC Symphony, cedió las titularidades de la Royal Philharmonic y de la Tonhalle. Ahora bien, en la misma medida en que creo se podría afirmar que la primera de estas dos agrupaciones fue su gran amor no correspondido, la Tonhalle, y por ende la misma ciudad de Zürich, fueron el refugio del exiliado. No hay que olvidar que Kempe ha fallecido allí, como muchos otros músicos.

M.—Exacto. No sólo mueren en Zürich muchos músicos, sino que se exilian allí. Piensa en Wagner, magníficamente recibido en Zürich después de ser expulsado de Alemania, de Dresde. Los mismos directores alemanes que por un más o menos demostrado colaboracionismo con los nazis padecieron una prohibición de actuaciones de mano de los aliados actuaron muchísimo en Suiza, cual es el caso de Furtwängler.

A.—Yo creo que Zürich significaba para Kempe una especie de «reposo del guerrero». Es de dominio público que Kempe trabajaba con la Tonhalle muy a gusto, sin problemas; se sentía cómodo y todo ello sin especial compromiso; tampoco había una especial vinculación afectiva, era su refugio de vacaciones; mientras que su hogar, su hogar alemán, germánico, evidentemente estaba en Munich, junto a la Filarmónica, que es la orquesta a la que Kempe no ha renunciado nunca. Antes te comentaba sus cesiones de titularidades de hace un año; Kempe jamás pensó, y además lo dijo públicamente de forma tajante, abandonar a la Orquesta de Munich, de la que ha sido director más de diez años y con la que ha grabado un ciclo sinfónico Beethoven, un ciclo Brahms y estaba en vías de grabar un ciclo Bruckner.

M.—El hecho de que la Filarmónica de Munich grabase ahora con Kempe indica un alza de ambos, de orquesta y de director. Además, la Orquesta de Munich ha grabado realmente muy poco. Siempre se la ha considerado una orquesta buena, pero no a la altura de Berlín o Viena, que son las orquestas que marcan el patrón de firmas como Decca, Deutsche Grammophon o EMI. Ahora bien, ya que tú hablas de estas buenas relaciones de Kempe



pe con sus músicos en Munich o Zürich, pienso que muchos de los problemas de este hombre en Bayreuth o Londres podían derivarse de su carácter. Quizá las enfermedades marcaron a Kempe en el sentido de hacerle una persona amargada o al menos hipersensible.

**A.**—Sí, sí era un temperamento hipersensible. Era un hombre dotado de buen humor si el trabajo iba bien, pero también con una peculiar incapacidad para el exceso de ensayo: Kempe era perfeccionista, pero si no lograba pronto los resultados que pretendía, su humor variaba. Tenía fama no de malhumorado, pero sí de amargado o, mejor, de susceptible.

**M.**—Concretamente, él volvió por Bayreuth, en mil novecientos sesenta y siete, a dirigir el mejor *Lohengrin* que allí se ha hecho desde un punto de vista orquestal, pero tampoco resistió esta vez las críticas negativas que surgieron desde algún punto. La prueba es que al año siguiente renunció definitivamente a trabajar en Bayreuth y no volvió a dirigir la versión.

**A.**—¿No regresó nunca a Bayreuth?

**M.**—No, nunca. El conservaba una experiencia muy amarga del *Anillo* montado por Wolfgang Wagner, y seguramente no quiso correr ningún riesgo con un barco que empezaba a hacer agua por varias vías, sobre todo teniendo en cuenta que Wieland Wagner acababa de fallecer el año anterior.

**A.**—Cuando antes hemos hablado de las orquestas regidas por Kempe no hemos hecho mención a una de la que él nunca fue titular, y que yo creo que ha sido su orquesta anhelada, la agrupación que él siempre soñó con dirigir de forma permanente, sin llegar nunca a materializar su sueño con carácter definitivo: la Staatskapelle, de Dresde. Con esta formación llegó a grabar lo que considero su gran testamento discográfico, el ciclo Richard Strauss de música orquestal. Es curioso que en todos los libretos que han ido acompañando las ediciones de los distintos álbumes figuraba un artículo del propio Kempe, en el cual él reconocía que ésta era su orquesta amada, la orquesta de la que hubiera querido ser titular.

**M.**—La razón es sentimental. El era un hombre sajón y se había formado en la escuela que esta Orquesta tenía para la educación de músicos, en ella había su-

cedido a Keilberth; para él, Dresde creo yo que significaba un poco el retorno a los orígenes después de tantos sufrimientos, incomprensiones y dificultades como encontró a lo largo de su carrera. Yo también pienso que la Staatskapelle era para él la orquesta más amada.

**A.**—Cerrando el ciclo, como final apenas intuido, tenemos lo que ha sido su etapa de un año, una temporada escasa, con la Sinfónica de la BBC. Una etapa que, al parecer, ha sido brillante, fructífera, contabilizándose en su haber una soberbia *Canción de la Tierra* con Janet Baker y Ludovico Spies, que es una de las «cintas piratas» más buscadas por los coleccionistas de música en vivo. Pero todo esto se ha quedado en promesa. El drama de la muerte de Kempe es que se ha producido justamente cuando más brillaba su carrera.

**M.**—A mí me gustaría señalar que Kempe es uno de los pocos grandes directores que han pasado por España, pero que de hecho ha pasado como una exhalación. Creo recordar que, o bien en el año mil novecientos sesenta o en el sesenta y uno —te estoy hablando de memoria—, se anunciaron en Madrid dos conciertos de la Orquesta Sinfónica de Bamberg. Estos conciertos se dieron en el Monumental Cinema, nuestra sala de música habitual en esos años; no sé si actuaron también en Barcelona. Recuerdo que el primer concierto se ofrecía en Madrid con anterioridad a otro que iban a interpretar en Lisboa, después del cual volvían a Madrid para tocar el segundo. En aquella fecha la Orquesta Nacional todavía no tenía nuevo titular tras la muerte de Argenta; la Orquesta estaba en muy baja forma y desasistida de dirección. Los aficionados estábamos acostumbrados a un sonido más bien insuficiente, un poco agrio; además, no había la competencia que la posterior Orquesta de la Radiotelevisión Española provocaría; fíjate que el anuncio de la Orquesta de Bamberg, a precios realmente económicos, apenas despertó expectación. Yo creo que la mayor parte de los aficionados tenían un perfecto desconocimiento de quién era Kempe. Recuerdo que el primer concierto se dio con una entrada que no llegaba ni a las dos quintas partes del aforo del Monumental. Los programas, por otra parte, eran a la antigua usanza:

generosos, largos; se programó el *Don Juan*, de Strauss; la *Primera sinfonía* de Brahms, la *Séptima* de Beethoven, el *Cuarto concierto* de Beethoven con Barenboim al piano, que era entonces un desconocido total y un verdadero adolescente que no llegaba a los veinte años; la obertura *Egmont*, y además, para mí inolvidable, como «propina», la mejor obertura de *Los Maestros Cantores* que se haya tocado, a mi juicio, en Madrid. El segundo concierto llevó ya algo más de público, y el éxito fue, por parte de los que asistimos, asombroso. El metal de la Orquesta Sinfónica de Bamberg produjo una auténtica conmoción en los oyentes. En aquella ocasión yo escuchaba cómo hasta muchos músicos de la Orquesta Nacional se admiraban de la forma de coger los arcos por parte de los miembros de la orquesta alemana.

**A.**—Dime una cosa: ¿cómo era externamente, en su forma de manifestarse como director, el Kempe que tú viste hace quince años?

**M.**—El hombre que yo vi en el «podium» del Monumental Cinema era alto, magro, muy exacto en sus gestos, tremendamente claro, muy preciso, sin ningún aspaviento, muy sobrio; puede que sí hubiese algunos detalles furtwänglerianos en su físico o en su aspecto, por su sobriedad, y sobre todo por la forma plástica de dirigir. Quizá se daba en él una mezcla de directores como Furtwängler o Knappertbusch; es decir, directores que no se movían mucho en el «podium». También hoy podría recordarme en ciertos aspectos a Sawallisch, pero de este último le separa un poco la estatura: Kempe era una figura de envergadura superior. De tener que resumir una característica del hacer externo de Kempe en esos años, yo te daría la de **seguridad**: era un artista que proporcionaba desde fuera la impresión de una enorme firmeza. Es una lástima que toda la experiencia que podamos tener acerca de Kempe y España se reduzca a esta gira del conjunto de Bamberg.

**A.**—Bueno, Angel, me temo que no es la única, y quizá voy a contarte algo que puede que tú no sepas. El primer *Anillo del Nibelungo* que Kempe interpretó en su vida lo dirigió en Barcelona, concretamente en el Liceo.

**M.**—¡No! ¿Es posible?

**A.**—No es una broma: en la temporada, creo no equivocarme, mil novecientos cincuenta y dos-cincuenta y tres, Kempe dirigió la *Tetralogía* en el Liceo, antes de su debut en el Covent Garden, cuatro años después. Esto lo ha relatado el propio Kempe en una entrevista publicada el año pasado en Inglaterra, en la que decía que había procedido así por consejo de su agente artístico; textualmente, contaba Kempe que su agente le recomendó que la vez en que dirigiese por vez primera el *Anillo* lo hiciera en «un teatro de segunda fila», y eligió para ello el Liceo de Barcelona...

**M.**—¡Bueno, maravilloso! Y eso a pesar de la fama wagneriana del Liceo... Sería interesantísimo leer alguna crítica de aquellos años. En fin, yo creo que, de todas formas, en aquel tiempo el Liceo tenía una buena orquesta, al menos experta; si eran los años cincuenta, se trataba de la que fue famosa «Orquesta del Liceo», que estuvo dirigida por maestros importantes de ópera. Pero la anécdota no deja de tener su gracia.

**A.**—Tú acabas de citar la *Séptima* de Beethoven como una de las piezas interpretadas en los conciertos madrileños. A mí me gustaría hablar precisamente de su Beethoven, porque creo que es uno de los pocos legados serios que Kempe nos ha dejado en discos. Yo nunca le he visto dirigir Beethoven en vivo, y me tengo que

referir exclusivamente al disco; en este campo, Kempe tuvo dos alternativas distintas en el tiempo. Kempe, como hombre de profunda raíz germánica, ha sido uno de los «Kapellmeister» de altura, estilo Böhm, estilo Knappertbusch, estilo Karajan, que ha tenido una vía importante de aproximación a Beethoven. La primera opción que Kempe tuvo para grabar Beethoven fue al final de los años cincuenta y primeros sesenta, con la Filarmónica de Berlín, orquesta con la que llegó a grabar en mil novecientos sesenta y uno una versión de la **Sinfonía Heroica**, que todavía hoy sigo considerando una de las tres mejores que he escuchado en disco. Es impresionante constatar cómo en esta versión todo el contenido de la partitura sale a la luz con una pureza y una fidelidad casi sin precedentes, cómo hasta las acotaciones del pentagrama más generalmente inobservadas por los directores aparecen ante nosotros con una naturalidad milagrosa. Es de veras lamentable que esta versión ya no se encuentre hoy en el mercado español, como he podido ver en el **Catálogo** elaborado por nuestro amigo Carrascosa.

**M.**—¿Tú crees que esta lectura era un modelo de objetividad interpretativa?

**A.**—Bueno, no; no tanto. Era una lectura atenta, sí, objetiva, pero de una ferviente intensidad. No era perfecta, ya no sólo por la grabación, que era distante y cargada de resonancia, sino porque tampoco la precisión era férrea; yo creo que en esto Kempe no debía nada a Toscanini; era un hombre **preocupado** por la precisión, pero **no obsesionado** por ella. En este sentido me atrevería a calificar a Kempe de «brunowalteriano»: hombre con un alto grado de precisión ejecutoria, pero respetando la espontaneidad por encima de todo. Esta **Heroica** fue el comienzo de un ciclo Beethoven que posteriormente quedó abortado porque EMI se mostró más interesada por grabar con Karajan; se habló incluso de un ciclo Beethoven con este último que, a la larga, quien grabó fue la Deutsche Grammophon. ¡Y la historia vuelve a repetirse en estos días, porque, tras muchas idas y venidas de EMI en torno a un tercer ciclo Beethoven de Karajan, no será la firma británica, sino otra vez Deutsche, quien lleve este proyecto a los discos! Kempe, pues, tuvo que esperar casi diez años para llevar a cinta sus interpretaciones de Beethoven. Este ciclo, definitivo y real, lo grabó entre mil novecientos setenta y dos y mil novecientos setenta y tres con la Filarmónica de Munich para EMI. Esta grabación, afortunadamente, sí está editada en España. Ahora bien, aquí el problema surge de que, como yo comenté en RITMO al hacer la crítica, nos enfrentamos con unas concepciones admirables, en general, al lado de una orquesta que responde no mal, pero sí con dificultad, a las peticiones de su director. Esto es clarísimo en el caso de la **Novena**. Es decir, como tú comentaste antes, la Filarmónica de Munich es una muy buena orquesta, pero no es la Filarmónica de Berlín, ni la de Viena, ni tampoco una de las orquestas inglesas en muy buen momento.

**M.**—Pero, ¿no crees que la respuesta dada a Kempe en el Bruckner publicado hasta ahora es realmente notable?

**A.**—Sí, ahí sí lo es. Pero es que, tú también lo apuntaste antes, el nivel de la Orquesta ha ido aumentando con el nivel de Kempe. En estos momentos, en la hora de la muerte de Kempe, la Filarmónica de Munich había mejorado su calidad media de manera fulgurante, hasta el punto de que hace sólo unas semanas el «staff» de la Orquesta editaba un folleto recogiendo todas sus grabaciones disponibles en Alemania y, lo que es más sig-

nificativo, el anuncio de sus discos futuros; esto quiere decir que la Filarmónica de Munich empezaba a cobrar conciencia de ser una orquesta «importante» para el mundo del disco, conciencia que no tenía antes, y desde luego conciencia **que no tenía** cuando grabó con Kempe el ciclo Beethoven. No hay que olvidar que Kempe ha renovado drásticamente la plantilla de la Orquesta en los últimos años.

**M.**—Ya que estamos metidos en autores, creo que conviene destacar el dato de que Kempe ha sido uno de los **auténticos** directores wagnerianos de nuestra época, uno de los artistas, escasos artistas, que se han acercado a Wagner con un sentido real de la dimensión de su música. Prueba de ello es su segunda grabación de **Los Maestros Cantores**, que, a mi juicio, sigue siendo la mejor, la más completa de todas las realizadas; quizá le falte el punto de genialidad que posee el tercer acto de la versión de Knappertbusch, quizá no tenga las calidades de grabación de la versión de Karajan en Dresde (que, yo creo, es lo mejor que este hombre ha hecho como intérprete wagneriano); pero la interpretación de Kempe de la partitura es de verdad una lección. **Meistersinger** es la obra más equilibrada de su autor, la obra en la que todas las pequeñas escenas quedan ensambladas en un conjunto, la composición en la que se presta una enorme atención al detalle, sin perder jamás la línea, con un sentido de la polifonía muy acusado y con un sentido del color wagneriano muy preciso, a la vez denso y claro; todo esto lo refleja Kempe de modo magistral, consigue crear ese difícil equilibrio entre la individualidad de los instrumentos y la, sin embargo, necesaria característica de

pintura al óleo que posee la orquesta wagneriana por acumulación de capas de sonido. Kempe tuvo un sentido magnífico de esta música. Kempe dejó grabados, además de los dos **Maestros**, dos **Lohengrin**, los primeros de ambos con la Casa Urania y los otros dos con EMI; su segundo **Lohengrin**, sin embargo, siendo muy importante, es una obra menos espontánea, más enfática. Y esto me parece nos lleva a un tema sobre el que tú has apuntado algo en varias ocasiones: el humanismo de Kempe a la hora de abordar la música de Wagner.

**A.**—Bien, pienso que Kempe ha sido uno de los directores más claramente «anti-oratorio» a la hora de concebir a Wagner. Hoy vivimos una corriente muy fuerte a todos los niveles, que palpamos relativamente en Böhm, la has señalado tú en el **Lohengrin** de Kubelik, aparece muy marcada en el **Tristán** de Karajan y también en su inmediato **Lohengrin**; corriente, digo, que se manifiesta en una tendencia muy fuerte a «parsifalizar» todo Wagner y a crear un intento permanente de oratorio escénico. Kempe me da la impresión de haber sido un artista completamente contrapuesto a estas teorías; él era un gran **dramaturgo** wagneriano y, aún más, un **dramaturgo humanista**. Recordarás cómo en su segundo **Lohengrin** las exclamaciones del «Rey Heinrich» hacia «Elsa» en el primer acto, incitándola a defenderse de las acusaciones de que es objeto, son verdaderas súplicas, verdaderas demandas a la joven para que hable y no meros formularios declamados.

**M.**—Efectivamente: Gottlob Frick, en ese **Lohengrin**, matiza de forma acentuadísima las palabras que dirige a Elisabeth Grümmer («Elsa»), hasta el extremo de que



ya no se trata de un rey objetivo, frío y distante que juzga un caso, sino que de verdad comprendemos que él no puede entender que aquella muchacha tan hermosa e inocente sea reo de un asesinato; llevado de su deseo de que no sea cierta la monstruosidad de que es acusada, el asesinato de su propio hermano, siente hacia ella compasión, y casi pasión para que de alguna forma pueda salir de este conflicto en que se halla. Al exigir Kempe a Frick esa matización, esa intensidad, asistimos a un **Lohengrin** realmente escénico, auténticamente teatral.

**A.**—Por esto, al considerar esta condición de Kempe de ser el hombre que ha propuesto **otro** planteamiento wagneriano, es muy de lamentar la escuálida aportación que el disco nos ha dado de su labor en este autor: sólo **Maestros y Lohengrin**, y además duplicados. ¿Qué falta hacían estas repeticiones, teniendo en cuenta las otras piezas de Wagner que no llegaría a grabar? Me consta que Kempe es hombre que ha dirigido todo Wagner en diversos teatros; es irritante, pues, que toda su aportación wagneriana al disco se reduzca a las cuatro grabaciones de esas dos obras.

**M.**—Creo que también existe una interpretación fragmentaria del **Rheingold**, pero, como tú bien dices, eso no basta para llenar la laguna. Sin embargo, si bien la contribución de Kempe al apartado Wagner viene a ser mísera e insuficiente para la comparación con otros directores, su trabajo en Beethoven, como ya hemos visto; en Brahms, parcialmente en Bruckner, y especialmente en Richard Strauss, sí es representativo y marca cotas muy elevadas.

**A.**—Así es. En los años setenta comienza lo que yo llamaría el «revival», la resurrección de Kempe, y también su extraña, insólita «luna de miel» con las Empresas discográficas, llegando a ser hombre disputado por tres firmas al mismo tiempo (RCA, BASF y EMI).

**M.**—Puede que estuviera en la mente de los hombres de EMI—que han sido quienes han patrocinado este resurgimiento de Kempe—que Klemperer, que era su director-base, no podía sobrevivir por mucho tiempo a sus condiciones físicas, tan precarias, y a su muy avanzada edad, y por ello la Firma desease encontrar a un director seguro y capaz físicamente...

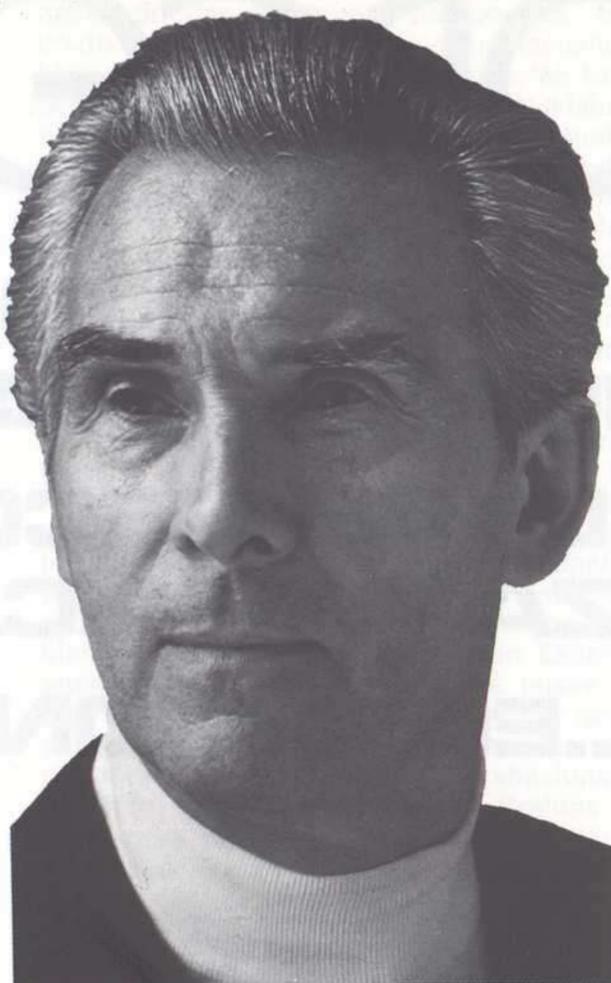
**A.**—Pero fíjate que una vez más estamos ante el caso planteado al principio: ¡Kempe vuelve a aparecer **como sucesor de alguien**, en este caso de Klemperer nada menos!

**M.**—Exacto. Si en los años cincuenta EMI quiso hacer de Kempe el sucesor discográfico de Furtwängler, ahora quiso vestirle con los atributos del viejo Klemperer.

**A.**—Lo que ocurre es que esta vez acertaron, porque pasó algo que nadie había previsto. Quizá tú no supieses que el ciclo orquestal Richard Strauss era una idea pensada hace años para Klemperer...

**M.**—No, no lo sabía.

**A.**—...y lo fantástico es que el resultado, años después, de esta suplencia llevada a efecto a través de Kempe se materializa, por primera vez, no en el fiasco de un «fracasado sucesor de...», sino en la aparición, o mejor re-aparición, de un artista inconfundible, que prueba tener personalidad propia; es decir, que surge el auténtico Kempe, con continuidad y montando el repertorio base de manera consistente. El fruto más importante de este retorno de Kempe a los estudios de grabación es, para mí, su interpretación de toda la música orquestal de Richard Strauss, un ciclo grabado en Dresde con la Staatskapelle para EMI; pienso que es lamentable que de los catorce discos, di-



vididos en cuatro álbumes, que forman esta colección, sólo uno esté publicado en España y, dicho sea de paso, en pésimas condiciones sonoras. Creo sinceramente que este integral es un hito. Yo considero que es una de las grabaciones más importantes de esta década, y—me atrevería a ir aún más lejos—quizá se trate de uno de los esfuerzos más serios y trascendentales realizados en toda la historia del disco.

**M.**—O sea, que desde aquí podemos pedirle a EMI una pronta edición de estos discos en España.

**A.**—No, Angel, no es que haya que pedirle, es que hay que exigirle a EMI la publicación inmediata del ciclo completo, en prensados dignos, como homenaje y testamento de la auténtica personalidad y de la magnífica dimensión que como músico tenía Kempe.

**M.**—¿También se puede hablar de un humanismo straussiano en sus versiones?

**A.**—Totalmente, sobre todo en ciertas obras, y especialmente en lo que casi podría calificarse de joya máxima de todo el ciclo, su increíble **Don Quijote**, sin olvidar la lectura hondísima de **Metamorfosis**.

**M.**—¿Qué nivel alcanzan las páginas más difundidas, por ejemplo, **Así hablaba Zarathustra**?

**A.**—Siento que lo hayas mencionado, porque ese disco es el único editado en España, y, de verdad, me resulta muy molesto referirme a un disco que en su prensado nacional literalmente no suena. El disco original está soberbiamente grabado, pero lo que se ha editado aquí no puede ni tomarse en serio. En fin, teniendo en mente la grabación original, te podría decir que el **Zarathustra** de Kempe es concebible como antítesis del de Karajan: el **Zarathustra** de Karajan es el gran poema filosófico, enfático en el mejor sentido del término (no hay duda de que Karajan ha sido el primer apóstol de la obra), dotado de una «grandeur» posesiva, solemne y contagiosa; Kempe, una vez más planteaba otra vía de aproximación a la partitura; el suyo es un **Zarathustra** eminentemente lírico, profundamente amoroso, alejado de construcciones teosóficas y muy vinculado al concepto de Hombre como sujeto de sentimientos y sensaciones: su visión es completamente intimista y de una enorme belleza. A nivel de

belleza, su **Zarathustra** puede resultar aún más bello que el de Karajan; es una interpretación menos impresionante, menos condicionante del auditor y también menor respecto de la capacidad de suscitación de respuesta en el oyente; ahora bien, es una lectura que alberga unos niveles de interioridad que no ha alcanzado ningún otro director.

**M.**—Yo sólo conozco del ciclo el disco editado en España, que, como tú dices, tiene un baremo de sonido alarmantemente bajo; pero aun así, mi impresión es la de una orquesta de un refinamiento extraño; la música no suena por acumulación, sino que todo está perfectamente diferenciado, con un equilibrio apolíneo, extraordinario y, como tú has indicado muy bien, con un gran lirismo. Creo que esta faceta final de Kempe, ese lirismo realmente poético de sus versiones, quizá hubiese podido devolver un poco a la música, hoy día tan fríamente tocada en muchas ocasiones, su sentido original, sobre todo a la música romántica o post-romántica. Quizá, de haber podido concluir el ciclo Bruckner iniciado para BASF, nos habría dado la lección de cómo mantener ese aire que, a mi juicio, nunca debe perderse, quizá por contraste en esta época objetivista, consistente en hacer de lo objetivo una interpretación: esto es lo que nos permite llamar artistas a unos cuantos hombres que son mediadores de algo que no son simplemente notas, sino más bien el mensaje que un compositor y un hombre nos han legado.

**A.**—Mira, en consonancia con esto, en ese mágico ciclo Strauss hay algo que no se puede pasar por alto, y es que páginas como **Aus Italien**, la **Sinfonía Alpina** o la **Sinfonía Doméstica**, que a ras de partitura a mí me parecen páginas detestables, en manos de Kempe se transfiguran y transforman en obras absolutamente adorables. Pienso, incluso, que Kempe hacía en este terreno abstracción de cualquier tipo de programatismo. Este dar a la música su valor estricto a partir del pentagrama, huyendo de connotaciones literarias vanas, creo que era un punto esencial del arte de Kempe, y esto iba aliado a una visión lírica propia; es decir, Kempe sabía como intérprete dar una respuesta al mensaje de la música como tal música, pero siempre con una idea poética de lo que la música transmite.

**M.**—Al igual que yo me referí antes a mis experiencias personales de actuaciones de Kempe presenciadas hace varios años, yo creo, José Luis, que ahora sería muy útil que tú hablaras de la perspectiva más moderna que has tenido de este hombre en fechas próximas.

**A.**—Yo a Kempe le he visto en estos dos últimos años de su vida, en Londres, en la etapa final de la Royal Philharmonic y en los comienzos con la BBC Symphony. Mi máxima experiencia del Kempe que yo he visto, del Kempe final, ha sido el **Requiem Alemán**, de Brahms, escuchado el año setenta y cuatro. Era esta una obra que le acompañó durante toda su vida, y para muchos su antigua versión en disco es la interpretación de referencia...

**M.**—Inclúyeme entre esos muchos...

**A.**—Desde luego, el **Requiem Alemán** que le oí en vivo es el más emocionante que yo he escuchado. Kempe dirigía esta obra con una entrañabilidad total. La única comparación que se me ocurre es decirte que dirigía esta pieza como si tocara al piano una sonata de Mozart. Era, como tú dijiste antes, un artista muy sobrio y muy claro, pero también tenía a veces gestos como muy... muy de Knappertbusch. Por ejemplo, en ciertos momentos volverse a una determinada familia de músicos y dirigirlos exclusivamente a ellos, como si los arrojara con los bra-

# RODGERS

**EL GRAN  
ORGANO CLASICO  
INCREIBLE PERFECCION  
RIQUEZA TIMBRICA Y...  
...ELECTRONICO!**



Diseñado y realizado para la más perfecta interpretación de música clásica y litúrgica al más alto nivel.

- afinación permanente
- sin mantenimiento alguno
- teclado de pulsación ligera

He aquí seis grandes organistas mundiales que han interpretado y alabado la perfección Rodgers: PIERRE COCHEREAU, titular de Notre Dame, París. VIRGIL FOX, de The Riverside Church, Nueva York. CLAIRE COCI, de la Filarmónica de Nueva York. FERNANDO GERMANI, de la Basílica de San Pedro, Roma. HERMAN BERLINSKI, de la Hebrew Congregation, Washington. GEORGE THAL-BEN-BALL, del Temple Church y la BBC, Londres.

Distribuido y garantizado por:



**HAMMOND IBERICA S.A.**

Apartado de Correos, 9465  
Barcelona

zos: éstos eran gestos muy bellos plásticamente. Kempe había adquirido con los años, en una línea completamente distinta de lo que es la indudable elegancia estética de un Karajan, una especie de distinción gestual muy entrañable, realmente dulce, sin que esto quiera indicar sensiblería. Otro detalle consistía en dirigirse en un momento dado a un instrumentista concreto y, sin llegar al beso que Knappertbusch lanzaba a veces a sus músicos, sonreírle abiertamente si la actuación había sido buena, e incluso cerrar los dedos índice y pulgar señalándole que lo había hecho especialmente bien. En este sentido, la absoluta recreación del **Requiem Alemán**, de Brahms, creo que fue una experiencia única para todos los que lo vimos.

**M.**—Bien, Kempe ya no está con nosotros y sólo podemos hablar del maestro que se ha ido. Para mí es motivo de tristeza pensar que no ha podido completar su ciclo Bruckner, del que cabía esperar tantas cosas. ¿Conoces tú algo de este apenas esbozado integral sinfónico?

**A.**—Sí, he escuchado la **Quinta sinfonía**, que BASF editó en Centroeuropa poco antes de su fallecimiento. Desde mi punto de vista, la lectura es magistral. Por vez primera he advertido una mixtura de la más absoluta cohesión interna, como nos había dado ya antes un Haitink, con el más determinado sentido de fluido interior que era posible captar en las versiones de Jochum. Kempe, hombre siempre

capaz de dar su propia perspectiva, ha unido lo que parecían vías irreconciliables y se ha erigido, una vez más, en tercera alternativa. Aquí Kempe ha elaborado una **Quinta** en la que la espiritualidad como experiencia absoluta se vincula a un control pleno del material en acción. Acaba de aparecer en estos días, en Alemania, la grabación de la **Cuarta**, y se dice que también ha quedado en los archivos una **Sexta**. La idea del ciclo, como ves, era muy singular, pues se trataba de abordar la serie hacia atrás y hacia adelante, partiendo del núcleo central determinado por la **Quinta sinfonía**. De cualquier manera, tanto a BASF, como a EMI y como a la misma RCA, que son las tres Compañías que últimamente más trabajaron con Kempe, hay que incitarles a lanzar en España todo el material en archivo de este director. Es una lástima que estemos hablando de un hombre del que en España apenas han llegado a publicarse nueve o diez registros durante su vida, y del que, ahora mismo, sólo están disponibles en el mercado cuatro de estas grabaciones. No sólo BASF debe editar su Brahms y su escaso Bruckner, y no sólo EMI tiene que publicar cuanto antes el integral Richard Strauss; Decca nos debe una definitiva lectura por él dirigida de la **Misa Glagolítica**, de Janacek, y RCA su antigua **Sinfonía Alpina** y su formidable traducción de la **Sinfonía** de Korngold. Estos discos deben estar por derecho propio en el catálogo español.

**M.**—Esperemos que la evidente mala suerte de Kempe, del «director maldito» que siempre ha llegado o muy tarde o muy pronto, mala suerte incluso en la muerte, no inesperada, pero sí inoportuna; esperemos, digo, que este signo adverso haya servido, al menos, para que las Firmas discográficas se conciencien de la importancia histórica de este artista y subsanen el grave error cometido con él durante años, dando no sólo en España, sino en el mundo, una difusión internacional a su labor, a su legado discográfico, para que así nos quede el ejemplo de cómo también en el siglo veinte ha podido practicarse una aproximación a la música clásica de hondo contenido humanista, culto, sensible, sin frialdad alguna, justificativo de que esta música pueda ser tocada todavía.

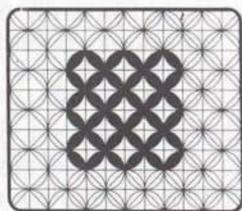
**Discografía española de urgencia.** (Grabaciones disponibles.)

**BEETHOVEN:** Las nueve **Sinfonías**. Orquesta Filarmónica de Munich (8 LPs; Q 165-02506/13 EMI).

**R. STRAUSS:** **Don Juan, Así hablaba Zaratustra**. Dresden Statsskapelle (Q 065-02342 EMI).

**R. STRAUSS:** **Sinfonía Alpina** (con la interpretación de la misma obra a cargo del compositor). Dresden Staatskapelle (165-52376/77 EMI).

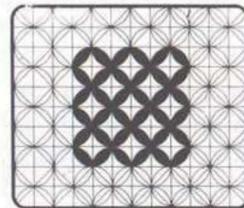
**R. STRAUSS:** **Ariadna en Naxos**. Janowitz, Schreier, Prey, Adam, King, Dresden Staatskapelle (165-00110/12 EMI).



ferysa

OFERTA HOMENAJE

RUDOLF KEMPE



FERYSA PONE EN OFERTA PARA LOS SUSCRIPTORES DE RITMO LA OBRA DISCOGRAFICA DE RUDOLF KEMPE, EDITADA EN ESPAÑA POR EMI, HASTA EL 15 DE OCTUBRE DE 1976



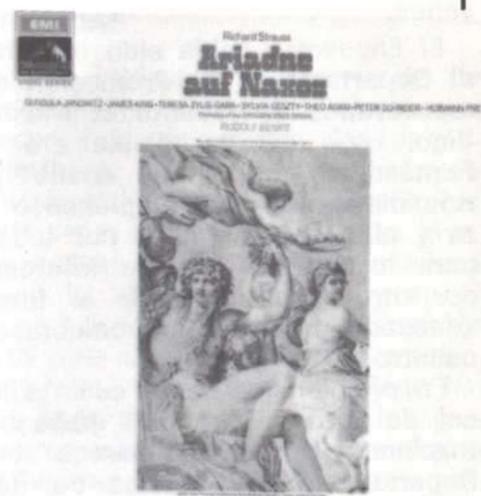
Precio normal: 3.320  
Precio oferta: 2.980



Precio normal: 415  
Precio oferta: 370



Precio normal: 610  
Precio oferta: 540



Precio normal: 1.330  
Precio oferta: 1.190

FERYSA. Pedidos: Apartado 15.1036. MADRID



# ENCUENTRO ARTISTAS JOVENES

VIGO, 26-31 de Julio de 1976

## PRIMER ENCUENTRO DE ARTISTAS JOVENES EN VIGO

El día de Santiago apareció Galicia nublada y llena de «pintadas» alusivas al «Día de la Patria Gallega». Vigo, la ciudad más importante de la región, industrial y marítima, no fue menos. La atención del momento la ocupaban esta celebración y la visita de los Reyes de España.

Ese mismo día 25 los periódicos locales anunciaban el inicio del «Primer Encuentro de Artistas Jóvenes» como un acto importantísimo de la vida cultural viguesa. **La Voz de Galicia** decía que el Encuentro era «un mensaxe a sociedade. En certo xeito tamen, unha presentación. Pero pra esto fai falla a oportunidade. O poder dar nova de presenza. E isto é, ordinariamente, o que o xoven non atopa na sociedade na que vive. Rapazas e rapaces estan nestes días en Vigo pra acadalo. Nelo poñen todo su interés e traballo. E ista xuntanza na masima proeicion. Para o pobo en xeral». Todo un acontecimiento para Vigo: 58 músicos, dos poetas y nueve plásticos iban a convivir durante una semana con el objetivo común de buscar una promoción de todos los artistas jóvenes.

El Encuentro había sido organizado por el Departamento de Promoción de Artistas Jóvenes de Juventudes Musicales de Vigo, cuya cabeza visible era Rosendo Fernández Soutelo, que desde hacía varios meses llevaba rompiéndose la cabeza y el físico en viajes por toda España para localizar a artistas interesantes, y por otro lado conseguir la financiación adecuada para que se celebrase el Encuentro.

En principio se contó con Radio Nacional de España para que grabase las actuaciones; pero luego parece ser que el Departamento de Música de Radio Nacional de España no consideró interesante que sus equipos se desplazaran hasta allí. Los críticos «establecidos» (¡dichosa plaga!) también fallaron. Montsalvatge no se atrevió a coger el avión, y E. Franco delegó en nuestro compañero José Luis García del Busto. De todas formas, la difusión estaba asegurada: José Ramón Ripoll, de **Cuadernos para el Diálogo**; José

## Por JOSE MIGUEL LOPEZ

María Carreira, de **La Voz de Galicia**; Federico Puigdeval, de **El Ideal Gallego**; García del Busto, de **El País**, y el firmante, para RITMO, y alguna otra publicación de interés general se encargarían de hacer llegar a la Opinión Pública los acontecimientos de la reunión. Opinión Pública que, pese a la gran repercusión del Encuentro en los medios culturales locales, no acudió ni a las ponencias ni a los conciertos públicos, tal vez interesados más en el viaje de los Reyes o, lamentablemente, no interesados nada en la Música y el Arte.

### LAS (BUENAS) INTENCIONES

«El Encuentro surgió en la necesidad de promocionar los artistas jóvenes —declaraba Enrique Macías el 30 de julio a **El Pueblo Gallego**—. Se hizo en Vigo, porque así trabajamos el Departamento de Artistas Jóvenes. Los objetivos son tratar de llegar a una concienciación de la sociedad sobre los problemas de los artistas jóvenes.»

Para esto se establecieron las siguientes medidas: una ponencia diaria en el «Auditorium» de la Caja de Ahorros, a cargo de una serie de personas relacionadas con el mundo musical (Ver cuadro número 1), a las diez de la mañana; seguidamente, en el mismo recinto, una serie de actuaciones «de presentación a la crítica», que concluía a las dos, y que, tras el paréntesis de la comida, se reanudaba en los salones del Club Náutico, cuya audiencia demostró una grosería y una falta de educación sublime (injerencia de pipas, juegos de cartas, choques de vasos...), y una «presentación al público», dividida en dos lugares, y que se realizaba pasadas las ocho de la tarde: en la localidad y en pueblos de la provincia. (Ver cuadro número 2.) Amén de esto, en el Colegio Angel de la Guarda, donde nos hospedamos los participantes en el Encuentro, se tuvo que improvisar más de un concierto, debido a dificultades «técnicas» que luego explicaremos.

La financiación del Encuentro corrió a cargo de la Caja de Ahorros de Vigo, el Ayuntamiento y el Departamento de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Como en el Encuentro hubo polémica, y en cantidad, vamos a empezar por aquí. Aparte de las ausencias de los críticos y de Radio Nacional de España, Carreira señala en **La Voz de Galicia** los siguientes puntos negros: «El Colegio Angel de la Guarda (situado en Nigrán, a doce kilómetros de Vigo), a pesar de cobrar mil pesetas diarias por persona (setenta personas por seis días dan cuatrocientas cuarenta y dos mil pesetas), hizo gala de trato deficiente, en la comida y en la dirección. La Caja de Ahorros, por su parte, realizó una de sus mejores inversiones, puesto que por 250.000 pesetas celebró en Vigo y pueblos de la comarca unos veinticinco conciertos; como cada uno de éstos era dado por una media de cuatro solistas, resulta un "cachet" de 2.500 pesetas, por lo que realmente no promocionó nada, sino que se autopromocionó, dando cultura a precio de limosna y en locales inadecuados. Otro tanto se puede decir del Ayuntamiento, que incluyó en forma casi gratuita (250.000) a los jóvenes intérpretes dentro de su programación de fiestas y de la Universidad de Verano».

Estos puntos, desde luego, fueron objeto de un claro análisis por los participantes, y de su discusión salieron una serie de conclusiones, que motivaron sendos manifiestos. (Ver cuadros números 3 y 4.)

### LOS PARTICIPANTES

Eramos cincuenta y ocho músicos, dos poetas y nueve plásticos. De los músicos, veinte eran pianistas; ocho, guitarristas; ocho, compositores; cuatro, críticos; tres, flautistas; dos, arpistas; soprano, violín y «chelo» y un musicólogo, percusionista, vihuelista y viola de gamba. Los plásticos eran: cinco pintores, dos escultores, dos fotógrafos y un joyero experimental. También hubo dos poetas.

La calidad iba de lo ínfimo y chabacano a las grandes dotes de gente que, aun siendo muy joven (muy pocos pasaban los veinticinco años), denotaba gran técnica y responsabilidad. En este sentido merecen ser destacados una serie de nombres, aun a costa de olvidar otros: el piano, al tener más representantes, también tuvo gente más preparada, como Ana

Lunes, 26.—José Miguel López (RITMO): «La promoción de los artistas jóvenes».  
 Martes, 27.—José Ramón Ripoll (Cuadernos para el Diálogo): «Música y sociedad».  
 Miércoles, 28.—José María Carreira (La Voz de Galicia): «Músicos, Música y crítica joven».  
 Jueves, 29.—Antonio Martín Moreno, musicólogo, y Juan José Rey, musicólogo y vihuelista:  
 «Problemas actuales de Musicología».  
 Viernes, 30.—Grupo Actum y Llorenç Barber: «Coloquio sobre los problemas suscitados en el Encuentro».  
 Sábado, 31.—Elaboración de conclusiones. (Colectivo.)

## LUGARES DONDE SE CÉLEBRO EL ENCUENTRO

1. VIGO (Centro): — Auditorio de la Caja de Ahorros.  
 — Salones del Club Náutico.  
 — Círculo Mercantil (además de la Exposición de los plásticos).  
 — Jardines del Castro.
- 2.—VIGO (localidad): Castro, Coya, Coruxo, Calvario, Bouzas, Matama y Candean.
- 3.—PONTEVEDRA (provincia): Villagarcía, Caldas de Reyes, Gondomar, Goyan, Cangas, Lalín, Estrada, Silleda, La Cañiza, Puenteareas y Redondela.

Flori, Alba Olaya, Ludovica Mosca, Gloria Emparan, José A. Barroso o Anselmo de la Campa. La cuerda tuvo en Juan Linares, violín; José Vázquez, viola, y José María y Carmen Mañero, «cellistas», los mejores representantes. Inmaculada Balsells y Miguel Barberá, a la guitarra; Rosario Morillo, soprano; Rafael Casasempere, flauta; Lidia y Myriam del Río, arpistas (la primera de ellas benjamín del grupo, con sólo doce años), y Katsunori, percusionista, fueron el resto de los sobresalientes.

De todas formas, la mayoría de ellos, por no decir la totalidad, se inmiscuye en terrenos tradicionales, sumamente trillados, y que lejos de aportar algo no hacen sino asentar lo ya establecido y consolidar el viejo «status» conservador de la Música española. Muchos de ellos vienen de los Conservatorios, y así podemos constatar que, pese a su buena capacidad técnica y su espíritu estudioso, no tienen la menor intención de romper con el mundo que el Conservatorio les ha dado, y en el que parecen encontrarse tan a gusto.

Todo lo contrario a lo que hicieron los compositores: Grupo Actum y Llorenç Barber, de Valencia; Javier Navarrete y Llorenç Balsach, de Barcelona; Emiliano del Cerro y Javier Maderuelo, de Madrid, que se mostraron en la más pura línea de la vanguardia mundial. (Los primeramente citados llegaron a Vigo, procedentes de Darmsdat, donde pasaron unos días en Compañía de Cristóbal Halfter, Gyorgi Ligeti y Mauricio Kagel; es decir, la vanguardia más cotizada del momento.) Sólo el asturiano Luis Vázquez del Fresno miró hacia atrás, y relativamente, pues la composición para piano que nos mostró tenía claras influencias de su maestro Oliver Messiaen. El único compositor clásico que había decidió no presentar sus obras ante el panorama que le precedió.

De las sesiones ofrecidas en el Encuentro solamente considero interesantes, por cuanto aportaban algo nuevo, dos de ellas: la que dio Katsunori, percusionista, en el Castro, logrando entablar un diálogo con el público, e interpretando cosas de Martín Porrás, Cruz de Castro y E. Macías; y la sesión colectiva del miércoles 28 en el «Auditorium». En esta sesión presentaron obras Javier Navarrete, del Laboratorio de Música Electroacústica de Barcelona «Phonos»; Llorenç Balsach, músico independiente; Emiliano del Cerro y Javier Maderuelo, de Alea, de Madrid. Actum, de Valencia, intentó pre-

sentar sus obras, pero ante la negativa oficial de la Caja de Ahorros a que preparasen su «lujoso y precioso piano», no pudieron hacerlo. La respuesta fue la interpretación del 4,33, de John Cage, donde un número ilimitado de intérpretes, dirigidos por Llorenç Barber, tocaban música sin emitir ningún sonido audible, mientras el público, movido por algunos intérpretes-provocadores decía cosas sabrosas. (Alguno de ellos cantó con la música de **Fumando espero** la copla que dice: «Sentado espero el capital que quiero/en los sillones de cómodos salones...») Actum, que son José Luis Berenguer, flauta; Jorge Francés, piano, y Amadeo Marín, guitarra eléctrica, pudieron ofrecer sus obras la noche del 30 en el Colegio, recibiendo una de las mayores ovaciones del Encuentro. Especialmente, una obra de Francés, interpretada por Barber, para piano preparado, hizo las delicias de los participantes. Por otro lado, las obras del «Auditorium» fueron muy variadas: Navarrete presentó una corta obra electrónica, llena de sugerencias y muy bien realiza-

«No sólo hubo música en el Encuentro», sino que la plástica también estuvo representada. He aquí una muestra de ello en la fotografía de Marcelino de Santiago Viqueira, «Kukas», uno de los animadores del mismo, y seguro que fue uno de los que más simpatías despertaron entre los asistentes.



da; Balsach puso música para guitarra acústica a una serie de diapositivas entre «camp» y «kitsch», con un fino humor punzante; Del Cerro ofreció dos obras electrónicas, una de ellas, la **Op. 1** de su repertorio, bastante sosa, pero la otra realmente interesante; y Maderuelo puso tres cintas de dudoso valor, pero, eso sí, la última, que era un canto al aburrimiento, logró su objetivo y acabó con la paciencia de casi todos.

Sin lugar a dudas, estas dos sesiones salvan totalmente al Encuentro, y la pena es que sólo se les diese una sesión, contra bastantes más de estilo tradicional que ni aportaban nada ni divertían un pelín.

Y si antes hemos hablado de prohibición de utilizar el piano «lujoso y precioso» de la Caja, no fue ésta la única prohibición que hubo en el Encuentro. He aquí el resto: prohibición de **Freak**, espectáculo contractual, de Jaime Noguerol, prohibido por ciertas alusiones políticas a la juventud española de posguerra; y prohibición del título «Notas sobre Música y Franquismo», ponencia que iban a desarrollar colectivamente los valencianos Actum, y que tras su mutación por «Notas sobre Música y otras generaciones» prefirió no darse en ningún sentido, en favor de un abierto coloquio sobre los problemas ideológicos-técnicos del Encuentro.

## LAS PONENCIAS

Si bien los intérpretes —excepción de los ya citados— mostraron un claro cariz conservador y tradicionalista, los ponentes se lanzaron, en un análisis profundo y metódico, a desenmascarar no sólo los medios de promoción de los artistas jóvenes, sino incluso el papel de los músicos jóvenes en la sociedad musical y en el sistema social vigente. Esto, aparte de dar cierto aire «científico» al Encuentro, sirvió para que, en un amplio diálogo habido a lo largo de los seis días, los participantes tomaran postura respecto al problema y llegaran a unas conclusiones que, sin excluir la autocrítica, se adentraran en todos los campos socio-musicales. Fueron las ponencias las que figuran en el cuadro que encabeza esta página.

Así resumía Ana Begoña Merino, en **El Faro de Vigo**, la charla que el firmante de este artículo pronunció el día 26 de julio, inaugurando el Encuentro: «El ponente no venía a establecer dogmas, y así

lo demostró. Expresando su opinión como propia y no generalizable, realizó un rápido chequeo al tema de la promoción de los músicos jóvenes, subrayando lo poco que actualmente interesa promocionar valores en un país donde el panorama musical está monopolizado por determinadas «élites» y donde el mercado discográfico se rige por criterios de rentabilidad económica. Con un acertado planteamiento, José Miguel López puso en solfa la realidad misma de la existencia del crítico musical omnipotente, que puede condicionar con sus juicios —a veces, inexactos— la trayectoria profesional de un artista. "El crítico —dijo— puede orientar, pero no enjuiciar."

Siguió su charla estableciendo las líneas generales de lo que podría ser una adecuada promoción de los jóvenes valores, aprovechando los medios existentes para canalizarlos hacia el público y darles oportunidad de manifestar libremente su opinión».

Del público dice A. B. Merino: «Esta charla (como el resto) se desarrolló casi en familia, entre personas directamente vinculadas con el arte, por lo que se suscitaron numerosas intervenciones y se dio pie a un diálogo bastante abierto».

Falta decir que en este diálogo se llegó a la conclusión de que, en realidad, el sistema no es que no quiera promocionar a los jóvenes, sino que quiere promocionar a unos determinados jóvenes. Como diría Carreira en *La Voz de Galicia*: «El sistema se preocupa de los jóvenes para tenerlos sujetos». Y, personalmente, pienso que el Encuentro fue una víctima más de ese sistema.

José Ramón Ripoll dio la segunda charla. Bajo el postulado de la pregunta de

Gramsci: «¿Son los intelectuales un grupo autónomo o más bien cada grupo tiene sus intelectuales?» «La discusión —comienza su reseña A. B. Merino— se centró en torno a lo que debería ser un arte popular y no un arte para el pueblo. Se cuestionó la existencia de popular como tal objetivo utilizable, y se aceptó la realidad del arte como expresión de intereses de una determinada clase social.» La actitud crítica de los intelectuales, «los privilegiados», en boca del ponente, debe contribuir a que los menos favorecidos tengan también su manifestación artística propia no impuesta». No hay que dar cultura al pueblo, sino lograr que del pueblo nazca una verdadera cultura», concluyó.

José María Carreira, amplió, el miércoles 28, los puntos dejados sin debatir los días anteriores, y estableció con el público un coloquio interesante sobre ellos. Quizás este coloquio fue el más claramente ideológico de todos los habidos, y ello dio paso a dos tendencias, que en días posteriores iban a definirse marcadamente y que, una apoyada por la organización y la otra en un plano de oposición demócrata, lanzarían a última hora sendos manifiestos. Tales posturas se insertan en el actual panorama socio-político español, y son: la primera, de una reforma moderada, que pretende ampliar los cauces musicales dentro de las instituciones vigentes; y la segunda, en plan de ruptura, que desea empezar casi de nuevo, con unos medios que den participación a los jóvenes y que les permitan expresarse libremente, sin autoritarismos y con organización independiente.

El jueves, Pepe Rey, musicólogo, vihuelista, y Antonio Martín Moreno, musicólogo

y profesor de la Autónoma de Barcelona, dieron un amplio esbozo de las perspectivas actuales de la Musicología, iniciándolo con un repaso de lo que ha sido la Musicología española en el siglo XX, y de cómo ésta se ha visto muy mermada tras el exilio de varios musicólogos importantes después de la guerra civil. Se analizó la situación actual de la Musicología, a la que se calificó de corrompida, y se dijo que sus dirigentes oficiales buscan más la fama y el prestigio personal que el desarrollo cultural de la colectividad.

Prohibido el título «Notas sobre Música y Franquismo», el grupo Actum y Llorenç Barber se encontraron con que los organizadores lo habían cambiado por el de «Notas sobre Música y las últimas generaciones». Los ponentes decidieron no hablar sobre nada de esto, y sí, sin embargo, entablar un diálogo a nivel ideológico y también concreto sobre los problemas de la Música en general y del Encuentro en particular. El coloquio enlazó con los problemas planteados en la charla de Carreira, y las posturas se definieron más claramente todavía. Pero no fue la discusión en sí lo que motivó la divergencia de pareceres, adjunta siempre a una discusión colectiva, sino diversos hechos e informaciones acaecidas en el Colegio Angel de la Guarda, y que tuvieron por agente informante al propio organizador del Encuentro. En realidad, las causas y los motivos no están nada claros; lo cierto es que el sábado por la mañana, en el Auditorio, a la hora de elaborar las conclusiones, y tras una noche de viva y acalorada discusión en torno a las sorprendentes informaciones de la Organización, el coloquio alcanzó un punto culminante,

# UNION MUSICAL ESPAÑOLA

ENRIQUE GRANADOS

## PEQUEÑA ROMANZA

Op. post.

PARA CUARTETO DE CUERDA

Carrera de San Jerónimo, 26  
Arenal, 18  
MADRID

Paz, 15  
VALENCIA

sumamente caliente y que asentó totalmente las posturas.

Así narra **El Faro de Vigo** los sucesos: «A primeras horas de la madrugada del último día, el Patronato a quien había correspondido la responsabilidad de celebrar el Primer Encuentro anunció su dimisión con el propósito de crear otro Patronato —al que se invitaba a formar parte a todos los artistas presentes— inicialmente concebido para la promoción de jóvenes al margen de los clásicos organismos patrocinadores, generalmente vinculados a la Administración; este Patronato supone una cuota mensual de mantenimiento, un Cuerpo directivo y un dinero en danza que levantó lógicas suspicacias en el ánimo sensibilizado de los participantes. «Nos han traído aquí para crear el Patronato», pensaron muchos. Pero si algunos pensaron que se podía sacar «bocado» con el Patronato, los más inteligentes despreciaron esta postura, analizando que lo que se pretendía no era un negocio a corto plazo, sino mucho más complejo: la creación de una infraestructura que serviría de canalizador para que una persona (el organizador del Primer Encuentro) se lanzase, a largo plazo, a un campo inusitado de actividades. Lo que, dicho en palabras del grupo contestatario, era dar vía libre para crear «un nuevo Antonio Iglesias, y también gallego». Los biempensantes dijeron que no había mala intención en la propuesta; sin embargo, los que vieron tal propuesta como algo más allá de un negocio lucrativo, y se insertaba en los mismos cauces de mínima representatividad y de elevación de una única persona, en perjuicio de la colectividad, que ahora conocemos tan bien, denunciaron el hecho como una manipulación autoritaria, que les había hecho perder mucho tiempo y quizás otras ocasiones mejores para desarrollar su actividad».

## LAS (BUENAS) CONCLUSIONES

**El Pueblo Gallego** decía: «Ha sido un poco el congreso de la constatación de la desesperanza. Nada hay que hacer, y si lo hay, lo tendrán que hacer ellos mismos».

Y **El Faro**: «Los jóvenes intérpretes se vieron atraídos por un sugestivo programa que prometía crítica, público y realce abundante... Pero la realidad fue muy distinta; vinieron tan sólo cuatro especialistas, y ni la Radio ni la Televisión cumplieron con sus promesas de contribuir a la difusión del Encuentro. Los artistas de artes plásticas quedaron descaradamente descolgados, y el proyectado espectáculo audiovisual, nunca visto, "Imago-Mundo", no se puede llevar a cabo por falta de proyectores».

Los manifiestos que publicamos aclaran y comprenden íntegramente los puntos de vista de los participantes, por lo que creo no precisan matización alguna.

De todas formas, uno de los firmantes del manifiesto «Oficial» escribía en **La Voz de Galicia**: «Pendiente queda saber si el Primer Encuentro tendrá continuación. Los artistas han sido valientes en las denuncias, pero tal vez no han sido hábiles para poder estar aquí el próximo año».

Creo que los firmantes del «otro» manifiesto, con menos («buenas») intenciones y sí más claros puntos de vista, buscarán medios para hacer un Encuentro realmente democrático y participativo, que con menos pretensiones será, por lo menos, un Encuentro real de diversos artistas con diversos puntos de vista.

JOSE MIGUEL LOPEZ

Los abajo firmantes (21), participantes en el denominado «Primer Encuentro de Artistas Jóvenes», celebrado en Vigo del 26 al 31 de julio, declaran a la opinión pública al término de dicho «Encuentro», lo siguiente:

- 1.º Que han participado durante toda la semana, llevados por un voluntarismo ingenuo de tratar de salvar lo que desde el primer día se intuyó ser un auténtico fracaso de organización.
- 2.º Que la organización del mencionado «Encuentro» ha corrido a cargo de una única y exclusiva persona, Rosendo Fernández Soutelo, el cual, para la consecución de sus propósitos, ha recurrido a la utilización de organismos y entidades públicas y privadas que diesen una garantía de credibilidad a su actuación.
- 3.º Que prácticamente no se han cumplido ninguna de las ofertas que se presentaron como aliciente o señuelo del citado «Encuentro», que son, entre otras:
  - a) Presencia de «los más importantes críticos especializados en Música y Arte, españoles y extranjeros».
  - b) Presencia de la RTVE.
  - c) Inclusión, por parte de la Comisaría Nacional de la Música, de los artistas participantes en sus programas.
- 4.º Que debido a estos señuelos, y con la intención de estudiar la problemática artística de nuestro país, se han desplazado a la ciudad de Vigo más de setenta artistas desde los puntos más distantes de la Península, e incluso desde las Canarias, con los perjuicios y gastos consiguientes, encontrándose con que no había casi nada de lo ofrecido.
- 5.º Que el mencionado «Encuentro» ha carecido de toda trascendencia, como no sea la de promocionar a su organizador y a los organismos que han prestado su apoyo económico. Se han realizado una serie de conciertos por los pueblos y en la ciudad, que han tenido por único objeto pagar la subvención de la Caja de Ahorros de Vigo, constatándose la práctica inasistencia de público, debido a su equivocado planteamiento.
- 6.º Que, en consecuencia, los abajo firmantes prohíben la utilización, bajo ningún pretexto, de las grabaciones que recogen tanto sus intervenciones musicales como las ponencias y discusiones planteadas, así como las fotografías en las que aparezcan, demandando ante los Tribunales competentes a los organizadores en caso contrario.
- 7.º Que como conclusión final del «Encuentro» exigimos que cualquier otra organización de este tipo sea consciente y explique con detalle sus propias limitaciones, para que nadie se avenga a engaño.

Vigo, 31 de julio de 1976.

NOTA.—(El Faro de Vigo consideró muy dura esta declaración y, consecuentemente, la publicó de forma recortada, «limando asperezas». Por otro lado, este «Manifiesto» provocó inmediatamente la redacción de otro «oficial», que a continuación reproducimos.)

Los abajo firmantes, participantes en el «Primer Encuentro de Artistas Jóvenes», celebrado en Vigo del 26 al 31 de julio, queremos hacer llegar a la opinión pública las conclusiones sacadas por nosotros en el desarrollo del mismo:

1. Somos conscientes de que el «Primer Encuentro de Artistas Jóvenes» no ha cumplido en parte los objetivos primarios que se había impuesto; no obstante, reconocemos la tremenda labor desarrollada en cuanto a esfuerzos en este sentido por la Comisión organizadora del mismo, teniendo en cuenta que es la primera iniciativa de este tipo en España, estando de acuerdo en que, si bien los defectos pueden haber sido en base a una negligencia, nunca se ha hecho entrever tipo alguno de mala intención.

2. Queremos denunciar ante la opinión pública el hecho de un aprovechamiento y explotación de los artistas asistentes a este «Encuentro» por parte de entidades que en principio facilitaron una subvención al mismo, subvención condicionada al hecho de interpretar una serie de conciertos en sus salas en Vigo y la provincia. Creemos que esto no es más que una muestra del estado de atención de las entidades oficiales y particulares hacia el mundo del Arte en nuestro país, atención que se reduce a un puro aprovechamiento comercial y especulativo.

3. Sabemos que es cierto que no se ha realizado una labor de promoción en este «Encuentro», como en un principio se especificaba en circulares que recibimos; sin embargo, consideramos que éste ha reunido una serie de características que hacen de él algo positivo, en cuanto que ha sido realizada una tarea de comunicación y acercamiento entre jóvenes, todo lo cual supone un intercambio desde todo punto productivo, si no de promoción en sí, sí en base a un futuro «Segundo Encuentro».

4. Denunciamos la actitud de la crítica especializada de este país que, sin duda afirmándose en planteamientos «elitistas», ha menospreciado el valor de este Encuentro, mostrando una total indiferencia por el mismo, hecho que prueba su inasistencia cuando su venida había sido confirmada con anterioridad. Es otro de los puntos en los que nos apoyamos para manifestar la necesidad de una «desburocratización» del arte en general y del anquilosamiento que parece querer perdurar hoy en día, según se desprende de la actitud planteada.

5. Por último, queremos hacer constatar el deseo de que se realicen ediciones futuras del «Encuentro de Artistas Jóvenes», ya que la formación de un Patronato para el efecto de organización de los mismos será constituido en breve por artistas, quienes, además de esta labor, se han propuesto una serie de metas carentes en absoluto de interés privado. Por el contrario, nos consta que una de sus metas es precisamente esta promoción de artistas jóvenes, que aquí, en parte por deficiencias organizativas y en parte a raíz de las exigencias de las entidades que «subvencionaron» este encuentro, no se ha podido lograr.

Vigo, 31 de julio de 1976.

# LAS ALEGRES IMPROVISACIONES DE NUESTRA ADMINISTRACION

*RITMO siempre ha estado abierto a todo tipo de opiniones. Poco a poco hemos ido dando entrada a diversas opiniones de particulares, que expresaban su individual punto de vista. Con ese motivo iniciamos la publicación de las "Cartas al Director", y también con esa intención, pero ampliando el campo de acción, ofrecemos a nuestros lectores las páginas de esta revista, que siempre ha pretendido ser de todos los interesados en el asunto musical. Concretando, en este número ofrecemos dos artículos que tratan de reflejar nuestras ideas de diálogo con los lectores. El primero de ellos pertenece a un joven intérprete, que se hace llamar Cancerbero, y que, en un análisis riguroso, estudia una de las tantas órdenes relativas a la Música, que, como casi siempre, se hacen de forma improvisada. El segundo, del compositor alavés Cecilio López de Luzuriaga, trata de dar una respuesta concreta y una alternativa de base a la pedagogía musical que actualmente padecemos. Ambos artículos son una muestra de lo que opina el aficionado musical español, que, como se ve, es más inteligente y crítico de lo que algunos quieren y desean que sean.*

## LA CIRCUNSTANCIA

Es sabido de todos que en el nuevo Bachillerato Unificado y Polivalente, creado por la Ley de Educación de 1970, existe, en su primer curso, una materia común que recibe el nombre de «Música y actividades artístico-culturales».

Esta inclusión de la Música en los estudios comunes de la enseñanza media trajo consigo algún que otro problema, cosa normal en todo tipo de innovación y, por otra parte, fácilmente previsible. El primero y más grave fue, sin duda, el del profesorado que habría de impartir esta enseñanza; en otras palabras, el de la titulación requerida para ello. Problema no grave en sí, sino por la falta de previsión de que suele hacer gala nuestro Ministerio de Educación y Ciencia, que hizo que durante el pasado curso académico, en el que ya se impartieron las enseñanzas del primer curso del B. U. P., no se pronunciara a este respecto en ningún sentido. Como consecuencia de esto, tanto en los colegios privados como en los Institutos nacionales de enseñanza media reinó, en lo concerniente a este punto, la más absoluta anarquía (en el mal sentido de la palabra). Lo único que se tuvo en cuenta en la mayoría de los casos fue el artículo 102 de la Ley de Educación, que prescribe que la titulación mínima para los profesores de Bachillerato es el título de licenciado, ingeniero o arquitecto. Por lo tanto, cualquier licenciado en Filosofía clásica, Biología, Derecho, Medicina o Ciencias empresariales, por ejemplo, podía, legalmente, impartir la enseñanza de Música en el Bachillerato. Absurdas situaciones como ésta no extrañan ya a casi nadie; desgraciadamente, nos hemos ido acostumbrando a ellas a lo largo de los años. Sin embargo, resulta paradójico que a los músicos no se les permita enseñar Astronomía, por ejemplo.

No obstante, se quiso arbitrar una «solución»: en un alarde de improvisación ministerial se creó el «Primer Curso de Pedagogía Musical para Profesores de Bachillerato», en el que «sólo a título experimental se aceptarán titulados de Conservatorio», según una cláusula del folleto anunciador de dicho curso. Este cursillo, celebrado en un Colegio Mayor madrileño, y al que asistieron unos cincuenta participantes, tuvo una duración de dos semanas, una semana de septiembre y otra de noviembre. ¿Se puede formar a un legislador, por ejemplo, en dos semanas?

A veces puede parecer que sí. A un músico, no, decididamente. En todo caso, este curso (?) no tuvo mayor importancia que el de un parche, una chapuza más.

La situación real en los distintos centros de Bachillerato durante el curso pasado fue, a grandes rasgos, la siguiente:

— En muchos centros se solucionó fácilmente: se encargó la clase semanal de Música a cualquier profesor de otra asignatura cualquiera, preferiblemente de Letras, que no tuviera incompatibilidades de horario; en muchos casos, la labor de estos profesores se limitó a dictar a sus alumnos fragmentos de algún libro de Historia de la Música.

— Algún centro privado contrató a un profesor especializado de Música, caso excepcional, entre otras razones por el riesgo que supone que eso fuese considerado una infracción del artículo 102 de la Ley de Educación.

— En muchos otros centros se escogió el camino más fácil de todos: no se impartieron las clases de Música, simplemente, y aquí paz y allí gloria.

## (A) LA ORDEN (MINISTERIAL)

Una vez acabado el curso pasado, con un año de retraso, pues, apareció, el 12

de julio de 1976, en el Boletín Oficial del Estado, la orden ministerial que ocupa este comentario.

Tras un largo preámbulo en «estilo oficial», ampuloso, pero bastante vacío, viene el artículo único, que no es más que un conjunto de referencias a otros textos legales a los que es preciso acudir para poder desentrañar su sentido. Veamos en qué consisten esas referencias:

— La disposición final 4.ª, punto 1, de la Ley general de Educación viene a decir, más o menos, que son aplicables las disposiciones en materia de educación anteriores a ella hasta que vayan entrando en vigor las nuevas. «Al amparo.» Esto nos va adelantando que de lo que se trató es de prorrogar algo ya existente más que de crear algo realmente nuevo.

— El artículo 102 de la Ley de Educación citada prescribe, como ya sabemos, que la titulación exigible para impartir enseñanzas en el Bachillerato es la de licenciado, ingeniero o arquitecto. «Sin perjuicio.» Menos mal.

— La disposición transitoria 2.ª, número 4, de la misma Ley establece que los Conservatorios se incorporarán a las Universidades en sus tres ciclos. «En tanto no se cumplimente.» Esta cláusula señala el carácter de transitoriedad que tiene es-



ta orden ministerial. Cuando se cumplimente dicha disposición es de suponer que esta orden quedará derogada. Esperemos que esto se produzca pronto. Y bien.

Pero vayamos al grano. El grano es, sin duda, lo que sigue; es decir, que son de aplicación el artículo 14 y disposiciones transitorias 4.ª y 5.ª del vigente decreto sobre Reglamentación general de los Conservatorios. Las disposiciones transitorias 4.ª y 5.ª son para aplicación en casos muy particulares y no revisten mayor interés. El artículo 14 sí nos interesa, y lo que establece es que el título de profesor, expedido por los Conservatorios, «será obligatorio para ejercer enseñanza musical en Centros públicos o privados, para ser profesores de Conservatorios elementales y para ser auxiliar de Conservatorios Profesionales o Superiores». Bien; parece que después de este forzado paseo por la selva legal sabemos ya qué título es necesario para impartir las clases de Música en el Bachillerato: el título de profesor. Pero, ¿qué título es éste? Profesor, ¿de qué?

Según el decreto de Reglamentación de los Conservatorios, existen los títulos de profesor siguientes:

sica de cámara, dos cursos, y Repentización, un curso.

En total, son, pues, veintidós asignaturas, que en régimen de enseñanza oficial, y teniendo en cuenta los encadenamientos establecidos, precisan una escolaridad mínima de diez años.

Resulta curioso que no es necesario para conseguir ninguno de los diferentes títulos el segundo curso de Historia de la Música, en el que se suele tratar del período que va desde el siglo XVII hasta nuestros días, ni tampoco ningún curso de Pedagogía musical. Tengamos en cuenta que el objeto de la asignatura de B. U. P., según se desprende del programa oficial, no es el conocimiento del solfeo, técnica de algún instrumento, etcétera; cosas deseables, pero innecesarias, sino el desarrollo de la sensibilidad musical de los alumnos y un conocimiento general de la historia de la Música, a base, sobre todo, de audiciones comentadas.

#### PREGUNTAS SIN RESPUESTA

A la vista de esta situación legal tan absurda como alegremente improvisada, asaltan a cualquier mente medianamente cla-

4. Ya que la «solución» que se ha tomado no podía ser más fácil, ¿por qué no se ha realizado a su debido tiempo, es decir, hace un año?

5. ¿Por qué no se han integrado ya los Conservatorios a la Universidad, si ya hace seis años que la Ley de Educación estableció dicha integración, y si lo han hecho, por ejemplo, las Escuelas Superiores de Bellas Artes, que se encontraban en la misma situación?

6. Si se argumenta que la situación que crea esta norma ministerial es puramente transitoria, como parece, ¿por qué no se ha creado un nuevo título de exigencias más lógicas junto con un curso de Pedagogía Musical serio y permanente, ya en los mismos Conservatorios, ya en los Institutos de Ciencias de la Educación?

7. ¿Se ha previsto si, obediendo a esta norma, se van a poder cubrir todas las plazas de profesor de Música en todos los centros, estatales o no estatales, a partir del curso que va a comenzar ya?

8. ¿Cuándo se va a pensar el sistema a adoptar para cubrir las plazas en los centros estatales si en las Delegaciones del Ministerio de Educación y Ciencia nadie sabe nada? (En la fecha en que se redacta esto.)

13357

ORDEN de 25 de junio de 1976 sobre titulación académica para impartir enseñanzas de la música en Centros de Bachillerato.

Ilustrísimos señores:

El Decreto 160/1975, de 23 de enero, por el que se aprueba el Plan de Estudios de Bachillerato, estableció como materia común de enseñanza para el primer curso la «música y actividades artístico-culturales». En relación con ella se han elevado a este Ministerio diversas consultas sobre la titulación académica precisa para impartir estas enseñanzas.

La letra y el espíritu de la Ley General de Educación asignan una Entidad propia a la formación estética del alumno, concediendo una atención especial al dibujo y a la música (artículo 42). Por otra parte, el citado Decreto 160/1975 señala en su preámbulo que la formación estética tiende a educar la sensibilidad del alumno, proporcionándole «las destrezas constructivas y técnicas adecuadas para estimular la creatividad».

Se trata, pues, de que la iniciación a la música efectuada a lo largo de la Educación General Básica se complete y perfeccione en el Bachillerato. Es desde esta perspectiva como debe contemplarse la música, ya que, con independencia de su configuración como arte creativo e interpretativo, es también un elemento esencial para la formación estética del alumnado. La música, como unidad que comporta todo un mundo sugestivo de valores y de evocaciones, no es susceptible de fragmentación a la hora de ser transmitida y enseñada.

Parece obvio, por tanto, que la música, comprendiendo en su unidad todos los complejos elementos que la integran, debe ser objeto de transmisión por un profesorado especializado, ya que la música supone un universo cuya expresión escrita es un «lenguaje» peculiar y característico que los Profesores diplomados por los Conservatorios conocen y pueden también transmitir, del mismo modo que pueden impartir conocimientos musicales a través de una metodología activa que suscite la participación del alumno.

Por otra parte, desde una perspectiva jurídico-formal, el artículo 102 de la Ley General de Educación, que establece las titulaciones exigibles al profesorado de Bachillerato —Licenciado, Ingeniero o Arquitecto—, debe interpretarse en conexión con la disposición transitoria segunda, número cuatro, en relación con los estudios de los Conservatorios y su integración en la Educación Universitaria. Por ello, y en tanto no se produzca la integración, al amparo de lo establecido en la disposición final cuarta, número uno, de la Ley General de Educación, resulta de aplicación lo dispuesto en el Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, que especifica las titulaciones necesarias para impartir enseñanzas musicales en Centros públicos o privados, sin perjuicio de lo que con carácter general dispone el artículo 102 de la Ley 14/1970, de 4 de agosto.

Por lo que, en uso de las atribuciones conferidas por la disposición final primera de la Ley General de Educación para aclarar e interpretar esta Ley,

Este Ministerio ha dispuesto:

Artículo único.—Al amparo de la disposición final cuarta, punto uno, de la Ley General de Educación, sin perjuicio de lo dispuesto en su artículo 102 y en tanto no se cumplimente lo establecido en su disposición transitoria segunda, son de aplicación las normas contenidas en el artículo 14 y disposiciones transitorias cuarta y quinta del Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música, por lo que respecta a la titulación académica requerida para la impartición de enseñanzas musicales en los Centros de Bachillerato públicos o privados.

Lo que comunico a VV. II.  
Dios guarde a VV. II.  
Madrid, 25 de junio de 1976.

ROBLES PIQUER

Ilmos. Sres. Directores generales de Enseñanzas Medias y Patrimonio Artístico y Cultural.

— Título de profesor de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento.

— Título de profesor de Canto.

— Título de profesor de un instrumento (cualquiera de los que figuran en el cuadro de enseñanzas).

— Título de profesor de Armonía, Contrapunto y Composición.

No podemos pasar ahora a analizar qué asignaturas es necesario haber aprobado para tener opción a cada uno de estos títulos. Sin embargo, vamos a contentarnos con un ejemplo. El título de profesor de Piano es, sin duda, el expedido más frecuentemente, por gracia o por desgracia. Veamos las listas de asignaturas que supone: Solfeo, cinco cursos; Conjunto coral, dos cursos; Piano, ocho cursos; Armonía, dos cursos; Formas musicales, un curso; Historia de la Música, un curso; Mú-

ra un sinnúmero de interrogaciones. Nosotros nos vamos a contentar con formular diez solamente:

1. ¿Es necesario haber estudiado varios conciertos para piano y orquesta, o saber construir una fuga en riguroso estilo clásico, o tener en repertorio el papel principal de varias óperas, o poder repetir al piano un coral de Bach escrito en las cuatro claves armónicas, para impartir las clases de Música del B. U. P.?

2. ¿Cualquiera que pueda hacer alguna de estas cosas, está realmente capacitado para formar musicalmente a sus alumnos sin tener la menor formación pedagógico-musical, ni siquiera una visión medianamente completa de la historia de la Música?

3. ¿Es exigible la misma titulación académica a un profesor de enseñanza profesional que a uno de enseñanza general?

9. Si la Comisaría General de la Música se creó «para estudiar y proponer a la Superioridad resoluciones sobre todo lo referente a la educación y cultura musical de nuestro país», según la orden ministerial que la dio a luz, ¿por qué no toma cartas en este tan trascendental asunto, que tanto le compete, o debería competirle, haciéndolo suyo en estos momentos en que tiene anunciado un importante plan de reestructuración?

10. Si a cierto personal le agrada hacer improvisaciones en materia musical, ¿por qué no adquieren un instrumento, flauta dulce o piano de gran cola, según fortunas, e improvisan privadamente en su casa, lejos de la cosa pública?

Esto es todo. ¡Ah!, y no se molesten en contestar, no esperamos su respuesta.

CANCERBERO.

# HACIA NUEVOS PLANTEAMIENTOS DE LA PREPARACION DEL MUSICO

### 1. CONSIDERACIONES A MODO DE INTRODUCCION

Es un hecho generalmente aceptado que la preparación básica, y en este caso elemental, que como musical busca un niño al expresar el deseo de aprender este arte, no la encuentra. Por tal circunstancia, sufre un gran quebranto y desilusión, en la mayor parte de los casos en el primer contacto. Un elevadísimo porcentaje —si no la totalidad— así lo hacen notar al acabar el primer nivel de preparación. No ha recibido absolutamente nada de lo que él sabe que es música, y no ve perspectivas de que llegue a conseguirlo siguiendo esa trayectoria. Lo dejará o seguirá si unos intereses ajenos a él, materializados, le recomiendan u obligan, presentándole la conveniencia de superar tal prueba para así...

Este es el caso que plantean las actuales estructuras y planes de Enseñanza musical, y muy específicamente, por ser base, el Solfeo. Este no solamente «mata la música», sino que tara de consideración a los aficionados y a los músicos, no cumpliendo, en la mayor parte de los casos —hay leves intentos dignos de considerar—, los objetivos que persigue su programación e implantación.

No vamos a pretender dar unas «normas» sobre el tema —contrarias a la esencia más elemental de la pedagogía—, sino, desentendiéndonos de planes específicos e interesados, y centrando la cuestión en el objetivo último que es la Música, referirnos a cuestiones que se ven viables, con matizaciones, dentro de la estructura genérica y oficialista de la enseñanza que se imparte actualmente como Solfeo.

En ningún caso se pretende generalizar. Ahora bien, sería un error que por ese margen se quedaran sin efecto las cuestiones que se exponen para reflexión con el típico «A mí no me incumbe». Todo buen aficionado a la música puede aceptar, rechazar, reformar o criticar en uno u otro sentido, pero de ninguna forma desentenderse. Sería un flaco servicio a la música y a los músicos actuales y futuros, ya que todos tenemos algo que decir y aportar, y, nos guste o no, siempre será digno de consideración y aprecio.

### 2. PARA UN CONCEPTO DE PEDAGOGIA MUSICAL

No se recurre a la justificación histórica, literaria, cultural ni estadística o sociológica de la música. Son valores reales y permanentes que nos vienen de un pasado demasiado preponderante e influyente para nuestro propósito. Se trata de proyectar un futuro, que en música, como en otras ramas culturales del arte y la ciencia, parte de replantearse una realidad actual con proyección de futuro que ya está pasado. Ello debe hacer que huyamos

de valores caducos y busquemos valores permanentes. La preparación pedagógica, social, cultural y política debe llevar, a través del «animador», a capacitar al artista-músico para desarrollar su genio creador de hombre para el hombre, como principales objetivos. Unos crean; otros, ya sensibilizados, desarrollan sus cualidades naturales para la creación, reacción, degustación y apreciación crítica de la obra creada, propia o ajena, de su época o del pasado, en cualquier caso arte representativo informado en la vida social, popular y peculiar histórica y realmente entroncado.

Son estos principios, dignos de consideración para cualquier planteamiento previo de cuestiones de pedagogía musical, tímidos o triunfalistas, los que se puede calificar, en cualquier caso, como básicos. Las obras del pasado o el presente nos

cionar, crear y ejecutar cualquiera de los elementos que informan y han informado teórica o prácticamente el contexto sociocultural de la música en las diferentes épocas históricas, sin adaptación, sino vivenciando y contrastando, junto con su proyección y enfoque de promoción social y de interés, a veces vinculante a tendencias, instituciones o personas que deben considerarse o reconsiderar un planteamiento previo desvinculado, si es del caso, de un fin preclaro. Difícil y ardua tarea.

### 3. LOS QUE ESTUDIAN MUSICA

Son muy variados y problemáticos los intereses que mueven a los alumnos de las distintas capas sociales a estudiar Música. Esto es un hecho de todos conocido.



esperan para ser degustadas y comprendidas en su utilización pedagógica, ofreciendo más o menos posibilidades para el animador del grupo o clase, y sea o no de su agrado la obra. Pero, eso sí, con la cualidad, repetimos, de ser representativa de una época, estilo o forma estética o estructural. Es la colectividad del grupo la que tiene que conocer y reconocer los valores de la obra y su autor, libre de los intereses que se desprendan de la personalidad del autor o los medios empleados, y de la del animador.

Cualquier alumno medianamente dotado debiera haber tenido la oportunidad —durante los cinco años de educación musical (llámese por similitud de tiempo Solfeo)— de oír, coloquiar, criticar, reac-

Por eso, no parece procedente reconsiderar el tema con amplitud, dada su profusión. No obstante, son de interés algunas cuestiones irregulares a las que no se les da la adecuada interpretación y han creado situaciones permanentes de signo totalmente negativo.

Es deber de todo Claustro y profesor ejercer el derecho real y moral que de tal misión se desprende para con sus alumnos. Para los verdaderamente interesados y para la sociedad. Corregir errores que hacen degenerar la calidad de la enseñanza musical hasta el punto de que en muchos casos desaparece como específicamente musical y artística, pasando las aulas en que se imparte tal preparación a convertirse en guarderías de alumnos.

cuyo propósito de asistencia dista mucho de ser musical y cultural, y no debe aceptarse como válido el argumento de los responsables de esos alumnos en tal sentido. Sería convertir en juego social nuestra profesión y profesionalidad.

La sociedad, la cultura y la estructura socio-económica y política serán consecuentes y considerados con los cometidos que ejercemos los músicos en ella, dentro de un país civilizado; si es un Conservatorio, sin prioridades y concesiones, y si se educa para dar vida y arraigo en el contexto social y cultural al arte musical, anteponiendo tal proyección a todo interés extra y antiartístico. Por ese camino, si tenemos visión social, llegarán las soluciones para todas las situaciones inaceptables y precarias, tanto económicas como sociológicas, pedagógicas, artísticas y de deficiencia cultural directa e indirecta.

Paradójicamente, ése es el camino encomendado y reservado por la política musical. Ese y no otro es el que el músico debe aceptar: las desviaciones y reglamentaciones debemos ponerlas sobre la mesa, y proceder con todo aquello que es válido, desterrando lo inservible y caduco. Las interpretaciones que se han venido haciendo con vistas a la supervivencia no son aceptables para el músico y la música actual y futura. Si la sociedad reclama nuestro servicio, se lo daremos en condiciones aceptables para ambos. Huyamos de interpretaciones acomodaticias y velemos por su obligatorio cumplimiento y desarrollo regulado.

Tenemos que volver con el estudiante de Música si queremos continuar. Lo hare-

derable cantidad de cuestiones que hacen degenerar y perder el tiempo para el arte, y que al aficionado no sirven. Son apropiadas para lograr la apatía musical a través de un gran sector que va trascendiendo a la sociedad, y a veces en las capas sociales más influyentes y poderosas por principio y educación. A algunas de estas cuestiones teórico-prácticas nos referiremos en el apartado siguiente.

El alumno debe formarse en un ambiente colectivo vivenciado en la música, creativo, participativo y ejecutivo. Las cuestiones gráficas y técnicas deben ser tratadas desde ese comienzo vivenciando cada una de ellas con audiciones entroncadas en cada contexto o situación temática viva, y a través de la participación y capacitación vocal e instrumental en sus dos formas, la tradicional y la actual. Estos serán los medios que llevarán al futuro instrumentista o cantor al mundo buscado, razonado y válido, alejado de tecnicismos muertos y con ejecutantes músicos sensibilizados, cuya personalidad musical les haga capaces para volver a «crear» la obra que el compositor pensó como propia, para que así sea conocida y criticada. Difícil, pero posible. De planteamiento urgentemente necesario y obligado. Las obras creadas en un pasado y en el presente siglo así lo indican.

#### 4. PLANES ACTUALES DE ESTUDIO ELEMENTAL: IMPEDIMENTO MUSICAL

Después de reflexionar sobre los planteamientos que se han ido exponiendo, resultan consecuentes las aseveraciones que se desprenden de tales apreciaciones

ponerlos a los alumnos con la pretensión de obtener unos resultados llamémosles prácticos.

Por su influencia en el alumnado y en la música como tal, podemos establecer los aspectos siguientes:

- a) Aspecto rítmico;
- b) Aspecto melódico;
- c) Aspecto tórico-práctico.

Cada uno de ellos tiene su propia característica de aplicación individual y conjunta, suficiente o insuficiente para la creación musical, con su desarrollo o no, propio o no, etc. En casi todos los casos la aplicación actual de tales aspectos carece de vivencias para el alumnado tanto práctica como auditivamente.

a) **Aspecto rítmico.**—No todos los centros y profesores abordan este problema por separado. Es indudable que debiera hacerse así. Todas las cuestiones rítmicas deben ser abordadas por niveles de asimilación y aplicadas individual o colectivamente de forma independiente tanto para el alumno como para el profesor o ambos conjuntos. Parece aceptable que la rítmica bien tratada y desarrollada es la base de un buen ejecutante y compositor. La apreciación de tal elemento musical y el desarrollo de su cualidad marcará un nuevo sello a la personalidad del músico. Así que debe contrastarse con audiciones y ejecuciones analíticas en sus diversas formas de manifestación.

b) **Aspecto melódico.**—Es fácil diferir totalmente de los planteamientos prácticos que se hacen, generalmente, cara al alumno en la cuestión melódica. Creemos que el tratamiento que se le da al canto o práctica de la entonación o educación auditiva es errónea, sin vigencia y carente de resultado positivo y aplicación.

Los compositores, y los directores de coro especialmente, sabemos de las limitaciones que deben presidir y condicionar toda obra coral o con coro para ser abordada con un mínimo de garantía de afinación y musicalidad por parte de los mismos para así resultar cara al público. No se conoce en la historia de la Música obra equiparable a las dificultades que han de superar los alumnos en los tres últimos cursos, y que, como consecuencia de tal planteamiento anacrónico, algunos «suspenderán» o abandonarán la música. La realidad nos dice que la gran mayoría no van a tener que enfrentarse a semejantes dificultades nunca, por ir para ejecutantes, para un coro popular, o para obtener una moderada precisión o sensibilización auditiva.

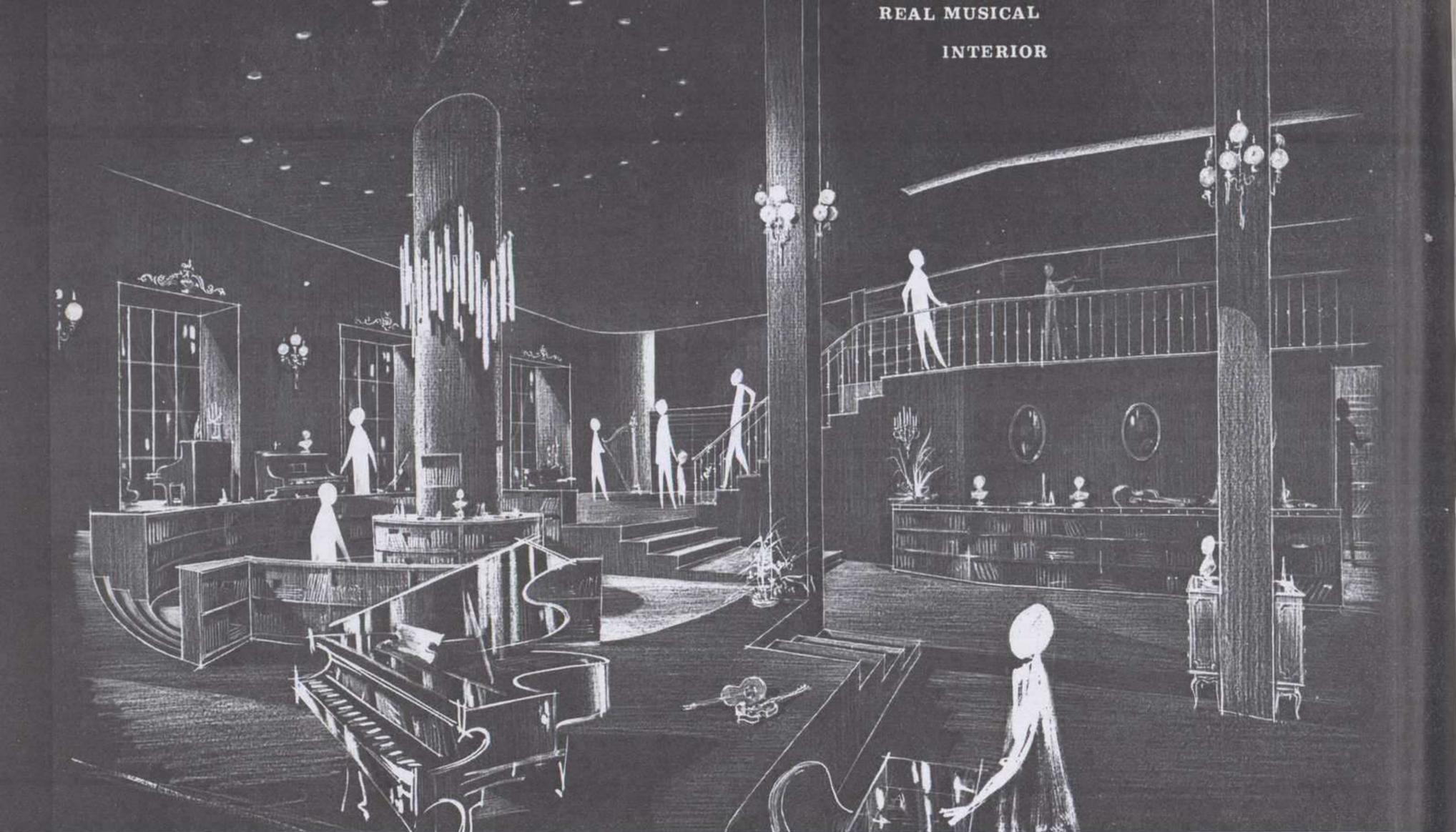
Es deplorable que estas cuestiones no sean básicas en los planes de Enseñanza musical, y que el planteamiento oficial sea contrario, impida el desarrollo de las facultades del alumno y se pierda un tiempo que muy bien debiera dedicarse a la rítmica y a la lectura medida. Cuestiones así son las que provocan la gran escasez de buenos solfistas e instrumentistas, origen de un enfoque malo e irreal. El profesorado trabaja —y ¡cómo...!—, pretende conseguir los objetivos encomendados, pero le falta el replantearse la conveniencia de la cuestión. Teniendo que domesticar a unos alumnos, no educar, para que, aunque sea de memoria, puedan abordar una interválica totalmente inútil y antimusical. Otro aspecto que tal dedicación hace descuidar, y que es francamente importante, es el puramente ejecutivo de la signatura musical —llamado con cierta alegría «interpretación». Todo el que se haya molestado en saberlo no ignora que los instrumentistas ejecutantes no reciben durante estos años preparación práctica orientada en ese sentido, y que son muchos los ejecutantes, incluso considerados socialmente, que



mos dando por supuesto que el alumno estudia Música por gustarle. Esa apreciación ya es arriesgada, y antes la hemos planteado. Debemos poner el remedio pedagógico para su aplicación más conveniente. Que estudie Música el que le guste e interese y que reúna unas condiciones mínimas —para los otros está la Educación General Básica y su área de Expresión Dinámica, remedio a medias, pero con aspectos muy positivos si se desarrolla adecuadamente por un especializado—, y lo puede hacer en un aula, con reducido número de alumnos, en la que el denominador común sea la música a través de la música y todo lo que ello conlleva de real, de necesario, de imprescindible y de arte. Evitemos esa consi-

dera a la actual enseñanza musical básica, como así es el Solfeo. Su aplicación y los objetivos que, marcados por la Ley, parece deben abordarse en el transcurso del período de estudios programados y distribuidos, generalmente, en base al Conservatorio de Madrid o Barcelona, sin peculiaridades, y tomando como meta los contenidos que la Ley designa para un cuarto y quinto de Solfeo generalizado, es fácil comprender que se contraponen continuamente a la música como arte de y para el pueblo.

Para abordar las cuestiones programadas oficialmente y sus formas de aplicación, vamos a escoger planteamientos generales en su temática y genéricos, salvo excepciones, en la manera de ex-



# Real Musical, S. A.

(Frente al Teatro Real)

Carlos III n.º 1 - Madrid - 13

## SECCION INSTRUMENTOS

Pianos  
Organos  
Instrumentos escolares  
Guitarras  
Discos  
Alta Fidelidad

## LA MEJOR BIBLIOTECA MUSICAL DEL PAIS

Pedagogía musical infantil.  
Libros, Partituras.  
Métodos de { Guitarra  
Flauta dulce  
Piano, etc.  
Libros para el BUP y EGB.  
Solfeo, Dictado, Tratado de entonación.  
Repentización, Papel Pautado.  
Blocks especial para niños.

*El contacto con la música desde la niñez,  
consigue un hombre más equilibrado.*

*Haga que sus hijos sientan la música,  
una de las cosas más bellas del mundo.*



adolecen en sus ejecuciones de todo planteamiento artístico y musical.

No aceptamos de buen grado que un chico resulte «inútil» para la música por el simple hecho —sobre todo en los primeros niveles— de entonar defectuosamente, tener mala voz o poca tesitura. Los valores, trayectoria e intereses del alumnado van por otros derroteros. Confirmemos esta apreciación consultándole: es una norma pedagógica conocer los intereses del alumno y conjugar con los nuestros. En cualquier caso, siempre será conveniente unificar lo más posible la disparidad de criterios que puedan existir, subsanando todo falso planteamiento desde los primeros contactos. Un simple repaso o recuerdo de la historia nos dirá, con valor relativo, que existieron grandes músicos sordos y ciegos auténticos genios del arte musical.

Si decidimos revisar los planteamientos que rigen actualmente y regenerar distributivamente estos principios, daría paso a un tiempo libre para contenidos de mayor importancia en el completo desarrollo del futuro y supuesto músico o aficionado a la música. A través del canto de obras representativas, en sus formas más elementales y apropiadas a los casos, y del canto popular y de obras de concepción estética avanzada, debe buscarse el camino que nos proporcione el necesario material formativo para cada necesidad temática.

c) **Aspecto teórico-práctico.**—Los aspectos teóricos en sí debieran vivenciarse tanto vocal como instrumental y analíticamente, admitiéndose para este fin formalismos auditivos y dialécticos derivados del motivo en desarrollo. Si las cuestiones son puramente teóricas, debieran abordarse en el momento en que surgen y por el mismo procedimiento, ya que la pedagogía recomendada debe ser de provocación, investigación y conclusión: en la conclusión coloquial brotarán los auténticos conocimientos. Por lo menos, así debemos intentar que sea.

Refiriéndonos a la agrupación de valores entre líneas —entiéndase compases—, no se debiera admitir en base a una clasificación numérica preestablecida —dos, tres o cuatro llamados tiempos—, sino con relación al tiempo unidad que previamente haya designado el compositor o el profesor en su defecto. El encasillar los tiempos, ya agrupados, en partes iguales hace que invariablemente se tengan que clasificar los tiempos (o se haga por costumbre) en más importantes unos que otros. Lo cual es falso, ya que el compositor, clásico o moderno, cuando así lo quiere, lo indica. Esto nos lleva a la paradoja de que tengamos que admitir la función de intervención ejecutiva de la línea divisoria —nunca reconocido ese valor por los teóricos— por la formación de la síncopa y acento que la misma provoca. Piénsese en el valor de una blanca dentro del primero y segundo tiempos, y el de la misma figura entre el cuarto y primer tiempos. Debiera ser su ejecución igual en los dos casos; de no ser así, estar indicado. Creemos que es fácil suponer el alcance que tienen estas cuestiones en la ejecución de una obra musical en la que los instrumentistas siguen la tradición, claro es, por sistema de educación. De lo anterior se deduce que no debiera marcarse el compás con el brazo —el futuro director de coro u orquesta ya lo hará en las clases que con tal propósito o por afición realice—, sino en base elemental de «unidad» a través del tiempo dado o previsto (y que puede ser palmeado o pensado), por correspondencia con el servicio real y función que ha de ejercer para el corista, cantante o

ejecutante cuando su participación musical sea pública.

Al tratar la cuestión de los compases, su marca, sentido y agrupación, no nos podemos resistir a mencionar otra deficiencia, bastante generalizada, claramente antimusical y perjudicial para el futuro músico. Es la de subdividir los tiempos de los compases simples y compuestos desde los valores de corchea. Los primeros contratiempos de corchea, la semicorchea en figuración regular y los compases de subdivisión binaria y ternaria son así ejecutados desde el primer curso. Se pasa por alto el movimiento indicado y se acomoda al alumno a la utilización innecesaria de esta forma de proceder. Es una gran laguna pedagógica y musical la que lleva a estos atropellos. Saben bien las consecuencias que ello trae posteriormente el alumno consciente que las sufre y el profesor que trata de hacer un instrumentista.

Otro aspecto importante que impide el oportuno desarrollo del alumno cara a la realidad práctica que se le plantea es el de las claves, ya que estudia —y no aprende— siete, y le bastaría con dos: la de SOL y la que requiera su instrumento. El resto de ellas y su función se le presentarían en el último nivel y como medio para el transporte escrito y continuación de estudios. La implantación de tan inútil servicio musical impide el desarrollo de las facultades normales del alumno y oca-

siona otra gran pérdida de tiempo. Las claves deben ser del dominio del profesor, para lo cual ha de especializarse, ya que lo necesitará para la transcripción, investigación y acomodación, en los casos dados, a la tesitura propia de la edad de su alumno. El resto de los servicios que hace el falso dominio de las claves, hoy no tiene sentido más que para el investigador especializado. Y para nadie más. Si alguien piensa que a veces un músico puede necesitar repentizar o transportar, se le puede decir, para que lo considere, que ése es un flaco servicio a la música por su antimusicalidad. El acoger de buen o mal grado una repentización o transporte es característico de músicos que se encuentran en situación precaria, y cuyos resultados, musicalmente, son negativos, pero obedecen a razones de supervivencia profesional o medio de enlace. Si alguien necesita hacerlo, que adopte las oportunas precauciones, ya que todos los compositores han elegido cuidadosamente la tonalidad de sus obras, por lo cual hay que respetarlas en todo su planteamiento. Pensamos que el buen repentizador o transportista ofrece resultados de mal ejecutante y mal músico. Tal recurso debiera darse ya transcrito y presentar su técnica en el último nivel. Sólo como valor de adaptación puede ser necesario en ciertos casos, como son la docencia y la investigación musical, nunca desde el punto de vista práctico y directo.

## HACIA NUEVOS PLANTEAMIENTOS DE LA PREPARACION DEL MUSICA

★ **«No aceptamos de buen grado que un chico resulte «inútil» para la música por el simple hecho de entonar defectuosamente, tener mala voz o poca tesitura.»**

### 5. EL PROFESOR: COORDINADOR Y ANIMADOR

Es indudable que para llevar aceptablemente estos planteamientos a buen término el profesor, en gran manera, tendrá que transformar su actual personalidad ante la clase. Deberá seguir su supuesta vocación musical a través de la misma música. A partir de la misma no parece difícil la aplicación de criterios similares

los expuestos, en cuanto a trayectoria? Se requiere conocer en profundidad el contexto y función socio-cultural de la música y su política, así como una indudable preparación pedagógica general. Mucho parece, pero bueno será intentarlo. Cuando menos, procedamos a no impedir que se haga lo que de momento nosotros no podamos realizar. Dejando y reconociendo tal conveniencia, allanaremos el camino para todos sin exclusión. La realidad es que la sociedad requiere nuestro servicio, antes, ahora y después, por lo que es necesario elevar los criterios que la misma tiene sobre nuestra verdadera función social. Va siendo hora de ello, ya que no pedimos más cargas o costos, sino que, partiendo de lo que tenemos y tras demostrar un más alto servicio al arte, a la

cultura y a la sociedad, sea reconocida la necesidad de nuestra presencia.

El profesor en el aula debe mostrarse, sin esfuerzos, tal cual es, reemplazando su función domesticadora por la de búsqueda e inquietud conjunta e investigadora, anteponiendo estas características a cualquiera contraria. Son cualidades innatas a la persona y necesarias al arte musical ejecutivo y creativo. Sólo así se producirá una mutación en el profesor: la de éste por la de animador coordinador, lo cual deberá llevar a la toma de conciencia de su papel para la música, que es la búsqueda conjunta de animador y alumno por el maravilloso mundo sonoro que nos ocupa y preocupa.

### 6. CONCLUSION A MODO DE CODA

No hemos pretendido ser muy explícitos ni específicos en la apreciación genérica y crítica de las materias expuestas o del panorama musical recorrido. No obstante, se han significado las cuestiones más notorias. Es posible que otros temas o aspectos no hayan merecido, por ahora, mayor consideración. También puede que se hayan olvidado. Pero, en cualquier caso, el sistematizar o regular procedimientos o métodos directos de aplicación no ha sido el propósito. Es materia que quizá alguien, algún día, desarrolle de forma más directa, original y pedagógica. Si así es, esa es la intención. Si no, hemos fallado. Reflexión crítica y responsable pedimos, y somos conscientes de que surgirá.

CECILIO LOPEZ DE LUZURIAGA

# PETROF



## TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD 1974 - 75

(Por decisión de las revistas: Mercado Mundial, African Trade Review, Euroussa, The East Trade)



## PREMIO CALIDAD EUROPA 1975

(Por referendum realizado por Compiter internacional)

importador: **PINSA**

. Alvarez Abellán, 23

Madrid 25

Teléf. 472 95 50



En Oviedo: RIVERA. Instrumentos musicales  
Trinitarios, 22

En Málaga: REAL MUSICAL HERPE  
Alameda de Capuchinos, 17

En Barcelona: IBER MUSICAL  
Avda. José Antonio, 496

En León: ANGEL AREVALO  
Alvaro López Núñez, 51 (Tel. 224472)

En Vigo: ORPHEO, S. L.  
Avda. Camelias, 56

En Salamanca: MUSICAL IGLESIAS  
Avda. Mirat, 27

# SANTANDER

## Tercer Concurso Internacional de Piano «PALOMA O'SHEA»



Huseyin Sermet, de nacionalidad turca, ganador del premio «Paloma O'Shea» en el Concurso Internacional de Piano celebrado en Santander el pasado mes de agosto.

### GANADO POR EL CONCURSANTE TURCO HUSEYIN SERMET.

- También alcanzó el «Memorial Eduardo Casanueva».
- Ivan Klanski, de Checoslovaquia, en segundo lugar.
- El madrileño Isidro Barrio se hizo con el premio de la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo».
- Un Jurado idóneo calificó las pruebas de grado.
- Mayor nivel que el pasado año.
- Apoyo de las Corporaciones montañesas.
- Su futuro está plenamente asegurado.

En uno de los salones del Gran Casino del Sardinero, debidamente acondicionado y adornado con profusión de plantas, se han desarrollado las pruebas de suficiencia de los aspirantes al máximo galardón del Gran Premio Internacional «Paloma O'Shea», que este año alcanzaba su tercera edición y primera correspondiente a su ingreso en la Federación de Concursos Internacionales de Música, con sede en Ginebra. Acuden veintiún concursantes de los veintiséis inscritos, que correspondían a diversos países: Australia, Bélgica, Brasil, Colombia, Checoslovaquia, España, Francia, Italia, Japón, Luxemburgo, Noruega, Polonia, Sudáfrica y Turquía. Estas pruebas tuvieron un concierto inaugural a cargo de la pianista rusa Valentina Kamenikova, que interpretó un escogido programa con páginas de Bach-Busoni, Beethoven, Prokofiev y Chopin, respectivamente. Luego, en días sucesivos, las pruebas de admisión, de segundo grado y la final, a la cual llegaron solamente los nominados con los primeros premios, en un total de cinco. En otro lugar se dan las calificaciones obtenidas por cada uno de ellos. En la entrega de premios hubo discrepancias de criterios entre el Jurado y el público, que estimaba hubo un poco de «tongo»; pero no hay caso. Esto sucede siempre, pues el oyente indolente, simplemente aficionado, quiere que se den todos los premios, y además a sus favoritos. Que no faltan en ningún certamen. Esto podría ser el resumen de todo.

## «Palmarés»

**GRAN PREMIO INTERNACIONAL «PALOMA O'SHEA»:** Medalla de oro. Dotado con 150.000 pesetas. Seis recitales en España. Un recital en el Festival Internacional de Santander, en 1977. Ha correspondido a Huseyin Sermet (Turquía). Concedido por mayoría de votos.

**SEGUNDO PREMIO:** Medalla de plata. Dotado con 75.000 pesetas. Donación de la familia Santos. Ha correspondido a Ivan Klanski (Checoslovaquia). Concedido por unanimidad.

**TERCER PREMIO:** Declarado desierto.

**CUARTO PREMIO:** Se concede a los dos concursantes siguientes: Paulo Eduardo Gori (Brasil), primer nombrado. Yanina Drath (Polonia), segundo nombrado. Dotado con 40.000 pesetas cada premio y medallas de bronce. Donación de la familia Pereda-Pérez y Sonsoles del Val de Casanueva.

**QUINTO PREMIO:** Medalla de bronce. Dotado con 35.000 pesetas. Donación de Ana García de los Ríos. Ha correspondido a Nana Hamaguchi (Japón).

**SEXTO PREMIO:** Dotado con 15.000 pesetas. Donación del Conservatorio de Música de Santander. Ha correspondido a Marie Sprimont (Bélgica).

**SEPTIMO PREMIO:** Dotado con 10.000 pesetas. Donación del Festival Internacional de Santander. Ha correspondido a Milan Langer (Checoslovaquia).

**PREMIO ESPECIAL «Al Mejor intérprete de Música española»:** Medalla de oro. Dotado con 75.000 pesetas. Donación de la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo», de Santander. Ha correspondido a Isidro Barrio Navarro (España).

**PREMIO MEMORIAL EDUARDO CASANUEVA:** Dotado con 50.000 pesetas. Donación de la familia Hermanos Casanueva Piñeiro. Ha correspondido al ganador del Primer Premio «Paloma «O'Shea», Huseyin Sermet (Turquía).

La concesión de estos premios ha sido decidida, salvo una pequeña diferencia de criterio, con entera conformidad de todos los miembros del Jurado.

Las pruebas se celebraban en las primeras horas de la tarde, divididas en dos partes; en la primera solían actuar tres candidatos, y en la segunda dos, sumando cada día un total de cinco aspirantes, y viéndose más concurrida la segunda de ellas, que tenía lugar tras un descanso de hora y media. Tiempo suficiente para desdormir la mente, luego de haber estado atenta a las actuaciones de cada uno de los que acudieron a tomar parte en ellas. Un acierto del director general del Concurso, profesor Valcárcel, porque se permite que todos puedan estar por la mañana en las playas de la ciudad o sus alrededores. Sistema que debe proseguirse en años sucesivos, pues así se consigue una mayor audiencia a estas pruebas, las cuales tienen un inconveniente, a juicio de este comentarista: que se aplauda al final de la actuación de cada concursante, hecho que puede servir de orientación al Jurado y perjudicar a determinado concursante al certamen.

### MAYOR NIVEL QUE EL PASADO AÑO

Ya se informó sobre las circunstancias del certamen celebrado el año pasado, y se observa que el nivel del mismo acrece en calidad entre los que acudieron a someterse a las pruebas en esta tercera edición. Cierto que puede apreciarse el empleo de una técnica y un estilo «profesoral» entre todos ellos, faltando ese «vuelo» de expresión que debe imperar en todo concertista; pero bien es verdad que la mayoría de los candidatos son muy jóvenes, ya que podría establecerse una edad media de veintitrés años, aunque alguno esté cercano a los treinta y otro la supere. Por tanto, es natural que falte la madurez precisa, el «métier» de concertista; también la «picardía» de emplear trucos que les sirvan para lograr la versión adecuada que cada una de las obras elegidas precisan.



Jóvenes participantes en el Concurso Internacional de Piano 1976 conversan con la fundadora antes de comenzar las pruebas.

# III Concurso Internacional de Piano «PALOMA O'SHEA»

## UN JURADO IMPORTANTE E «IMPONENTE»

Nueve miembros componen el último Jurado que ha calificado esta tercera edición del «Paloma O'Shea», y en verdad que no pueden ponerse reparos. Por la parte extranjera: Gordon Green, Nicole Henriot, Valentina Kamenikova, André F. Marescotti y Viktor Weimbaun; faltó Witold Malczynski, que por enfermedad no podría acudir a la cita con la Montaña. Por la parte española, Manuel Valcárcel (presidente del Jurado), Federico Mompou y el otro Federico, monseñor Sopeña. Todos fueron asequibles a los informadores y contestaron a las preguntas que se les hacían, sin ánimo de desvelar «misterios» de ninguna clase ni inmiscuirse en su labor de «disección», realizada con toda probidad, desapasionamiento y justicia (en opinión personal de cada uno de ellos). Marescotti representa a la presidencia de los Concursos Internacionales, y Weimbaun a la dirección del certamen internacional «Federico Chopin», de Varsovia; por ello se dice que es un Jurado que «impone respeto».

## APORTACIONES Y APOYO DE LA CIUDAD

La Fundación y organización de este tercer concurso ha contado este año con las mismas aportaciones que el año pasado, pero con un patrocinio muy importante, ya que a su desarrollo se unen la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Santander; ambas Corporaciones entienden que este certamen es algo extraordinario para la ciudad, y por ello no dejan sin apoyo al mismo. Parece que han calado hondo en el futuro que se presenta para el certamen, el cual puede ser (ya lo es) un aliciente para el turista foráneo e indígena, al tiempo que su horizonte es más bien prometedor, pese a alguna voz aislada que ha pretendido «desprestigiar» la gran labor que se viene realizando, con una afirmación falta de base, como es la de asegurar que el certamen es flojo y, por tanto, llamado a desaparecer; justamente, es un año en que la calidad es muy superior a la de ediciones anteriores. Tal aserto debe haber sido formulado por persona extraña a Santander, pues un montañés estoy seguro que no se hubiera permitido una rotundidad tal, precisamente por la importancia que para la montaña tiene un certamen de estas características.

## LA DISCRECIÓN DE SU FUNDADORA

Cuando una persona realiza una fundación, lo más normal es que se intente «fiscalizar» los movimientos de la misma y asegurarse de su perfecto funcionamiento; pero en el caso de Paloma O'Shea se hace con una sencillez y una discreción digna del mejor elogio, puesto que sólo ha presidido el certamen en dos ocasiones: el primer día que se constituyó el Jurado, para la admisión de aspirantes, y el último de la final, para la entrega de los correspondientes galardones; el resto de las fechas que ha durado el certamen se ha integrado en el público como una espectadora más, sin faltar a ninguna de

las actuaciones de los candidatos; tampoco ha intentado mediatizar a los componentes del Jurado, sino que les ha dejado en total libertad de acción, y su justicia es la que ha imperado en todo momento. Así lo precisa este cronista, y comprueba que, en otras ocasiones, quienes han instituido un premio han estado presentes en el Tribunal y han presidido sus sesiones y las deliberaciones que se han tenido hasta el momento de su concesión. Esa figura tiene un nombre: **señorío**.

Antes de cerrar este comentario deseo expresar mi criterio de buen augurio para el futuro del concurso, el cual tiene asegurado el éxito total por varias razones: una, su ingreso en la Federación Interna-

cional de Concursos de Música, con sede en Ginebra; otra, la posibilidad de que acudan a dirimir sus fuerzas y su conocimiento un mínimo de cuarenta concursantes el próximo año; por último, y lo más importante, es que se especula con la posibilidad de que el Gran Premio Internacional esté dotado con 350.000 pesetas, lo que le hace convertirse en el certamen más importante de España y en paralelismo con otros foráneos que tienen alcanzado un prestigio indiscutible. Por ello, este de Santander puede convertirse en algo muy singular, dentro del ámbito europeo.

FERNANDO LERDO DE TEJADA



Gran casino del Sardinero, donde ha sido celebrado el Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea 1976.



Concursantes galardonados.

# ¿QUE SE PUEDE HACER CUANDO SE TIENEN GANAS DE OIR MUSICA?

## ANALISIS DE LOS MEDIOS QUE OFRECEN MUSICA PARA SATISFACER EL OCIO

medias, 24 policíacas, 16 de aventuras, 14 del Oeste..., y dos musicales. El promedio de películas musicales por semana es de 3,5.

### TELEVISION ESPAÑOLA (Canales 1 y 2).

Hay 11 programas donde la música ocupa un papel primario:

	Canal	Periodicidad	Hora	Duración (minutos)
«Musical diario» ... ..	1	Diario (excepto sáb. y dom.).	16,30	5-15
«Jazz vivo» ... ..	2	Lunes.	21	30
«Maestros y estilos» ...	2	Martes.	22,30	60
«La hora de...» ... ..	1	Miércoles.	22	60
«Musical "pop"» ... ..	2	Jueves.	22	30
«Flamenco» ... ..	2	Sábado.	21	30
«"Auditorium" R. TV. E.»	2	Sábado.	22	90
«La Banda del Mirlitón».	1	Domingo.	16,15	30
«Voces a 45» ... ..	1	Domingo.	17,15	45
«Cartas de ajuste» ... ..	1 y 2	Diario.	Varias	Varia
«Directísimo» ... ..	1	Sábado.	22	120

Vamos a desglosar los espacios, pero limitándonos a una semana únicamente, pues si no el trabajo se haría inaguantable. La semana elegida va del 7 de junio al 13 de junio.

En «Musical diario» se dieron las siguientes obras:

Lunes: **Siete viejas danzas inglesas**. Orquesta de Cámara Camerata Bariloche. Martes: **Sonata Op. 147**, de Schubert. J. Achúcarro, piano.

Miércoles: **Trova**, de Granados. P. Corostola, «cello», y L. Rego, piano.

Jueves: «Coral» de la **Cantata 147**, de Bach. J. Achúcarro, piano.

Viernes: **Dos preludios**, de Villalobos. Irma Constanzo, guitarra.

En «Jazz vivo», durante el mes de abril se programaron actuaciones de Dizzy Gillespie, Denny Houlihan, Shirley Scott Trío, Rhythm and Blues y Earl Hines.

«La hora de...» estuvo dedicada en esos meses a Rafaela Carrá (dos semanas), Perret, Rafael de Córdoba y un Especial Montreaux.

«Musical "Pop"» ofreció diversas actuaciones de grupos «rock».

«Flamenco» contó con Pansequito, Manuel Maya, Saetas, Naranjito de Triana y El Pali.

«Auditorium» retransmitió en directo los programas que ofrecía la Orquesta de RTVE cada sábado desde el Teatro Real, de Madrid.

«La Banda del Mirlitón», presentada por

Ismael, se dedicó a seleccionar regiones para su contenido folklórico.

«Voces a 45» ofreció canciones «pop» de diversa índole.

«Directísimo» mezcló la palabra y la entrevista con todo tipo de música, predominando la «pop» (nunca la «rock») y dando cabida a las Bandas de Música que provenientes de una localidad presentaban semanalmente su actuación.

Las «Cartas de ajuste» son más interesantes, aunque muy poca gente las presta atención. Hay tres «Carta de ajuste» a lo largo del día: una, en el primer canal, a las 13,45; dos, en el primer canal, a las 17,45, y tres, en el segundo canal, a las 19,30 horas. Las dos primeras duran quince minutos, y la tercera, treinta.

He aquí su desglose:

Lunes:  
1, Ciclo Andrés Segovia (obras de Rodrigo, Albéniz y Granados).  
2, **Homenaje a la seguidilla**, de Moreno Torroba.  
3, Ciclo recordando a Carlos Acuña.

Martes:  
1, Sara Montiel.  
2, Donna Summer.  
3, Ciclo flamenco «Lole y Manuel».

Miércoles:  
1, Música española contemporánea.  
2, Lucero Tena.  
3, Ciclo mitología «pop» Jimmy Hendrix.

Jueves:  
1, Los Pekenikes.  
2, Novedades discográficas.  
3, Ciclo folklore Murcia, Cataluña, Andalucía.

Viernes:  
1, **Concierto número 6 para violín y orquesta**, de Paganini.

## DATOS RELATIVOS A LOS MESES DE ABRIL Y MAYO DEL AÑO EN CURSO

2, **«Suite» de pequeñas danzas**, de Anton Areta.

3, Ciclo Rhythm and Blues «The Sopremes».

Sábado:

1 (11,45 horas), La Pandilla.

2, No hay.

3, Zarzuela: **Los sobrinos del capitán Grant**, de Ramos Carrión y Caballero.

Domingo:

1 (10,15 horas), **Gran misa en Si menor**, de Bach (III).

2, No hay.

3, Ciclo «pop» español «Massiel».

Por tiempo de programación, la clasificación es ésta:

a) Clásico: 200 minutos a la semana.  
b) «Pop»: 175 minutos.  
c) «Jazz», «rock», flamenco y «folk»: 30 minutos.

(No se han contado las «Cartas de ajuste».)

### TEATRO Y VARIEDADES

Los meses de abril y mayo, tiempo elegido para nuestro análisis, fueron fecundos porque coincide con ellos el tiempo de programación del Festival de la Opera de Madrid. Si hubiéramos elegido otro mes, este dato sobraría.

En el Festival de Opera se representaron durante los meses citados las siguientes obras: **Don Carlos**, **Falstaff**, **Halka**, **Los diablos de Loudoun**, **Atila**, **Mendi Mendiyan** y **Otelo**. Todas las representaciones tuvieron lugar en el Teatro de la Zarzuela.

Las variedades o comúnmente llamadas «revistas» se exhibieron, y se siguen exhibiendo, en los teatros Calderón, Latina y un tiempo reducido en el Barceló. Los dos teatros primeramente mencionados mantuvieron ambos meses el mismo programa: el Calderón, **Del coro al caño**, y La Latina, **El desnudo de Venus o la Venus erótica**. El Barceló, por su parte, ofreció **Pura**, **metalúrgica**.

El Monumental, más abierto a todo tipo de música, presentó al Ballet Folklórico de México, Cuarteto Cedrón, Gitano 2, Paquete Zeleste (grupos catalanes de «rock»), José Feliciano, Nuevo Mester de Juglaría, Benito Moreno, Pablo Guerrero y el espectáculo «Españolísimo».

Y, por otro lado, hubo cantidad de recitales, repartidos por pequeños teatros, salas de barrio o algún otro teatro grande, como el Barceló: L. Marín, J. A. La-

### Un informe de

JOSE MIGUEL LOPEZ

bordeta, F. Unsain, R. Cantalapiedra, M. Abraham, R. León, S. Morente, Príncipe Gitano, Jethro Tull, Cat Stevens...

### MUSICA CLASICA

Si los medios anteriormente citados no hacen distinción entre los diversos estilos musicales, hay más de un Centro que se dedica a programar exclusivamente música clásica. A veces, a lo mejor admiten algún concierto esporádico no clásico, pero es una excepción. Estos Centros son los que siguen, indicándose también la fecha y los artistas programados. Se citan sólo datos de los meses de abril y mayo.

**Conservatorio:** Homenaje a F. Ruiz Cocha (7-IV). Orquesta de Cámara de Madrid (7-IV). Mercedes Lecea, piano (8-IV). Ana María Fernández Pico, piano (22-IV). Atfuko Jozabi, piano (12-V). Percusión y piano (14-V).

**Club Urbis:** María Dolores Santos, piano (8-IV). Andrés Batista, guitarra flamenca (20-V).

**Soto Mesa:** Susana Marín, piano (3-IV). Soto Mesa, guitarra (8-V). Ignacio Marín, piano (24-V).

**Círculo Cultural Medina:** Dúo Leoz, canto (21-IV). Jorgelio Gavilán (4-V).

**Sala Fénix:** «Lunes de Radio Nacional de España» (Violín Inglés, M. Carra, Coral San Juan Bautista de Rejona...).

**Sala Fénix:** Cuarteto de Música Contemporánea (22-IV). Semana de Música Contemporánea (del 3 al 8 de mayo).

**Círculo Catalán:** Giorgino Losa, piano (3-V).

**Instituto de Cultura Hispánica:** Beatriz Parra, soprano (8-IV).

**Instituto Francés:** Quator Saxophone, de París (1-IV).

**Ateneo:** María Monreal, piano (8-IV). Corostola y Rego (29-IV). Javier Alfonso y María de los Angeles (12-V). E. González, guitarra (16-V).

**Puente Cultural:** Coral San Pablo (8-IV). Noches Hispanoamericanas (21/22-IV).

**Parque del Retiro** (templete): Banda Municipal de Música, todos los domingos, a las 11,45 de la mañana.

**Capilla Alemana:** Octeto de Viento de Madrid (11-V).

**Teatro Real:** Teresa Berganza (5-IV). Lucero Tena (7-IV). André Watts (8-IV). Ros-tropovitch (20-IV). Cuarteto de Praga (27-IV). Orquesta RTVE, especial (12-V).

Además, en el Real, la Nacional da funciones los viernes y sábados a las 19 horas y los domingos a las 11,30, y la Orquesta de la RTVE los sábados a las 22 horas y los domingos a las 19.

**Teatro de la Zarzuela:** Joven Ballet (3-IV) y Festival de Opera.

### LA RADIO

Por ser la radio un medio de comunicación masivo, merecerá de especial atención en otro informe, junto a la prensa; de momento baste indicar que en Madrid emiten nueve emisoras en onda media y ocho en frecuencia modulada. Sólo RNE (Radio Nacional de España), canales I, II y III, es estatal; las demás son privadas y, consecuentemente, comerciales. En onda media, la música que se puede oír deja mucho que desear y casi siempre atiende y va enfocada hacia fines comerciales. En frecuencia modulada la cosa cambia, y hay, por ejemplo, el canal II de RNE, que se dedica exclusivamente a música, y mayoritariamente a la clásica, o el III de RNE, que es cultural. Onda 2 (Radio España, F. M.) se dedica a emitir «rock» de la mejor especie, y Popular F. M., también. Radio Madrid, con sus «pop» «40 Principales», está dominada por la industria del disco, e Intercontinental se dedica a programar música ligera para todos los gustos y edades. Radio Centro emite en frecuencia modulada lo mismo que en onda media, y Radio Juventud (La Voz de España, F. M.) se dedica también a lo «pop» en general.

### OTROS

Aparte de en el cine, el teatro, la radio, la televisión, los centros de música clásica, usted también puede oír música en diversos locales especializados.

En Madrid hay más de una decena de locales especializados en música sudamericana, tres club de «jazz» (Balboa, Whisky, Raíces), tres de «folk», una veintena de discotecas de gran calidad y un número incontable de las otras, otra veintena de salas de fiesta de gusto exquisito, un número inferior a la decena de «music-hall», otra decena de «Tablaos» flamencos y, para acabar, otra decena de Colegios Universitarios que no marginan a la Música. Como se ve, un amplio abanico.

### CONCLUSIONES

A la vista de los datos aportados se deduce que no hay muchas películas ni representaciones teatrales, pero que, sin embargo, Televisión Española, Radio Nacional de España (II) y otros Centros dedicados a programar actividades de música clásica nos permiten disponer de varias posibilidades para elegir en nuestros ratos de ocio, cuando queremos oír música. Si uno no tiene prejuicios y piensa que todos los estilos tienen su función y su estética válida, pues se lo puede pasar realmente bien y gozar cantidad; si uno es más restrictivo y se queda sólo con lo clásico, pues entonces limita sus posibilidades, y éstas se reducen a muy poco. Madrid no es Londres, ni Amsterdam, ni París, ni Lisboa, ni..., pero es algo. Los datos aportados pueden servir para darse cuenta de lo poco que tenemos y para intentar completarlo.



# OFERTA ESPECIAL

## OTOÑO 1976

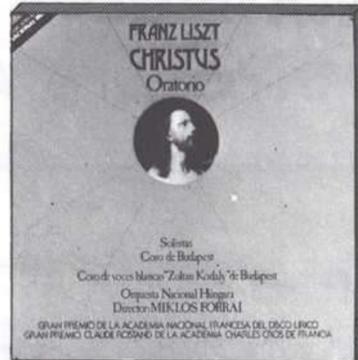
Hasta el 31 de Enero de 1977 puede Ud. beneficiarse de esta magnífica Oferta de Música Clásica obteniendo los álbumes que la componen en condiciones económicas extraordinarias.



**J. S. BACH**  
**LAS GRANDES CANTATAS / II**  
Solistas, Coral de Frankfurt, Coral de Gächinger y Coral de la «Gedächtniskirche», de Stuttgart.  
Bach Collegium de Stuttgart.  
Director: HELMUTH RILLING.  
ERATO HES 60-200/204. (Estuche de 5 LPs. Estéreo).

**PRECIO OFERTA**  
**Ptas. 1.500**

(Normal: Ptas. 1.900)



**F. LISZT**  
**CHRISTUS. Oratorio**  
Solistas, Coro de Budapest y Coro de voces blancas Zoltan Kodaly, de Budapest.  
Orquesta Nacional Húngara.  
Director: MIKLOS FORRAI.  
HUNGAROTON HUNS 660-10/12. (Estuche de 3 LPs. Estéreo).

**PRECIO OFERTA**  
**Ptas. 900**

(Normal: Ptas. 1.140)

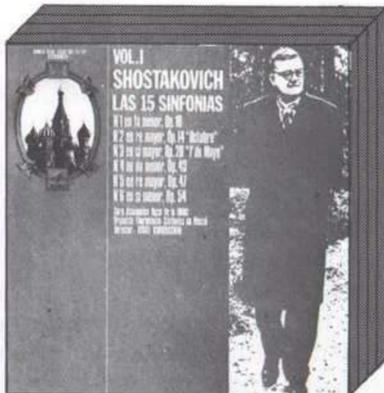


**A. DVORAK**  
**LA OBRA PARA INSTRUMENTOS SOLISTAS Y ORQUESTA**  
Zara Nelsova, violoncelo; Ruggiero Ricci, violín; Rudolf Firkusny, piano.  
Orquesta Sinfónica de San Luis.  
Director: WALTER SUSSKIND.

VOX HVOS 810-01/03. (Estuche de 3 LPs. Estéreo.)

**PRECIO OFERTA**  
**Ptas. 900**

(Normal: Ptas. 1.140)



**D. SHOSTAKOVICH**  
**LAS QUINCE SINFONIAS**  
Solistas, Coro Académico Ruso de la URSS (Dir.: A. Jurlov).  
Orquesta Filarmónico-Sinfónica de Moscú.  
Director: KIRILL KONDRASHIN.

MELODIA HMES 610-109/112 (I), HMES 610-113/115 (II), HMES 610-116/118 (III) y HMES 610-119/121 (IV). (Un Estuche de 4 LPs. y 3 Estuches de 3 LPs. Estéreos.)

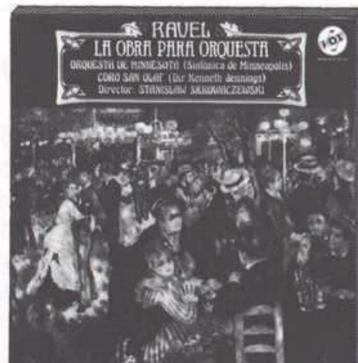
**PRECIO OFERTA**  
**Estuche de 4 LPs:**  
**Ptas. 1.200**

(Normal: Ptas. 1.520)

**Estuche de 3 LPs:**  
**Ptas. 900**

(Normal: Ptas. 1.140)

**Precio especial adquiriendo conjuntamente los 4 Estuches con las 15 Sinfonías:**  
**Ptas. 3.200**



**M. RAVEL**  
**LA OBRA PARA ORQUESTA**  
Coro San Olaf (Dir.: Kenneth Jennings).  
Orquesta de Minnesota (Sinfónica de Minneapolis).  
Director: STANISLAW SKROWACZEWSKI.

VOX HVOS 810-04/06. (Estuche de 3 LPs. Estéreo.)

**PRECIO OFERTA**  
**Ptas. 900**

(Normal: Ptas. 1.140)



**N. RIMSKI-KORSAKOV**  
**EL GALLO DE ORO. Opera**  
Solistas, Coro y Orquesta Lirica de la Radio de la URSS.  
Directores: A. KOVALEV y Y. AKULOV.

MELODIA HMES 610-91/93. (Estuche de 3 LPs. Estéreo.)

**PRECIO OFERTA**  
**Ptas. 900**

(Normal: Ptas. 1.140)



**J. Ph. RAMEAU**  
**LAS INDIAS GALANTES. Ballet heroico**  
Solistas, Conjunto vocal «A Coeur de Joie», de Valence.  
Orquesta de Cámara Jean-François Paillard.  
Director: J. F. PAILLARD.

ERATO HES 60-205/208. (Estuche de 4 LPs. Estéreo.)

**PRECIO OFERTA**  
**Ptas. 1.200**

(Normal: Ptas. 1.520)



**S. PROKOFIEV**  
**LAS SIETE SINFONIAS**  
Gran Orquesta Sinfónica de Radio Moscú.  
Director: Gennadi ROZHDESTVENSKY.

MELODIA HMES 610-103/108. (Estuche de 6 LPs. Estéreo.)

**PRECIO OFERTA**  
**Ptas. 1.800**

(Normal: Ptas. 2.280)

**PRECIO ESPECIAL TOTAL**  
adquiriendo conjuntamente  
los 11 álbumes de esta Oferta,  
**9.000 Ptas.**

**PRECIO ESPECIAL TOTAL**  
adquiriendo conjuntamente  
los 11 álbumes de esta Oferta,  
**9.000 Ptas.**

Disponibles en los establecimientos especializados.

# CRITICA DISCOGRAFICA

## «MOISES Y AARON»: UNA OPERA NUEVA, UNA MUSICA GENIAL

Actualmente se ofrece al aficionado hispano la primera oportunidad clara para adentrarse en el conocimiento y goce de una de las composiciones más importantes de nuestro siglo: *Moses und Aaron*, ópera que, como *Pélleas et Melisande*—Debussy, 1902—y *Wozzeck*—Berg, 1925—, constituye uno de los pilares fundamentales del teatro lírico contemporáneo.

Arnold Schönberg fechó en 1930 los primeros bocetos musicales de su gran ópera inconclusa *Moisés y Aarón*. El libreto de la misma había sido perfilado dos años antes por el mismo compositor. El 18 de marzo de 1932, durante su estancia en Barcelona, Schönberg concluiría la composición de los dos primeros actos. Tenía in mente el plan para el tercero y último acto, que debería durar veinte minutos escasos: nunca pudo llevarlo a cabo. Sin embargo, *Moisés y Aarón* cuenta como obra acabada; no solamente eso, sino que la conclusión del acto segundo proporciona una muy convincente sensación de «final abierto»; más aún, *Moisés y Aarón*, tal como nos fue legada por Schönberg, es una auténtica obra maestra, una partitura fundamental, porque en su seno se contienen buena parte de los misterios y realidades que han configurado la música de nuestro siglo.

En 1951, semanas antes de sobrevenirle la muerte, Arnold Schönberg tuvo la dicha de constatar el éxito que había acompañado a la primera audición fragmentaria de su *Moisés y Aarón*. Se trataba de la escena del *Becerro de Oro*, dada en concierto por Hermann Scherchen en Darmstadt. Tres años después, 1954, la ópera se ejecutaba por vez primera en sus dos actos, también en versión de concierto a cargo de Hans Rosbaud y los elementos sinfónicos de la Radio de Hamburgo: esta versión, grabada por la Columbia americana, sería la primera aproximación discográfica (y única durante mucho tiempo) de que dispuso el aficionado. El propio Rosbaud—junio de 1957—dirigía la primera representación escénica de la genial ópera schönbergiana. Desde éste de Zurich hasta el que ahora mismo se aclama en Viena (dirigido por Donhanyi), *Moisés y Aarón* ha sido objeto de montajes notables en Berlín, Londres y Düsseldorf. La discografía es también muy parca. Philips y CBS, inexplicablemente, llegaron un año tarde y no presentaron sus grabaciones de *Moisés* en el año del centenario del compositor, sino en el siguiente, 1975. Para los sufridos melómanos españoles, el que una de estas Casas—Philips—solamente haya tardado otro año en difundir entre nosotros la grabación que ahora glosamos, es motivo de alborozo y de no poca sorpresa.

El libreto de *Moses und Aaron* es de importancia capital a la hora de penetrar en los significados de la ópera. Su importancia va más allá de lo habitual, porque Schönberg, si bien tenía elaborado el texto desde algún tiempo atrás, no fue dándole forma definitiva hasta componer la música, de manera que ambos elemen-

## SCHOENBERG «MOSES UND ARON»



tos estéticos puede afirmarse que nacieron conjuntamente. No eran ya el uno función del otro—norma en el bel canto—, ni siquiera elementos interrelacionados entre sí hasta constituir un todo inseparable—tal como en los dramas wagnerianos—; en *Moisés y Aarón* palabra y música son una misma cosa. La sintaxis, la semántica, la fonética incluso, tienden su lazo hacia los sonidos en uno de los trabajos de planteamientos conceptuales más complejos que cabe encontrar en la historia de la música. Por fortuna, este conceptualismo está genialmente obviado por Schönberg en la realización práctica de su obra. Es verdad que son inagotables los frentes de estudio que plantea: análisis técnico musical; análisis dramático del libreto; estudio del mismo como reflejo de sentimientos y caracteres del pueblo judío; como parábola política; enfoque literario-musical de la obra como autobiografía; reducción de la misma a un planteamiento dialéctico riguroso; posibles entronques y diferencias de *Moisés* con las líneas estéticas de la ópera, del oratorio, de la cantata... Es verdad todo esto, decíamos, pero no lo es menos que *Moisés y Aarón* se remonta sobre sus propios significados para ofrecer su faz de música universal, cla-

## DISCOS EDITADOS ENTRE EL 16 DE JULIO Y EL 25 DE AGOSTO DE 1976

(Relación confeccionada por Angel CARRASCOSA ALMAZAN)

### I. ORQUESTAL

BEETHOVEN: *Concierto para piano, número 1. 32 Variaciones sobre un tema original*. R. Lupu. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, L. Foster. Decca, SXL 6503. 360 ptas.

CAMPRA: *La Europa galante*. La Petite Band. Director, G. Leonhardt. Basf, 3753641. 425 ptas.

CORELLI: *Concerti grossi, op. 6*. Orquesta de Cámara del Sudoeste de Alemania. Director, G. Wich. Intercord. Volumen I: S-32798. Volumen II: S-32799. A 400 ptas.

DVORAK: *Sinfonía número 9 («Nuevo Mundo»)*. Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director, S. Ozawa. Philips, 9500001. 400 ptas.

MOZART: *Conciertos para piano, números 12 (K 414) y 27 (K 595)*. J. Demus. Collegium Aureum. Basf, 3753166. 425 ptas.

MOZART: *Idomeneo: Obertura y música de «ballet»*. *Sinfonía número 21 (K 134)*. Orquesta Sinfónica Miskols. Director, P. Mura. Hispavox-Hungaroton, HUNS, 660-13. 400 ptas.

MUSSORGSKY: *Cuadros de una exposición*.

RAVEL: *Bolero*. Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director, E. De Waart. Philips, 6500882. 400 ptas.

TCHAIKOVSKY: *Cascanueces: «suite». Capricho italiano. Vals y polonesa de «Eugenio Oneguín»*. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, L. Stokowski. Philips, 6500766. 400 ptas.

VIVALDI: *Conciertos para violín, op. 11 y 12*. Accardo, I Musici. Philips; tres discos sueltos: 6500933, 934, 937. A 400 pesetas.

### II. CAMARA

BACH: *Las tres sonatas para violoncelo y clave*. B. Greenhouse, A. Makas (piano). Command, LP-0077. 400 ptas.

PFITZNER, R. STRAUSS: *Sonatas para violoncelo y piano*. L. Hoelscher, K. Rapf. Basf, 3753736. 425 ptas.

SCHUBERT: *Cuartetos números 12 y 14 («La muerte y la doncella»)*. Cuarteto Italiano. Philips, 9500196. 400 ptas.

### III. INSTRUMENTAL

CHOPIN («en Mallorca, II»): *Berceuse. Estudios 3 y 12. Impromptu 4. Nocturnos 11 y 20. Polonesas 3 y 6. Preludios 8, 9, 13 y 18*. J. Moll. Hispavox, HHS 10-458. 400 ptas.

### IV. VOCAL Y CORAL

BACH: *Pequeño Libro de Ana Magdalena*. Bach: edición completa. M. Schenrich, L. Schädle, Gilvan, Brachmann. Coro de Niños de Stuttgart. Director, G. Wilhelm. Intercord, S-32829 y 32830. A 400 ptas.  
BYRD: *Misa a cinco voces. Motetes*. Deller Consort. Basf, 3753697. 425 ptas.

### VI. RECITALES

DI STEFANO: *Serenata y otras canciones napolitanas*. Hispavox-Clave, 18-1376 S. 260 ptas.

STOKOWSKY dirige obras de Vivaldi, Bach y Mozart. Con su Orquesta y Orquesta Sinfónica Americana. Hispavox-Clave, 18-1369 ES. 260 ptas.

ramente estructurada y dotada de una garra expresiva que envuelve al oyente desde los primeros compases.

Schönberg modifica (re-crea) los textos bíblicos en que se basa. Los hechos que se suceden en la escena aparecen —generalmente muy concisamente referidos— en los capítulos 3, 4, 7 y 32 del Exodo. La comparación entre las fuentes y el resultado final del libreto muestra claramente la voluntad schönbergiana de cantar, con el máximo de fuerza, los caracteres de raza, de pueblo elegido que ostentan los judíos, a cuyo pueblo Schönberg pertenecía. Y aquí debemos entrar en la crítica discográfica propiamente dicha, porque al aficionado español se le ha escamoteado la traducción del texto, algo que siempre es censurable, pero que en obras como ésta raya en lo intolerable: la lucida oferta de Philips en la que se encuadra esta publicación hubiera sido perfecta a cambio de restar un pelo de lucidez a los anuncios, si se hubiera dejado uno de los títulos para otra ocasión y se hubieran aplicado los costos correspondientes a presentar debidamente los otros álbumes. Puede (en realidad, así es) que yo no sepa nada de política empresarial y sobren las líneas inmediatamente anteriores. Pero no sobra la censura más irritada a una omisión que supone un serio lunar en la que debería haber sido la publicación estrella del año. Pero sigamos.

Texto y música —insistimos en la necesidad de anarlos— invitan a pensar en Moisés y Aarón como obra más próxima al género del oratorio que a la ópera tradicional. La razón es clara: en primera instancia se observa la falta de acción, de dinamismo escénico; se manejan ideas y los hechos que en escena acontecen sólo a ellas sirven y no al habitual curso dramático de exposición, nudo y desenlace. Sin embargo, una mínima familiaridad con Moisés y Aarón nos mostrará en seguida el inmenso potencial dramático (en el sentido de teatral) que posee o, lo que es lo mismo, la propiedad con que debe ser encuadrada como ópera. Este dramatismo, esta teatralidad fueron transmitidos por Schönberg a niveles puramente compositivos, esto es, sin utilizar para su música elementos teatrales dados ni situaciones convencionalmente «operísticas». No: palabra, música, acción, han nacido juntas y como desde la nada; Schönberg ha instaurado un nuevo concepto de teatro musical que seguimos denominando ópera sin prejuicio alguno, ya que bajo tal denominación se agrupan productos artísticos tan disímiles como Alcina, El barbero de Sevilla, Don Juan, Lohengrin, La Bohème, Boris o Elektra. Hija de ellas es, qué duda cabe, pero sus innovaciones de fondo son tan notables que Moisés y Aarón tiene que figurar necesariamente en una relación que agrupe los cinco o seis títulos más decisivamente nuevos que haya dado la ópera desde Orfeo.

Sería interminable e impropio de este momento enumerar bellezas y calidades de la obra que nos ocupa, empezando por el asombro que produce constatar que Schönberg basó la composición de toda su ópera en una sola serie dodecafónica. Vamos a limitarnos a comentar alguna de las ideas que apuntan hacia esa teatralidad radicalmente nueva que, según comentábamos más arriba, presenta el Moisés de Schönberg.

El planteamiento de los papeles protagonistas ya habla de teatralidad: para mejor caracterizar musicalmente el enfrentamiento

entre pensamiento y palabra, entre idea y acción, entre espíritu y materialidad, entre abstracción y realidad que Moisés y Aarón representan, Schönberg ha dispuesto que «Moisés» se exprese siempre en *sprechgesang* (canto-hablado), esa original especie de recitado incisivo que inaugurara Pierrot Lunaire años atrás; mientras tanto, «Aarón», dotado para el verbo, se manifiesta en línea cantante que debe no poco al tenor wagneriano y que tiene un antecedente próximo en el «Andrés» de Wozzeck. Así, pues, el choque dialéctico entre lo que ambos personajes representan tiene su exacto paralelo sonoro: el oyente, en los diálogos entre «Moisés» y su hermano, percibirá no dos ramas distintas de una misma fuente musical, sino dos fuentes, dos musicalidades distintas. Mientras Mozart se las ingeniaba para diferenciar psicológicamente a sus personas mediante la distinta interiorización de la situación, vertido todo ello en una misma línea musical —recuérdese la asombrosa escena del «Minuetto» de Don Juan—; mientras Verdi exteriorizaba esa diferencia, envolviéndola genialmente en un mismo curso melódico-armónico —dúos entre «Otelo» y «Yago», por ejemplo—, Schönberg requiere dos musicalidades separadas desde su base sonora, dos diseños vocales sin puntos de contacto. Ello es una aportación realmente nueva al teatro cantado.

Más original si cabe es el tratamiento de los conjuntos vocales. Decir que en Moisés y Aarón el pueblo —y, por tanto, el Coro— es tan protagonista como los solistas no resultaría nuevo en un género en el que figuran obras como Boris Godunov. Sí es nuevo, en cambio, el tratamiento musical del Coro, es decir, el modo en que Schönberg hace de él un verdadero protagonista como su idea literaria de la obra reclamaba. ¿Cómo? En Moisés y Aarón asistimos a una multiplicidad de líneas musicales dentro de buena parte de los conjuntos vocales. El procedimiento está presente desde la primera escena, ya que Schönberg, genialmente, ha conseguido esa sensación de sobrenaturalidad que brota desde la zarza, y que a la vez atrae, turba e infunde temor a «Moisés», personificando a la Voz mediante un doble conjunto de seis solistas y grupo de *sprechgesang*. Por otra parte, los dos grupos se descomponen en líneas vocales diversas. Todo esto, aplicado al Coro, logra con formidable efectividad una personificación auténtica del pueblo como suma de individualidades, como personaje-protagonista múltiple, lejos de constituir una visión más del pueblo como masa.

Una orquestación de impresionante riqueza tímbrica crea, engarza, comenta, subraya, insinúa situaciones, palabras, ideas. La obra, merced a esa indisoluble unidad a que nos hemos referido, es, acaso más que ninguna otra ópera, obra de director. Por dos motivos: uno, porque él, desde la orquesta, debe ese «espacio escénico» que compense a la obra del dominio de la idea sobre la acción, esto es, el director es el responsable de que brote de la audición esa teatralidad específicamente sonora que Schönberg ha vertido en su partitura (lo que, dicho sea entre paréntesis, hace de Moisés y Aarón una ópera sumamente apropiada para su goce con el disco); dos, porque el empleo del *sprechgesang* propicia la decisiva intervención del director en la interpretación de los solistas vocales. Por si era necesaria la demostración, ahí tenemos las dos grabaciones modernas de Moisés: una dirigida por Gielen, otra por Boulez, y las dos con el mismo solista encarnando al protagonista: Günter Reich. Su «Moisés», extraordinario en ambos casos, es, sin embargo, distinto: más sutil matizador del texto, más «fino» —diríamos— en líneas generales está en la versión de Boulez; más tosco, pero también más arrebatador expresivamente en algunas secuencias, lo encontramos con Gielen. Pero no se trata aquí de hacer crítica comparada, sino de constatar en qué medida ha intervenido el director en la interpretación vocal.

Junto a este colosal recitador, auténtico actor en el manejo exclusivo de su voz, encontramos en la versión Philips a Louis Devos, viejo amigo de los aficionados madrileños por sus múltiples interpretaciones del «Evangelista» en La Pasión. Devos está francamente bien; su línea musical es impecable y su sensibilidad nos capta inmediatamente, pero, sin embargo, se echa de menos en su encarnación de «Aarón» un punto de garra, de arrebatado, sensación nada desviada según pudimos constatar en la versión de Boulez, escuchada después, en la que Richard Cassilly hace un «Aarón» superior en base a ese matiz de fuerza vocal. Siendo excelentísimo el protagonismo vocal, la versión de Gielen que nos ocupa nos asombra, ante todo, por la labor directorial, sencillamente impresionante. La claridad con que Michael Gielen hace sonar la compleja maraña orquestal, el orden riguroso con que se producen los conjuntos vocales, la perfecta gradación de planos sonoros..., todo hace de su versión un fabuloso servicio a la partitura, servicio muy en la línea que ha sellado Boulez; pero reconozcamos que, contra lo que hubiéramos esperado, Boulez no está en «Moisés» más claro que Gielen. Al menos, en el resultado final del producto discográfico (conjunción de interpretación, toma de sonido y prensado) me parece más cristalina y detallista la realización de Gielen, quien ha contado, desde luego, con unos medios técnicos excepcionales, ya que la grabación es fidelísima y logra, con la justa separación de canales, una sensación espacial que colabora espléndidamente a elevar al disco a vehículo transmisor de primera categoría.

La cita, en la referencia, de todos los intérpretes —aun en papeles brevísimos—, entiéndase como homenaje a la perfección que



Michael Gielen, director de la grabación.

preside la realización sonora de esta obra singular, que difícilmente nos será dado escuchar mejor. Fue lógico y justo el Premio Mundial del Disco que obtuvo en Montreux en la pasada convocatoria, de la cual dio noticia en RITMO (núm. 458) nuestro compañero, jefe de la Sección crítica y miembro del Jurado por invitación expresa del Festival de Montreux, José Luis Pérez de Arteaga.

Ahora concluyamos que se trata de una obra fundamental del repertorio operístico y de la música contemporánea en general. Que resulta sumamente apta para su disfrute a través del disco (y a falta, por mucho tiempo, ya lo verán, de otra cosa). Que la interpretación es soberbia. Y que la magnífica presentación sonora que se nos ofrece no es suficiente para pasar por alto la la-

mentable carencia de traducción al castellano del libreto de Schönberg. Un sobresaliente que debió haber sido matrícula de honor.

JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

SCHOENBERG, A.: Moisés y Aarón. Günter Reich, Louis Devos, Eva Csapó, Elfriede Obrowsky, Roger Lucas, Richard Salter, Ladislav Illavsky, Werner Mann, María Mühlbacher, Elisabeth Wagner, Helga Chlup, Elisabeth Brömmel, Alfred Winkler, Franz Handlos; Miembros del Coro de Niños de Viena; Coro y Orquesta de la Radiodifusión Austríaca. Director, Michael Gielen. PHILIPS, 67 00 084/02; dos discos. Precio normal: 950 ptas. Precio oferta: 760 ptas.



MONTEVERDI, C.: **Madrigales: Libros VIII, IX y X.** Sheila Armstrong, Heather Harper, Lillian Watson, Alfreda Hodgson, Helen Watts, Anne Collins, Luigi Alva, Robert Tear, Ryland Davies, Clifford Grant. Miembros de los Ambrosian Singers. English Chamber Orchestra. Director, Raymond Leppard. Philips, 67 99 006/05. (Cinco «Long-plays stereofónico»-compatibles.) Precio normal: 2.100 pesetas. Precio oferta: 1.680 ptas.

El álbum que nos ofrece Philips a precio reducido, dentro de su oferta especial limitada 1976, resulta muy atractivo, puesto que contiene varias obras fundamentales de Monteverdi y algunas que son verdaderas novedades en el mercado español.

El **Libro VIII de Madrigales** constituye un conjunto deslumbrador, en el que se integran piezas para solo y bajo continuo para seis, siete y ocho voces; la ópera en un acto el **Ballo dell'Ingrate**, compuesta en Mantua en 1608, un año después del **Orfeo**, y que volvió a ser representada en Viena en 1628, y, en fin, **Il Combattimento di Tancredi e Clorinda**, obra esta que ha alcanzado una cierta popularidad. Las composiciones están agrupadas en dos partes, y tal disposición se explica por el propio Monteverdi en un interesante Prólogo, verdadera «Poética musical», en el que remontándose a la **República**, de Platón, recoge la idea clásica, según la cual determinados esquemas rítmicos reflejan concretos estados afectivos. Explica en especial cómo llegó a descubrir lo que denomina «estilo agitado» («concitato»), y que viene a expresar los sentimientos derivados de una situación límite, como puede ser la del guerrero en la batalla. Este estilo «concitato» actúa de elemento uni-

ficador en una colección aparentemente tan heterogénea que va de la canción solista a la ópera.

En todo caso, estas piezas nada tienen que ver con las obras típicas sin acompañamiento, a cuatro o cinco voces, que bajo el nombre de «Madrigal» fueron publicadas en los primeros años de aquel siglo y que resultaban un marco demasiado estrecho para un Monteverdi empeñado en liberar la música de las ataduras del contrapunto del siglo XVI, del que, sin embargo, no renegaba ni prescindía. Instintivamente se vio impelido hacia el drama, sin caer por ello en los esquematismos de la Camerata florentina, los cuales, después de las experiencias emocionales del madrigal cromático de un Gesualdo, tenían forzosamente que parecerle rudimentarios en cuanto a armonía y vagos en cuanto a la forma. Su estupenda imaginación, la riqueza inagotable de su invención musical, el ritmo trágico y el asombroso poder de expresión dramática rebasaban todas las formas musicales de su tiempo. Así se explica el logro absoluto de este **Libro VIII**.

Se completa el álbum con otras obras de notable interés pertenecientes al **Libro IX de Madrigales**, editado en Venecia en 1651, ocho años después de la muerte del autor; a los **Scherzi Musicali**, de 1632, y a otras colecciones editadas anteriormente. La selección es bastante acertada teniendo en cuenta que lo pretendido es el contraste y la variedad.

La interpretación de tan extenso y rico conjunto resulta desigual, en términos generales. Raymond Leppard afronta su cometido con seriedad y conocimiento, si bien peca de una cierta falta de imaginación en obras que tanta colaboración exigen del intérprete. Su sensibilidad y dominio musical se evidencian en muchos

momentos. Citemos, por ejemplo, esa cima de la música vocal que es **Hor che'l ciel...**, sobre versos de Petrarca. O la sutil gradación del discurso dramático que nos ofrece en su versión del **Ballo dell'Ingrate**. Del extenso elenco de solistas vocales destacamos en primer lugar a Luigi Alva, en especial por su importante intervención en el **Combattimento di Tancredi e Clorinda** como «Narrador». Según Monteverdi, la voz del «Narrador» deberá ser clara y firme, su dicción perfecta, para que las palabras se destaquen de la orquesta y así puedan ser mejor entendidas en el recitativo. Alva se atiene escrupulosamente a estas indicaciones, gracias en parte a su correcta dicción, y elude la tentación de adornos y amaneramientos, excluidos expresamente por el compositor. Un poco corta de voz, Sheila Armstrong resulta convincente en obras como la maravillosa canción **Si dolce e il tormento...**, o en la «cantata» **Ohimè ch'io cado**, donde su voz emerge con indudable encanto y flexibilidad del casi hipnótico acompañamiento instrumental. En cambio, Robert Tear está desafortunado en la mayor parte de sus extensas intervenciones a solo, dando la impresión de que sus recursos vocales y estilísticos no se hallan a la altura de las páginas interpretadas, con todas las dificultades que entrañan. Coros y orquesta cumplen con académica corrección su cometido. Grabación y prensado son aceptables, y el álbum se ve enriquecido con un folleto gráficamente muy bien presentado y que contiene, amén de unas breves notas, los textos de las obras, con su correspondiente traducción.

En conclusión: A pesar de ciertas «debilidades» interpretativas, el álbum es plenamente recomendable, aunque sólo sea por la serie de obras portentosas que contiene.—D. C. C.

## MOZART: SINFONIAS DE JUVENTUD. UN CAMINO HACIA LA PERFECCION

A lo largo de la producción sinfónica mozartiana podemos encontrar—lo mismo que en otras de sus obras—un cúmulo de influencias que se van repartiendo a lo largo del tiempo y van configurando poco a poco la verdadera personalidad del músico, de parecida manera a lo que ha sucedido con otros autores. El salzburgués fue un voraz receptor de todo lo que veía y oía, y desde muy niño, favorecido por una facilidad natural nada corriente, asimilaba influencias de todo tipo. A ello contribuía la continua preocupación de su padre por enseñarle más y más, corriendo el peligro de crear en él un auténtico caos mental; peligro superado por la asombrosa capacidad de síntesis del que luego, en base a lo aprendido, y sobre todo a su propia inspiración, se convertiría en uno de los más extraordinarios compositores.

Desde las primeras sinfonías—género que nos interesa aquí particularmente—vemos cómo, lógicamente, emplea la forma clásica germánica de cuatro movimientos, que posteriormente él mismo, Haydn y Beethoven llevarían a sus últimas consecuencias: «allegro», «andante», «menuetto», «allegro»; luego, y a raíz de su viaje a Italia en 1770 y a su contacto con Sanmartini y el Padre Martini, vemos cómo utiliza el modelo italiano, construyendo las composiciones con arreglo a la técnica napolitana tradicional, en la que era un maestro Johann Christian Bach, quien influyó poderosamente en el joven austríaco. A partir de este primer contacto con la nación mediterránea, Mozart aprende a cantar, a utilizar la melodía, a dotar de transparencia, de ligereza (no trivialidad) a sus tempranas sinfonías. Perfecciona la técnica del contraste temático y rítmico y otorga mayor personalidad e independencia a cada motivo. Todas estas características están bien presentes en las cinco sinfonías italianas de 1770: en orden cronológico, las Números 44, 47, 45, 11 y 10, las cuatro primeras en Re mayor, lo que revela un deseo de buscar fórmulas que aseguren, un poco estereotipadamente, el logro de una estructura temática y tonal base.

De nuevo en Salzburgo, el músico vuelve a la forma alemana en cuatro movimientos, introduciendo otra vez el minueto (que falta en las tres últimas sinfonías italianas). Así, en las Números 54, 43, 9 y 12, de 1771, encontramos huellas de la escuela vienesa representada por Wagenseil, Monn y Starzer. Pero—y esto revela una vez más la imposibilidad de encasillar a Mozart—el tratamiento dado a las obras es, en general, italiano; por ejemplo, en la mayoría de los casos la «durchführung» o desarrollo es reemplazada por un nuevo tema, empleándose frecuentemente la fórmula del «ritornello». Estas circunstancias llevan a los biógrafos Wyzewa y Saint Foix a considerar que estas sinfonías están «tratadas en italiano, pero sentidas en alemán». El equilibrio mozartiano empieza a vislumbrarse, si bien todavía (tiene diecisiete años) estamos lejos de la madurez.

Esta comienza a apuntar con las ocho sinfonías salzбургuesas compuestas entre diciembre de 1771 y agosto de 1772, Números 14 a 21. La general igualdad tonal de las sinfonías «italianas» y el equilibrio logrado con las de 1771 desemboca en estas últimas obras, en las que Mozart se propone, muchas veces no del todo conscientemente, «llegar a ser él mismo», intentando escribir en cada ocasión una obra distinta de las demás, dotada de una personalidad propia e inconfundible. Como dicen los hermanos Massin, «comienza a conocer el problema de la significación específica y del valor propio de la sinfonía como género musical». La sombra de Joseph Haydn está presente también, y así, el salzburgués pone su máximo empeño en otorgar consistencia y carácter a los dos últimos tiempos, hasta entonces dominados por los dos primeros, «allegro» y «andante». La coda adquiere amplitud y los temas ganan en extensión melódica y acentuación rítmica. Hay una suerte de correspondencia íntima entre el lenguaje y la intención profunda. Puede citarse a este respecto la frase de Einstein a propósito del «Andante» de la Sinfonía en Mi bemol, K. 132, número 19: «Está lleno de una fiebre y de una obstinación tan personal que apenas le conviene el término "andante"». Como dice el mismo autor, «la expresión parece devenir indiferente a toda forma tradicional». He ahí el gran mérito del artista; partir de una forma, captarla en lo profundo y emanciparse luego de ella; como asimismo subraya Einstein, recorrer el «camino de lo decorativo a lo expresivo», de lo exterior a lo interior, de lo solemne a lo íntimo.

La grabación que se comenta incluye 31 sinfonías de juventud, pero no las que podrían considerarse las 31 primeras desde un punto de vista cronológico. Así, por ejemplo, las construidas sobre oberturas de óperas a las que se ha añadido un «finale» son todas—menos la Número 50, K 120, sobre Ascanio in Alba—posteriores a la Número 21, K 134, que—lo que es una lástima y resulta poco comprensible—no aparece en la colección. Tenemos de esta forma las Sinfonías número 51, K 163, sobre Il sogno di Scipione; sin número, K 121, sobre La finta giardiniera, y Número 49, K 102, sobre Il re pastore, que datan, respectivamente, de agosto de 1772, primavera y verano de 1773. Estas obras son, precisamente, las que faltan en la integral de Böhm en DG.

Interesante es contar con la Sinfonía en Sol mayor («Neue Lambacher»), no numerada ni por Koechel, ni por Einstein, ni por sus continuadores, descubierta en 1965. A señalar, sin embargo, la ausencia de la Número 54 en Mi bemol mayor, 74g del catálogo de



El infatigable Neville Marriner.

Einstein, compuesta en Salzburgo en el verano de 1771. Acerca de estas cuestiones—todavía dudosas en muchos casos—de nomenclatura se echa en falta una más amplia explicación en el estudio—aceptable, por otra parte—de Ates Orga que acompaña al álbum.

A estas alturas resulta redundante y poco original hablar de las excelencias interpretativas de la Orquesta de Saint Martin in the Fields conducida por Neville Marriner, tantas son las muestras que nos han dado de su calidad. Es muy difícil «a priori», pensar en un conjunto y director actuales más adecuados para traducir todo el encanto, transparencia y bellezas formales de estas pequeñas sinfonías, algunas de ellas piezas muy importantes en la evolución del género. La afinación, virtuosismo, calidad sonora y elegancia de estos músicos ingleses así lo hacen prever. No nos defraudan. Cada obra está servida a la perfección, destacados sus valores esenciales, aunque, claro—y esto no es defecto de ellos—no pueda evitarse en ciertos momentos, particularmente en las primeras sinfonías, una sensación de monotonía en una escucha intensiva. He tenido presentes algunas otras versiones de estas tempranas obras, como la de I Musici. Sinceramente, la calidad de la que se comenta—que aparece además servida por una grabación muy buena—queda inigualada. Tampoco Böhm, al menos en estas primeras sinfonías, es comparable; su concepción, con orquesta más amplia, menos «mozartiana», es más sólida, más clásicamente germánica, descuidando un tanto lo que de italiano (modelo de ópera bufa, levedad, contrastes dramáticos «forte»-«piano») existe en ellas.

Conclusión: De adquisición obligatoria para todo mozartiano que se precie. Grabación «casi» completa de las primeras sinfonías de uno de los más grandes sinfonistas en interpretación fuera de serie.

ARTURO REVERTER

MOZART, Wolfgang Amadeus: Las 32 primeras Sinfonías. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner (PHILIPS 6747 099, álbum de 8 LPs. Precio de oferta: 2.640 ptas.).

## LA OTRA CARA DE ZOLTAN KODALY

En un número anterior de RITMO (Ed. diciembre 1975, núm. 475) tuve ocasión de comentar la aparición en España de un álbum (Decca) dedicado a la música orquestal de Zoltan Kodály. Ahora he de referirme, dentro de la serie de grabaciones húngaras distribuidas por Hispavox (sin duda, una de las Compañías nacionales más inquietas), a dos nuevos discos consagrados a esta importante figura de la música magiar. En ellos se contienen cuatro de sus más relevantes obras: una orquestal y tres corales-orquestales. La primera, las Variaciones del pavo, se incluía ya en el citado álbum Decca; las otras son novedad en nuestra discografía, la cual, un tanto sorprendentemente, se ve enriquecida en breve tiempo respecto a una de las más interesantes parcelas de la música contemporánea europea.

Podemos completar así el acercamiento al músico húngaro iniciado a través de su producción orquestal y comprobar que las características fundamentales de la misma, ya observadas anteriormente (equilibrio formal, brillantez de orquestación, maestría instrumental, dominio de la armonía y contrapunto...), que parten en cualquier caso de un profundo conocimiento de lo popular, se dan igualmente en la obra coral, aunque con las lógicas diferencias técnicas y expresivas. Así, al ser muchas veces el coro el auténtico protagonista, la utilización de formas arcaicas del más puro gregoriano, las combinaciones polifónicas y los efectos contrapuntísticos de las voces humanas enfrentadas al conjunto orquestal pasan a primer plano.

El Psalmus hungaricus es una de las más bellas obras sinfónico-corales de este siglo, por su concentrado lirismo y soterrado dramatismo, su perfección arquitectónica (construcción en forma de «rondó») y austeridad instrumental. Es un canto épico-patriótico realmente hermoso, que hace pensar en el Alexander Nevsky, de Prokofiev, más brillante, pero sin la garra poética de la de Kodály. La alternancia del desnudo fraseo del tenor solista con los hondos pasajes corales está realizada con mano maestra, consiguiéndose momentos de extraordinaria belleza (coro contrapunteando el canto de aquél). La transición de la primera a la segunda parte es destacable por su lírica simplicidad, con atractivos efectos tímbricos arpas-maderas.

Preciosa obra el Te Deum, en el que se emplean constantemente procedimientos de la vieja polifonía: imitaciones, cánones..., pero utilizados por la mano de un hábil e inspirado constructor de este siglo. Los pasajes líricos alternan con las explosiones jubilosas, volviendo a encontrarse presentes, como en la obra anterior, muy bien combinado con aquellos elementos arcaicos, el carácter pentatónico, definitorio del estilo del músico. Esta amalgama proporciona lo que se podría denominar «síntesis humanística kodalyana». Al final de la obra, en «pianissimo», después de la delicada entrada de la soprano, contestada por el coro («In excelsis»), y a continuación de un «tutti», es de una gran belleza.

## HAENDEL-BAKER: UN BINOMIO PERFECTO

La cantata Lucrezia («La Lucrezia») data, según todos los indicios, de 1707, año en que Haendel visitó por dos veces Florencia, acogido a la hospitalidad del mecenas Fernando de Médicis, gran duque de Toscana. El compositor, buscando nuevos rumbos para su vida y su arte, había llegado a Italia a finales del año anterior, en seguida toma contacto con la exultante vida musical del país mediterráneo y recoge las beneficiosas influencias de Carissimi y Alessandro Scarlatti, conociendo más tarde en Venecia al hijo de éste, Domenico.

Estas influencias y la prodigiosa facilidad del joven músico dan como resultado la composición de una serie de obras que podemos llamar «italianas», que van, por ejemplo, del Dixit Dominus y la ópera Roderigo a diversas cantatas y oratorios profanos. La producción haendeliana de cantatas y, concretamente, de «cantatas italianas para voz y continuo», es muy amplia. La Händel-Gesellschaft Edition ha recopilado nada menos que 72, entre las que Lucrezia (o bien O Numi eterni!) hace la 46. En ellas el compositor llegó a alcanzar un dominio de la forma sólo comparable al que logró, por otros caminos, el mayor de los Scarlatti, quien compuso ¡más de 500!

La cantata era un género ya muy enraizado en Italia cuando el músico anglo-alemán llegó a este país. Históricamente, se tiene por creada la primera cantata, como forma «cantada» opuesta a la instrumental de «sonata», en 1620, fecha en la que Alessandro Grandi compone Cantate et arie (sic) a voce sola: sobre un bajo continuo común se edifican diversas variaciones vocales estróficas («stanzas»). Sin embargo, la cantata haendeliana sigue más bien la línea que incluso anteriormente habían iniciado Peri, Caccini o Monteverdi (cuya Lettera amorosa es considerada por algunos investigadores como el verdadero punto de partida), quienes establecen el esquema básico, monólogo expresivo de diversos estados emocionales estructurados en forma de recitativo, «arioso» y «aria». Alessandro Scarlatti, por ejemplo, emplea una sucesión de dos recitativos y dos «arias», utilizando en éstas con profusión el «da capo» en la estructura temática tradicional A-B-A.

En la Misa brevis, edificada conforme a los cánones de la tradicional liturgia, encontramos un general clima doliente, percibiendo ya en la entrada del coro, por grupos, en el «Kyrie». Sensible y melódico el «Qui tollis», con un diálogo contralto-bajo, y hondamente patético el «Credo», con su comienzo «a cappella» y su descenso a las profundidades antes del «Et resurrexit». La desnuda armonía y la sencilla curva melódica del «Sanctus» y «Benedictus» nos captan pronto, lo mismo que el «Hosanna», expuesto aquí en la misma línea, sin exultante fuga. Muy atractivo el «Dona nobis» por su tímbrica, después del que se llega a una tranquila fase de aspecto conclusivo. El «Ite Misa est», en donde aparecen de nuevo las escalas pentatónicas que nos trasladan al mundo nacionalista, proporciona un final estimulante, aunque quizá esta última parte se desgaje un tanto, por su espíritu y construcción, del equilibrio y justeza del resto de la composición.

La interpretación es, en todos los casos, adecuada, si bien no todos los solistas brillan a la misma altura. Mención especial para József Simándy, tenor solista del Psalmus: voz algo tremolante, pero valiente e incisiva, empleada con musical expresividad en una difícil parte. Ajustados coros y orquestas, que poseen la sonoridad precisa. Las batutas rectoras prestan su reconocida solvencia y, especialmente la de Ferencsik, logran muy bellos efectos tanto por su delicadeza como por su cuidada y elástica agógica. La versión de Dorati de las Variaciones del pavo no presenta, como es lógico, notables diferencias con la que figura en el álbum Decca (grabado con posterioridad), pero la prefiero por su mayor lirismo y refinamiento sonoro, aunque la acritud de aquélla no deja de ser atractiva.

El aspecto menos positivo de estos discos es el técnico, lo que suele ocurrir en los productos Hungaroton. La grabación es de notable opacidad, sobre todo en el Psalmus y las Variaciones, en donde la gama dinámica es muy estrecha, lo que es lamentable teniendo en cuenta la importancia de los efectos tímbricos e instrumentales de estas composiciones.

Conclusión: Plena recomendabilidad por la novedad y el interés de las obras bien interpretadas, pero no por la grabación.

ARTURO REVERTER

ZOLTAN KODALY: Psalmus hungaricus, op. 13. Variaciones sobre una canción popular húngara («Variaciones del pavo»). Coros de Budapest, Coro de Niños de la Radiotelevisión Húngara; József Simándy (tenor); Orquesta del Estado Húngaro. Director, Antal Dorati. Hungaroton, LPX 11392, «stéreo-mono» (importado).

Te Deum del Castillo de Buda, Misa Brevis. Eva Andor, Alice Ekert, Klára Makkay, Eva Mohácsi (sopranos); Márta Szirma (contralto), József Réti (tenor), József Gregor (bajo). Coro y Orquesta de la Radiotelevisión Húngara. Director, Janos Ferencsik. Hungaroton, 11397, «stéreo-mono».



Son muchas, naturalmente, las conexiones que este género «de concierto» tiene con la ópera. No obstante, y en general, las diferencias pueden establecerse claramente dado el mayor recogimiento e intimismo—es una producción camerística—de la cantata, más contemplativa e intelectual asirismo y con un dramatismo más soterrado y concentrado. La cantata *Lucrezia* es un buen ejemplo, aunque en ella, como en otras, Haendel dé muestras de su originalidad creando su propio estilo expresivo y formal. No nos encontramos aquí ante un esquema simétrico puro, si bien cada una de las cuatro «arias» que vertebran la obra venga precedida de su correspondiente recitativo. Pero la extremada contraposición de los caracteres definitorios de los fragmentos, la medida en la utilización del esquema clásico A-B-A de las «arias» y la originalidad del recitativo final convierten a esta cantata en un verdadero monodrama en donde voz e instrumentos de cuerda aparecen fundidos (aunque sin perder, claro, su papel respectivo), sirviendo ceñidamente a la idea dramática central. La estructura A-B-A, en efecto, sólo se utiliza de modo estricto en la segunda «aria», «Il suol che preme...», en la que el verbo haendeliano brilla esplendorosamente. De gran valor dramático-expresivo (teatral, podría decirse) resulta el final, construido con dos recitativos: el primero, «Sento ch'il cor...», tranquilo y doliente; el segundo, «Ma se qui non m'e dato castigar...», en «allegro» auténticamente «furioso». La melodía y el contrapunto, la piraeta «colloratura», están plenamente conseguidos. Todo ello hace que no tengamos muy en cuenta la grandilocuencia del texto (se desconoce su autor). Lo que prima, en definitiva, es la música, viva, coloreada, contrastada... y hermosa.

La interpretación de Janet Baker es literalmente apabullante. No puede sorprender, desde luego, teniendo en cuenta sus antecedentes; pero siempre impresiona toparse con algo que debe definirse como perfecto. La versatilidad de la cantante para servir, con mil matices, los cambiantes estados de ánimo de la protagonista es asombrosa. Como en otras ocasiones, volvemos a admirarnos de la extensión e igualdad de su voz, clara y «squillante», muy «inglesa» en el color, aunque sin la especial densidad de una Ferrier o una Procter (verdaderas contraltos, mientras que Baker se encuentra en esa difusa línea que va de la «mezzo soprano» a la soprano dramática); de su prodigiosa técnica, que le permite un control infalible del aire y un dominio de las agilidades fuera de serie; de su dominio de la media voz, que adelgaza hasta límites increíbles. Y todo ello servido por un fraseo nítido, preciso y elegante, y un temperamento de gran efusión, plenamente dramático (contraste ternura-violencia). Hoy, en declive Joan Sutherland (por otra parte, más «controlada»), y menos habitual en él Teresa Berganza (de voz más cálida y bella, pero más lírica), no existe nadie que pueda can-

tar así el repertorio haendeliano, con esta exactitud de entonación, rigor de estilo, trascendencia y sobriedad. Es preciso ser un verdadero artista para interpretarlo de esta manera y bordar, al mismo tiempo, a Mozart, tocar fondo en Monteverdi y sentir en profundidad a Mahler (imborrable recuerdo: Festival de Salzburgo 1973, Janet Baker y Claudio Abbado, Sinfónica de Londres: 4 Rückert lieder).

Este asombroso nivel interpretativo se mantiene en todo el disco. Cada uno de los fragmentos de ópera y oratorio de Haendel que se nos ofrece en la segunda cara son otras tantas pruebas de ello. En esta pequeña y bien escogida selección (de la que sólo, que yo recuerde, se había publicado entre nosotros el famoso «Largo») encontramos cabalmente traducidos la trémula ansiedad de «Bertarido» (de la ópera *Rodelinda*, 1725), el júbilo exultante de «Ariodante» (de la ópera del mismo título, 1735) y «Achsa» (del oratorio *Joshua*, 1748), verdaderos ejercicios vocales; la serenidad de «Serse» (de la ópera así titulada, 1738), los vivos contrastes de la peroración de «Dejanira» (del oratorio *Hércules*, 1738) o el anhelo de «Atlanta» (de esta ópera, 1736).

Para mantenerse a la altura de la cantante inglesa y brindar un acompañamiento que no desentonara hacia falta la participación de un director y una orquesta de contrastada calidad sonora e interpretativa. Philips los ha encontrado en Raymond Leppard y la English Chamber Orchestra, que ya nos han dado cumplidas pruebas de su valía, incluso con la propia Baker. El apoyo instrumental es por ello exquisito, cuidado en el detalle y amplio en el fraseo, palpante e intenso. La grabación es muy buena: clara, fiel y con la debida presencia, a través de un prensado sin aparentes fisuras. Un solo fallo: los textos vienen en italiano (los escritos en este idioma), inglés, alemán y francés, pero no (¿hasta cuándo?) en castellano.

Conclusión: ¡Al fin un registro vocal de Haendel realmente «nuevo»! (1). Por todo lo apuntado más arriba, un gran disco para oír una y otra vez saboreando la riqueza de una música y de una interpretación.—ARTURO REVERTER.

G. F. HAENDEL: Cantata «Lucrezia»; fragmentos de *Rodelinda*, *Ariodante*, *Serse*, *Hércules*, *Atlanta* y *Joshua*. Janet Baker, «mezzo-soprano». English Chamber Orchestra. Director y clavicordista, Raymond Leppard. PHILIPS, «Estéreo», 65 00 523. 400 ptas. Premio Mundial del Disco en Montreux, 1975.

(1) Seguimos esperando ansiosos la distribución de gran parte de sus oratorios y de casi todas sus óperas.

## ORQUESTAL

BACH: **Grandes transcripciones**, por Leopold Stokowsky. London Symphony. Director, Leopold Stokowsky.

Aunque los puristas puedan escandalizarse por estos arreglos—en más de un caso, con justo motivo—, bueno es recordar que era el propio Bach quien adaptaba o transcribía tanto páginas propias como ajenas. Así, por ejemplo, el «Preludio» de la **Partita BWV 1006**—aquí convertido en su «moto perpetuo alla Mantovani»—lo orquestó Bach como sinfonía para su **Cantata BWV 29**, «Wir danken Dir, Gott»; los corales «Wachet auf» y «Ein feste Burg» son conocidos como piezas para órgano o parte de las **Cantatas** homónimas...; los ejemplos podrían multiplicarse.

Este microsuro, el cuarto que conozco con transcripciones de Bach por el «viejo mago», responde a premisas ya familiares para quienes recuerden, por ejemplo, la célebre **Tocata y Fuga BWV 565**, que figuraba en el filme **Fantasia**. Presupuestos discutibles, pero resultados casi siempre emocionantes: «Ein feste Burg»; «Dormidos, despertad»; «Chacona». Esta última es, en verdad, impresionante. Decepción, en cambio, en la «Pequeña fuga», BWV 578.

La mayoría de las tomas fueron reali-

zadas el día del 92 (!), cumpleaños de Stokowsky, hace un par de años, y la orquesta responde con verdadera entrega y la soberbia calidad habitual.

Excelente grabación, prensado y comentarios.

**Conclusión:** Queda expuesta mi opinión personal. A usted, lector, toca escuchar y decidir.—R. A. M.

PAUL DUKAS: **Sinfonía en Do mayor. Introducción al tercer acto de «Ariana y Barbazul»**. ARTHUR HONEGGER: **Pastoral de verano**. Orquesta Nacional de la O. R. T. F. Director, Jean Martinon. EMI, J 063-12.131, «estéreo». P. V. P.: 415 ptas.

Claude Debussy se expresaba en estos términos con relación a la inevitable agonia de la sinfonía considerada como género musical: «¿Hemos de concluir por afirmar que la sinfonía, a pesar de tantos intentos por transformarla, pertenece al pasado por su estudiada elegancia, su formal elaboración y la actitud filosófica y artificial de su público?». A pesar de que la opinión del genial músico francés es de todo punto discutible (Mahler componía en esas fechas su alucinante **Séptima sinfonía**), lo cierto es que particularizando a la música francesa, nunca se había dado en ésta un cultivo continuado de la sinfonía como tal; desde Berlioz hasta fines del XIX sólo casos aislados y en limitado número de producción habían

visto la luz. César Franck, con su célebre **Sinfonía en Re menor** (1886), determinada por un amplio sentido de las posibilidades modulantes y basada en la construcción cíclica, inicia un pequeño renacer de la sinfonía en Francia. En esta **Sinfonía**, Franck introduce un nuevo elemento en la evolución de la expresión musical, consistente en aplacar los impulsos románticos en provecho de una estética profundamente mística. Con este espíritu se componen la **Sinfonía en Sol menor**, de Edouard Lalo, y la **Sinfonía sobre un canto francés de montaña**, de Vincent d'Indy. También como reacción contra el Romanticismo, y siguiendo la línea comenzada en las sinfonías de Gounod y Bizet, la **Tercera sinfonía** de Saint-Saëns abre un corto período considerado como neoclásico. Entre estas tendencias, y dejando entrever la clara influencia de Richard Wagner en los compositores franceses, nacen, finalmente, las sinfonías de Ernest Chausson (1891) y Paul Dukas (1896), cuya **Sinfonía en Do mayor** es la pieza clave del presente disco.

Excepción hecha de su chispeante «scherzo» sinfónico **Aprendiz de brujo**, obra maestra de la descripción musical, la música de Paul Dukas sigue siendo una perfecta desconocida. Hay que felicitar a EMI en relación con esta cuestión, por ampliar con este registro el pequeño catálogo de obras del músico francés existentes hoy en España.

La **Sinfonía en Do mayor** se estrena en París, enero de 1897, bajo la dirección

de Paul Vidal. Consta de tres movimientos: dos «Allegros» que enmarcan a un movimiento lento; el primero y segundo movimientos están contruidos acorde con la forma sonata, y el tercero en forma de «Rondeau à couplets» (retorno de la frase por tres veces, siendo ampliada en la última por una brillante coda que contiene dos episodios enteramente distintos). Sin ser ninguna obra maestra, tanto por su brillante orquestación como por ser eslabón esencial en la cadena que va de Franck y Saint-Saëns a Honneger y Dutilleux, esta obra conviene conocerla por ser una de las pocas sinfonías existentes en la música francesa del postromanticismo. El lenguaje empleado por Dukas en su ópera **Ariane et Barbe-Bleu** (Maeterlinck) difiere bastante del utilizado en su **Sinfonía**, acercándose más al Debussy de **Pelleas et Melisande** y a obras de Ravel y Florent Schmitt. Este registro contiene una breve introducción al tercer acto, completándose con la deliciosa obra, de Honneger, **Pastoral de verano**, compuesta en 1920 e inspirada en el epígrafe de Rimbaud «J'ai embrassé l'aube d'été».

Convincente, objetiva y apasionada son los calificativos que, a mi juicio, definirían con exactitud plena la presente lectura de Martinon. El amor profesado por el director francés hacia esta música es un hecho obvio, que se patentiza con sólo escuchar los primeros compases de la **Sinfonía** de Dukas, con un entusiasmo que no dudaría en calificar de «soltiano» (en el sentido más laudatorio del término).

**Conclusión:** Positiva. Llena una importante laguna en nuestra discografía. Disco técnicamente bueno.—E. P. A.

G. F. HAENDEL: **Water Music («Música Acuática»)**. Orquestal-H. Collegium Aureum, con instrumentos originales. (BASF, «estéreo», Harmonía Mundí, 37 53079 (341). P. V. P.: 400 ptas.)

He aquí una de las obras más famosas de Haendel y una de las que han merecido más atención y estudio. Hay todavía, pese a ello, muchos puntos oscuros en relación con las circunstancias que acompañaron a su composición: fecha, motivación, número y clase de ejecutantes... Parece indiscutible, en cualquier caso, que se interpretó por vez primera con ocasión de un paseo del recién coronado Jorge I por el río Támesis. Entre las diversas fechas barajadas hay una en la que muchos investigadores están de acuerdo: 17 de julio de 1717. Se sabe, no obstante, que en agosto de 1517 y en abril de 1736 hubo otros dos paseos fluviales con asistencia del monarca al primero y del príncipe de Gales (más tarde Jorge III) y su prometida al segundo. Es interesante la

teoría que partiendo de estas tres efemérides supone que en cada una de ellas se interpretó una «suite» distinta, recopiándose más tarde las tres en lo que hoy se conoce como **Música acuática**. Son muchos los que, por el contrario, abundan en la opinión más extendida de que fue precisamente en julio de 1717 cuando se dio a conocer la totalidad de la obra. Tampoco existe, como más arriba se apunta, acuerdo en lo que respecta al número de músicos que intervinieron, si bien se repite con insistencia la cifra de 50. En cualquier caso, esto no tiene excesiva importancia si pensamos que en esta época era habitual el que la música se compusiera para entretener a nobles y reyes, dejándose en muchas ocasiones al arbitrio del propio intérprete la forma de desarrollarla y medirla, así como el empleo de uno u otro instrumental (según disponibilidades). Haendel es un buen ejemplo de estas tendencias, ya que fue un auténtico «manipulador» (como resalta su biógrafo Percy M. Young) de la orquesta, modificándola con frecuencia aun en las mismas obras; un creador original que otorgaba diversas posibilidades al intérprete, favoreciendo su fantasía y eliminando rutinas y convencionalismos. Son destacables a este respecto los ejemplos del **Mesías**, **Saúl** y los **Fireworks (Música para los Reales fuegos de artificio)**. También habría que colocar aquí la **Water Music**.

El Collegium Aureum nos ofrece esta obra utilizando, como tiene por costumbre, instrumentos originales y empleando un contingente de 27 ejecutantes; es uno de los muchos que pueden admitirse. No hay duda de que en la interpretación de los músicos alemanes pasan a un primer plano los atractivos valores tímbricos y coloristas que posee la partitura, y que quizá hasta aquí (no he escuchado todavía la interpretación, en CBS, de Jean Claude Malgoire con la Grande Ecurie de Chambre du Roi, no editada en España) no se habían logrado tan nítidamente. Los agresivos clarines, las dulces trompas o las incisivas cuerdas del Collegium visten de claros perfiles y luminosos acentos la sonoridad de estas tres «suites», que aparecen ordenadas así: Fa mayor, Re menor y Sol mayor. En otras versiones se sitúa en medio la últimamente citada y se da para la que ocupa su lugar la tonalidad de La mayor (en vez de Re). Ejemplo de ello es Leppard en su interpretación para Philips.

Estas excelencias del Collegium Aureum, que parten sobre todo de resaltar la tímbrica y la personalísima voz de sus instrumentos, individualizados pero integrantes de una totalidad indestructible, no alcanzan en Haendel, al menos en esta

obra, tan buenos resultados como en otros autores. En efecto, el músico de Hannover necesita, además, una buena dosis de dinamismo, de ímpetu si se quiere, de rotundos contrastes rítmicos, de vitalidad; y todo ello sin perder la elegancia y la densidad de su fraseo, que ha de estar nítidamente cincelado, con especial atención a destacar ese viviente y palpitante contrapunto apoyado en los bajos, que otorga innegable peculiaridad al conjunto orquestal haendeliano. Creo que estas características aparecen mejor servidas en alguna otra interpretación, como puede ser la modélica y ya aludida de Leppard, que cuenta con la siempre excelente English Chamber Orchestra. Hay que destacar, no obstante, algunos grandes momentos en la versión que comentamos: «Bourrée», de la «suite» en Fa; «Hornpipe», de la en Re; «Menuetts», de la en Sol... (la sucesión de movimientos difiere de la empleada en otras ocasiones). La grabación, aun siendo buena, no alcanza el nivel de transparencia y presencia de otras producciones de la firma.

**Conclusión:** Una muy aceptable versión, en el campo más bien «camerístico», de la **Water Music**, aunque un tanto pálida y falta de «aliento haendeliano». Interesante alternativa frente a la, en mi opinión, más lograda de Leppard o a las «sinfónicas» (y arregladas) de Karajan, Kubelik, Weldon, Szell, etc.

ARTURO REVERTER

CHARLES IVES: **Sinfonía número 1**. EDWARD ELGAR: **«Enigma», Variaciones sobre un tema original, op. 36**. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Zubin Mehta. Decca, SXL-6592, «estéreo». P. V. P.: 360 ptas.

Dos obras distintas en concepción son dirigidas por Zubin Mehta en este magnífico disco. Las **Variaciones «Enigma»** anuncian bien a las claras lo que será el «modus faciendi» típico del compositor inglés hasta los últimos días de su existencia; es decir, se moverá siempre dentro de los parámetros inamovibles del Romanticismo, con cierta melancolía, persistente grandilocuencia y visos de misticismo religioso, siempre en la esfera de lo tonal. Por contra, la **Primera sinfonía** del norteamericano Ives es representativa del primer período compositivo de la vida del músico, siendo calificada por el propio autor como «trabajo escolar» (el segundo y cuarto movimientos sirvieron de tesis a Charles Ives cuando estudiaba en Yale con Horacio Parker), estando construida acorde con el modelo de sinfonía romántica («Allegro», «Scherzo» y «Finale»). Sin

## CASA WAGNER

Gran Avenida, 36-Teléf. 38 28 76  
ELDA (Alicante)

Si adquiere discos por un valor superior a 2.000 pesetas, le mandamos gratis el CATALOGO GENERAL DE MUSICA CLASICA.

Pídanos lista de precios de los discos y «cassettes» de música clásica que tenemos en oferta y se lo mandaremos a vuelta de correo.

embargo, el paso dado por Ives desde esta **Primera sinfonía** hasta la **Sinfonía número 4** es realmente sobrecogedor, ya que de una a otra media un abismo. (La **Cuarta sinfonía** es radicalmente anticonvencional, pues divide el cuerpo sonoro en grupos independientes separados incluso en cuanto al espacio, lo cual requiere a veces la actuación de directores ayudantes —como en los **Grupos para tres orquestas**, de Karlheinz Stockhausen—; posee enorme complejidad rítmica, con aparición simultánea de hasta quince ritmos diferentes, dados como consecuencia de un pensamiento lineal, o sea, expuesto en capas y línea que conducen a una complejísima politonalidad y polilinearidad en el campo melódico-armónico, teniendo también esta sinfonía una parcial relación con la nueva escuela inglesa de los filósofos trascendentalistas.) Elgar, como ya se ha expuesto, se aferrará desesperadamente al inevitable pasado romántico hasta sus últimas obras de madurez (por ejemplo, su **Segunda sinfonía**, el poema sinfónico **Falstaff** o su **Concierto de violoncello**), a pesar de lo cual sus composiciones son poseedoras de gran belleza, exquisita sensibilidad, ágil inspiración y efectiva arquitectura constructiva.

Las respectivas lecturas de Zubin Mehta, glorioso artífice de este registro, son modélicas, siendo en las **Variaciones** de Elgar auténticamente magistral. Una vez más el insigne director hindú se confirma como una de las más grandes batutas de la actualidad, el cual ha estado desde hace varios años y hasta hace cuestión de días estrechamente vinculado con la Filarmónica de Los Angeles en calidad de director titular de la misma, habiendo hecho de ésta uno de los más soberbios conjuntos sinfónicos de todo el orbe. No es de extrañar, por tanto, que haya sido elegido como sucesor de Pierre Boulez en el podio de la Filarmónica de Nueva York. He comparado bastante detalladamente esta versión de las **Variaciones «Enigma»** con otras tres que tenía a mi disposición (concretamente, las de Arturo Toscanini, Sir Adrian Boult y Bernard Haitink), y a mi subjetivo juicio personal es la lectura de Zubin Mehta la versión de referencia. La dirección es sobria e impetuosa a la vez, con un exhaustivo y contundente control sobre toda la orquesta, que se muestra flexible y precisa hasta grados increíbles (ver, por ejemplo, el «Allegro di molto» en la cuarta variación —número 11 de la partitura—, o el clímax del «Allegro final» —número 61 de la partitura—, o la sensualidad de la novena variación —número 31 de la partitura—, etc.). Así, pues, hoy por hoy, versión de referencia en nuestro país (a la espera de la grabación de Georg Solti). La lectura de la **Pri-**

**mera sinfonía** de Ives es buena, inferior, a mi juicio, a la de Leonard Bernstein (CBS, no en España), y con el inconveniente de faltarle en el último movimiento más de cien compases, suprimidos por el propio Mehta con fines de dar mayor unidad al conjunto. A pesar de ello, la versión es buena globalmente considerada y, por el momento, la única existente en nuestro catálogo nacional.

**Conclusión:** Versiones excelentes y grabación excepcional, una de las más perfectas que jamás haya escuchado.—E. P. A.

**MAHLER: Sinfonía número 5. Kindertotenlieder.** (DG 25 30 541/42 P. V. P.: 860 ptas.) **Das Lied von der Erde. Ruckert Lieder.** (DG 27 07 082. P. V. P.: 650 ptas.) Rene Kollo, tenor. Christa Ludwig, «mezzosoprano». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan.

En música casi siempre se peca por defecto. Rara vez por exceso. Karajan, en su primera y doble aproximación discográfica a la música de Gustav Mahler, ha pecado —yo creo que gravemente— por exceso. Algo queda claro tras la escucha atenta de **Das Lied von der Erde** o de la **Quinta sinfonía**: Karajan conoce al dedillo todas las grabaciones de ambas obras, y con este conocimiento como apriorismo pretende en cada momento hacer «otra cosa»; algo nuevo, distinto, personal y, por supuesto, «made in Karajan». Esta postura es terriblemente ambiciosa y también terriblemente arriesgada. Esta vez el riesgo ha podido con el director salzburgués, y especialmente su versión de la **Quinta sinfonía** constituye, al menos para mí, un rotundo fracaso.

La **Sinfonía número 5** —«Sinfonía esquizofrénica», en genial definición de Cooke— presenta un permanente desafío al intérprete, por dibujarse en ella mundos radicalmente opuestos a base de motivos conductores permanentes. Mahler ha pintado, con idéntica paleta, vida y muerte, sol y hielo, desesperación absoluta y alegría radiante. Por ello es fundamental un trabajo interpretativo en conjunto, un enfoque general que todo lo englobe, sin por ello diluir los contornos netamente enfrentados de cada atmósfera opuesta. Karajan tiene un acierto inicial importante: hacer bascular la **Sinfonía** sobre su «Scherzo» central. También cabe constatar la existencia de aciertos expresivos parciales, cuya presencia sería imposible de echar en falta en un hombre de la excepcional clase directorial de Karajan. Pero todo ello se diluye en una constante, inútil e irritante búsqueda del detalle, un cultivo de la miniatura producto de una visión

microscópica y ultraminuciosa de la partitura. Es como observar con una potente lupa un cuadro de Cézanne sin apartarse de él lo suficiente como para apreciarlo en su conjunto.

Así, Karajan se permite momentos de encaje de bolillos, de virtuosismo máximo, de perfección técnica absoluta al servicio de nada, sin una auténtica idea motriz, de un alma interior que los integre, vivifique y dé sentido. Además, comete arbitrariedades absurdas, especialmente en lo que respecta a los ataques y a la planificación de intensidades —«pianísimos» y «fortísimos» exagerados hasta lo inimaginable—; pero no sólo en unos y otros Karajan se muestra arbitrario. También determinados efectos tímbricos nos parecen excesivamente artificiales, ciertas articulaciones resultan inexplicables para determinados motivos y los «tempi» son a menudo sacados de quicio.

El peor momento tiene lugar en el «Adagietto», aberrantemente artificioso, profundamente antinatural, ilógicamente situado como cima expresiva de la **Sinfonía**, cuando su papel es —intrínsecamente— el de un «intermezzo». ¿Será Visconti el directo responsable de este absurdo «resurgimiento expresivo» del «Adagietto», constatable no sólo en Karajan, sino en la mayoría de los directores que últimamente tocan la **Quinta sinfonía** mahleriana?

Creo que el mejor diagnóstico de esta interpretación lo escribió ya hace meses Henri Louis de la Grange, uno de los máximos mahlerianos mundiales y el autor del mejor y más importante libro sobre el músico de Kalitsch: **Parece mentira que (Karajan) no haya comprendido también que la música de Mahler, como toda música auténtica, acaba por sucumbir cuando se la tritura sin una razón profunda.**

En **La canción de la Tierra**, con un Kollo muy valiente y una Ludwig siempre artista, aunque lejos de la forma vocal de la versión con Klemperer, el panorama varía de manera palpable. Sin cambiar de procedimientos, Karajan consigue una versión auténticamente personal. Sus tícs directoriales —excesivo contraste de intensidades, ataques inexplicables, lentitudes artificiosas— persisten, pero no se imponen como en la **Quinta sinfonía**. Aquí sí encontramos un hilo conductor, un espíritu que amalgama lo arbitrario y lo natural, lo elocuente y lo enfático, lo sencillo y lo artificioso que concurren, esta vez a partes iguales, en su lectura. Hay algo que se nota en seguida: Karajan está mucho más familiarizado con **Das Lied** que con la **Quinta**. Por ello aflora una auténtica visión global de la obra —discutible o no, pero global— que en la **Quinta** se echaba bien de menos.



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

*La casa más surtida en discos  
microsurco de toda Andalucía*

**Casa Damas**

SIERPES, 65 - SEVILLA

Esta versión es netamente vocal en su planificación, netamente estática en su espíritu y netamente preciosista en su realización práctica. Quizá agobie a menudo el control que Karajan ejerce permanentemente sobre cualquiera de los elementos en juego. Pero el preferir o no una versión más libre, más intuitiva o más poética es mera cuestión de criterio.

En cuanto a las colecciones de «lieder» incluidas en estos dos álbumes, mis preferencias se decantan hacia los **Ruckert Lieder** sobre los **Kindertotenlieder**. En los primeros, Christa Ludwig parece encontrarse más a gusto, canta con más aire y la elocuencia —la peculiar elocuencia mahleriana— se consigue frecuentemente. Los **Kindertotenlieder** están, a mi manera de ver, auténticamente asfixiados por una dirección, una vez más, en exceso minuciosa, y unos «tempi» capaces de hacer abandonar al más pintado. Christa Ludwig se resiente a menudo del esfuerzo que supone este constante sacar de quicio las cosas. Además, Karajan comete una estrepitosa falta de gusto en el último «lied», cargando inútilmente las tintas en su primera sección para «detener» literalmente el discurso al final, en un vano intento por conseguir la máxima elocuencia expresiva en esta especie de «catarsis liberadora», que aquí suena forzada, edulcorada y cursi. Y es que, a menudo, la máxima elocuencia (véase Bruno Walter) sólo se consigue a través de la más absoluta sencillez.

Kubelik, con sus geniales intuiciones en la **Quinta sinfonía**; Bruno Walter, en su histórica e irreplicable versión de **Das Lied von der Erde** con Kathleen Ferrier y la Filarmónica de Viena; Janet Baker, con Barbirolli, en los **Ruckert**, y Fischer Diekau con Kempe o Böhm, en los **Kindertotenlieder**, constituyen versiones que yo preferiría, sin duda alguna, a las comentadas.

**Resumen:** Media de cal y una y media de arena en la primera palada mahleriana de Herbert von Karajan.—**M. Ch. B.**

**RACHMANINOV: Sinfonía número 1, en Re menor, op. 13.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, André Previn. EMI, 063-02632 Q, cuorafónico. P.V.P.: 415 ptas.

Obra desigual, pero que merece más atención de la que suele dedicársele. Hay incluso quienes la consideran la más importantes de las tres, lo cual creo que es exagerado: si bien contiene episodios realmente acertados, por espontaneidad y plenitud de inspiración, cierto es también que presenta defectos debidos a su juventud; reiteraciones, momentos ampulo-

sos y vacíos, tosquedades de realización mejor evitadas en las dos que le siguen. La obra, que rezuma carácter «ruso» por los cuatro costados, recuerda ocasionalmente tanto la **Sinfonía número 2** de Borodin como páginas de Tchaikowsky y Rimsky-Korsakov, hasta la escena de la coronación del **Boris**, de Mussorgsky; pero aun dentro de este mosaico de influencias se reconoce ya el estilo posterior de Rachmaninov.

De acuerdo con lo que dice Angel F. Mayo en su comentario sobre **Manfred**, de Tchaikowsky, Previn es director orientado normalmente hacia un repertorio de compositores secundarios y especialmente denostados hoy, lo cual en principio puede molestar. Pero, ¿hasta qué punto nos debe llevar esto a pensar que ésta sea su música predilecta, máxime teniendo en cuenta que como pianista se dedica sobre todo a la mejor música de cámara? ¿No será, más bien, por considerar que los más grandes autores se hallan mejor tratados por los grandes directores que estos otros secundarios, de los que él efectúa tantos registros? Lo cierto es que la labor de Previn es, en conjunto, muy encomiable: conferir a muchas obras más bien segundonas un sorprendente relieve, casi siempre imprevisto antes de él; pensemos en la **Segunda sinfonía** o en los **Conciertos de piano** (con Ashkenazy) de Rachmaninov, en las **Sinfonías** de Vaughan-Williams (¿para cuándo en España?), o en diversos títulos de Tchaikowsky, Prokofiev, Holst o Walton.

En esta **Primera sinfonía** de Rachmaninov muestra una musicalidad y un virtuosismo orquestal excepcionales, un sentido del timbre depuradísimo, hasta el punto de que, una vez más, la partitura —en especial su instrumentación, que disgustaba al autor— gana no poco. Formidable actuación de la London Symphony, que debe a Previn como a ningún otro director. A pesar de la destacable interpretación de Walter Weller con la Suisse Romande (Decca), Previn se emplaza en un indiscutible primer puesto. La toma de sonido, cudrafónica, es espectacular en el mejor sentido del término. Presentación cuidada.

**Conclusión:** Magníficas interpretación y grabación de una obra demasiado olvidada.—**A. C. A.**

**STRAVINSKY, I.: Las bodas.** Solistas, pianistas y percusión de la Filarmónica Checa; director, Karel Ancerl. **La historia del soldado.** Conjunto instrumental; director, Libor Pesek. DISCOPHON, 4233.

Ha sido buena idea la de reunir en un disco estas dos obras tan importantes de

# Pida Caprice

cuerdas de calidad  
para guitarra



**Caprice, S. A.**

Apartado 854

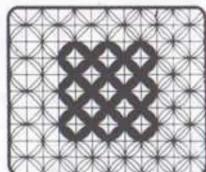
VALENCIA

Stravinsky. Su audición conjunta ilustra muy bien acerca de la singular personalidad de este compositor, tan igual a sí mismo y a la vez tan externamente distinto de unas obras a otras. **La historia del soldado** se compone en 1918, cuando Stravinsky hace cuatro años que madura la idea de **Las bodas** y faltan otros tantos para su terminación definitiva: son, pues, dos páginas contemporáneas, por más que los planteamientos expresivos y técnicos sean tan dispares. En ambas, un mismo talento genial vierte esencias populares rusas o practica un divertimento demoníaco donde cabe el tango, el vals, el «ragtime» o la alusión a J. S. Bach. Nada parece ajeno a Stravinsky: su sensibilidad lo digiere todo, su inteligencia lo asimila, su genio lo personaliza, su oficio lo vierte con apabullante facilidad. Siempre viene bien, sí, repasar Stravinsky.

Karel Ancerl, director de calidad —en mi opinión— muy por encima de su escaso predicamento entre públicos latinos, realiza una espléndida versión de **Las bodas**, muy controlada y a la vez de amplio vuelo. Nada en particular es destacable como excepcional, pero la interpretación no ofrece fisuras.

Lo mismo cabe decir de la versión de **La historia del soldado**: aunque no se especifiquen nombres ni procedencia de los intérpretes, es notorio que se trata de excelentes instrumentistas, muy integrados en la concepción general que de la obra tiene Libor Pesek.

La grabación es nítida y carente de distorsión o ruidos parásitos; solamente



ferysa

INFORMACION: APDO. 151036. MADRID

# OFERTA OTOÑO 1976

LA VOZ DE SU AMO - LA VOZ DE SU AMO - LA VOZ DE SU AMO - LA VOZ DE SU AMO

EMI

FRANZ LISZT

**LAS RAPSODIAS HUNGARAS**

CZIFFRA

ESTEREO

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

EMI

**ICAPULET Y MONTECCHI**

QUADRAFONICO

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

EMI

Schoenberg *Gurrelieder*

LA VOZ DE SU AMO - LA VOZ DE SU AMO - LA VOZ DE SU AMO - LA VOZ DE SU AMO

Serie  Angel

EMI

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

EMI

MOZART

**DON GIOVANNI**

Eberhard WÄCHTER  
Joan SUTHERLAND • Elisabeth SCHWARZKOPF • Graziella SCOTTI  
Luigi ALVA • Gottlob FRICK • Giuseppe TADDEI • Piero CAPPUCCIELLI  
PREMIERES THEATRE DE LYON  
CARLO MARIA GIULINI

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

EMI

HERBERT VON KARAJAN conducts  
VERDI

**FALSTAFF**

TITO GOBBI

ELISABETH SCHWARZKOPF FEDORA BARBIERI NAN MERRIMAN  
ROLANDO PANERAI ANNA MOFFO LUIGI ALVA  
PHILHARMONIA ORCHESTRA & CHORUS

ESTEREO

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

EMI

**Ravel La Música para Orquesta**

Orquesta de Paris — Jean Martinon

con Aldo Ciccolini (piano) y Itzhak Perlman (violín)

QUADRAFONICO

LA VOZ DE SU AMO - LA VOZ DE SU AMO - LA VOZ DE SU AMO - LA VOZ DE SU AMO

cabe achacarle una cierta falta de amplitud dinámica y un ligerísimo pre-eco. La estereofonía está muy propiamente utilizada en **Las bodas** para aportar la dimensión «escénica» de esa partitura singular.

**Conclusión:** Disco notable, ya que ofrece buenas interpretaciones—y bien grabadas—de dos obras muy importantes.—**J. L. G. B.**

## CAMARA

**PROKOFIEV: Sonata en Re mayor, opus 94.** **FRANCK: Sonata en La Mayor.** James Galway, flauta. Martha Argerich, piano. RCA LRL-1-5095. P. V. P.: 400 pesetas.

Parece que de forma definitiva el mercado español del disco tiende a europeizarse, abriéndose a repertorios hasta ahora poco menos que «tabú». Pienso, claro, en la Música de Cámara y en la Vocal: ¿existía en España la obra de Franck hace cinco o diez años? Pues bien: no sólo está ya la soberbia versión de Ferras y Barbizet (espero que DG no la haya retirado). La acompaña la preciosa **Sonata** de Lekeu), sino que ahora RCA nos la ofrece en transcripción para flauta: sólo falta que EMI publique la del matrimonio Barrenboim-Du Pré («cello»).

El interés de los solistas en incorporarla a su repertorio me parece natural: se trata de una de las máximas creaciones del abundante repertorio para violín y piano. Limitaciones de espacio impiden extenderse sobre la obra; por otra parte, los comentarios del disco son muy buenos, aunque, seguramente, mejores todavía en lengua original: el «dominante acorde de novena» era, con seguridad, un «acorde de novena de dominante»—todo parecido con lo anterior, mera coincidencia—; el «tercio mayor» era, probablemente, una «tercera mayor», etc. Las lindezas traductoras y tipográficas culminan en la firma del comentarista, que en castellano es algo así como «continúa en el interior».

No me importa ser reiterativo en este punto: creo que el comentario de carpeta merece siempre la mayor atención.

Completa este disco la espléndida **Sonata** de Prokofiev, que, a la inversa de su compañera, fue transcrita «a posteriori» para violín. Terminada durante la segunda guerra sirvió, seguramente, de refugio espiritual al autor: se trata, en efecto, de una obra «soleada y serena», enraizada en la tradición clásica europea—aunque ocasionalmente aparezcan rasgos melódicos orientales—, y en la que brillan el irónico ingenio y el buen hacer del músico soviético.

Deslumbrante actuación de James Galway y Martha Argerich, cuya colaboración espero no haya hecho sino comenzar.

**Conclusión:** Un disco soberbio. Felicidades a RCA. Pero, por favor, cuiden las traducciones.—**R. A. M.**

**SCHUBERT: Los dos Tríos para piano, violín y violoncelo: Número 1, en Si bemol mayor, op. 99, D 898; Número 2,**

**en Mi bemol mayor, op. 100, D 929.** Arturo Rubinstein, Henryk Szeryng, Pierre Fournier. RCA, ARL 2-0731, dos discos. P. V. P.: 800 ptas.

¡Bien venidos los dos **Tríos de piano** de Schubert! Avergüenza pensar que dos obras de tal magnitud, comparables sólo a los mejores **Tríos** de Beethoven y Brahms, no figurasen actualmente en el catálogo español (salvo el primero de ellos, en la antigua grabación EMI de Cortot, Thibaud y Casals, disponible en un álbum de cinco discos). No habían vuelto a ser publicados desde la lamentable anulación de las interpretaciones de Hephzibah, Yehudi Menuhin y Gendron (EMI, dos discos sueltos, con la **Sonata-trío D 28** y el **Nocturno D 897**): hechos que ocurren en un país como éste, tan impermeable a géneros excelsos como el «lied» o la música de cámara.

Las interpretaciones de Rubinstein, Szeryng y Fournier son de primer orden: los tres grandísimos solistas se han compenetrado bastante bien y se han acercado al universo schubertiano con evidente cariño; no obstante, una idea general sobre el último Schubert, e incluso referencias interpretativas aún más logradas (los Menuhin y Gendron para el primero; Horszowski, Schneider y Casals—Philips— para el segundo), me retraen de echar las campanas al vuelo y me llevan a apuntar ciertos aspectos que, según creo, podrían haber sido enfocados más acertadamente. En su última época, Schubert se repliega hacia sí mismo y compone una música que se aísla de un entorno—incluso el de su círculo de amigos—que le exigía sumisión a sus reglas; sin renunciar a dejarse llevar por su inagotable y excelsa inspiración melódica, su desgraciada existencia, la certeza de su inmediato fin, le hacen más agreste, trágico y amargo, llevándole a componer una música personalísima y de una inefable desolación, que no tiene parangón en toda la historia del arte de los sonidos, y que muy pocas veces ha alcanzado tanta belleza. En el caso del **Primer trío**, la tragedia parece menos acusada, a no ser en el desarrollo a veces dramático del primer movimiento, así como en el dolor, semioculto por el pudor, del sublime «Andante» (considerado por algunos la más bella melodía compuesta por Schubert: ¡difícil decisión!). El «Scherzo» es más ligero, y al final, algo decepcionante. Para mí, en contra de lo que muchas veces se opina, el **Segundo trío** es aún superior, y en él sí resulta obvio el tremendo dramatismo, realmente amargo—logrado además a través de unos medios sencillísimos—, del estremecedor «Andante». Y en cuanto al «Finale», evoluciona desde el carácter despreocupado de su comienzo a una conclusión desgarradora.

No todo esto han sabido verlo los intérpretes de esta ocasión, ofreciendo—dentro de la línea tradicional, que no parecía haber calado tan a fondo en su alma atormentada—un Schubert siempre más luminoso y alegre, sólo muy rara vez trágico. A Rubinstein, de fraseo muy hermosamente «romántico», podían, no obstante, pedírsele una mayor atención a los pianísimos; en cuanto a Szeryng y Fournier, de sonoridades muy bellas, en mi opinión se hallan proclives a un fraseo en

exceso blando. Y como conjunto, en los episodios más dramáticos que he señalado, tienden a no ahondar en ese aspecto, de una forma u otra doliente.

Dos palabras finales: la calidad sonora es espléndida, tanto por la respuesta tímbrica y el equilibrio de la toma como por el prensado. Pero no se incluyen comentarios, y esto es especialmente grave cuando se trata de obras tan poco divulgadas como éstas.

**Conclusión:** Interpretación (en la línea tradicional) muy hermosa de dos obras capitales dentro de la producción camerística de Schubert.—**A. C. A.**

## OPERA

**VERDI: Rigoletto**, ópera completa. Gobbi, Di Stefano, Callas, Zaccaria, Lazzarini. Coro y Orquesta Teatro alla Scala, Milán. Director, Tullio Serafin.

Recital de **Arias** de Rossini, Meyerbeer, Delibes y Verdi. María Callas, soprano. Orquesta Filarmonia. Director, Tullio Serafin. EMI 1J 163-01 802-04. Album de tres discos «estéreo». P. V. P.: 1.270 pesetas.

**Rigoletto** ocupa, cronológicamente, el decimoséptimo lugar dentro del total de las veintiocho óperas compuestas por Verdi, de quien es «primera obra de madurez» (Dineley Hussey). Su enorme popularidad, mantenida a lo largo de ciento veintiséis años de vida, y los reveladores comentarios de Francis Toye incluidos en el álbum—y que subrayan los puntos esenciales referentes a esta obra maestra—me eximen de comentarla.

Bajo la excelente rectoría de Serafin se nos ofrece la versión habitual en teatro, suprimiendo la «cabaletta» del «Duque», «Possente amor» (acto segundo), y con algún corte de poca importancia, salvo los efectuados en el primer dúo «Gilda-Rigoletto». Una lástima (¡tan bella es la página!), pero esto era frecuente—y no sólo en teatro—durante la época de grabación (septiembre de 1955).

De gran interés resulta la presencia de Tito Gobbi en el papel protagonista. Barítono lírico de voz no muy extensa, de calidad sólo relativa y emisión no siempre ortodoxa, Gobbi ha sido en toda su amplia carrera un enorme artista, gran re-creador de los grandes papeles verdianos («Simon Bocanegra», «Renato», «Yago», «Falstaff», «Posa», «Nabucco»), puccinianos («Schicchi», «Scarpia») y cómicos (**Barbero, Elisir**)—todos ellos grabados en disco—, que lo convierten en uno de los mayores barítonos de posguerra, pese a las limitaciones señaladas.

Su bufón verdiano testimonia lo dicho antes: soberbia recreación del personaje (inolvidables primer acto y «Cortigiani»), junto a momentos (en la escena final, sobre todo) de emisión muy artificial de voz, que adopta colores diversos y no siempre gratos, junto al riesgo, a veces no eludido, de «exceso de interpretación». Con todo, un «Rigoletto» si no modélico (difícilmente imitable), sí de referencia en el plano expresivo: ¡qué capacidad de matiz para las transiciones!

Junto a él, Giuseppe di Stefano, en un papel base en los comienzos de su carrera. La voz aquí ya había perdido algo de la flexibilidad que el muy difícil (tanto como los otros dos protagonistas) «Duca di Mantova» requiere. Ello se acusa en el final del cuadro primero y en una tendencia general a cantar muy fuerte toda la obra. Con todo, la soberbia calidad tímbrica, su arrogante línea de canto, su insinuante media voz componen un «Duque» juvenil e irresistible.

Formando trío con ambos—como en **Lucia, Tosca o Ballo**—, María Callas vuelve a legarnos una magistral versión, esta vez de un personaje aparentemente poco afín a ella. No dudo, sin embargo, en proclamarla como la mejor «Gilda» grabada: el personaje deja de ser, en su interpretación, una niña tonta con aria para lucimiento, convirtiéndose en una joven enamorada, traicionada luego, y que, pese a ello, sacrifica su vida por quien todavía ama. Como siempre, frases en apariencia insignificantes son claves para entender las transiciones del personaje: obsérvense, a modo de ejemplo, los diálogos con el «Duque» en el dúo del acto primero, el arranque del acto tercero—con Gobbi a su altura—y sus frases en aparte durante el terceto («Che! piange tal donna!»...). El archicélebre «Caro Nome», llevado—como indicada Verdi a su «prima donna» Bersi— a «tempo allegretto molto lento», resulta cautivador. Sobre sus virtudes como cantantes y su habitual fidelidad a la partitura (al margen de algún sobreguido más o menos tradicional y de poca feliz realización) no merece la pena insistir.

Correctos Zaccaria y Lazzarini en sus papeles, descollando del buen nivel de secundarios el impresionante «Monterone» de Plinio Clabassi. Bien Coros y Orquesta bajo la dirección madura, pensada y dramática de Serafín, maestro absoluto en la dirección «para» el cantante, como demuestra en el recital que completa el álbum, al frente de la soberbia Filarmonía y con una María Callas en arrolladora plenitud: inteligencia maliciosa en «Rosina»—para mí, versión insuperada de su «Cavatina»—; pasmosa coloratura en **Lakmé** y **Dinorah**; soberbia lección verdiana en el «Bolero»; increíble extensión vocal, cercana a las tres octavas («sol sostenido» grave en **Barbero**, «mi» sobreguido en **Lakmé** y **Vísperas**)... Realmente, la Callas ha sido algo irreplicable.

El efecto «estéreo», logrado electrónicamente de forma muy cuidada, realza la calidad sonora original, pero sin lograr elevarla a niveles actuales. De ahí que estime exagerado el precio.

¿Alternativas? Varias y de gran calidad. Ya queda dicho que este álbum es referencia en el plano interpretativo. Versión homogénea y de excelente precio es la de Solti (RCA, dos discos, 850 ptas.),

con muy buen nivel de voces y sin corte alguno: mi primera recomendación. Luego, Fischer Dieskau—discutible, pero conmovedor—bajo la dirección insuperada de Kubelik (DG, tres discos de próxima reedición). También Mac Neil—el mejor protagonista—con Sutherland, Siepi y Malagú (tres discos DECCA): la reedición en As de Diamantes lo elevaría a categoría máxima. En parecido nivel: Bastianini y Kraus—«Duque» por excelencia—(tres discos Hispavox), y Mac Neil-Grist-Gedda, bien dirigidos por Molinari Pradelli (2 1/2 EMI). En nivel inferior, la reciente de Sutherland, Bonyngue y Pavarotti, con decepciones abundantes. Abstenerse de Protti y Del Monaco, salvo para escuchar a Siepi y Simionato, inolvidables (tres «AS DE DIAMANTES»).

**Conclusión:** Un **Rigoletto** de referencia y un recital de Callas que justificaría, solo él, la adquisición del álbum.—R. A. M.

## VOCAL Y CORAL

BACH: **La Pasión según San Juan**. D. Ellenbeck, W. Berry, E. Ameling, J. Hamari, W. Hollweg, H. Prey. A. Ahrans. Coro Hymnus, de Stuttgart. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, Karl Münchinger. Decca, SET 590/2, tres discos. P. V. P.: 1.200 ptas.

¿Sería preciso insistir en que la **Pasión según San Juan** es una de las obras cumbres de todo Bach y, por tanto, una obra capital de la historia de la Música? Lo considero conveniente, teniendo en cuenta el—hasta cierto punto comprensible, pero injustificable hasta tal extremo—segundo plano de popularidad de que goza frente a su hermana, la famosísima «según San Mateo». Es de esperar que esa desmesurada diferencia se acorte tanto como debe ser. Todo esto al margen de la diversidad entre los caracteres de una y otra, de lo que tanto se ha hablado: más «épica» la de San Mateo, más «dramática» la de San Juan.

Aparte de esta dirigida por Münchinger, disponemos en España de otras tres versiones (más una cantada en inglés, espléndidamente dirigida por Britten, pero que por esa razón voy a dejar al margen): Gönnerwein, Richter y Werner, esta última acoplada con las de San Mateo y San Marcos (álbum Hispavox de siete discos), y que dejo aparte a pesar de su meritoria labor directorial, a causa de su inferioridad técnica (grabación mediana) y de la calidad no extraordinaria (a excepción de Marga Höffgen) de su elenco vocal. La dirigida por Karl Richter (Archiv) fue comentada muy ampliamente por J. L. Pérez de Arteaga en el número de RITMO de junio 1975, y coincido en lí-

neas generales con su juicio. Restan las que en mi opinión son—junto a la de Richter—las dos interpretaciones más meritorias, entre las disponibles hoy en España (sólo lamentamos la ausencia de la dirigida por Jochum para Philips, puede ser que la más hermosa de todas). En efecto, Gönnerwein (EMI) y Münchinger, gracias a sus respectivos talentos y a unos equipos vocales sólidos y sin fisuras graves (lo que no podría decirse de la versión de Richter, a causa de la desastrosa elección de E. Lear y K. Engen), redondean dos excelentes interpretaciones; el enfoque directorial es bastante similar en ambos: dentro de la tradición «espiritualista» germánica de Bach, haciendo hincapié en la intensidad expresiva, en la progresión dramática de la obra y en su carácter meditativo. Los dos utilizan un contingente vocal e instrumental reducido; sólo Gönnerwein añade fagot al «continuo» que Münchinger encomienda al órgano, «cello» y contrabajo. Quizá de los tres sea Richter el más cercano en esta ocasión a la visión que podríamos llamar «romántica», y Gönnerwein el más próximo a la concepción llamada «actual» de Bach, algo más sobrio y concentrado, de «tempi» un poco más ligeros que Münchinger, quien podría encontrarse en un término medio muy acertado, al poner de manifiesto la intensa belleza y al ahondar en la expresividad de esta obra, dentro de un marco de amplias dimensiones, noble y pleno de serenidad. A mi modo de ver, Münchinger alcanza en esta ocasión uno de sus mayores logros, al nivel de su **Pasión según San Mateo** y por encima de la **Misa en Si menor**.

¿Y de su equipo vocal? Es curioso observar que, siendo espléndido y bastante uniforme, ofrece desigualdades que se complementan precisamente con el de Gönnerwein: ambos cuentan con dos estimables intérpretes de «Jesús»: Walter Berry (Decca) y Franz Crass (EMI), nobles cantantes de hermosa voz—sin que desplacen de su primer lugar a Fischer-Dieskau, en la antigua grabación EMI de Karl Forster, y la misma maravillosa soprano, Elly Ameling. Pero mientras el «Evangelista» en la versión Decca es la mayor decepción—Dieter Ellenbeck, voz mediana e intérprete sólo honesto—, la de EMI cuenta con el «Evangelista» más admirable que conozco (a pesar de Häfliger y Pears): Theo Altmeyer; y mientras la contralto de Münchinger no pasa de notable—Julia Hamari—, la de Gönnerwein—Brigitte Fassbender—es admirable; mientras la grabación EMI tiene un tenor muy buen cantante, pero voz de no especial calidad—Kurt Equiluz—, Decca se ha apuntado un éxito con la elección de Werner Hollweg, cada día más convincente; así como la versión de Gönnerwein adolece de un bajo en momento vocal no muy feliz—Siegfried Nimsgern—, Her-

**Aunque viva en la población más recóndita**  
ferysa

LE LLEVARA LOS DISCOS DE MUSICA CLASICA HASTA LA PUERTA DE SU CASA

Información y pedidos: Apartado 151.036. MADRID

mann Prey en la de Decca está magistral. Finalmente, el «Pilatos» de Allan Ahrans (Decca), discreto, es en extremo inferior al del magnífico Kurt Moll (EMI). De los coros, prefiero con diferencia el Madrigal (EMI), ya que los niños del Hymnus (Decca) tienen una actuación que a ratos deja mucho que desear. Magnífica la Orquesta de Cámara de Stuttgart, sobre todo por su sonoridad, algo más aterciopelada que la del Consortium Musicum. Los solistas instrumentales (en ambos registros) son muy loables. Ninguna de ambas tomas de sonido sobrepasa el nivel de «buena» a secas; la de Gönnerwein añade una fuerte distorsión al final de la cara 4. La más clara es la de Archiv. La grabación de Münchinger contiene el texto en alemán y traducido sin la debida corrección al castellano.

**Conclusión:** Una de las más bellas versiones de esta obra capital. Por su septeto vocal se complementa con la dirigida por Gönnerwein.—A. C. A.

SERRANO, JOSE: **Las Hilanderas. El mal de amores** (zarzuelas). M. Uriz, I. Rivas, C. Fondevila, E. Giménez, R. Contreras, J. Pons, D. González. Orquesta Sinfónica de Barcelona. Director, García Navarro. Alhambra, SCE 976, «estéreo». P. V. P.: 400 ptas.

Gracias a Columbia por la publicación de este álbum: todos los esfuerzos en pro de situar a nuestro Género Lírico en el digno puesto que le corresponde son merecedores de aplauso.

Ambas zarzuelas no aparecidas previamente en microsurco alcanzan un buen nivel de conjunto, con mejores resultados que los producidos a veces por la presencia ocasional de divos o divas poco identificados con las obras. Solistas y orquesta, bajo la correcta e idiomática batuta de García Navarro, brindan de forma idónea estas páginas de Serrano, que si bien no colocaría junto a las más inspiradas (**Dolorosa, Canción del olvido, Claveles, Reina Mora**), poseen como atractivos la chispa valenciano-andaluza de la música —cercana a la **Reina Mora**— compuesta para el texto de los Quintero, y las páginas tenoriles de **Las Hilanderas**, de texto bastante infantil y poco «musicable».

El estupendo comentario de Juan Arnau, que valora justamente la música de Serrano, redondea la modélica presentación del álbum.

Buen prensado y grabación aceptable con toma de voces en exceso cercana.

**Conclusión:** Recomendable para todos los amantes del género.—R. A. M.

## RECITAL

«LOS VALSES MAS BELLOS DEL MUNDO». TRANSLATEUR: **La vida en el Prater de Viena.** WALDTEUFEL: **Los patinadores.** España. IVANOVICI: **Olas del Danubio.** ZIEHRER: **De paseo.** LEHAR: **Sirenas del baile.** Orquesta Sinfónica de Berlín. Director, Robert Stolz. Basf, 35 93 082. P. V. P.: 425 ptas.

Afortunadamente, el título del disco no es cierto; quiero decir que hay valses mu-

cho más bellos que éstos (léase **Danubio azul** o **Cuentos de los bosques de Viena**, etcétera, etc.). Pues los valses agrupados en este disco son bastante flojitos y, por si fuera poco, «arreglados» (salvo el de Lehar) —lo que rara vez en música significa algo distinto de «estropeados»—, máxime por un nombre tan poco «ortodoxo» como el de Max Schönherr (los de Waldteufel y Ziehrer).

Los compositores aquí representados, salvo quizá en el caso de Lehar, son desconocidos o casi insignificantes, afirmándolo así sus muestras: las de Translateur a Ivanovici son ejemplos de la Viena más decadente, carentes de imaginación, desprovistos de toda distinción y plagados de los tópicos al uso. Apenas tienen mayor valor los de Waldteufel: piezas trasnochadas, al no soportar el avance del tiempo (¡y vaya imagen de España!). El título de Ziehrer tampoco vale gran cosa, ni alcanza el atractivo de su **Wiener Bürger**. Únicamente es destacable el de Lehar, sin ejercer tampoco sobre el oyente actual la fascinación inmarcitable de muchos de los de Johann Strauss II.

Tampoco Robert Stolz, veteranísimo maestro en estos terrenos, logra auparlos cuanto era de esperar, y su orquesta, discreta (no creo que sea la Sinfónica de la Radio), no hace sino recordarme la suerte que supone que la Filarmónica de Viena se entregue en cuerpo y alma al mejor repertorio del vals vienés. Por lo demás, la toma de sonido es clara y brillante, pero algo metálica y artificial. El prensado es correcto. No hay comentarios en la portada.

**Conclusión:** Puede ser que alguien «pique» gracias al título; lo siento por él.—A. C. A.

**Canciones** de MOZART, SCHUBERT, SCHUMANN, BRAHMS y DRECHSLER. Niños Cantores de Viena. Solistas instrumentales. Director, Hans Gillesberger. RCA PRL1-9034, «estéreo». P. V. P.: 400 pesetas.

Un disco vocal muy hermoso, continuador del comentado por Arturo Reverter hace unos meses en estas páginas (RITMO número 460). Realmente, la selección de autores y obras no puede ser de mayor nivel —exceptuando Drechsler y su cursi **Brüderlein fein**—. Escúchense, por ejemplo, la deliciosa **Serenata** (1827) de Schubert; las cuatro **Canciones** mozartianas, compuestas para el círculo de sus amigos los Jacquin en 1787, verdaderas «flores anacreónticas de melodía» (Alfred Einstein). O la traviesa **Canción Gitana**, de Schumann, y las producciones de Brahms, especialmente las dos últimas. Panorama amplio e inédito de la **Canción coral romántica** (las obras de Mozart lo son casi), y que se disfrutaría mejor con la inclusión —por enésima vez insisto— de los textos cantados. Y no es éste el único defecto de la carpeta: no se indican ni la disposición ni el número de ejecutantes; tampoco las fechas de composición de las obras, incurriendo el traductor de los comentarios en errores de bulto: **clave** en vez de **piano**, **corno inglés** en vez de **clarinete bajo** o **corno di bassetto**. Se desluce así la buena calidad del disco tanto

en lo técnico (exceptuando algún desequilibrio de planos o pequeñas estridencias) como en lo interpretativo, donde brillan las preciosas voces de los Cantores vieneses, bien dirigidos por el veterano Gillesberger, al que hubiéramos pedido la **Serenata** schubertiana algo más «suave y titubeante», como especificaba el autor.

**Conclusión:** Muy positivo enriquecimiento del catálogo vocal.—R. A. M.

MANUEL DE FALLA: **Homenaje a...** (Varias obras, varios intérpretes). HISPAVOX, HHS 10-462/3/4. P. V. P.: 1.080 pesetas.

Aprovechando la coyuntura del centenario de Manuel de Falla (1876-1946), varias Casas de discos han reeditado viejos registros conteniendo música del maestro español. El triple álbum de Hispavox es una muestra de ello.

Dada la antigüedad de estos registros, se presentan dos cuestiones, o quizá dos puntos de vista, por cuanto ya sabemos la respuesta: primero, que las grabaciones tienen una pésima toma de sonido, dados los escasos medios técnicos con que se contaba hace apenas unos años. (Varias grabaciones son monoaurales.) Segundo, que, pese a esta deficiencia técnica, los registros adquieren un valor documental muy alto, por cuanto pertenecen a directores ya desaparecidos, cuyas lecturas han sido consideradas durante mucho tiempo como modélicas.

Con estos postulados vamos a ver qué contiene el álbum. Jesús Arambarri dirige la versión completa de **El amor brujo**, con Inés de Rivadeneira de contralto, y **Noches en los jardines de España**, con Alicia de Larrocha al piano, ambas con la Orquesta de Conciertos de Madrid. Orquesta esta que también le sirve de medio a Pedro de Freitas Branco, que dirige las «Suites» 1 y 2 de **El sombrero de tres picos**, con Inés de Rivadeneira de contralto, y **El retablo de Maese Pedro**, con Renato Cesari, barítono; Pedro Lavirgen, tenor; Teresa Tourné, soprano, y Genoveva Gálvez, clave.

El único director vivo de los tres que están comprendidos en el álbum es José María Franco Gil, que dirige el **Concierto para clave**, a un sexteto, presidido por Genoveva Gálvez al clave. El álbum se completa con una cara dedicada a Alicia de Larrocha, que sola con su piano interpreta las **Cuatro piezas españolas** y la **Fantasia Bética**.

No voy a entrar en la discusión de si la selección es buena o no. Es la que podía ofrecer Hispavox, y es una muestra amplia de la obra de Falla. Sólo una pega: ya que las grabaciones no son ni buenas en su toma de sonido ni magníficas en su prensaje, ¿por qué no se ha lanzado el álbum a precio reducido? Cobrar lo mismo por un registro antiguo, reeditado y reconvertido en «estéreo», que por uno nuevo, recién grabado, inédito y con la técnica estereofónica, me parece un poco de oportunismo.

**Conclusión:** Grabaciones documentales con las deficiencias técnicas de los viejos registros, y que por su precio no podrán competir con modernas versiones.—J. M. L.

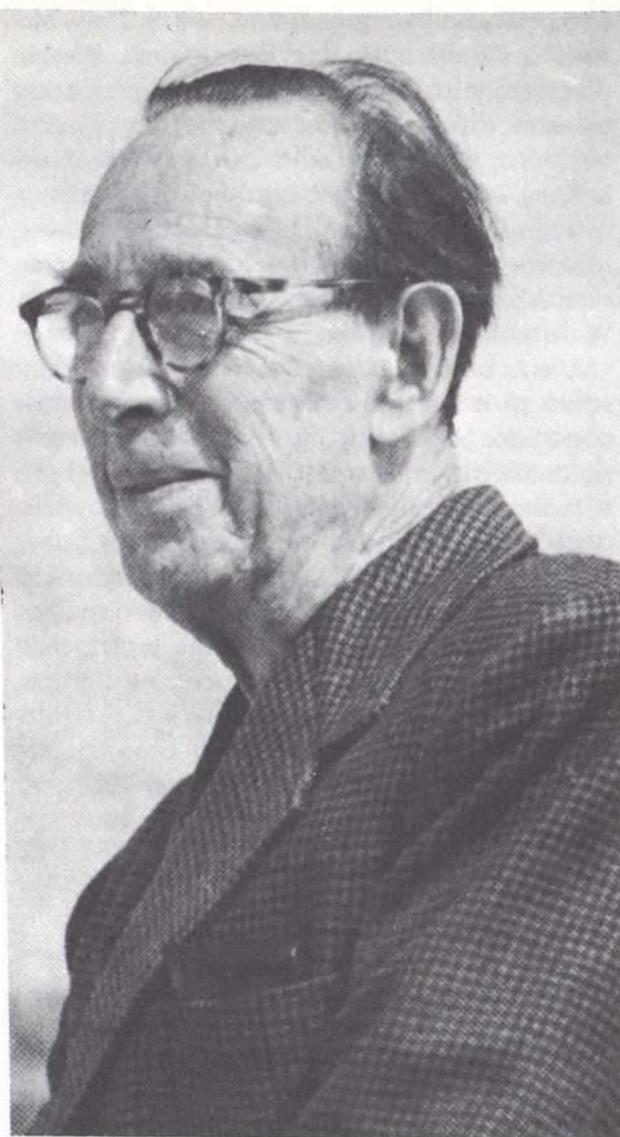
## RECITALES

Ettore Bastianini canta arias y dúos de óperas y comedias de ROSSINI (**Barbero de Sevilla**), DONIZETTI (**Favorita**), VERDI (**La Forza**), PONCHIELLI (**Gioconda**), PUCCINI (**Bohème**), GIORDANO (**Andrea Chénier**), BERLIN (**Annie get your gun**). Con solistas y orquestas del Maggio Musicale Fiorentino y Academia Santa Cecilia, Roma. Directores: Erede, Molinari Pradilli, Serafin y Gavazzeni. Decca, «As de diamantes», SDD, 252, «estéreo». P. V. P.: 250 ptas.

Excelente la iniciativa de Decca al editar a precio moderado nutridos recitales (duración cercana a la hora en el que nos ocupa) a cargo de grandes voces: Bergonzi (2), Della Casa, Bastianini, Berganza en Rossini, Flagstad... Es de esperar que no se demoren algunas reediciones todavía pendientes.

«Poco nuevo que decir del gran Bastianini (para mí la más bella voz baritonal en el último cuarto de siglo), prematuramente fallecido hace unos diez años, contando sólo cuarenta y cinco de edad: sus actuaciones numerosas en España se recuerdan todavía, y para los que no pudimos escucharle, sus grabaciones de óperas completas (de las que provienen estos fragmentos) son un espléndido memorial, aun a pesar de que quienes le oyeron «en vivo» opinan que el disco no recoge totalmente aquel ancho caudal de «voz bruñida, de pastoso timbre y excelente "legato"». A esta apreciación de Lauri-Volpi (**Voces paralelas**) añadiría el gran atractivo de su oscuro color vocal, uniforme en los tres registros y que adquiriría brillo especial en el agudo; la dicción clara; la línea de canto siempre correcta. Todo ello relega a segundo plano algunas limitaciones (¿y qué cantante no las ha tenido?): escasa utilización de la media voz, vocalizaciones algo pesadas (**Barbero**), caracterización algo «corta» en **Gioconda** (por otra parte, el único fragmento mal dirigido y peor cantado por los coros). Realmente, no cabe sino disfrutar escuchando el excelente «Marcello» —para mí, el mejor de los grabados—, el espléndidamente regio «Alfonso» (**Favorita**), el soberbio «Carlo» (**Forza**) y el inolvidable «Gérard» de **Andrea Chénier**, creación personalísima e irrepetible. Simpático el dúo con Simionato, procedente de la «Gala» del **Murciélago** de Karajan. Excelentes acompañantes (Cerquetti, Bergonzi, Serafin, Del Mónaco...) y orquestas, en general.

**Conclusión:** Un excelente memorial de un gran barítono.—R. A. M.



OSCAR ESPLÁ: **Homenaje a** (varias obras). Varios intérpretes. (Hispavox, HHS 10-455-6/7.)

La Historia da a sus protagonistas lo que se merecen. Todavía es pronto para saber qué le va a dar a Oscar Esplá, pero lo que está claro es que con él se está haciendo uno de los mayores engaños que la Historia o los pretendidos pseudohistoriadores pueden cometer: la autojustificación histórica. Y ésta viene de mano, sobre todo, de Antonio Iglesias, que si en vida formó comandita con el alicantino, desaparecido éste trata de justificar su posición histórica ajustándose a hechos que él mismo ha valorado y justificado. La presentación que nos hace en el libreto del disco demuestra lo que afirmo.

Hablando del álbum, consta de tres discos, con grabaciones antiguas, algunas ya publicadas, otras tomadas de grabaciones que se hicieron en el legendario Teatro Monumental... Las obras son: sinfónicas (**Nochebuena del diablo**, **Sonata del Sur** y **La pájara pinta** —versión íntegra), para piano (**Sonata española**, **Impresiones musicales**, **Tres movimientos para piano**, «Suite» característica, **La Sierra**, **Cantos de antaño**) y para canto y piano (**Canciones playeras** y **La lírica española**).

La toma de sonido es mala en los tres discos, motivado esto, sobre todo, por la antigüedad de las grabaciones; pero, sin embargo, esto queda compensado por el valor documental que supone escuchar al

propio autor dirigiendo la **Nochebuena** o la **Sonata del Sur**, que precisamente resultan ser las dos mejores interpretaciones del álbum. El resto de los intérpretes son: Pilar Bayona, piano (magnífica en la **Sonata española**); Antonio Iglesias (que, mira por dónde, ofrece, junto a la soprano Consuelo Rubio, versiones acertadas de las **Canciones playeras** y en solitario de **La Sierra**), la Orquesta de Conciertos de Madrid, con Jesús Arámbarri al frente, e Isabel Penagos de soprano en la **Nochebuena**.

**Resumen:** Album muy aconsejable, dado su valor histórico y documental, con mala toma de sonido y con unas notas en el libreto que muestran un claro intento de falsear la realidad y de justificar hechos donde precisamente el juez es arte y parte.—J. M. L.

M. HAYDN: **Adagio Cantábile**. C. F. E. BACH: **Sinfonía número 2**. HAENDEL: **Chacona en La mayor**. GLUCK: Música de «ballet» de **Don Juan**, **Orfeo** y **Armida**. F. X. RICHTER: «Introducción y Fuga», de la **Sinfonía en Sol menor**. Orquesta Pro Arte, de Munich. Director, Kurt Redel. (Hispavox, HES 60-171, «estéreo», P. V. P.: 360 ptas.)

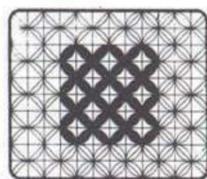
Una vez más me pregunto qué interés pueden tener estos revoltijos realizados con fragmentos de obras de diversos autores. No se trata de poner en tela de juicio la calidad de la música, toda muy bella (sorprendente síntesis barroca-rococó la obra de Richter); ni la interpretación matizada y versátil de Redel; ni la calidad técnica del disco, excelente. No. Lo que resulta inexplicable es la inclusión aislada, por enésima vez, de la —eso sí, bellísima— «Danza de los espíritus...» del **Orfeo** gluckiano, junto con cuatro piezas de **Armida** y **Don Juan**, que apenas duran siete minutos en conjunto; todo ello unido a un «célebre» **Adagio** de Michael Haendel, y una **Sinfonía** —¡completa!— de C. F. E. Bach.

Los inteligentes comentarios de Marc Vignal no logran conciliar lo irreconciliable. Precio inadecuado.

**Conclusión:** Un disco-popurrí rescatable de la hoguera por su excelente factura técnica y musical.—R. A. M.

MUSICA DE «BALLET» E INTERMEDIOS DE OPERA FRANCESA. Piezas de AUBER, BIZET, BOIELDIEU, DELIBES, GOUNOD, MASSENET, MEYERBEER y SAINT-SAENS. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Richard Bonyngue. (Decca, SXL 6541. Precio: 360 ptas.)

No corresponden al título del disco las dos oberturas de Auber (**La nieve**) y Boieldieu (**La dama blanca**), piezas amas de escaso valor: rossinianas, pero sin la inimitable gracia de Rossini; sólo la introducción de la segunda es digna de re-



ferysa

INFORMACION: APDO. 151036. MADRID

tenerse. Del resto, lo de mayor interés es lo debido a la inspirada y refinada pluma de Massenet: en especial la «Invocación» (más conocida como «Elegía») de **Les Erinnyes**, con sólo protagonista de violoncelo, pieza bellísima que toca espléndidamente Douglas Cummings; el «Nocturno» de **La Navarraise** y el intermedio III de **Cherubin**, finamente instrumentados. De menor relieve son las piezas de **Don César de Bazán** y **El Rey de Lahore**, respectivamente pseudo-española y pseudo-oriental. Bonito el intermedio II de **Don Procopio**, juvenil ópera cómica de Bizet. Muy francés el «Vals» de **La Reina de Saba**, de Gounod; agradable su «Danza griega» de **El tributo de Zamora**. Algo insípido el intermedio III de **El Rey lo ha dicho**, de Delibes; brillante y disparatada la «Danza gitana» de **Enrique VIII**, de Saint-Saëns, y muy retórica y de gusto trasnochado la en tiempos «Marcha» de **El Profeta**, de Meyerbeer, tan contundentemente mal tratada ya por Schumann.

Bonyngé, conocedor de estas inhabituales músicas francesas, hace justicia sobrada a ellas, apoyado en una tan espléndida orquesta. La grabación es buena, y útiles los comentarios del director.

**Conclusión:** Disco interesante, más que valioso. Acertadamente, reúne piezas infrecuentes.—**A. C. A.**

**AUTORES VARIOS: HEROES Y VILLANOS DE LA OPERA.** Arias de los «**Cuentos de Hoffman**», **Manón**, **Louise**, **Don Quijote**, **Condé Ory**, **Attila**, **Ernani** y **Mefistófeles**. Norma Treigle. Viena Volksooper Orchestra. Director, Jussi Salva. (Cormand, LP-0043. P. V. P.):

Treigle es un barítono-bajo de nacionalidad americana que tras empezar cantando de niño en un coro de iglesia como soprano ha hecho una brillante carrera gracias a sus frecuentes apariciones en la New York City Opera, en donde además de cantar se ha caracterizado por interpretar escénicamente a sus personajes. Es, sin duda, uno de esos cantantes a los que hay que ver para poder juzgar, ya que su fuerza es la conjunción música-escena.

La selección que se nos presenta corresponde a una serie de arias de repertorio más o menos infrecuente y de procedencia muy distinta: de Rossini a Charpentier, pasando por Verdi, Boito, Offenbach y Massenet. Treigle se nos muestra totalmente capaz de interpretar en varios idiomas y de sugerir algo que va más allá de lo que el propio cante es en sí. Se trata de una especie de comunicación suplementaria nacida de la íntima posesión del personaje que afronta. Mucho más importante que una técnica es en su caso la caracterización, lo que es fácilmente comparable ya en el «Les pauvres gens», de **Louise**, o en el «Mentre Gonfiarse l'ánima», de **Attila**, pues si en la primera queda reflejada a la perfección esa sutil y elegante desesperación interior de carácter muy francés, en la segunda sucede lo mismo con todas las inquietudes, presagios y tribulaciones del salvaje guerrero. Si bien hemos citado estos dos ejemplos, no deben olvidarse las magníficas páginas de **Mefistófeles**, obra de la que es intérprete consumado.

Dirección orquestal, grabación y prensaje son satisfactorios.

**Conclusión:** Publicación de interés para los muy aficionados al género.—**G. A. R.**

**MUSICA SACRA, Festival de:** Obras de PURCELL, BYRD, GABRIELI, G.; BACH, J. S.; HAENDEL, HAYDN, MOZART, BRAHMS, SCHUBERT, MENDELSSOHN, GOUNOD y FAURE. Varios intérpretes. (Decca, Ace Diamonds, SDD 432-4. Tres discos. Precio: 750 ptas.)

Ace of Diamonds —excelente serie de reediciones de Decca a precio razonable— cuenta ya con un catálogo muy generoso. En España, su aparición ha significado y significa numerosas e interesantes «primeras» ediciones —algunas, capitales— que Decca, a su debido tiempo, no había hecho llegar a nuestro mercado. Sirva esta pequeña introducción para aceptar, ya que no para justificar, la publicación entre nosotros de este álbum que nadie echaba aquí a faltar.

Considerado aisladamente, el álbum es perfectamente rechazable: en torno al núcleo de fragmentos de Bach y Haendel, que ocupan el espacio equivalente a tres de las seis caras, una selección «anglófila» de otros autores y tal o cual arreglo «eclesial» o victoriano que pone los pelos de punta, todo ello extraído de otras ediciones anteriores. Considerado como ejemplo «histórico» del desarrollo de Decca y su repertorio, entonces estos tres discos adquieren un interés sociológico cierto. Revelan el carácter pomposo, solemne y a la vez festivo de las conmemoraciones inglesas. Descubren el gusto a la desdichada obra original. También nos hablan de ese persistente «chauvinismo» a la inglesa que ayer asimilaba a Haendel y a Sibelius y hoy, aunque parezca increíble, pretende britanizar a Wagner mediante grandilocuentes representaciones y grabaciones en inglés que hacen furor en el Reino Unido y en USA. Este interés sociológico no redime al álbum estéticamente, pero puede hacerlo atractivo a discófilos especializados.

De los treinta y cinco fragmentos recogidos, por supuesto hay varios en sí admirables: todos los de Bach a cargo de Münchinger y sus huéspedes de Stuttgart; el aria «Vergnügte Ruh» (**Cantata número 170**), que dice exquisitamente Janet Baker; o, por no extendernos, el bellísimo «Sanctus», de Byrd, y la incomparable intervención de Kathleen Ferrier en el **Judas Macabeo**, de Haendel, pese al concepto victoriano de Sir Adrian Boult. En el otro extremo, la imposible britanización del **Réquiem alemán**, de Brahms, o el cursilísimo arreglo por Gamley del **Ave María**, de Schubert, con interpretación de Joan Sutherland al mismo nivel. Prensado y sonido, en general, dentro de los límites de buena calidad de toda la serie.

**Conclusión:** Como el pecado es venial, condenamos a Ace of Diamonds a editar en España los tesoros que aún custodia en Gran Bretaña; por ejemplo, el **Lohengrin** de Keilberth, y a incluir aquí la serie Eclipse con «festivales» tales como la **Sinfonía** de César Franck por Furtwängler; un disco Brahms-Kanppertsbusch con las **Oberturas**, las **Variaciones-Haydn** y la **Rapsodia para contralto**; o los **Poemas sinfónicos**, de Strauss, por Clemens Krauss. **A. F. M.**



**CONCIERTOS PARA TROMPETA:** TARTINI, G.: **Concierto en Re mayor**; ALBINONI, T.: **Concierto en Si bemol mayor**; PURCELL, H.: **Sonata número 2 en Re mayor**, y **Sonata en Re mayor**; TELEMANN, G. Ph.: **Concierto en Re mayor**; HAENDEL, G. F.: **Concierto en Sol menor**. Maurice André, trompeta. Academy of Saint Martin in the Fields. Director, Neville Marriner. (Erato, HES 60-170, «estéreo». Precio: 360 ptas.)

He aquí un disco bellissimo, se le mire por donde se le mire. Aunque tres de las obras programadas —las de Tartini, Albinoni y Haendel— son transcripciones de conciertos escritos inicialmente para oboe solista, la impecable lectura de Maurice André hace olvidar el origen para convencernos estilísticamente con su prodigiosa trompeta, capaz de los más limpios trémolos y las más arriesgadas agilidades sobre un «legato» de base de ejemplar dulzura e infalible afinación. El virtuosismo, que en este caso «es» la expresión adecuada y musical del repertorio seleccionado, alcanza cotas de asombro, por ejemplo, en el **Concierto** de Albinoni, donde el origen oboístico es casi un lastre. Casi. Maurice André borra cualquier temor o reserva.

Las obras de auténtico origen trompeteril, Purcell y Telemann, sirven, en el contexto del disco, para dar fe de la calidad de las transcripciones que he citado. Porque Purcell —con una «Marcha» jugosa en la **Sonata número 2** y un «Adagio» inolvidable en la **Sonata en Re mayor** que inicia la cara segunda del excelente disco— y Telemann se integran sin fisuras estéticas en un programa de intachable coherencia. La espléndida obra de Telemann, sobre todo, atrae mi atención. La añosa interpretación de Adolf Schenbaum (Archiv, 14114 APM, 1956) me parecía insuperable hasta escuchar la de André. No es sólo cuestión de la mayor modernidad del registro. Maurice André hace suya la «fantasía viva y plástica, el constante sentido de experimentación...», la asunción estilizada de elementos folklóricos», que Domingo del Campo establece como cualidades perennes del injustamente menospreciado arte de Telemann. Sueña aquí el **Concierto en Re mayor** con acentos en verdad nuevos. A este resultado contribuye el exquisito acompañamiento de Marriner y sus muchachos de la «campestre Academia».

**Conclusión:** Una lección de musicalidad. Un Telemann de inmarchitable lozanía. Vamos, un regalo excelentemente grabado y prensado, que hay que agradecer a Erato.—**A. F. M.**

AUTORES VARIOS: Arias de **Macbeth, Trovatore, Cavalleria rusticana, Turandot, La Wally, Gioconda, Andrea Chenier.** Montserrat Caballé, Juan Pons y Cecilia Fondevilla. Orquesta Sinfónica de Barcelona. Directores: Armando Gatto y Antón Guadagno. (Columbia. P. V. P.):

Arias del repertorio dramático en voz soprano lírica podría sintetizar el juicio que nos merece la presente publicación. Se trata de siete, de las que, si nuestra memoria no nos falla, tan sólo **Trovatore** y **Andrea Chenier** las tiene habitualmente en repertorio. El principal problema que se denota es la necesidad de un centro más lleno, más grave y con más color que el de la Caballé. ¿Qué duda cabe que una gran artista como es ella tiene armas para mitigar tal problema!, pero ello no es óbice para que el problema exista. De todas las arias, es «Tacea la notte plácida» la más deficiente, ya que, además de existir dificultades de tono, el «fiato» aparece falseado e incluso la coloratura de la «cavalleta» carece de musicalidad. En el extremo opuesto está «Ebben, re andró lontana», que por la finura, delicadeza y sutileza dramática de línea es la que más se adapta a la media voz y al estilo de la Caballé. Resultan aceptables «La mamma nostra», «Suicidio», y especialmente «Vieni T'afreta», atacando a veces con auténticos graves (si bien discográficos, ya que en escena, probablemente, sería muy distinto) e impostando como las piezas lo requieren, aunque en algunos momentos surja la tendencia a «filar» y dulcificar sonidos. En el «Voi lo sapete, o mamma», no alcanza a dar ni la gravedad ni la caracterización requerida, llevando en ocasiones el ritmo a trompicones. Sorpresa muy agradable resulta el «In quenta reggia», en la que domina la altísima tesitura con potentes agudos que no perjudican ni a la melancolía ni a la dicción, entendiéndose todo el fraseo, lo que no es muy usual en tal pieza.

La orquesta cumple sin más bajo las órdenes de Gatto y Guadagno. La grabación es digna, pero no así el prensaje.

**Conclusión:** Nivel bastante desigual en una publicación que tiene el interés de presentar a una excelente soprano en un repertorio que hasta ahora no ha sido el suyo, pero en el que parece tiene intención de entrar.—**G. A. R.**

**Al aire de mis días.** Poemas: VICENTE BEGUER ESTEVE. Música: OSCAR MONZO. Intérpretes: Ana María Amengual, Mary Carmen Ramírez, Francisco Saura. Oscar Monzó, piano. DPM 100.

**Al aire de mis días** es una colección de poemas intimistas que el poeta levantino V. Beguer Esteve publicó en 1964. El compositor y cantante argentino Oscar Monzó musicalizó veinte, y quince de ellos aparecen en este disco. Son poemas cortos, el más largo dura tres minutos y cuatro segundos, ajustados a la forma canción, bellos y agradables. En el disco cuentan con el único arropo instrumental del piano, que interpreta el propio compositor, y en cuanto a la labor vocal, seis los canta el tenor F. Saura, cinco la soprano A. M. Amengual y cuatro la también soprano M. C. Ramírez.—**J. M. L.**

## ULTIMA HORA

### COMUNICADO OFICIAL DEL PREMIO MUNDIAL DEL DISCO

Rostropovitch, Karajan, Milstein y David Munrow son los triunfadores de la IX edición del «Prix Mondial du Disque» de Montreux, organizado por el Festival de Música de la villa, cuyos resultados han sido solemnemente anunciados en el transcurso de un almuerzo celebrado el miércoles, 8 de septiembre, en el Château du Châtelard.

El Jurado internacional, presidido por madame Edith Walter (Francia), ha concedido los tres premios, de igual importancia, a las siguientes grabaciones:

Sonatas y Partitas, de Bach, por Nathan Milstein (Deutsche Grammophon).

The Art of Courtly Love, por el Early Music Consort de Londres, dirigido por David Munrow (EMI).

Don Quijote, poema sinfónico de Richard Strauss, por la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Herbert von Karajan, con la participación solista de Mstislav Rostropovitch (EMI).

El «Diplôme d'honneur» por los servicios rendidos al arte discográfico ha sido entregado a Mr. Goddar Lieberson, presidente retirado de la compañía norteamericana CBS-Columbia, la más grande de su país, responsable directo de miles de grabaciones de diversos artistas y compositores, entre los que se encuentran Leonard Bernstein, Isaac Stern, Bruno Walter, Pablo Casals, Wladimir Horowitz, Igor Stravinsky, Arnold Schönberg o Charles Ives.

Se ha fallado igualmente un «Diplôme d'honneur» para el director de orquesta Leonard Bernstein, que Mr. Lieberson ha recogido en su nombre.

Por otra parte, el célebre pianista Wladimir Horowitz recibirá, personalmente, el «Diplôme d'honneur», que también le ha sido conferido, en el curso de una ceremonia que tendrá lugar próximamente en Estados Unidos.

El Jurado del Premio Mundial del Disco ha fallado, de la misma forma, el Premio Discográfico «Koussevitzky», dotado con la cantidad de 1.000 dólares, que se destina a un compositor vivo, concediéndolo al músico francés Henri Dutilleux por su obra Tout un monde lointain, concierto de violonchelo grabado por la Orquesta de París, bajo la dirección de Serge Baudo, interpretando la parte solista Mstislav Rostropovitch.

Numerosas personalidades han asistido a la ceremonia, en especial los productores responsables de las grabaciones premiadas, señores Bishop y Allward, así como directivos de las firmas inglesa y alemana distinguidas este año, que han viajado a Montreux con la finalidad de asistir a esta entrega de premios. Herbert von Karajan ha hecho saber que este «Prix Mondial du Disque» constituía para él la recompensa más importante recibida a lo largo de su dilatada carrera, manifestación paralela a la efectuada por el director artístico de su grabación, M. Michel Glotz. Henri Dutilleux ha remitido un telegrama de agradecimiento al Jurado y al Festival de Música Montreux-Vevey.

El Jurado internacional ha estado formado por madame Edith Walter (Francia), Presidente, y los señores Breh (Alemania), Pérez de Arteaga (España), Marcus (Estados Unidos), Layton (Inglaterra), Hoffman (Rumania) y Tetaz (Suiza).

Montreux, 8 de septiembre de 1976.



Christopher Bishop, productor de EMI, con los dos galardones recibidos por su compañía.



José Luis Pérez de Arteaga presenta el premio otorgado a Don Quijote de Rostropovitch-Karajan durante la ceremonia celebrada en el Château du Châtelard.

Los riesgos de hablar de grabaciones que se están haciendo cuando el cronista escribe son grandes. Prueba de ello es que debo empezar esta vez con una doble rectificación. Primera: la nueva versión de **Andrea Chenier**, interpretada por Plácido Domingo y Sherrill Milnes, bajo la dirección de James Levine (citada en RITMO, número 460, correspondiente a abril de 1976), no está producida por Deutsche Grammophon, sino por RCA. Segunda: la orquesta con la que Claudio Abbado ha realizado su primera interpretación para el disco de una sinfonía de Mahler, la **Segunda**, no es la Filarmonía de Viena (RITMO, núm. 462, junio-julio de 1976), sino la Sinfónica de Chicago. Pido disculpas a todos los implicados.

\* Ya que acabamos de hablar de Abbado, sigamos con el maestro italiano. Próxima grabación con Maurizio Pollini (tras **Una ola de fuerza y luz**, de Nono, gran éxito del «Hit-Parade» hispano en 1989: el **Concierto en Re menor, op. 15**, de Johannes Brahms. Próxima grabación mahleriana: la **Cuarta sinfonía**, con Frederica von Stade como solista.

\* Una obra afortunada en el disco es el emotivo **Vespro della Beata Vergine**, de Claudio Monteverdi. Las versiones, ambas notables, de Corboz (Erato) y Harnoncourt (Telefunken), se han visto complementadas el pasado año por las interpretaciones de Hans Martin Sneider y John Elliot Gardiner (Archiv y Argo, por desgracia, ausentes del catálogo español), reconstrucciones inteligentísimas, tan puristas como hermosas, concurrente la primera a la actual edición del Prix Mondial du Disque. Otras dos nuevas visiones de la obra están ya dispuestas para la edición en microsurco, las de BASF (Collegium Aureum, Pro Cantione Antiqua, Escolanía de Montserrat, todos bajo la dirección de

Ireneu Segarra; es decir, los mismos artistas de la soberbia **Missa Salisburgensis**), ésta según el montaje preparado para la reciente celebración del Festival de Lucerna, y EMI, dirigida esta última por el fallecido David Munrow con su grupo instrumental, el Early Music Consort.

\* Bernard Haitink está dando los últimos pasos de su pan-integral Mahler. Tras el ciclo de las **Sinfonías, Kindertotenlieder, Lieder eines fahrenden Gesellen y Das klagende Lied**, el director del Concertgebouw ha terminado de grabar con su orquesta los **Lieder aus der Knaben Wunderhorn**, siendo solistas Jessye Norman y Hermann Prey. Philips, como siempre, será la editora.

\* También es Jessye Norman la protagonista del segundo escalón en el empeño de Philips referido a las óperas de Haydn. Tras la favorable acogida dispensada a **La Fedeltá premiata**, Antal Dorati, el hombre-Haydn de los años 70, acaba de concluir en Lausanne las tomas de **La vera Costanza**.

\* La aparición en el mercado de un nuevo disco de Wladimir Horowitz revisite siempre caracteres de acontecimiento. A principios de 1976, el genial pianista firmó un contrato para realizar varias grabaciones con RCA, de las cuales la primera se anuncia como aparición inmediata en el otoño. Se trata de la **Quinta sonata** de Scriabin, complementada por la **Tercera sonata** de Schumann. Ambas interpretaciones proceden de cintas registradas en vivo durante los recitales que Horowitz brindara en los últimos meses en Cleveland y Nueva York.

\* También es RCA la firma editora de la primera grabación mundial de **Die drei Pintos**, la ópera inconclusa de Weber que Gustav Mahler terminara e instrumentara en colaboración con la nieta del composi-

tor, Marion. Forman el elenco Lucía Pópp, Hermann Prey, Werner Hollweg y Kurt Moll. La dirección corre a cargo de Gary Bertini.

\* En el mes de julio se han realizado en Londres las sesiones de registro de la nueva **Tosca** que, producida por Philips, interpretan Montserrat Caballé, José Carreras e Ingvar Wixell. Colin Davis dirige el conjunto, al frente del equipo orquestal y coral de Covent Garden.

\* Pero no sólo ha sido **Tosca** la única causa de la estancia de la Caballé en Londres. También para Philips, la aguardaba la grabación de la versión original de **Lucía de Lamermoor**, preparada para el disco por Jesús López Cobos, quien, aparte de incorporar todo el material musical prescrito por Donizetti, ha decidido un cuidadoso retorno a las tonalidades iniciales apuntadas en el pentagrama (es de dominio público que todas las **Lucías** se cantan actualmente transportadas). También es esta vez José Carreras el «partenaire» de Montserrat Caballé y dirige, naturalmente, el co-editor de esta versión al lado de Erick Smith, Jesús López Cobos.

\* Angel Mayo se halla dedicado a preparar el artículo en donde nos relatará lo que ha ocurrido este 1976, año de centenario «tetralógico», en Bayreuth; pero, mientras, cabe hacer cierta reflexión en voz alta: ¿recogerá la grabación que CBS ha efectuado en vivo durante las representaciones del **Anillo del Nibelungo**, dirigido por Boulez y escenificado por Chereau, los escándalos y altercados producidos en la sala en medio de las mismas funciones? Paul Myers (productor de la grabación, ¿triste?, ¿afortunado?) se lo debe estar pensando en estos momentos.

J. L. P. A.

## « J A Z Z »

MILES DAVIS: **Agharta**. CBS, 88159.  
 HERBIE HANCOCK: **Mwandishi**. Warner Bros, HWBS 321-110, HISPAVOX.  
 JEAN LUC PONTY: **Sunday walk**. Saba 3553137, BASF.  
 GEOGE DUKE: **The Aura will prevail**. MPS 3593109, BASF.  
 WEATHER REPORT: **Black market**. 81325, CBS.  
 DON ELLIS: **Soaring**. MPS 3553550, BASF.  
 E. HINES & J. BYARD: **Duet!** MPS 3593104, BASF.  
 BADEN POWELL: **Canto on guitar**. MPS 3553200, BASF.  
 GILBERTO & TURRENTINE CTI HCTS: 731128, HISPAVOX.  
 ESTHER PHILLIPS: **For allwe know**. Kudu HKUS771-02, HISPAVOX.  
 BOB JAMES: **Two**. CTI HCTS731-24, HISPAVOX.  
 GEORGE BENSON: **Body talk**. CTI HCTS-731-27, HISPAVOX.

MILT JACKSON: **Sunflower**. CTI HCTS731-23, HISPAVOX.  
 HUBERT LAWS: **In the beginning**. CTI 500-145/46, HISPAVOX.

Catorce discos este mes: dos dobles, **Agharta** e **In the beginning**. Y sólo uno de estilo antiguo («Old Jazz»), el resto es modernito.

Miles Davis ha sacado en 1976 **Agharta**, siguiendo su tónica de un doble por año. **Prelude**, parte I, ocupa la cara A, siguiendo la parte II en la B, que enlaza con **Maiysha**, ¡una bella samba! La cara C es la que más me gusta, **Interlude**, y la D es el **Tema de Jack Johnson**, que pasa de lo espacial a la balada con gran facilidad. Los músicos son: Miles Davis, trompeta y órgano; Soony Fortune, soprano, alto y flauta; Michel Henderson, Fender, bajo; Peter Cosey, guitarra, sintetizador y percusión; Al Foster, Batería; Mtume, percu-

sión varia, y Reggie Lucas, guitarra. El estilo: el último de Miles, mucho «fun-ky», mucha abstracción, total improvisación y una novedad, no tanta polirritmia: la batería está cantidad de tiempo en un constante 4/4, aunque la percusión marque otros compases. Una recomendación en la portada: escucharlo al máximo volumen. Y es verdad. Si tus vecinos no son quisquillosos, pon el disco al máximo volumen que puedas aguantar; es curioso observar cómo la percepción cambia cantidad con el aumento de intensidad, y el volumen de densidad sonora te hace vibrar de forma diferente.

¡Por fin, en España, **Mwandishi!** Gracias, Cifu. Este es el último disco bueno de Herbie Hancock, grabado antes de que la poderosa CBS le «fichara» para hacer «jazz-rock». **Mwandishi** es un álbum totalmente «free»: libertad melódico-armónica-formal, claras influencias africanas,

y «¡jazz!», nada de «rock». Dos temas en la cara A y uno en la B. El primero, **Ostinato**, aparte de eso es una **Suite para Angela** (Davis), y el último, **La Canción del espíritu errante**, es una bella composición, tranquila y reposada.

Otro «free», pero más en la línea tradicional, es el segundo de Jean-Luc Ponty, que ahora se edita aquí, tras nueve años de ausencia. Ponty, violín, toca con W. Dauner, piano; Orsted-Pedersen, bajo, y D. Humair, batería. El disco empieza con dos temas muy fuertes, para continuar con dos baladas y culminar con el único tema propio de Ponty: **Suite para Claudia**, que con **Sunday walk** es lo mejor del disco. Está grabado en Alemania, en el 67, y es de lo primero de Ponty; es decir, básico para la comprensión no sólo del genial violinista, sino del moderno «jazz» europeo.

Dos de «jazz-rock»: el último de George Duke, **The Aura will prevail**, para la MPS, y el último para CBS, de Weather Report, **Black market**. Ninguno de los dos aporta nada, y es sólo «jazz-rock» consumista, aunque de cierta calidad. Nada más.

**Soaring**, de Don Ellis, es, pese a ser más tradicional, un excelente disco de gran banda. La cara A, con cuatro temas, es muy fuerte, y los metales chillan que da gusto, y la B es más tranquila. Hay temas excelentes, como **Sladka Pitka**, con ritmos y temas populares búlgaros, o **Go back home**. Don Ellis, con su trompeta de cuartos de tono, su investigación con ritmos de amalgama y su potente gran banda, tiene todavía mucho que decir.

El disco tradicional es el **Duet!**, de Earl Hines y Jaki Byard, ambos pianistas, que a lo largo de ocho temas establecen una auténtica pugna de calidad y expresión. Seis temas son a dúo, y luego cada uno de ellos tiene otro en solitario.

Genial es el **Canto on guitar**, de Baden Powell, grabado en Alemania en 1970, acompañado por dos percusionistas y un contrabajo. Este es uno de los mejores discos del guitarrista que cogió su nombre del fundador de los «boy scouts». A destacar los **Tres temas da fe afro-brasileira**, una maravilla de sensibilidad. Y por si alguien no sabe quién es Powell, baste decir que es de los mejores guitarristas de música brasileña, aderezada con «jazz» acústico.

Y más «jazz»-brasileiro: Gilberto-Turrentine. ¡Astrud, con Stan! Para correrse de gusto, sobre todo con ese **Mulher Rendeira**. Luego hay cosas curiosas, como versiones en castellano de **Love story** y **For all we know**, que son un mal menor. El resto es delicia pura, suavidad, solos magníficos de Turrentine, y, eso sí, el ambiente adecuado debe ser un lugar retirado, luz roja en penumbra, un «whisky» y una bella acompañante.

Un disco no muy bueno es el de Esther Phillips, acompañada por el guitarrista Joe Beck, titulado **For all we know**. Tiene temas más o menos «standard», en versiones «jazzísticas», pero muy sofisticadas. Lo mejor de todo son los solos de Beck a la guitarra. (No confundir esta guitarra con Jeff Beck, del mundo del «rock», sino identificarlo con aquel que hizo un experimento de flamenco-«rock-jazz» junto a nuestro Sabicas.)

Muy bueno es el disco **Body Talk**, del guitarrista George Benson. Lleno de garras y «feeling», con una grandiosa y rapidísima digitación y una compañía magnífica, Benson nos ofrece el mejor disco de los que tiene publicados aquí. Todos los temas son de él, salvo uno de D. Hathway.

También el **Sunflower**, de Milt Jackson, es el mejor del vibrafonista publicado en España, y por las mismas razones, porque tiene ritmo, sentimiento y llega muy bien. La compañía es fina: Hancock, Carter, Cobham, McDonald, Hubbard, Berliner...

La estrella del último de Bob James, **Two**, es la versión de la «Suite número 2» de **La Arlesiana**, de Bizet. Ya se sabe que James siempre incluye una versión de un tema clásico en cada disco, lo que sería un oportunismo si las versiones fueran malas, pero como no lo son—tampoco son excelentes—y aportan algo, pues son válidas. El resto del disco es «jazz» ambiental.

**In the beginning** no es un disco de los primeros tiempos de Laws, como su nombre parece querer indicar, ya que está grabado en 1974. Sólo hay un tema compuesto por el flautista Mean Lene; el resto es de Sonny Rollins (¡qué gran arreglo de **Airegin** para flauta y batería!), John Coltrane, R. Grant, G. Fusher, H. Blanchard, un tema popular y un arreglo de la **Gymnopedie número 1**, de Eric Satie, que desde luego es muy curioso y atractivo. Resumiendo, un buen disco, con cosas muy variadas.

Y el espacio no da para más.—J. M. L.

## «ROCK & POP»

### GUIA «POP» Y «ROCK»

SANTANA: **Amigos**. CBS, 5.86005.  
 RICK WAKEMAN: **No earthly connection**. ARIOLA, 27373 JE.  
 MIGUEL RÍOS: **La huerta atómica**. POLYDOR, 2385 110.  
 JOAQUIN CARBONELL: **Con la ayuda de todos**. SPLI 2420, RCA.  
 VICTOR JARA: **La Población**. Gong S32815, Movieplay.  
 AL TALL: **Cançó popular Pais Valenciá**. La Taba CM411, Edigsa.  
 Sacco y Vanzetti. Banda Sonora SPLI 9321, RCA.  
 JOSE MENESE: **La palabra**. SPLI 2413, RCA.  
 OCTAVIO BUSTOS: **Al pie de mi guitarra**. 6414673, Philips.  
 LOS CANTORES DEL ALBA: **Entre gauchos y mariachis**. 6447081, Philips.  
 THE BYRDS: **Historia de**. CBS 68242.  
 GRATEFUL DEAD: **Blues for Allah**. U. A. 89455. Ariola.  
 GENTLE GIANT: **Free Hand**. Chrysalis 89565. Ariola.  
 ELTON JOHN: **Rock of the Westies**. OJM 064-97107. EMI.  
 CAROLE KING: **Thoroughbred**. Ode 27004-IE. Ariola.  
 DOCTOR FEELGOOD: **Malpractice**. U. A. 89452. Ariola.  
 ZAPPA / BEEFHEART MOTHERS: **Bongo fury**. Reprise, HRES 291-74, Hispavox.

THE ALLMAN BROTHERS BAND: **Win, lose or draw**. Capricorn, HCAS-721-09 LS, Hispavox.  
 FLEETWOOD MAC. Reprise, HRES 291-73, Hispavox.  
 TODD RUNDGREN'S: **Utopia another live**. Warner Bros, HWBS 321-98, Hispavox.  
 NILSSON: **Sandman**. RCA, APL1-1031.  
 ELVIS PRESLEY: **Today**. RCA, APL1-1039.  
 LOU REED: **Coney Island baby**. RCA, APL1-0915.  
 JETHRO TULL: **Too old to Rock & Roll**. Chrysalis 27073 IE, Ariola.  
 DAVID BOWIE: **Station to Station**. APL 1-1327. RCA.  
 URIAH HEPP: **The Best of...** Bronze 27060. Ariola.  
 PATTY SMITH: **Horses**.  
 BAD COMPANY: **Run with the pack**. Island, 27000-I, Ariola.  
 BACHMAN TURNER OVERDRIVE: **Head on**. Mercury, 63 38 647, Fonogram.  
 PETER FRAMPTON: **Comes alive**. AM, 27035-XD, Ariola.  
 SWEET: **Stang up**. RCA, SPL2-9924.  
 QUEEN: **A nighth at the opera**. Trident, J 064-97176, EMI.  
 JERRY GARCIA: **Reflections**. UA, 27083-I, Ariola.

Ya está aquí la salsa de nuevo, traída de la mano de Carlos Santa y su grupo. Su título: **Amigos**, en castellano, y tiene temas de dos tipos: los salseros, sabroso-

nes, y los «funky» norteamericanos. Los primeros son, sin duda, los más atractivos para nosotros, y **Dance sister dance**, **Take me with you**, **Gitano** y **Europa** responden a ese criterio; por el contrario, **Let me, Tell me are you live** y **Let it shine** son los «funky»: Carlitos ha hecho un álbum para vender, olvidándose de la búsqueda y regresando al estilo que caracterizara sus primeros álbumes.—(K.)

Y ahora dos discos pretenciosos: el de Rick Wakeman (cómo no) y el de Miguel Ríos. El inglés nos presenta una historia supraterránea. Antes se había metido con las esposas de Enrique VIII, con Julio Verne y con los caballeros de la Tabla Redonda. Ahora le toca el turno a algo que si no es del todo espacial, se le acerca mucho. El disco se llama **Sin conexión terrestre**, y tiene tres temas: la «suite», en cinco partes, **Music Reincarnate**, y los temas **El prisionero** y **El círculo perdido**. El argumento me parece tan cursi que no lo cuento. Lo mejor, una lámina de aluminio que te regalan con el disco para producir visiones a capricho.—(K.)

Miguel Ríos también se ha ido a la era «moderna», y nos habla en **La huerta atómica** de una historia efectista y no demasiado real de la exterminación de la raza humana por medio de la energía ató-

mica y de un sobreviviente que, al estilo de **Tommy**, se convierte en Mesías, y luego muere. Para ello cuenta con la colaboración de voces angelicales, como la de Jeanete, o más cabareteras, como la de Massiel, o más serias, como el coro que dirige Alfredo Carrión, y con efectos auténticos, como explosiones nucleares, jades de placer, pajaritos y eso... También «versionea» una canción de V. Manuel. Soy un «fan» del Miguel Ríos «rocker», y cuando hace esto, lleno de plagios (**Tommy, Ciclos, Supermán...**) y sin mucha cohesión, pues pienso que es porque no lo ha trabajado lo suficiente, y que a su proceso de cambio no le vendría mal plantearse cosas menos sensacionalistas.—(K.)

Para las discotecas: **Brass Construction**, nueve negros dando ritmo.—(K.)

Para los consumistas: **Decco Disco**, ocho temas «alegres, que fueron escritos cuando las canciones eran canciones, y madre no era sólo media palabra» (por eso de «mother-fucker»). Eso dice la carpeta. A mí me parece un disco malo, pero que puede resultar divertido cuando se está un poco alegre. Nada más.—(K.)

Joaquín Carbonell, con la ayuda de Toti Soler y la Rondalla de la Costa (M. Soler, X. García, T. Xucla, X. Batlles y M. Joseph, y la adición de X. Riba), han conseguido uno de los mejores discos que se han publicado en la historia de la música popular española. **Con la ayuda de todos** es musicalmente perfecto: los arreglos son bellísimos y los textos muy atractivos. Un tema como **Canción para un invierno**, que Carbonell dedica a su tierra, Teruel, vale ya todo un sinfín de elogios, por su perfección formal, la belleza de los arreglos (con esa jota aragonesa omnipresente) y el interés de los textos. Carbonell es un buen cantante, nada monótono, con claras influencias tanto musicales como literarias de Aragón (detenerse en la letra de **Me gustaría darte el mar**), que en las letras refleja desde el retrato de ciertos personajes atractivos hasta el inconformismo escolar o la clara canción ideológica. Es llano, sencillo y tiende a terminar las canciones en un estribillo con moraleja. Son diez temas, todos ellos acústicos (excepto el bajo eléctrico), con instrumentos nacionales nada tópicos, como la guitarra, guitarra flamenca, bandurria, laúd, mandolina, arpa de boca o viola, manejados por gentes tan competentes como T. Soler o los miembros de la Rondalla. Sin duda alguna, te aconsejo este disco de forma muy rotunda.—(K.)

\* \* \*

Publicado en 1972, llega ahora a nuestro país **La población**, de Víctor Jara, uno de los pocos cantores sudamericanos difundidos aquí, que practicando una canción de claro trasfondo político es realmente bueno (buenísimo) en términos musicales —grupos aparte—. Nueve temas, uno de ellos cantado por I. Parra. «La historia está tomada desde 1946, el presente y el futuro. Dedicamos este disco a todos los pobladores de nuestro país..., a nuestra juventud, cuyo fragor ha estado siempre al lado de los desposeídos. A su glorioso VII Congreso.» Especialmente, hay varias canciones muy

buenas: **Herminda de la Victoria, El hombre es un creador**, y el final, **La marcha de los pobladores**. El disco es una historia, sin un tema tan unitario como lo puede tener la **Cantata de Santa María de Iquique** o **La fragua**, por ejemplo, pero, desde luego, con más amplitud y desarrollo que otros temas de Jara, como **Preguntas por Puerto Montt** o **Zamba al Che**.—(K.)

\* \* \*

Un amigo valenciano me ha dicho que, en Valencia, primero Raimon, luego Ovidi y después Al Tall. Estos son un trío que han hecho un disco con músicas populares, pero letras nuevas. Vocalmente dejan que desear, pero ya se sabe que esto nunca ha sido un obstáculo serio para hacer canción popular. Tiran por lo irónico y lo satírico, y muestran gran capacidad y diversidad al emplear los instrumentos. Me imagino que los valencianos se morirán de gusto con el disco, y a los que no lo somos, sin llegar a tanto, nos parece muy bien. No llega a la altura del disco de Carbonell, pero no porque éste sea flojo, sino porque el del aragonés es magnífico.—(K.)

El asunto de **Sacco y Vanzetti** es ampliamente conocido, así que no voy a insistir en él. Sobre tan desgraciado e injusto suceso se ha hecho una película, cuya banda sonora la hicieron Ennio Morricone y Joan Báez. Ennio puso la música y Joan participó en la letra de **Here's to you** y las tres partes de **La ballata**. Ennio ha conseguido una de las bandas sonoras más expresivas: **Speranza di libertá** tiene un carácter abierto; **Nel carcere**, un poco más turbio; **Sacco e il figlio** es insustancial; **Libertá della speranza** vuelve a dar una salida, pero los ruidos electrónicos de **E dover morire**, y la entrada previa anterior del clave y la cuerda, en un contrapunto contrario angustioso y sofocante, te hace prever el final, que se produce seguidamente con **La sedia elettrica**, totalmente electrónica y aplastante. La coda de Joan no te hace sino mantener la rabia de haber presenciado una injusticia.—(K.)

\* \* \*

«Collage» en la portada para el último plástico de José Menese. Letra de Moreno Galván y guitarras de M. Brenes y E. del Melchor. Diez temas: farruca, tientos, guajiras, tangos, «seguiriyas», tarantos, alboras, soleares, cartageneras y alegrías. Y lo de siempre. Ya lo sabes tú.—(K.)

\* \* \*

Octavio Bustos es un guitarrista chileno con clase y estilo. **Al pie de mi guitarra** tiene doce temas, que mezclan lo folklórico con lo más elaborado de la música de concierto, como diría Ginastera. Hay estilos de Chile, Argentina (sobre todo), Perú, Venezuela, Ecuador, México y Brasil. Disco bueno, agradable e intemporal.—(K.)

\* \* \*

Los Cantores del Alba te la dan con queso; dicen que se mueven entre gauchos y mariachis, pero en realidad son tongo: explotan la imagen folklórica del sudamericano, que antes fuera la gloria de gente como Cafrune... Al principio algunos «picaron»; ahora otros «picarán»;

pero están advertidos: tongo. De todas formas, si te dejas engañar, el plástico resulta, al menos, aguantable de oír.—(K.)

## ¡SIENTETE BIEN!

Con el **Malpractice** de Dr. Feelgood. Los fallos que, a mi entender, tenía su primer disco se han mitigado en parte, aunque aún no se haya conseguido traspasar al vinilo toda la fuerza y la vitalidad que tienen estos señores en escena. De todas formas, con la que hay en los surcos puedes volver a los tiempos en que los sonidos de los instrumentos eran inconfundibles y nada te hacía dudar. Auténtica música para el cuerpo. ¡Muévete, hombre!

Y si ya has desentumecido los huesos, puedes hacer lo propio con tus neuronas cerebrales con la música sutil de Gentle Giant. Su **Free Hand** es como más (folklórico) que todo lo que han hecho anteriormente. En un tema suenan casi a Steeleye Span. Pero en el resto del disco siguen mostrando esos magníficos juegos con toda la variedad de instrumentos que tocan. Y en cuanto a las voces..., hay que buscar mucho y muy profundo en el «rock» para encontrar unas tan eficaces e intencionadas. El disco es un continuo engarce de sensaciones, aunque, repito, con más base en el «folk» inglés que, por ejemplo, el **Octopus** o **The Power & the Glory**, editados por Vértigo en «toda» Europa. Pero ya lo dijo Mick Jagger, que, dicho sea de paso, no tiene nada que ver con Gentle Giant. ¿Recuerdas los Pirineos, la democracia y eso? Pues lo otro.—S. H. V.

## AMERICA Y LA VIÑA DEL SEÑOR

Porque ya dice el refrán que de todo hay en las dos. Americano es el LP (doble «precio especial») **Historia de los Byrds**, en el que puedes ver el nacimiento y la evolución de un grupo creador, en 1965, de un sonido que hoy se lleva en las F. M. de nuestro país, y que empezó «intentando tender un puente entre Dylan y los Beatles». Grandes canciones que llenaron una época y que siguen vigentes, como **Mr. Tambourine Man, Light Miles High** y muchas otras. Contando, hasta veintiocho temas, que te servirán para todo lo que quieras y para ver cuánto han evolucionado muchos de los sureños de hoy. O, mejor dicho, sólo algunos.

Americano también es el **Thoroughbred**, de Carole King. Es nuevo, pero igual podía ser de hace unos cuantos años, porque todo suena absolutamente igual que en aquel **Tapestry** que la hizo famosa en España hace seis años. Las mismas letras, el mismo piano, el mismo acompañamiento, los mismos «amiguetes» detrás... Si te gusta cómo canta esta mujer, puedes comprar el disco sin oír ni una nota.

Grateful Dead (eso es, Muerte agradecida) son equivocadamente americanos. El grupo que se ha conservado con más integridad (en todos los aspectos) desde los ya lejanos Love-in de la costa Oeste sigue sorprendiéndonos con sus discos. En esta ocasión se llama **Blues for Allah**, y su cara B es una auténtica maravilla. Enlazando varios «temas» te muestran, si tienes oídos para verlo, lo que puede ser un «blues», unos camellos de cristal

# AYUNTAMIENTO DE MADRID

## DELEGACION DE EDUCACION



### PREMIO VILLA DE MADRID 1976

## «MAESTRO VILLA»

### B A S E S :

Primera. El objeto de este concurso, además de enaltecer la figura del Director-fundador de la Banda Municipal de Madrid, Maestro Ricardo Villa, es premiar la mejor partitura originariamente escrita para banda.

Segunda. Toda obra presentada a concurso habrá de pertenecer al género sinfónico, y puede adoptar una cualquiera de las formas siguientes: Sinfonía, «Suite», Poema sinfónico, incluso de las formas compositivas actuales. Quedan excluidas aquellas en las que intervengan voces, bien a coro o solistas. No se establece limitación ni preferencia alguna respecto a las distintas escuelas de composición musical que puedan ser empleadas por el concursante. La manifestación artística es personal y libre.

Tercera. La duración de la composición se enmarcará en un mínimo de quince minutos y un máximo de veinticinco.

Cuarta. El Jurado, a la hora de estimar los méritos que concurran en las obras presentadas, tales como contenido expresivo, corrección técnica, estética empleada, tendencias de escuelas, etc., tendrá muy en cuenta la característica de la banda, así como la instrumentación adecuada a la misma.

Quinta. Las composiciones deberán ser originales e inéditas. Si alguna de las obras hubiera sido ejecutada en público, sería rechazada. Lo mismo ocurrirá a toda obra que haya sido confiada para su estreno a una orquesta sinfónica o a banda de música. Resuelto el concurso, si se comprobare alguno de los casos citados en el párrafo anterior, se anularía la adjudicación del premio, quedando el Jurado autorizado para concederlo a la obra designada en segundo lugar.

No serán admitidas al concurso las obras que utilicen temas empleados en otras composiciones del autor, ni el empleo directo de cantos populares, si bien se permite el uso en cuanto a contenido modal, armónico y cadencial característicos de los mismos.

Sexta. El premio está dotado con 200.000 pesetas. El Jurado podrá declarar desierto el concurso si considera que ninguna de las obras presentadas es merecedora del premio o no se ajusta a las bases.

Séptima. Las obras deberán estar instrumentadas para la plantilla de la Banda Municipal de Madrid, que es la siguiente:

1. Flautín y Flauta 3.<sup>a</sup>
2. Flautas 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup>
3. Oboes 1.<sup>o</sup> y 2.<sup>o</sup>
4. Corno Inglés (Fa b).
5. «Sax» Sopranos (Si b) 1.<sup>o</sup> y 2.<sup>o</sup>
6. Fliscornito (Mi b).
7. Fliscornios (Si b) 1.<sup>o</sup> y 2.<sup>o</sup>
8. Onóvenes (Mi b), dos.
9. Barítonos (Si b), dos.
10. Bombardinos (Si b o Do) 1.<sup>o</sup> y 2.<sup>o</sup>
11. Fagotes, dos.
12. Contrafagot.
13. Trompas (Fa) 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup>
14. Trompetas (Do) 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup>, seis.
15. Trombones (Do) 1.<sup>o</sup>, 2.<sup>o</sup> y 3.<sup>o</sup>, seis.
16. Tuba (Mi b).
17. Timbales cromáticos, cuatro.
18. Requintos (Mi b) 1.<sup>o</sup>, 2.<sup>o</sup> 3.<sup>o</sup>
19. Clarinetes principales (Si b), cuatro.
20. Clarinetes 1.<sup>o</sup> (Si b), cuatro.
21. Clarinetes 2.<sup>o</sup> (Si b), cuatro.
22. Clarinetes 3.<sup>o</sup> (Si b), cuatro.
23. Clarinetes altos (Mi b), dos.
24. «Sax» altos (Mi b) 1.<sup>o</sup> y 2.<sup>o</sup>
25. «Sax» tenores (Si b) 1.<sup>o</sup> y 2.<sup>o</sup>
26. «Sax» barítonos (M b), dos.
27. Arpas 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup>
28. Clarinetes bajos (Si b), dos.
29. Violoncellos, cuatro.
30. «Sax» bajo (Si b).
31. Tubas (Si b o Do) cuatro.
32. Contrabajos de cuerda, cuatro.
33. Percusión. (Cajas, dos; Platos, dos; Bombo, Celesta, Tam-Tam, Campanólogo, Triángulo, Xilofón, etcétera.) Quedan excluidos los instrumentos eléctricos y las cintas magnetofónicas.

Octava. Es obligatoria la presentación de las composiciones totalmente instrumentales según la plantilla anteriormente reseñada. Asimismo el autor está obligado a presentar un guión íntegro de la obra, anotado en tres, cuatro o cinco pautas.

Novena. Las partituras —como los guiones— no deben ser firmadas ni presentar signo alguno que pudiera sugerir la personalidad del autor. Llevarán en la cubierta el título y un lema. Este se reproducirá en una plica, que debe presentarse juntamente con la obra, conteniendo el nombre y dirección del autor.

Décima. Las composiciones deben presentarse en la Sección de Cultura del

Ayuntamiento, antes de la una de la tarde del día 15 de diciembre de 1976. También pueden ser remitidas por correo certificado; en este caso habrán de ser depositadas en la oficina de origen antes de la hora y día ya citados. La Sección de Cultura expedirá recibo justificativo de recepción de las obras, que será exigido para retirar los originales no premiados. En las obras remitidas por correo servirá de justificante el resguardo del certificado.

Decimoprimera. El Jurado estará presidido por el excelentísimo señor Alcalde, o Teniente de Alcalde en quien delegue, y de él formarán parte un académico de la Real Academia de Bellas Artes (compositor); el catedrático de Composición del Real Conservatorio de Música de Madrid; un representante de la Comisaría Nacional de Música, designado por el Comisario; el presidente de la Comisión Informativa de Enseñanza, Actividades Culturales, Turísticas y Deportivas; el delegado de los Servicios de Educación; un crítico musical designado por la Asociación de la Prensa de Madrid, y el director de la Banda Municipal de Madrid. Actuará como secretario el de la Corporación o un funcionario en quien delegue.

Décimosegunda. El concursante premiado conservará los derechos de autor que le correspondan por la obra premiada, pero es obligatorio mencionar en los programas de los conciertos en que esas obras figuren, como en las ediciones impresas, en las discográficas, emisiones radiofónicas y televisivas, la siguiente leyenda: «Premio de Música Maestro Villa, instituido por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, año...»

Decimotercera. El autor de la obra premiada dispondrá de cuarenta días a partir de aquel en que se le comunique el fallo, a fin de tener preparados los materiales para los ensayos, perfectamente revisados y corregidos.

Decimocuarta. La primera audición de la obra premiada se efectuará en Madrid, en concierto público extraordinario a cargo de la Banda Municipal. La obra premiada no podrá ser ejecutada ni en España ni en el extranjero antes de su estreno en Madrid por la Banda Municipal; y

Decimoquinta. Se entiende que los compositores, por el solo hecho de optar a este concurso, aceptan las bases en él establecidas.

## «¿ROCK?» ALEMAN

¿Puede llamarse «rock» a una obra enteramente dedicada a Richard Wagner, basada en su estética musical, incluso ideológicamente cercana a la del creador de **Parsifal**, y que tiene por instrumentos únicamente sintetizadores e instrumentos de teclado? Sea como sea, Klaus Schulze ha hecho una obra digna, interesante, estática y extensa: treinta minutos por cara. La **a** se llama **El regreso a Bayreuth**, y la **b**, **Wahnfried 1883**. El álbum se titula genéricamente **Timewind** (Caroline, 897751. ARIOLA). Los instrumentos, todos ellos interpretados por el antiguo componente de Tangerine Dream, son: dos sintetizadores ARP 2600, otros dos modelo EMS «A», otro tipo ELKA de cuerdas, otro modelo ARP Odysee, un órgano Farfisa y un piano de la misma marca.—(K.)

También lejanos de la esfera «rocker», pero más cercanos ella son los componentes del trío Tangerine Dream, que, por cierto, sólo usan instrumentos de tecla en sus obras. Pues si antes era Schulze, un antiguo miembro del grupo, ahora viene Edgar Froese, actual director del trío, pero en solitario. Son dos álbumes; el primero, **Aqua** (Virgin, 888611. ARIOLA), fue grabado entre noviembre del 73 y marzo del 74. Tiene cuatro temas, dos por cara; **Aqua**, **Panorphelia**, **NGC891** y **Unpland**. Está grabado íntegramente por Froese. Es etéreo, espacial, y su mayor innovación consiste en la revolucionaria técnica de la grabación estereofónica, solamente perceptible con todas sus consecuencias y en todo su esplendor con cascos estereofónicos. La audición de este modo es un auténtico viaje al más allá de la realidad y de la consciencia: el sonido te da la vuelta a la cabeza, se te pone por detrás, te baja a los pies..., todo hasta perder el control y el sentido del equilibrio.—(K.)

**Epsilon in Malaysian pale** (Virgin, 895801. ARIOLA) es mucho más tranqui-

lo y sereno que **Aqua**. Froese, en su segundo álbum, se ha olvidado un poco de su grupo matriz, y lejos de ampliar sus derroteros, se ha dedicado a hacer algo plácido, tranquilo y muy agradable, pero sin intentar aportar nada nuevo. Son dos temas, uno por cara: el de la **a** es el que da título al álbum, y el de la **b** se llama **Maroubra Bay**, y por eso de la bahía trata de reflejar las olas, los barquitos y todo eso.—(K.)

## DE «HIT PARADE»

Eso es el álbum del grupo negro Isley Brothers (Epic, 81268. CBS). Ocho títulos, mucho «funky» y lentas baladas tiernas, y nada más.—(K.)

## EN CASTELLANO

El directo de Víctor Manuel, grabado en el Teatro Monumental, de Madrid, el día 26 de mayo de 1976, con una toma de sonido mala y sin mucho valor testimonial. Además, Víctor Manuel no tenía la voz en su mejor momento, ni sus ironías denotaban un punto álgido en su estado de ánimo. El interés del disco reside en ofrecernos canciones inéditas, como **Al Presidente de Chile, Salvador Allende**, con texto de Alberti; **Asturias**, con texto de Pedro Garfias; **La canción del oro**, con letra de Gonzalo Suárez; **Soy de España, ¿Qué será que todos piden?**, relativa al tema de la amnistía, y **Carta de un minero a Manuel Llaneza**, y versiones discretas de **El viejo coronel**, **Por eso estoy aquí**, **Qué pena** y **Buenos días, Adela mía**.—(K.)

La cantante María Jiménez hace versiones gitanas de temas más o menos conocidos, ni buenas ni malas, sino agitanadas. Canciones como **Te doy una canción**, de S. Rodríguez; **Gracias a la vida**, de V. Parra, o **Canción de amor número 2**, de

Amancio Prada, reciben el nuevo tratamiento. Personalmente no me gustan nada.—(K.)

Mahavishnu Orchestra: **Inner Worlds** (CBS, 81354); John McLaughlin, guitarra; M. Walden, batería; R. Armstrong, bajo, y S. Goldberg, teclados. Es decir, un cuarteto, la agrupación más reducida que jamás haya poseído la Mahavishnu. El disco tiene temas muy potentes, de lo mejorcito de la Orchestra, como **Todo en la familia**, **El camino del peregrino** o **Mundos interiores**, que recuerdan a la Mahavishnu I, de McLaughlin-Ponty-Cobham; otros cantados, que recuerdan a la II Mahavishnu, como **En mi vida**, **Gita** o **Río de mi corazón**, que son peores; un tema muy «funky», típico de discoteca, **Ciudadano planetario**; otro intrascendente, para llenar hueco, con McLaughlin y Walden a dúo: **Llamada de la mañana**, y otros dos que aportan algo al sintetizar John su guitarra: **Miles out** y **Lotusfeet**. O sea, diez temas muy variados, y que van de lo sublime a lo muy malo. Afortunadamente, John vuelve a intentar otra vez ser el mismo y ha abandonado al «guru» Sri Chinmoy, se ha dejado crecer el pelo «como antes» de su conversión y en el X Festival de «Jazz», de Montreux, se presentó en cuarteto con L. Shankar, violín; T. H. Vinayakram, «ghatam & mridangam», y Zakir Hussain, tabla. Su concierto acústico fue, por lo que dicen, un auténtico acontecimiento. Ojalá lleguen pronto sus últimas novedades aquí.—(K.)

Otro «cantaor», que se escuda en «poetas progres», para hacer cante «jondo» rebelde, tratando de imitar a Menese, y principalmente a Gerena. Es Castro García «Carrete», de voz ronca, desagradable y sin mucha convicción en los estilos que ofrece en su primer disco (Gong, 32822. MOVIEPLAY): «soleá», bulerías, fandango, tientos, tangos, taranto y «seguirilla». Las letras se las reparten por igual Domingo Nicolás y Alfonso López Martínez. Los guitarristas son José «El Negro» y Moraíto de Almería, discretos.—(K.)

## CRITICA DE LIBROS

Según **El Libro Español**, de julio y agosto de 1976, son las novedades de literatura musical aparecidas en el mercado:

### JULIO

**Federico Mompou: su obra para piano**. Iglesias Alvarez (Antonio). Alpuerto, 1976. 374 páginas, 15 X 21 centímetros. Rústica, 350 pesetas. 84-381-0001-5.

**Historia de la música española contemporánea**. Sopena Ibáñez (Federico). Rialp, 1976. 416 páginas, 2.ª edición, 12 X 19 centímetros. Rústica, 200 pesetas. Colección Naturaleza e Historia. 84-321-1873-7.

**Inventario de Guitarreros Granadinos**. Rioja (Eusebio). Autor. Granada, 25. Monachil (Granada), 1976. 45 páginas, 21 X 15 centímetros. Rústica, 125 pesetas. 84-400-1281-0.

**Manuel de Falla y el cante jondo**. Molina Fajardo (Eduardo). Univgra, 1976. 250 páginas, 2.ª edición, 14 X 20 centímetros. Rústica. 84-338-0009-4.

**Música vasca**. Arana Martija (José Antonio). Guipuzcoana, 1976. 340 páginas, 15 X 21 centímetros. Rústica, 175 pesetas. Colección Kutxa. 84-713-019-7.

**Rolling Stones**. Sierra Fabra (Jorge). Ediciones 29, 1976.

160 páginas, 13 X 19 centímetros. Rústica, 175 pesetas. 84-7175-103-8.

### AGOSTO

**Capella Mallorquina: Diez años de historia**. Fullana Moragues (Antonio). Cort, 1976. 116 páginas, 16 X 22 centímetros. Rústica, 200 pesetas. 84-85049-09-8.

**Conjuntos musicales, Los**. Fernández Leborans (M. Jesús). Planeta, 1976. 160 páginas, 11 X 18 centímetros. Rústica, 50 pesetas. Colección RTVE (Biblioteca Cultural). 84-320-2645-X.

**Estudios sobre Mahler**. Sopena Ibáñez (Federico). Ministeric

Educación, 1976. 114 páginas, 14 X 21 centímetros. Rústica, 100 pesetas. 84-369-0027-8.

### «Jazz» para cinco instrumentos.

Texto: Alfredo Papo; fotografías: Anna Turbau. Editado por los autores. Barcelona, 1976.

En esta ocasión el «jazz» ha servido de fuente de inspiración para escribir unos bellos poemas, generalmente cortos, a los que se acompañan en algunos casos, como ilustración de los mismos, y en otros con carácter

independiente, unas espléndidas fotografías en blanco y negro de diversos músicos del estilo.

Las poesías no son tales, sino versos que denotan claramente el ritmo y el «swing» del «jazz». No se trata de hablar sobre el «jazz», o de describirlo con frases, sino de dejarse arrastrar por el sentimiento y el «blues», y expresar con palabras lo que

esto significa. La técnica, pues, queda subyugada por el «swing», y la expresión no es sino lo mismo que te dicen los músicos con los instrumentos, pero de forma más limitada: con versos.

El otro lado del libro es el ver a los músicos captados en un momento determinado, mientras expresaban sus ideas con

sonidos. Hay veinticinco fotografías (con otros tantos poemas), y entre ellas están personas como McCoy Turner, Cottie Williams, Dizzy Gillespie, Earl Hines...

La presentación del libro está muy cuidada, con cubiertas de cartón, perfecta reproducción de ilustraciones gráficas, en un papel couché, y texto impreso so-

bre papel cubiertas Milpa tabaco, de alta calidad.

Un excelente libro con el sentimiento y la imagen del «jazz». Si no lo encuentras en la tienda, pídelo a «Gráficas Layetana», calle Ripollés, número 82. Barcelona-13. La edición consta solamente de 1.000 ejemplares, así que no te dejes escapar la ocasión.—J. M. L.

## CRONICAS NACIONALES

# DECIMO CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA «FRANCISCO TARREGA»



Presidencia de la entrega de premios: Presidente, don Juan Carreaga, Director general de Ordenación del Turismo.

BENICÀSSIM. (Especial para RITMO del Corresponsal en Castellón, F. Vicent Domenech.) Las noches brujas de ese cofre incrustado en La Plana que es el verde montaraz y huertano, y el fabuloso encaje del nácar y azul de las mansas aguas de la «Costa de Azahar» castellonense, verdadera piscina natural de Europa, han enmarcado de nuevo cotas de suprema excelencia musical. La celebración de la esperada décima edición del «Francisco Tárrega», verdadera «Capilla Sixtina» viviente y palpitante de la guitarra, ha llenado las almas de protagonistas y público de incomparables ensoñaciones. Al conjuro de la titularidad del ya famoso Certamen, cada año se reverdece el recuerdo a la figura entrañable de aquel iluminado hijo de Villarreal, que con humildad casi franciscana y en tiempos de incompreensión e ingratitudes sin cuento rescató a la guitarra del arroyo y la taberna para impulsarla por caminos de definitiva grandeza.

### PARTICIPANTES DE CUATRO PAISES

La representación del Certamen del presente año, por países, ha registrado la participación de Perú, Japón, Inglaterra y España. Han sido los protagonistas: Jesús Castro (Perú), Masao Kon (Japón) y Paul Gregory (Inglaterra). Por España han comparecido: Enrique Perona Morales, Manuel Albella Ferri, José M. Moreno Aguado, Luis López Domingo, Rafael Cabedo Pérez, Antonio V. Sanchís Girbes y Francisco García Santos.

### GRATOS PROLEGOMENOS: LEOPOLDO QUEROL, SEIS VECES ACADEMICO

Las jornadas tuvieron un hermoso y feliz prólogo para el ilustre pianista don Leopoldo Querol Roso, castellonense de Vinaroz, verdadera alma del Certamen. Hasta el idílico rincón de su «Villa Manuela» le llegó, pocas fechas antes del comienzo del «Francisco Tárrega» de 1976, la noticia de su designación como académi-

co correspondiente de la de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla. Es su sexto título como tal, puesto que anteriormente obtuvo los correspondientes a las de Madrid, Barcelona, Valencia, Córdoba y Jerez de la Frontera. Para él, no obstante, desde estas páginas de RITMO el mayor y definitivo, otorgado ya desde antiguo por sus paisanos: el de su hombría de bien, su entrega a la gran música y su ancha y generosa honestidad profesional. Enhorabuena.

### JURADO CALIFICADOR DEL «FRANCISCO TARREGA»

Como Presidente, don Leopoldo Querol; don Juan Pich Santasusana, director del Conservatorio de Música, de Barcelona; don Vicente Asencio, compositor; don José Muñoz Molleda, compositor y académico; don Rafael Balaguer y don Manuel Cubedo, concertistas, y don Juan Garcés Queralt, director de la Banda Municipal de Castellón.

## PREMIOS Y OBRAS DE EJECUCION OBLIGATORIA

Bajo el patrocinio general del Ayuntamiento de Benicasim, la dotación económica del Certamen ha estado a cargo del Ministerio de Información y Turismo, Ayuntamiento de Benicasim y Villarreal, Productos Químicos del Mediterráneo y Productos del Mediterráneo. El primer premio estaba dotado con 125.000 pesetas; el segundo, con 60.000; el cuarto, con 15.000, y el especial, otorgado al concursante que mejor ejecutara la obra de Tárrega, con 25.000. Excepcionalmente, y atendiendo a sus méritos, se ha concedido un accésit de 10.000 pesetas al concertista Paul Gregory, de Sussex (Inglaterra). Como obras obligadas han figurado este año: «Preludio», «Gavota» y «Giga», de la «Suite» número 3 para laúd (Bruselas), de Bach, y **Homenaje a Debussy**, de Manuel de Falla, así como otra obra de libre elección por el concursante, cuya duración no había de exceder de diez minutos. Como partituras de Francisco Tárrega, elegidas por el Jurado para su obligada interpretación durante las pruebas, **La Mariposa** (estudio) y **Minueto en Mi mayor**. En la prueba eliminatoria de selección se interpretó **Estudio número 23**, de Napoleón Conste.

### JESUS CASTRO (PERU), UN GRAN VENCEDOR

La igualdad de fuerzas observada desde el primer momento hizo presagiar unas sesiones sumamente atractivas para los aficionados que una y otra noche, y desplazados de los más distintos puntos de nuestra geografía, llenaron el salón de convenciones de un importante hotel de la «Costa de Azahar» castellanense, y en la «finalísima», el atractivo marco de una conocida sala-jardín de Benicasim. Con total justicia hay que resaltar, sin embargo, que pronto comenzó a brillar con luz propia un joven discreto, comedido en el decir y en el hacer: Jesús Castro Balbín, veinticuatro años, profesor de Guitarra en Reims (Francia). Firme y seguro, pisando el escenario y pulsando, con arrobamiento y entrega ejemplar, su guitarra. Ya en el solemne acto de concierto final, que mereció la presencia del señor Director general de Ordenación del Turismo, autoridades y conocidas personalidades del mundo de las artes, de las letras, las finanzas y el «todo» Castellón, la expectación alcanzaba cotas de una rotundidad bien definitiva, ante la posibilidad de conocer, tras meditado y profundo estudio de cada caso, el fallo del ilustre Jurado calificador. Su veredicto fue el siguiente: primer premio, Jesús Castro Balbín, de Perú; segundo, Enrique Perona Morales, de Valencia; tercero, Manuel Miguel Albella, de Villarreal; cuarto, Rafael Cabedo Pérez, de Algemesí. Premio especial a la mejor interpretación de la obra de Francisco Tárrega, a Antonio V. Sanchís Girbes, de Valencia. Accésit al concertista inglés antes mencionado.

### ENRIQUE PERONA MORALES; SEGUNDO PREMIO Y POLEMICA

El triunfo —indiscutible a todas luces— del concertista peruano encrespó hasta los más generosos límites de la tolerancia los ánimos del excelente valenciano Enrique Perona Morales y de un reducido grupo de incondicionales que se encontraban en la sala. Asistimos por unos momentos —que por lo embarazosos nos parecieron interminables— a un espectáculo nada edificante cuando, tras la lectura del acta del Jurado comenzó la parte fi-

nal del concierto. Las manifestaciones de disconformidad, ruidosas y abiertas, de este reducido grupo de partidarios del señor Perona se vieron complementadas por la inconcebible actitud de éste al negarse a cubrir su turno final de actuación junto a los restantes compañeros galardonados, lo que motivó una fuerte reacción de los más de dos mil asistentes al insólito y nada musical y educativo «trémolo» de despropósitos, que aplaudió con nunca visto calor —y en el transcurso de varios minutos— al competente Jurado y al justo vencedor, Jesús Castro. El emocionado peruano, ya definitivamente en olor de triunfo y multitud, fue materialmente «obligado» por el restallar de las ovaciones en su homenaje a ofrecer hasta un total de cinco obras, de Villalobos, Turina, Tárrega, A. Lauro y **Las vírgenes del sol** (popular inca). Algo insólito y hermoso.

### DOS JUICIOS QUE PUEDEN DAR LUZ

Don Manuel Cubedo, destacado musicólogo y concertista, director musical de la firma «Belter», de Barcelona, miembro del Jurado calificador y hombre poco sospechoso de incurrir en cualquier clase de apasionamientos, responde así a las preguntas de un informador sobre la actitud «contestataria» de la antes mencionada minoría: «Los dos (Castro y Perona) son magníficos. Ahora bien, quede claro que este Jurado —y creo que todos los que entienden en la calificación de certámenes de la categoría del "Francisco Tárrega"—, no busca tan sólo un gran mecánico de la guitarra, sino un hombre que vibre, sienta, se entregue amorosamente a ella durante la ejecución de las obras. Ahí creo puede estar la clave de la decisión tomada. En cuanto a las protestas sobrevenidas, yo, que por mi situación en la mesa presidencial he podido percatarme de ello perfectamente, puedo asegurar que tan sólo han exteriorizado su disconformidad un grupo en el que estaban la profesora y los familiares del señor Perona».

Jesús Castro Balbín, el gran vencedor, es preguntado sobre su opinión respecto al debatido tema. Responde con exquisita corrección, si bien con tremenda sinceridad: «Enrique Perona es muy buena persona, pero se rodea de gente muy fanática. Y en el arte nadie puede rodearse de fanáticos. Por eso, precisamente, es arte. Deseo que reflexione y mucha suerte para el futuro».

Ciertamente, los tiempos pluralistas que dichosamente hemos comenzado a protagonizar unos y otros en nuestra bien amada España exigen otra clase de reacciones y comportamientos ante las decisiones ajenas. ¿Estaba quizá el notable concertista valenciano mal aconsejado, o le habrá traicionado, en el infeliz arranque, su sangre joven? En cualquier caso, las dos opiniones que anteceden merecen, por su honestidad, honores de quedar esculpidas en bronce y piedra. Felicitaciones renovadas a todos. Y... serenidad para los impacientes. Se alza el telón de un nuevo amanecer: queda convocado el XI Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», de Benicasim.

### EPILOGO: ENRIQUE PERONA Y SU VERSION DE LOS HECHOS

Días después de concluido el Certamen «Francisco Tárrega», y ya concluida totalmente la crónica que antecede, tras la tensión emocional de los primeros momentos, Enrique Perona Morales, el excelente concertista valenciano, intentó definir la posible justificación de su infrecuente postura a la prensa local. Entre otras cosas, dijo: «El señor Castro —el ganador—, en el **Minueto** de Tárrega eludió una gran parte —calculo que, por lo menos, la mitad— de la obra. Al ser una obra obligada, es lógico que influyera decisivamente a la hora de la votación. Existen dos posibilidades, a la hora de tratar de explicarse lo ocurrido: primera, que el Jurado no se apercibiera del corte. No precisa comentarios. Segunda, que no quisieran apercibirse. Lo que tampoco necesita aclaración». A la vista de éste y otros alegados, nos pusimos oportunamente en contacto con don Leopoldo Querol, Presidente del Jurado, quien nos manifestó: «Es absolutamente inexacta la versión que ahora se da sobre la interpretación del referido **Minueto** de Tárrega». Tras concretar una serie de razones técnicas que pueden incidir en la interpretación de dicha obra, don Leopoldo Querol citó el testimonio de las grabaciones magnetofónicas efectuadas por parte de las Emisoras castellanenses y de algunos particulares durante la tan traída y llevada interpretación, a las que es fácil recurrir, según el señor Querol, «si es que a estas alturas alguien osa poner en tela de juicio la competencia y honestidad del Jurado que me honro en presidir».

F. VICENT DOMENECH



Jesús Castro Balbín, vencedor del Certamen, en un momento de su actuación.

# Baleares

## PALMA DE MALLORCA

Continuando con la fuerte racha de conciertos y recitales encuadrados dentro de esta pródiga y fecunda temporada, que abarca desde octubre de 1975 hasta el momento actual, nos place consignar o dar somera información de lo más destacable desde nuestra crónica anterior: la Banda Municipal ha seguido ofreciendo magníficas audiciones en el marco de distintas plazas de nuestra capital y creando afición y cultura populares, tan necesitadas en el aspecto espiritual.

\* El joven y excelente guitarrista mallorquín Gabriel Estarellas ha conseguido un nuevo éxito con la *Op. 72 para guitarra y orquesta*, de Bacarisse, admirablemente secundado por la Orquesta Ciudad de Palma, que colmó la ansiedad del auditorio con una digna versión de la *Sinfonía fantástica*, de Berlioz, y *"Suite" de cámara*, de Yago.

\* El pianista francés Claude Kahn ofreció en el "Auditorium" un extraordinario programa a base de obras de Bach, Chopin, Beethoven, Ravel y Liszt, y en el Casal Balaguer, bajo el patrocinio del Ayuntamiento de Palma y la Comisaría Nacional de Música, dieron un recital de viola y piano los artistas Emilio Matéu y Luciano González, siendo largamente ovacionados por el auditorio.

\* En el mismo Casal, la conocida y excepcional Carmen Bustamante ofreció un recital de "lieder" a base de obras de Purcell, Haendel, Debussy, Fauré, Guridi, Toldrá, R. Halfter y Granados, con la colaboración pianística de Manuel García. Ambos artistas fueron retribuidos con largos y cálidos aplausos.

\* Tras prolongada temporada sin haber hecho acto de presencia en los escenarios palmeños, el gran pianista Bela Siki—artista de delicado temperamento y admirable técnica—actuó en el "Auditorium" con un soberbio recital.

\* Marcal Cervera, violoncellista cubano, con la Orquesta Ciudad de Palma, deparó a los aficionados locales una digna versión del *Concierto en Re mayor*, de Haydn, así como la presencia, también en el "Auditorium", del extraordinario y mundialmente famoso conjunto de Cámara I Musici, que resultó gran polo de atracción a tan difícil y complejo estilo musical. Asimismo el Coro masculino alemán RWE, de Dieringhausen, dio un concierto en el "Auditorium", ante un escaso auditorio. Notable agrupación coral, tanto por la calidad de voces como por el ajuste y afinación meticulosa.

\* La Orquesta Ciudad de Palma rindió homenaje a Manuel de Falla, conmemorando el centenario de su nacimiento. Colaboraron con la misma la soprano Paloma Pérez, el tenor Alfonso Ferrer, el baritono Antonio Lacar y el pianista Perfecto García, con *El Retablo de Maese Pedro* y *Noches en los Jardines de España*, respectivamente.

## X ANIVERSARIO DE LA CAPELLA MALLORQUINA

Con inusitado esplendor se ha conmemorado en esta ciudad el X aniversario de la fundación de la Capella Mallorquina, con

una semana de conciertos, del 21 al 2 de junio, que han tenido lugar en la iglesia de San Antonio Abad (Sant Antoniet), tomando parte en los mismos la citada Capella Mallorquina, la arpista Ana María Martini, el guitarrista Gabriel Estorellas, el Cuarteto Sonor, el clavicembalista Jaime Mas Porcel, y cerrando la solemne semana, el estreno de la *Misa "Vox Supplicantium"*, del director de la Capella, Bernardo Juliá, con el concurso de la Orquesta Ciudad de Palma. Todas y cada una de dichas audiciones se vieron concurridísimas, sobresaliendo notablemente la celebrada en la S. I. C. B. bajo la dirección (coro, solistas y orquesta) del autor.

## MENORCA

El Orfeón Mahonés, la veterana y prestigiosa entidad mahoñesa, enclavada en un pintoresco barrio de la ciudad de Mahón, ha conmemorado brillantemente el cincuentenario de la ocupación del actual domicilio social (1926-1976) con grandes veladas líricas, que tuvieron lugar los días 2, 3 y 29 de mayo, y una exposición de fotografías de maestros y presidentes fallecidos, así como programas de actos celebrados por la citada entidad durante el transcurso de su historia. Alma y nervio de dichas jornadas artísticas ha sido el maestro Deseado Mercadal, el cual, además, pronunció una semblanza biográfica sobre la personalidad de aquellos presidentes y maestros.

\* *"Juventudes Musicales de Menorca"*. Mahón.—Ha proseguido con el entusiasmo característico que le es peculiar la ardorosa actividad del infatigable Salvador Castelló Carreras, Presidente, que ha coordinado multitud de actuaciones, algunas de las cuales han tenido ramificación en San Luis, Alayor, Ferrerías y Ciudadela. He ahí sucintamente, entre otras tantas ya consignadas en crónicas anteriores, las más significativas y recientes: Grup Valencià de Cançó Popular Al Tall; la del guitarrista José María Olmos; Hannelott Weight, pianista, y Sa Petita Orquestra, que dirige Carlen Coll, cerrando el interesante ciclo 1975-76 la actuación del que suscribe con una parte pianística y otra, voz y piano, recital de "lieder", con el concurso y la extraordinaria colaboración de la gentil soprano María José Martorell, en el Ateneo de Mahón y Claustro del Seminario de Ciudadela, con gran éxito y nutridísimo auditorio.—LORENZO GALMES CAMPS.

## Barcelona

Parece que la programación de la Orquesta Ciudad de Barcelona ha tenido un cambio en lo que habitualmente nos tenía acostumbrados, prestando mayor atención a nuestros autores, a nuestros artistas, ya que el avance de la programación de la temporada próxima tiene un color completamente nacional, cosa que celebramos y que puede servir de ejemplo para otras formaciones.

Observamos que ha sido meticulosamente confeccionado el programa, aunque no es oficial todavía; pero podemos anticipar la participación de un nutrido grupo de nombres nacionales.

Como autores destacan Falla, Pau Casals, José Soler, Carlos Guinovart, Joaquín Zamacois, Ricardo Lamote de Grignon, autor que durante años no ha sido programado, incomprensiblemente, aunque pueden haber influido motivos políticos; José Valls y Oscar Esplá.

Como directores, la serie de conciertos por su director titular, Antoni Ros-Marbá; Rafael Ferrer, Juan Pich Santasusana, Odón Alonso. Extranjeros, como Mario Rossi, Miklos Erdeley, Ljubomir Romansky y Jerzy Makaymiuk.

Un amplio grupo de solistas españoles de un bien ganado prestigio: Victoria de los Angeles, Narciso Yepes, los hermanos Gerard y Luis Claret, Joaquín Soriano, Luis Galve, Eulalia Solé, Jaime Francesch, Jorge Torras, etc.

La participación de masas corales de prestigio internacional, como el Orfeo Graçense, la Coral de Sant Jordi, Coro Madrigal, y durante tres funciones se programará el *Pesebre*, de Pau Casals, con el Orfeo Catalá, bajo la batuta de Ros-Marbá, que vaticinamos tres llenos del Palau de la Música. También acudirán solistas de gran prestigio de otras nacionalidades.

El último concierto de la temporada será con motivo del 150 aniversario de la muerte de Beethoven; se interpretará *Fidelio*, con siete destacados solistas. Otro concierto para el mes de mayo: la *Pasión según San Mateo*, de Bach.

Ya hemos dicho que es una programación muy cuidada y que dignificará a la ciudad, por la que felicitamos a los que han sugerido la elección del nutrido grupo de españoles que participarán.

## Castellón

### BRILLANTE RECITAL DE LAUD BARROCO Y GUITARRA, A CARGO DEL MAESTRO FRANCISCO HERRERA

CASTELLÓN (De nuestro corresponsal, F. Vicent Domech).—En la localidad turística y veraniega de Alcalá de Chisvert, y organizado por su Centro Cultural Juvenil, ha tenido lugar un acto que en su total consenso ha venido a ser un monumento vivo y palpitante de exaltación a la gran música. Teniendo como marco las hermosas naves del templo parroquial, ocupadas por un numeroso y atento auditorio, entre el que se contaban miembros del Cuerpo diplomático y no pocos artistas, se ha celebrado un notable recital de laúd tiorba y guitarra, a cargo del maestro don Francisco Herrera, catedrático de la asignatura en el Conservatorio Popular de Ginebra e hijo ilustre de la villa chisvertense. El señor Herrera, discípulo predilecto de Narciso Yepes, con quien mantiene continuos y fructíferos contactos artísticos a nivel internacional, ha sido complementado, en su hermosa lección, durante la parte final del programa, por la flauta del maestro don Juan Manuel Marco.

La primera parte ha ofrecido al laúd tiorba la posibilidad de

extasiarnos con el total dominio del no fácil instrumento por parte del señor Herrera. Le hemos escuchado *Aires del Renacimiento*, *Anónyme* (1500), *W. Ballette* (1530), *Anónyme* (1540), *P. Phalèse* (1583) y *F. Carcoso* (1527). Tras ellos, *Paduana* y *Branle de Poictout*, de A. Le Roy (1520); *Masquerade*, de R. de Visée (1670); *Allemande*, de J. Dowland (1600), y *Brian Bon's march* (anónimo irlandés) (1014). Tras el primor del laúd barroco, otra muestra de la gracia alada de Francisco Herrera con la guitarra, elegante, señorial y españolísima. Segunda parte, que han integrado: *Bacas y Gaytas*, de L. de Ribayaz (1640); *Marizápalos*, *La Minyona de Cataluña* y *Pasacalle*, de G. Sanz (1645); *Canción Catalana* (anónimo), *Estudios 2 y 12*, de M. Giuliani (1800); *Romance* (anónimo); *Folías*, de F. Herrera; *Preludio*, de H. Villalobos (1887), y *Eudio*, *Tango argentino*, *Recuerdos de la Alhambra* y *Gran jota*, del maestro de maestros Francisco Tárrega Eixea, natural de Villarreal, y cuyo recuerdo se reverdece cada año en otro punto luminoso de la "Costa de Azahar", Benicàssim.

Las amplias y sostenidas ovaciones dedicadas a tanto primor se han encadenado justificadamente en la tercera y última parte, cuando Francisco Herrera, secundado por Juan Manuel Marco (flauta), ha cerrado la nueva y palpitante cátedra—profeta en su propia tierra—con la interpretación de las siguientes partituras: *Triste España*, de Juan de la Encina (1600); *Andante*, de F. Sor (1777)-F. Herrera; *Divertimento* y *Adagio*, de M. Giuliani (1800); *Sonata* ("Cantabile", "Grave", "Allegro"), de G. F. Telemann (1681) y *Entr'acte*, de J. Ibert (1890).

Un auténtico "suceso" en el panorama artístico de la provincia de Castellón, que merece destacarse cual corresponde. El público salió ampliamente satisfecho de la feliz y dichosa oportunidad que le había deparado el Centro Cultural Juvenil de Alcalá de Chisvert con la organización de este soberbio recital, diverso y majestuoso en su continente y contenido. Felicitémosnos y felicitemos públicamente, a través de RITMO, a los inspirados protagonistas de tan excepcional noche.

## Málaga

### CONCIERTO DE ORGANO A CARGO DE PAULINO GONZÁLEZ

MARBELLA (Málaga) (De nuestro corresponsal, José María Cano).—En la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación, de esta ciudad, que regenta monseñor Francisco Echamendi, ha tenido lugar un concierto de órgano, en el gran órgano del Sol mayor que posee la misma, a cargo del eminente organista, titular de la Real Basílica de El Escorial, Paulino González.

Instante antes de iniciarse el acto, el señor Michael Reckling explicó en alemán, español e inglés, la altísima calidad y dificultad de las obras programadas, amén de su variedad exquisita. Apuntamos que el referido señor es el organista de la men-

cada parroquia y notable compositor.

El programa se inició con: *Variaciones del canto caballero*, de A. de Cabezon. Minutos después, *Preludio y fuga en Re mayor*, "Coral" de la *Cantata 140*, "Wachet auf rut uns die Stimme"; Coral "Nun kommt der Heiden Heiland"; *Pasaglia y Fuga en Do menor*. Todas de J. S. Bach. El auditorio, que abarrotaba el templo, correspondió con fuertes aplausos a todas ellas.

Tras un breve descanso continuó el programa con J. Brahms, coral "Oh Gott du frommer Gott" en *La menor*; C. Franck: *Pastoral y Coral número 3*. Finalizando el concierto con F. Liszt: *Preludio y Fuga sobre Bach*.

En el transcurso del citado concierto, Paulino González, el organista de la Real Basílica de El Escorial, puso de manifiesto el modo de hacer vivas las piezas ejecutadas, dándole al órgano las notas precisas, con un virtuosismo personal maravilloso, mostrando asimismo cómo su arte y el gran órgano del Sol mayor se hermanaban en la sublimidad, hasta el punto de que el auditorio, numerosísimo, estuviese pendiente del concertista dentro de un silencio absoluto; por ello estimamos que en la interpretación de las obras más sobresalientes de los geniales compositores se deslizaban varios segundos para arrancar luego repetidas ovaciones.

El sensible calor que hacía en el templo casi apenas fue sentido, absorbidos todos por el encanto "casi celestial" del concierto.—El corresponsal, JOSE MARIA CANO.

## San Sebastián

Aunque con mucho retraso, debido a la época estival, en la que la mayoría de las personas se ausentan por más o menos tiempo, ha sido imposible dar cuenta a nuestros lectores de los últimos conciertos del curso musical 1975-76.

La Asociación de Cultura Musical terminó el curso con un magnífico concierto de la Orquesta Sinfónica de Hamburgo, dirigida por el maestro Herbert Ceissel. En el programa figuraban la obertura *Oberon*, de Weber; la *Sinfonía núm. 4* ("Trágica"), de Schubert, y la *Segunda sinfonía* de Brahms. Constituyó un gran éxito.

Anteriormente, y también organizado por Cultura Musical, tuvo lugar en la Basílica de Nuestra Señora del Coro un concierto de órgano a cargo del titular de la misma, don José Manuel Azcue. Dicho organista nos ofreció un selecto y variado programa, desde J. S. Bach, César Franck, L. Vierné, Dupré, Langlais y Olivier Messiaen, con la magnífica obra *Dieu parmi nous*. Don José Manuel Azcue interpretó todas las obras con un total dominio del instrumento, consiguiendo extraer del órgano sonoridades muy bellas.

La joven pianista canadiense Janine Fialkowska dio un recital en el Teatro Victoria Eugenia, con asistencia de mucho público. El programa, de gran interés y envergadura, sirvió para que esta pianista nos cautivase desde el primer momento. Lo reúne todo: mecánico admirable, equilibrio sonoro delicioso y lirismo conju-

gados con una técnica impecable. Fue muy aplaudida.

Un gran éxito de la pianista Duvraka Tomsic con la Orquesta Filarmónica de Zagreb, también en Cultura Musical. En pocas ocasiones hemos asistido a una interpretación del *Concierto número 2* de Rachmaninoff tan brillante, tan perfecta como la que esta joven pianista nos ofreció. Entusiasmo al auditorio que llenaba la sala del Teatro Victoria Eugenia. Fue arrebatadora la ovación que el público dedicó en primer lugar a la pianista, hasta el punto de obligarle a salir varias veces a escena, y, por último, ofrecer un *Nocturno* de Chopin, admirablemente ejecutado. La Orquesta de Zagreb dio comienzo a su actuación con la versión de una obra del compositor Milko Keleman, uno de los compositores de la actual vanguardia europea. Presentación de la Orquesta con su música. Después de una versión correcta de la *Sinfonía en Re menor* de César Franck, ofrecieron fuera de programa una danza yugoslava que adquirió toda esa intensa propensión al ritmo que se siente cuando éste está en quienes lo interpretan. Un buen director, Oscar Danon, con sensibilidad y gesto preciso y un gran acierto acompañando a la joven pianista. Orquesta, director y pianista han dejado con su actuación un recuerdo impecable en el público donostiarra.

La veterana Agrupación de Danzas Goizaldi salió para actuar en diferentes ciudades de Francia, Dinamarca y Alemania, donde participaron en el XII Festival Folklórico Internacional de Bitzburg. Una vez más nuestras danzas populares de Guipúzcoa han estado representadas con todo honor y prestigio por este magnífico grupo Goizaldi. Enhorabuena, y gracias.

En el Teatro Victoria Eugenia tuvo lugar el tradicional Festival de "Ballet" a cargo de las alumnas que dirige María Teresa Fagoaga. La falta de espacio no nos permite dedicar detalles sobre los bailarines, música y decoración. El espectáculo, con una organización perfecta, constituyó un éxito más para las prestigiosas profesoras que rigen la Academia de "Ballet" de María Teresa Fagoaga. Los intensos aplausos del público rubricaron en el ambiente la calidad artística de las bailarinas y del montaje técnico de las diversas coreografías.

La Sala Bengoa merece toda clase de felicitaciones por las oportunidades que da en pro del arte y de los artistas que se incuban en nuestro medio ambiente. Esta vez se ha presentado una joven, una niña de once años, ofreciendo un recital de piano. Marta Zabaleta Barandiarán se enfrentó con un programa de respeto por su ejecución. Bach, Haydn, "P. Donosti", Granados y Debussy. Autores que requieren su preparación. Por algo se trata de una niña que acaba de obtener el Premio extraordinario como alumna libre en el grado elemental de Piano del Conservatorio de Música de San Sebastián. Su recital, en orden relativo, fue perfecto. Ella dio su interpretación. La que corresponde a su edad. Tiene una magnífica pulsación e hizo un fraseo, para su edad, asombroso. Mar-

ta Zabaleta merece toda clase de atenciones para que no se malogre la que puede llegar a ser una figura en el campo de los concertistas de piano. Escuchó muchos y merecidos aplausos la pequeña concertista. Vaya nuestra felicitación a su profesora, Arancha Echeverría.

No podemos cerrar estas crónicas sin mencionar el extraordinario recital que en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal dieron dos artistas de fama internacional y de los que nos sentimos verdaderamente orgullosos los guipuzcoanos, pues los dos iniciaron sus estudios musicales en el Conservatorio de San Sebastián. El Dúo Corostola-Rego, violoncello y piano, respectivamente, ofreció un programa lleno de interés y de dificultades. Dos *Sonatas* de Brahms y la *Sonata* de Debussy. La interpretación fue perfecta en todo momento, y los aplausos y bravos, muy merecidos. Lástima que la sala resultara demasiado pequeña. Nos gustaría volver a escuchar a estos artistas en el Teatro Victoria Eugenia. La idea está lanzada.

En la abadía de San Telmo, y dirigida por el prestigioso acordeonista Miguel Vicondoa, la Orquesta de Acordeones del Conservatorio dio un concierto organizado por el Centro de Atracción y Turismo. El público no pudo ser más numeroso ni las ovaciones más clamorosas. Todos los acordeonistas se hicieron acreedores a ello. Se ofreció un estreno en España. El *Concierto italiano*, de Curt Mahr. Otra obra de este mismo autor y dos obras de Tomás Aragües. Como final, la obertura de *Caballería ligera*, de Suppé, en un alarde de virtuosismo que arrancó grandes ovaciones. Un concierto muy brillante y agradable y un gran éxito para Miguel Vicondoa y su Orquesta, que se despidieron con un arreglo muy digno del *Agur Jaunak*, que el público escuchó puesto en pie.

En el Teatro Victoria Eugenia actuaron los "Ballets" y Coros Etoriki, agrupación vascofrancesa, de carácter folklórico, creada y dirigida por Philippe Oyhamburu, que ha logrado un conjunto de baile disciplinado con buenos cantores y ejecutantes de los instrumentos típicos vascos. Txistu, dulzainas, "txalaparta", etc. El público, que llenaba la sala, aplaudió con entusiasmo cada una de sus actuaciones.

Para intervenir en el Concierto de Naciones y en el Congreso Internacional de Puericantarse se trasladaron a Londres varias agrupaciones españolas, entre las que se encontraba la Escolanía del Colegio de San Ignacio, de San Sebastián, que dirige el Padre Garayoa. Nos consta que han actuado con gran éxito en el Royal Albert Hall, de Londres, y en la catedral de San Jorge, de Londres.

En la Casa Bengoa hubo un concierto de flautas dulces del grupo musical Orff, de las Escuelas Sasoeta, compuesto por muchachos de doce a catorce años de edad, dirigidos por F. P. Palacios. Las piezas oídas fueron sencillas, como es natural, pero de un contenido musical serio y artístico, muy adecuadas para una primera salida ante el público, que mantuvo un interés constante por esta nue-

va modalidad y por la cuidadosa versión de todas las obras. Felicitamos al profesor F. P. Palacios y a Casa Bengoa por su interesante y altruista labor en pro de la Música.

Entre los conciertos que ha organizado Cultura Musical figuraba uno muy interesante: la actuación de la Orquesta Femenina de Bratislava. Hasta la dirección de la Orquesta la ocupa una mujer. Por ello interesé al público, que prácticamente llenó el Teatro Victoria Eugenia. En el programa figuraban dos conciertos de violín, el en *Mi mayor* de Bach y el *Doble concierto* de Vivaldi. Las solistas son extraordinarias. Gran afinación, bellísimo sonido y un gran sentido musical. La Orquesta es francamente buena. La dirección, a cargo de su directora y solista, Elena Sarayova-Kovakova, fue perfecta. El éxito, rotundo.

Con gran éxito de participación y artístico tuvo lugar en la Ciudad Laboral Don Bosca la final del III Festival Interescolar de Coros Infantiles, organizado por la Diputación y la Caja de Ahorros Provincial, bajo la dirección de Música y Danza de la Junta de Cooperación Cultural de la Diputación de Guipúzcoa. Los Centros participantes, con sus acompañantes, sumaban más de dos mil personas. Actuaron los trece coros infantiles de hasta once y quince años, tres categorías. El Festival, presidido por el Gobernador civil de la provincia, don Emilio Rodríguez Román, resultó brillantísimo.

La Coral Santa Cecilia ofreció en la parroquia de San Bartolomé, de Elgoibar, un concierto que pasará a los anales de la vida musical elgoibarresa. El Coro interpretó un programa en el que se conjugaban composiciones de los clásicos del canto coral con obras de "negros espirituales" y otras del genial Tomás Garbizu, por no citar más que algunos títulos de este memorable concierto. La dirección del maestro Iñaki Goñi fue impecable, con todas las cualidades exigibles a un director de primera categoría. La Caja de Ahorros Provincial ha contribuido espléndidamente a satisfacer las aficiones de los melómanos de la villa de Elgoibar, y con ello a su cultura. GLORIA VIGNAU.

## Tarragona

Dentro del Programa general de Festivales de España, Tarragona, y con ella la afición lírica, ha podido presenciar la actuación de dos buenas formaciones. Con la Lírica Española, bajo dirección de Antonio Amengual, *La patria chica*, que no complació. Musicalmente—aunque vaya avalada por Chapí—, nada. El libreto, algo aceptable, pero somos partidarios del género grande; una sola obra y buena, que las hay. Nos vislumbramos una bonita *Dolorosa*, por Evelio Esteve y Rosa Abril, que sólo pudimos comprobarlo a través del primer cuadro, ya que por la lluvia hubo de ser suspendida. Ventajas del Auditorio. Nos gustó *La del Soto del Parral*, pues la interpretación por parte de Martín Grijalba, cada vez mejor cantante, estuvo del todo conseguida. Su "Germán", lleno de naturalidad y no exento de bríos, dio pruebas de buen actor. Marisol Lacalle, "mezzo" del

cartel, excelente. El tenor americano Emilio Belaval, que no conocíamos, quedó aceptable. En futuras representaciones posiblemente puedan obtenerse mejores resultados. Hubo de suspenderse también esta función unos minutos por la lluvia—cómo no—, pero como no hubo bis de este número, se nos permitió presenciarla totalmente. Bien el coro y orquesta, aun cuando hubo momentos que la audición quedaba algo apagada, posiblemente por el foso.

La compañía de Juan José Seoane presentó una excelente *Marina*, cuya dirección, de Angel F. Montesinos, apreció grandemente el público (el simulado oleaje y recogida del pañuelo mojado). Gustó Mari Carmen Decamp, especialista en "Marinas", de la que saca un buen partido; al parecer de algunos, cuando alcanza las notas altas, el color de su voz pierde calidad, lo que podría ser imputable a los "micros". Todo lo contrario ocurrió a Ricardo Jiménez, que causó muy buena impresión, saliendo airoso de las partes difíciles de la obra, que las tiene; obteniendo muy mercedamente el beneplácito de la concurrencia. La carencia de bajos nos hace suponer el que Luis Villarejo haya asumido el papel de "Pascual", en el que cumplió, gustándonos más como barítono que es. Se ha dicho, y estamos convencidos de ello, que el mejor "Roque" de la actualidad es Pedro Farrés. Su identificación y viril figura hacen de su personaje un auténtico lobo de mar. Como cantante, arrastró al público, arrancando verdaderas oleadas de aplausos. Su voz potente, brillante, segurísima, muy extensa; su salida es de antología; el brindis, fenomenal, y todas sus intervenciones llevan un sello personal e inconfundible, de imposible superación, requiriéndosele el bis, sin conseguirlo, medida que en parte estimamos acertada. (Todos estos alardes de pundonor profesional los ofreció Farrés al público de Tarragona tras un viaje de veinte horas en ómnibus y dos noches sin dormir.) En líneas generales, bien los coros y eficaz la batuta de Dolores Marco.

Dejo de emitir comentario sobre *La corte de Faraón*, por no haber sido testigo de ella, al haber tenido que ausentarme.—  
LUIS TRAVER ROSELLO.

## Vigo

Como cada año, han tenido lugar en nuestra ciudad las fiestas en honor del Santísimo Cristo de la Victoria. Con este motivo, la Comisión de Fiestas del Excelentísimo Ayuntamiento de Vigo organizó una serie de actos, de los cuales, ciñéndome a los exclusivamente musicales, hago la oportuna selección para este comentario.

Destinados a la plaza de la Constitución estaban previstos tres conciertos, de los que, ante la posibilidad de lluvia, sólo uno tuvo lugar allí. Presenciamos, pues, la actuación de Joaquín Achúcarro en el Salón Noble del Círculo Mercantil. Para este concierto el artista estrenó piano: un magnífico "Steinway & Sons" gran cola, cedido gentilmente por una importante firma comercial viguesa. A pesar de la desventaja que esto comporta, Achúcarro interpretó ad-

mirablemente obras de Haydn, Schumann, Chopin, Scriabin, Falla, Albéniz y Listz, además de otras de Debussy, Rimsky-Korsakov y Albéniz; las de estos últimos, a requerimiento del público, manifestando en todo momento sus extraordinarias facultades: este pianista se encuentra ahora en plena posesión de un arte en el que destaca como primerísima figura, siéndole fácil obtener los mayores éxitos.

En el lugar previsto en principio—la antes mencionada plaza de la Constitución—, Manolo Sanlúcar ofreció su recital de guitarra. Nada puedo decir de su actuación, porque no me fue posible presenciarla.

El último de los tres conciertos fue el de *Nuevo Mester de Juglaría*, cuyas canciones escuchamos en el Pabellón Deportivo Municipal. Los componentes de este reducido grupo que descubre y difunde antiguos romances y canciones populares fueron acogidos con simpatía y aplaudidos por su eficiente labor.

No podían faltar, como parece natural, los Festivales de España, que siempre encuentran aquí adecuado marco en el magnífico teatro al aire libre del Parque Municipal "Quiñones de León". En él nos ofreció dos representaciones la Compañía Lírica Isaac Albéniz. La primera de ellas fue la zarzuela, de Soutullo y Vert, *La del Soto del Parral*, que presenciamos con el semblante aburrido de quien está "hasta las narices" de ver una y otra vez lo mismo. Nada que destacar en esta versión gris e insustancial, sin grandes defectos ni virtudes, como no sea la nefasta colaboración de una orquesta—téngase en cuenta que la instalación amplificadora de sonido era muy deficiente y que la humedad a la intemperie perjudica la afinación—tan chirriante y desafinada que, a fuerza de mala, llegó a ser divertida. La siguiente noche subió a la escena por enésima vez la ópera *Marina*, de Arrieta y Camprodón, y con ella apareció la lluvia, tímida en principio, que fue creciendo en intensidad hasta obligar a la suspensión del espectáculo, precisamente cuando la actuación del tenor Ricardo Jiménez empezaba a gustar y nos hacía suponer que algo bueno íbamos a disfrutar durante la velada.

Siguiendo el orden de acontecimientos musicales destacables le llegó el turno al conjunto encargado de interpretar el poema cantado, de Pablo Neruda, *Fulgur y muerte de Joaquín Muñiz*, al que antecedieron una serie de canciones procedentes del rico folklore hispanoamericano. Especialmente reunidos para producir este espectáculo musical dirigido por uno de ellos—Manuel Picón—, que es también autor de la música para el poema de Neruda, estos artistas realizan con acierto su labor difusora del folklore americano, y su actuación, muy correcta, mereció aquí el aplauso del público.

La Compañía Nacional del "Ballet" Clásico Wallonie, de Bélgica, nos ha traído, en una sola función, cuatro obras. La primera, *Daphnis y Cloé*, música de Ravel y coreografía de Skibine, sigue pareciendo actual sesenta y cuatro años después de su estreno: espectacular e inteligente, la obra del coreó-

grafo se adapta muy bien a la composición sonora del gran músico e ingenioso orquestador francés, que, aunque concebida para ambiental y apoyar acción en un escenario, posee tanta calidad como para poder prescindir de ella; casi diría que es en auditorio musical donde disfrutamos mejor el poderoso influjo evocador del gran fresco sonoro que el propio compositor subtítulo "Sinfonía coreográfica". Bailando, destacó frágil, ligera, exacta, la japonesa Mitsuyo Kishibe. También Jean Pierre Laporte supo, sin genialidades, ganarse al público con su soltura y bien hacer. Este mismo bailarín, Laporte, y Annie Savouret, también solista de la compañía, vivieron la acción coreográfica de Jorge Leffevre sobre el segundo tiempo del *Concierto de Aranjuez*, de J. Rodrigo: el resultado fue la correcta interpretación de un "ballet" romántico de estilo tradicional. Como obra de lucimiento de virtuosismo para las estrellas invitadas, Florence Clerc y Charles Jude, importantes figuras de la Opera de París, un fragmento de *El Corsario*, música de Drigo, nos permitió disfrutar de belleza plástica paralela a la emoción, casi circense, de una falsa competición en habilidad y elegancia, en los pocos minutos que suelen durar esos brillantes "pas de deux". Después vimos el "ballet" de José Berghmans, *Ecce Homo*, coreografiado por J. Lazzini, y que es una subjetiva visión de la Pasión de Cristo. La música, muy apoyada en ritmos, soporata una acción danzada abundante en momentos estáticos de belleza escultórica realzada con sombras y siluetada por el inteligente uso de la luminotecnia. Fue bien interpretado, aunque el cuerpo de baile pareció con frecuencia torpe. Recordando los problemas de afinación que suelen presentarse en estas nocturnas actuaciones a la intemperie, agradecemos la grabación magnetofónica: hubiera sido, además, prácticamente imposible que la música de Berghmans sonara de modo suficientemente bueno como para que los bailarines evolucionaran cómodamente.

Fue realmente un gran éxito el obtenido en Castreles por el "Ballet" Nacional Festivales de España ante un público que, si exige por lo frío y neblinoso de la noche, se mostró cálido y enervado por las bondades de una actuación que constantemente rubricaba con fuertes aplausos y bravos. Desde el *Bolero*, de Ravel, con escenografía de inspiración andaluza, que mostró a los principales solistas al frente de toda la compañía en colorido despliegue de pasos, palmas y castañuelas, hasta la jota de *La Dolores*, de

Bretón, que volvió a reunirlos a todos ellos en impecable y apoteósico final; el espectáculo, formado por tres danzas del siglo XVII; seguidillas; un zapateado, también de Bretón; *Danza de escuela española*, de Falla; el intermedio de *Goyescas*, de Granados; unas danzas gallegas que fueron acogidas con especial simpatía; una jota salmantina de *La linda tapada*, de F. Alonso; otra danza de *El Caserío*, de Guridi..., gustó mucho y continuamente. Mario la Vega fue un excelente "bailaor" en *Por mirabras*, música de F. Melchor, con Juan José y José María Molero en canto y guitarra, respectivamente, y también excelentes los dos. María del Sol, Rosa Lugo, Carmen Villena, Conchita Cerezo y la ya veterana Aurora Pons—todavía demasiado influida por el estilo de Magriñá—dieron vida con temperamento y gracia a sus bailes. Sería injusto no mencionar a los figurinistas E. Burgos, J. Granero y A. Lorca, cuyos modelos tanto contribuyeron a la brillantez del espectáculo. El último, Lorca, es también autor de las coreografías, exceptuando las que realizan Mario la Vega y Aurora Pons.

Mucho público presenció la actuación del "Ballet" Folklórico Mejicano "Michoacán", que nos brindó una amplia visión de su más puro y genuino folklore. El conjunto está constituido por artistas vocacionales autóctonos, gentes del pueblo que viven comúnmente de sus oficios: zapateros, pescadores, carpinteros..., y esta circunstancia hace que sus intervenciones posean un muy peculiar e intenso sabor popular. Para los estudiosos, esta demostración habrá revestido, sin duda, el mayor interés; pero la ingenua sencillez de este folklore decepcionó profundamente a la nutrida concurrencia, en su mayoría incapaz de comprender los valores de la autenticidad.

También ofreció su espectáculo folklórico el "Ballet Kolo", de Yugoslavia. En él el público echó de menos las audacias gimnásticas y acrobáticas que siempre espera de los conjuntos eslavos, experimentando el consiguiente desencanto. Aun así, este "ballet" gustó algo más que el anterior, porque el folklore que presenta ha sido depurado artísticamente por expertos músicos, figurinistas y coreógrafos, saliendo favorecido técnica y estéticamente. Desde luego es evidente que el tratamiento fue aplicado con la debida delicadeza de toque; gracias a ello hemos podido presenciar un folklore finamente idealizado, que gana en elegancia y belleza, sin merma notable de su pureza y autenticidad.—*El Correspondiente*: JUAN PEREZ COMESAÑA.

## GRANADA

En la bella localidad de Salobreña, y con oportunidad de los festejos a beneficio de la construcción del gran paseo de la localidad, actuó la prestigiosa soprano María Dolores Alite en un brillante recital, con obras de compositores italianos y españoles.

A lo largo de un muy bello programa, María Dolores Alite hizo buena demostración de su gran escuela, consiguiendo magníficas versiones para páginas de Pergolesi, Scarlatti, Passiello, Puccini y Verdi, en la primera parte, y en la segunda, para las de nuestros Granados, Guridi, Leoz y Falla, que tuvieron en la magnífica soprano española la más amplia entrega de su caudal artístico.

Buena colaboradora al piano fue Ramoneta Sanuy.

PIANOS  
BECHSTEIN

*Grard*

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL<sup>®</sup>

KAWAI

ZENDER



Las  
grandes marcas  
reunidas en  
**GARRIDO • BAILEN**

Mayor, 88 - Bailen, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2  
MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA  
GAMA DEL  
INCONFUNDIBLE  
SONIDO  
HAMMOND

BECHSTEIN

Grard

PLEYEL

GAYEAU

SCHIMMEL®

KAWAI

zender

# Arránquele mil notas a este anuncio.

Haga hablar a estos pianos.

Arránqueles una briosa entrada  
de Beethoven.

Una poética melodía de Schumann.

Una polonesa de Chopin.

Un ondulante vals de Strauss.

Una marcha mendelssohniana.

El último pentagrama de Stravinsky.

O cualquier ritmo de hoy.

O cualquier ritmo de mañana.

Son todos pianos con alma de  
solista.

Como sus marcas.

Marcas que sólo RODAMILANS  
puede ofrecérselas reunidas.

Siéntese delante de este anuncio.

Y pulse la tecla acertada  
para comprarse un buen piano.

## RODAMILANS IMPORT - EXPORT

La tecla que hay que pulsar para comprarse un piano.

Marqués del Puerto, 9 Telfs. 423 61 96 - 97  
BILBAO-8



Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón  
Ciudad Real Córdoba El Ferrol del Caudillo Elda Gerona Gijón Granada Huelva La Coruña León Lérida Linares Logroño  
Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Miranda de Ebro Oviedo Pamplona Reus Sabadell Salamanca  
San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria Zaragoza