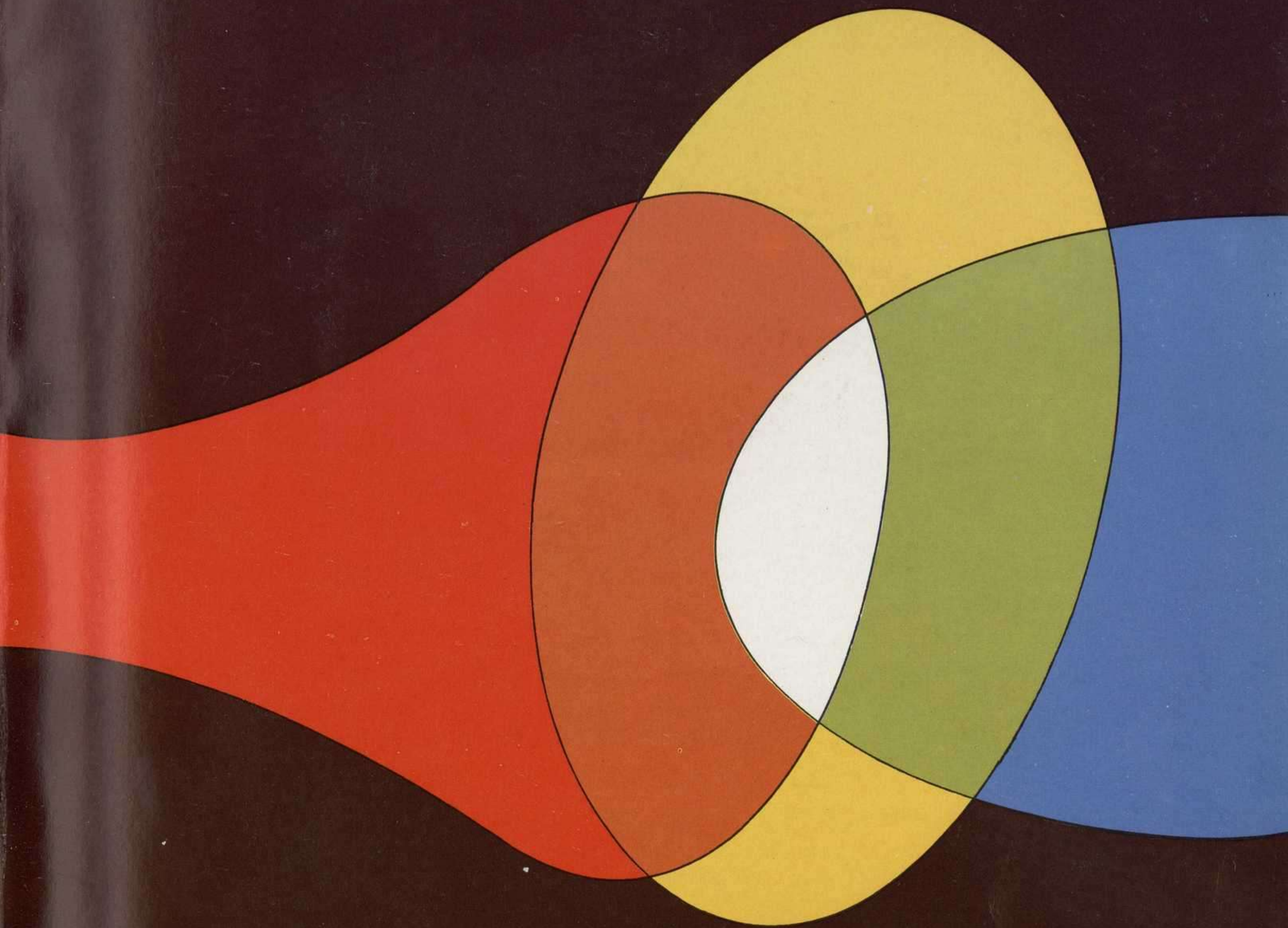


# RITMO

AÑO XLV · NUM. 450 · ABRIL 1975 · PRECIO: 50 PTAS



INFORME

## los conservatorios hoy

estudio: Georg Solti

enrevista: Alexis Weissenberg

reportaje: II bienal del sonido





# HAZEN

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

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

**Juan Bravo, 33**

**MADRID-6**



# RITMO

AÑO XLV • ABRIL 1975 • NUMERO 450

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

Dirección y Redacción: Francisco Silvela, 15. MADRID-6 (España).  
Teléfonos 734 69 37 - 401 07 40

Dirección telegráfica: RITMO. - Madrid

Delegación y Redacción para Cataluña:

Vía Layetana, 40 BARCELONA-3. Teléfono 310 29 64

Precio de suscripción. ESPAÑA: Año, 450 ptas. Número suelto, 75 ptas.  
Atrasado, 60 ptas. EXTRANJERO: 10 dólares U.S.A.

Depósito legal: TO. 2 - 1958

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.

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

Director:

F. RODRIGUEZ DEL RIO

Subdirector:

Antonio Rodríguez Moreno

Redactor-Jefe:

Fernando Rodríguez Polo

## EQUIPOS REDACCIONALES

### EQUIPO MOVIL

#### Coordinación:

María Dolores Vega Muñoz.

#### Redactores:

José Miguel López.

José Angel García García.

### ESTUDIOS Y PANORAMICAS

#### Coordinación:

José Luis Pérez de Arteaga.

#### Redactores:

Manuel Chapa Brunet.

Juan Antonio Lucas.

Raúl Rey.

### CRONICAS MUSICALES

#### Redacción:

Fernando López y Lerdo de Tejada.

### CRITICA DISCOGRAFICA

#### Coordinación:

Pedro Machado de Castro.

#### Redactores:

Gonzalo Alonso Rivas.

José Luis García del Busto.

Manuel Montero Vallejo.

José Ignacio de la Peña.

Ramón Ortiz Ramis.

José Prieto Marugán.

Joaquín Rubio Tovar.

### ALTA FIDELIDAD

#### Redacción:

Juan Ramón Pérez Garraleta.

### JAZZ

#### Redacción:

José Miguel López.

### ROCK & POP

#### Coordinación:

Antonio Cerdón Portillo.

#### Redactores:

José Luis Silvestre.

Antonio Alvarez Rodil.

Luis Miguel Estero Brox

Ricardo Collado Arranz

## CORRESPONSALES NACIONALES

Alicante.—Ricardo Ruiz Baquero.

Asturias.—Pedro Luis Menéndez.

Baleares.—Lorenzo Galmés.

Barcelona.—Rosa Beatriz Pérez Arés.

Burgos.—María Jesús García de la Mora.

Cádiz.—Diego Navarro Mota.

Castellón.—Francisco Vicent Doménech.

La Coruña.—Julio Andrade Malde.

Las Palmas de Gran Canaria.—Carmelo Dávila Nieto.

Lérida.—Alicia Font Puig.

Logroño.—J. Luis Rouret Tejada.

Málaga.—Salvador Betés.

Orense.—Evencio Baños Rodríguez.

San Sebastián.—Gloria Vignau.

Salamanca.—Dámaso García Fraile.

Santander.—Esteban Vélez.

Segovia.—M.º del Carmen Gruber.

Tarragona.—Luis Traver Roselló.

Toledo.—Conrado Bonilla.

Valencia.—Luis Martínez Richart.

Bilbao.—José Urquijo Respaldiza.

Valladolid.—Miguel Frechilla del Rey.

Zamora.—Alberto Gatóo Gómez.

## CORRESPONSALES EXTRANJEROS

Europa.—Nicolás Koch-Martín.

Rosario Marciano.

Estados Unidos.—Célida Villalón.

Sudamérica.—Néstor Echevarría.

Leticia Pagano.

Sergio Curia.

## EQUIPOS GRAFICOS

Barahona y J. Azurmendi

### Rótulos

Manuel Pliego

J. Azurmendi

Que los redactores de nuestra Revista estén agrupados en equipos no les impide poder colaborar en cualquier otro distinto del suyo.

# Editorial

# la ópera, tema otra vez

Mientras en el Teatro de la Zarzuela se está celebrando el XII Festival de la Opera de Madrid, cuyas representaciones —ya con carácter de tradición— se efectúan asimismo por decimosegunda vez de forma «provisional» en un marco extraño al teatro de la ópera, nuestro Teatro Real, adelantado en veinticinco años al Nacional de la Opera francés en la fecha de su construcción y en cincuenta, por ahora, en la de su cierre provisional, cumple estos días su 125 aniversario.

Estas curiosas efemérides, sus coincidencias con las del centenario de la Opera Nacional del país vecino y la no menos interesante cifra a que se remonta ya el número de ediciones del Festival de Opera de la capital de España han motivado la dedicación de nuestro editorial a este movimiento operístico, no solamente como un reconocimiento público a lo que representa para la Música en nuestro país su ininterrumpida labor en favor de la ópera a lo largo de ya una docena de años, sino para destacar lo que debe suponer de aporte como experiencia a esas soluciones en que debe llegarse en pro de dotar a la capital del país de una actividad operística con proyección nacional, no limitada a un festival de ópera más o menos periódico y dilatado.

Entre el 22 de abril y el 21 de junio, el Festival de la Opera de Madrid, en su duodécima edición (con unos programas que sin alcanzar aún esos niveles de programación que ambicionamos para él —comparables a los de las temporadas de los primeros teatros líricos del mundo— ha conseguido este año cotas muy estimables, avances muy positivos, que dicen mucho en favor de sus organismos promotores, patrocinadores y organizadores), dará oportunidad para que toda la problemática que en torno a la ópera tenemos por resolver en España aparezca de nuevo en el ambiente, tenga eco resonante en los medios de comunicación, trascienda al hombre de la calle... y vuelvan a reiterarse criterios, posturas, soluciones...

Por lo que a RITMO se refiere, mantiene con toda vigencia la doctrina que en nuestras páginas tenemos vertida sobre el tema, y aun cobrará mayor valor, a nuestro juicio, toda la aportación que en el especial dedicado a la ópera (1) se hacía al dar a la luz pública unos estudios, ensayos y entrevistas configurados con esa problemática, que sabemos han tenido trascendente eco —al ser comentados en otros medios— y despertado interés, de lo cual no podemos dejar de sentirnos satisfechos.

«Lei motiv» de esa problemática seguirá siendo la necesidad de un teatro de ópera para la capital de España. Conseguido esto, todo lo demás se nos daría por añadidura...

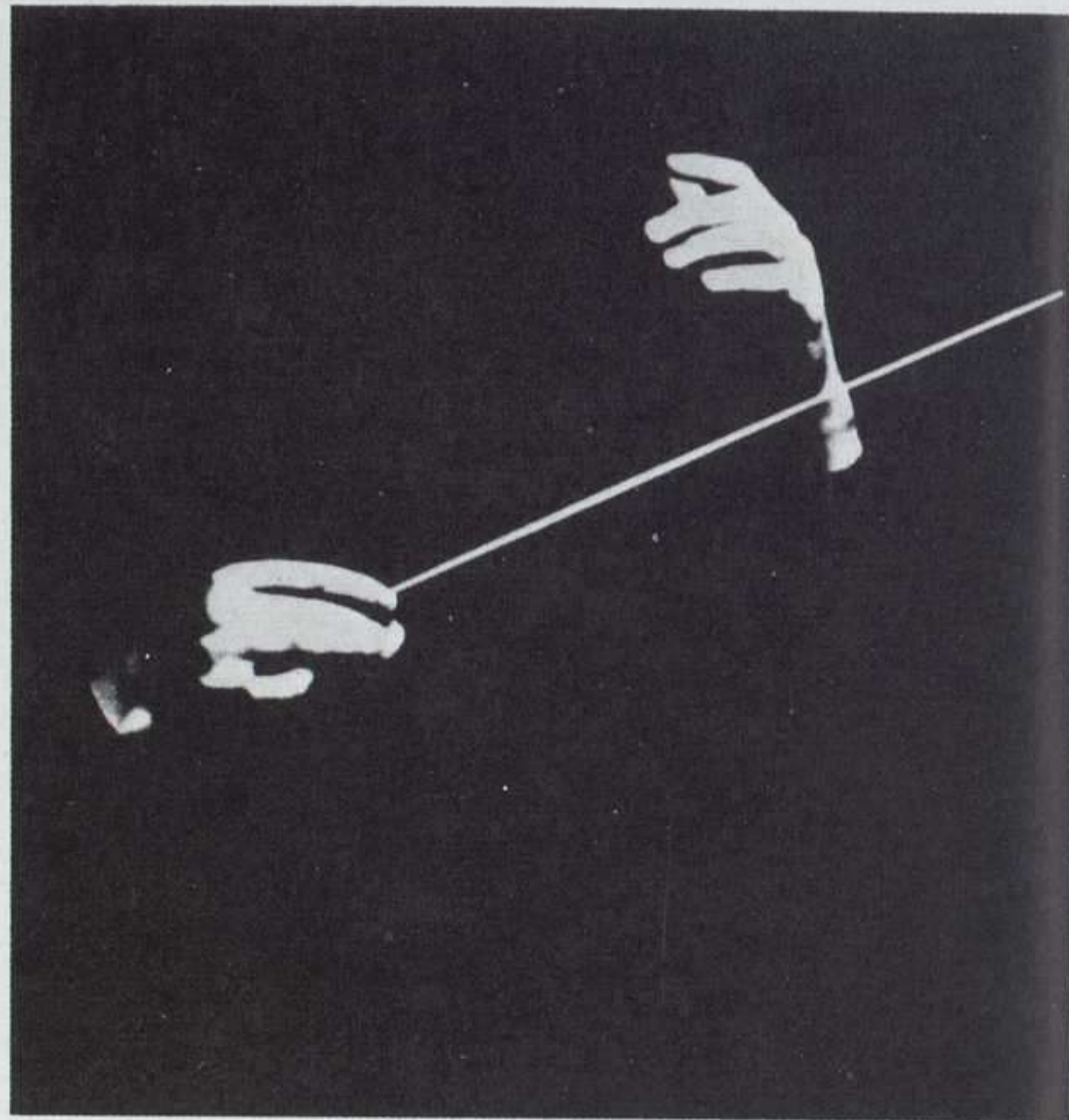
Piedra angular, pues, para la resolución del gran problema es el alcanzar esa ambicionada meta, para lo que deben aunarse todos los esfuerzos tanto estatales como corporativos y privados, llegándose a una especie de coalición en favor de ese logro para la ópera en España, reconociendo la función cultural y social que cumple en todo país culto, según lo vienen probando los más importantes del mundo, al reservarles sus gobiernos el más decidido y costosísimo patrocinio, funciones que inexcusablemente también debe cumplir en el nuestro.

(1) RITMO, número 447. Diciembre 1974.



# GEORG SOLTI

## Y SU CONCEPCION DE LA DIRECCION DE ORQUESTA



El gran director húngaro Georg Solti es una de las más famosas batutas del momento. Sin embargo, es preciso confesar la gran dificultad que ofrece una aproximación crítica a su ya larga carrera de director al frente de las mejores orquestas del mundo. Personalidad originalísima en el campo de la música, su concepción de la dirección de orquesta produce igualmente admiraciones incondicionales como frías acogidas. Solti es un carácter temperamental; nada en lo esencial parece deber a su formación o al gusto de su tiempo. Se le puede aceptar con entusiasmo, o se le pueden hacer objeciones. Lo que no cabe es negarle genio, capacidad de transfigurar el material sonoro en una obra de arte.

Las siguientes líneas tratarán de esbozar una aproximación a su manera de entender la dirección de orquesta y la música misma.

### SOLTI Y EL ESPIRITU DE LA MUSICA

Si la música es de alguna manera comparable a una llama que arte espontáneamente; que posee un dinamismo propio, interior; que dibuja sus formas al capricho de su valor interno; que vive y alienta merced a una naturaleza del todo imposible de ser aprehendida por medio del intelecto, Solti es el mejor traductor del espíritu musical. No hay en este director ningún **esquema** intermedio entre la partitura y «su versión». Solti no precisa de moldes especiales en que vaciar el contenido del material sonoro. No hay ningún esquema formal capaz de mostrar «a priori» la labor del director húngaro. Para Solti la música es un fenómeno absoluto, un fenómeno que, al menos desde el punto de vista de la interpretación, no requiere **supuestos**. Si éstos surgen alguna vez, será «a posteriori», después de oír la música, analíticamente, siempre en virtud de un proceso de selección y abstracción de los datos esenciales de los contenidos del espíritu. Quiero decir que el fenómeno musical aparece siempre puro, y el estilo del director se adapta al material sonoro como un guante. No es un esquema artificial, una forma geométrica que encorseta la fluidez del cauce sonoro. En Solti no hay nunca divorcio entre forma y contenido. No se percibe la existencia de un «programa» que pondría en peligro la autenticidad del texto sonoro...

Von Karajan, director al que nada tenemos que objetar desde el punto de vista «técnico», peca de virtuosismo. Parece en exceso preocupado de agradar al oyente y de agradarse a sí mismo. Sus versiones son a veces tan excesivamente cuidadas que el virtuosismo anula toda espontaneidad. Karajan (afortunadamente, no siempre) no crea, sino que recrea. En su labor no percibimos tanto la huella del artista como la del artesano, y siempre se echa de menos ese soplo de gracia y de improvisación que parece esencial a la música.

Jochum, otro de los grandes directores de nuestro tiempo, exhibe una cierta dosis de elementos «lúdicos» que le hacen fácilmente reconocible. Hay momentos (**Tercera** y **Sexta** de Beethoven, **95** y **98** de Haydn, etc.) en que la orquesta «canturrea». Hay complacencia y delectación en el juego rítmico, en el redondear de los temas, en la morosidad un tanto juguetona e intrascendente...

A Haitink, director del cual se afirmó en alguna ocasión ser el único responsable directo de la ascensión de la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, al lugar primerísimo que actualmente ocupa, parece en ocasiones sobrarle la preocupación por el detalle. «Su» orquesta es comparable en sonido a las mejores del mundo; sabe manejar como nadie las transparencias y el desdoblamiento instrumental, y posee **siempre** buen gusto. Sus versiones son convincentes, irreprochables... Sin embargo, la abundancia de detalles hace a veces perder contacto con la esencia de la obra. La **Quinta** de Bruckner está como «cuarteada» en bloques sonoros que suenan irreprochablemente, es verdad, pero que están desconectados del conjunto orgánico de la sinfonía. La **Cuarta** de Mahler, demasiado cuidada, no deja descubrir su esencia.

Ansermet, el genial discípulo de Strawinsky, es el director de la música «pura», y sus versiones son siempre tan «perfectas» que resultan en ocasiones frías y distantes. Hay también en este caso un «esquema», y aunque aquí «esquema» signifique la ausencia de subjetivismos, de interpretaciones personales, no deja de ser una postura «a priori».

Nada de esto ocurre en Solti. Como hemos dicho antes, Solti concibe la música como un fenómeno absoluto, carente de presupuestos. Siempre es posible pensar que estamos oyendo improvisaciones dictadas por el espontáneo sentimiento del director. (Lo cual no impide que Solti sea considerado un director «difícil», de los que exigen infinidad de ensayos.) La atención del oyente es más tensa, la ausencia de «programa» o «esquema» previos produce continuas sorpresas. Es siempre fácil percibir esa frescura y naturalidad que sólo es patrimonio de los genios, como Karl Böhm. Como ejemplo de versión «sin supuestos», valdría sin duda la **Salomé**, de Strauss, grabación varias veces premiada, y que está sostenida desde principio a fin por un aliento único, enérgico, de un solo trazo, que confiere a la obra una unidad inigualable.

### LA MUSICA COMO EXPRESION DE UNA COSMOVISION

A Solti no le interesan los elementos formales, ya lo hemos visto. Su mirada no se detiene en los elementos «objetivos», en lo dado por la experiencia, en los contenidos fenomenales del hecho musical. Solti pretende extraer el sentido mismo de la música, y para ello no tiene más remedio que prescindir en cierta manera de la forma. Hablando en categorías schopenhauerianas, Solti busca en la música la expresión de la **voluntad** y no de la **representación**. Pretende entender los fenómenos sensibles, los fenómenos objetivos (mundo de la representación), a la luz de la significación interna de dichos fenómenos (mundo de la voluntad). Así, pues, hay en Solti una dimensión subterránea de captación del fenómeno musical que dirige e «interpreta» el mundo fenoménico de los sonidos. Naturalmente, no es Solti el único en imponer esta perspectiva. Todo director de talento puede y debe realizar una tarea de «interpretación». Pero yo me atrevería a decir que en Solti esta característica es esencial, por lo que vamos a ver.

En todas las grabaciones del ciclo Mahler, y especialmente en



la **Segunda y Sexta sinfonías**, «interpreta» Solti la música como una llamada del destino, como un «*fatum*» inexorable que preside la mutua fusión de Apolo y Dionisos, los eternos elementos de la tragedia. Esta interpretación fatalista es quizá más notoria aún en la versión de la Tetralogía wagneriana, como apuntó José Luis Pérez de Arteaga en un brillante estudio aparecido en RITMO acerca de este tema. Se trata de una música despiadada, carente de ternura y lirismo casi siempre, al servicio de una idea, y, por lo tanto, solamente abordable desde el punto de vista de su significación conceptual. Otro ejemplo: las lecturas soltianas de Bartok (**Música para cuerdas, percusión y celesta, El mandarín milagroso, Concierto para orquesta**), donde todos los elementos formales están increíblemente adaptados a la fuerza expresiva del sentimiento musical eslavo.

¿Qué técnica emplea Solti para «interpretar» los elementos sonoros a la luz de sus concepciones musicales?

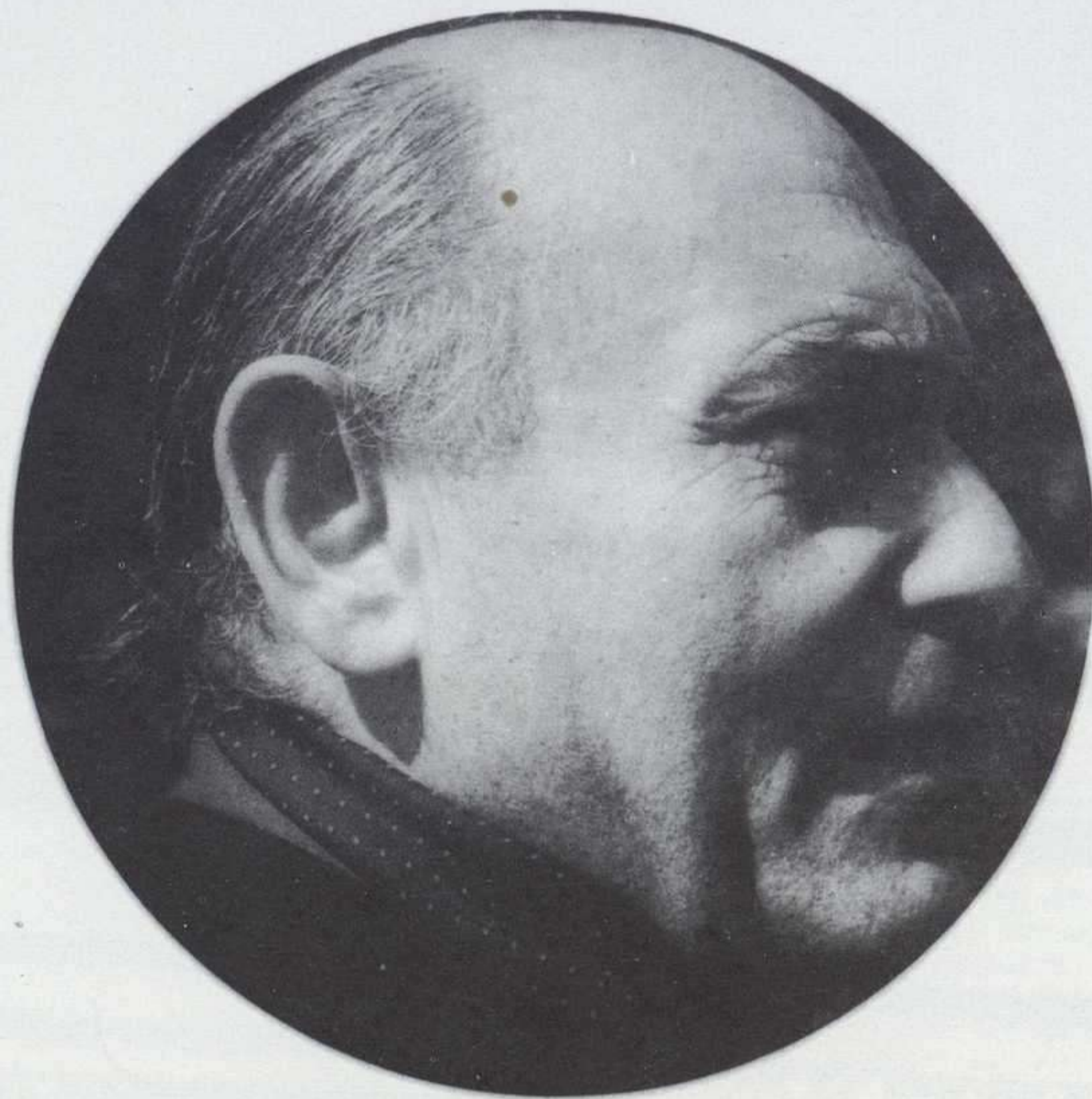
En primer lugar, la **intensidad**, elemento que basta por sí solo para caracterizar la técnica de Solti. La intensidad es la verdadera innovación técnica de nuestro director, es uno de los detalles en que se permite libertades. Los juegos de intensidad nos conducen a la aparición de lo que podemos llamar **ritmo de intensidad**; es decir, a la combinación de diversas intensidades de las que se deriva un ritmo específico. Como en Solti no existe un ritmo temporal original, yo me atrevería a decir que el único «ritmo» que emplea Solti es el ritmo de intensidades. Y si alguna vez aparecen los tiempos alterados, ello se deberá no a una particular concepción del ritmo en la obra a interpretar, sino de los ritmos de intensidad, los cuales exigen en ocasiones la alteración del ritmo temporal.

lograda no es privativa de ningún elemento sonoro en particular: participan de ella igualmente las cuerdas, los metales, las maderas, etc. El mejor ejemplo es quizás el tratamiento de la **Octava** de Bruckner, que considero la versión más «soltiana» de cuantas conozco. En efecto, aparte de las intensidades de las cuerdas y maderas, llevadas a límites inverosímiles, y aparte de la contundencia de los metales, hay una **tensión** que recorre todos los elementos de la orquesta y empalma unos temas en otros con prodigiosa elasticidad. Todo en esta sinfonía es novedoso y logradísimo, excepto quizás el final.

En resumen, puede decirse que la técnica en Solti, mediante los ritmos de intensidad, tratamiento de los metales y tensión musical, produce en el oyente dos sensaciones específicas: la de escuchar algo **inquietante**, algo que produce siempre un cierto desasosiego, y la sensación de **variaciónn**. Solti no se repite nunca, y esto es fácil de comprender al analizar lo expuesto. Las variantes que introduce con su técnica le preservan de caer en la monotonía. **Tannhäuser** es la mejor muestra: cada tema está salpicado de innumerables sorpresas, con lo que la obra enriquece al máximo su capacidad expresiva. En el dúo entre «Tannhäuser» y «Venus» (primer acto) hay tanta variación de intensidades, de ritmos; hay tal gama de tensiones, que siempre nos da la impresión de que oímos esta obra por vez primera.

#### INTUICION FRENTE A ANALISIS

Después de afirmar que Solti es un director «temperamental», es casi innecesario señalar el carácter intuitivo, sintético, de sus



Creo que un ejemplo explicativo nos lo puede brindar la brillantísima versión de la «Marcha fúnebre» de **Sigfrido**, especialmente en el climax sonoro de los metales, donde los silencios están desmesuradamente alargados en proporción de las intensidades.

La intensidad adquiere relieve especialmente en las **cuerdas**, particularidad también inconfundible de Solti. Ningún director exige tanta tensión a estos instrumentos como Solti en el fulminante primer movimiento de la **Segunda** de Mahler (versión increíblemente audaz, personalísima, revolucionaria), o en el tensísimo arranque de **La Walkyria**, o en la ya citada «Marcha fúnebre», donde todas las cuerdas vibran con unos fortísimos emocionantes.

Una segunda característica, paralela en cierto modo al empleo de las intensidades, es la contundencia incisiva de la **percusión y los metales**, que atacan siempre con una precisión y nitidez asombrosas. Aunque esta característica puede igualmente advertirse en la casi totalidad de sus grabaciones, quizás merezca destacarse en la versión de la **Sexta sinfonía** de Mahler (primero y último movimientos), **Segunda** de Mahler (primera parte del último movimiento), **Tannhäuser** (especialmente el final del tercer acto), **Novena** de Beethoven (primer movimiento), etc.

Una tercera y última característica es la noción de **tensión** musical, en virtud de la cual los distintos temas musicales están enlazados por una especie de elasticidad sonora que los une y los separa en solución de continuidad. Claro está que la tensión depende en gran manera de los tiempos, y éstos a su vez de las intensidades empleadas. El tira y afloja que así se consigue produce en el oyente otra vez la sensación de improvisación, de frescura, de oír la obra en cuestión por vez primera. La tensión orquestal así

versiones. El sentimiento es siempre intuitivo, la razón es siempre analítica. El sentimiento contempla en unidad de síntesis, la razón analiza y descompone. Para Solti la música es un todo orgánico, un acontecimiento cuyo fluir posee la unidad que tiene todo lo vivo. Y su técnica, que se ajusta como un guante a su concepción de la música, reproduce exactamente esta unidad. Solti no emplea la técnica del «desdoblamiento» sonoro. En cada momento se tiene la seguridad de oír la orquesta **entera**, nunca dividida en bloques sonoros. Ningún grupo de instrumentos posee especial realce en éste o aquel momento, para que otro grupo alterne más adelante y forme juego con el anterior. Al menos en este aspecto, Solti apenas nos reserva sorpresas. Puesto que la música es captada en unidad de síntesis, no se hace abstracción de ningún grupo de sonidos. Solamente una excepción, aunque bien pequeña, como se verá, y que lejos de romper la unidad de la orquesta tiende a hacerla más homogénea: el especial realce sonoro de cuerdas y metales. Las cuerdas y los metales son empleados en ocasiones con tal intensidad que los demás elementos sonoros palidecen notablemente. A veces, especialmente, claro está, en grabaciones discográficas, ni siquiera se perciben. Generalmente, tal empleo de cuerdas y metales obedece a los siguientes principios: las cuerdas impulsan un tema musical desde su comienzo, o subrayan algún acento especial, y los metales ponen fin a un tema de manera incisiva y cortante. Así, pues, las cuerdas precipitan el tema, y los metales lo rematan. Hecha esta salvedad, la orquesta es un organismo vivo, entero, y el sonido es siempre el resultante de **todos** y cada uno de sus elementos.

Von Karajan, a cuyo talento analítico ya hemos hecho mención,

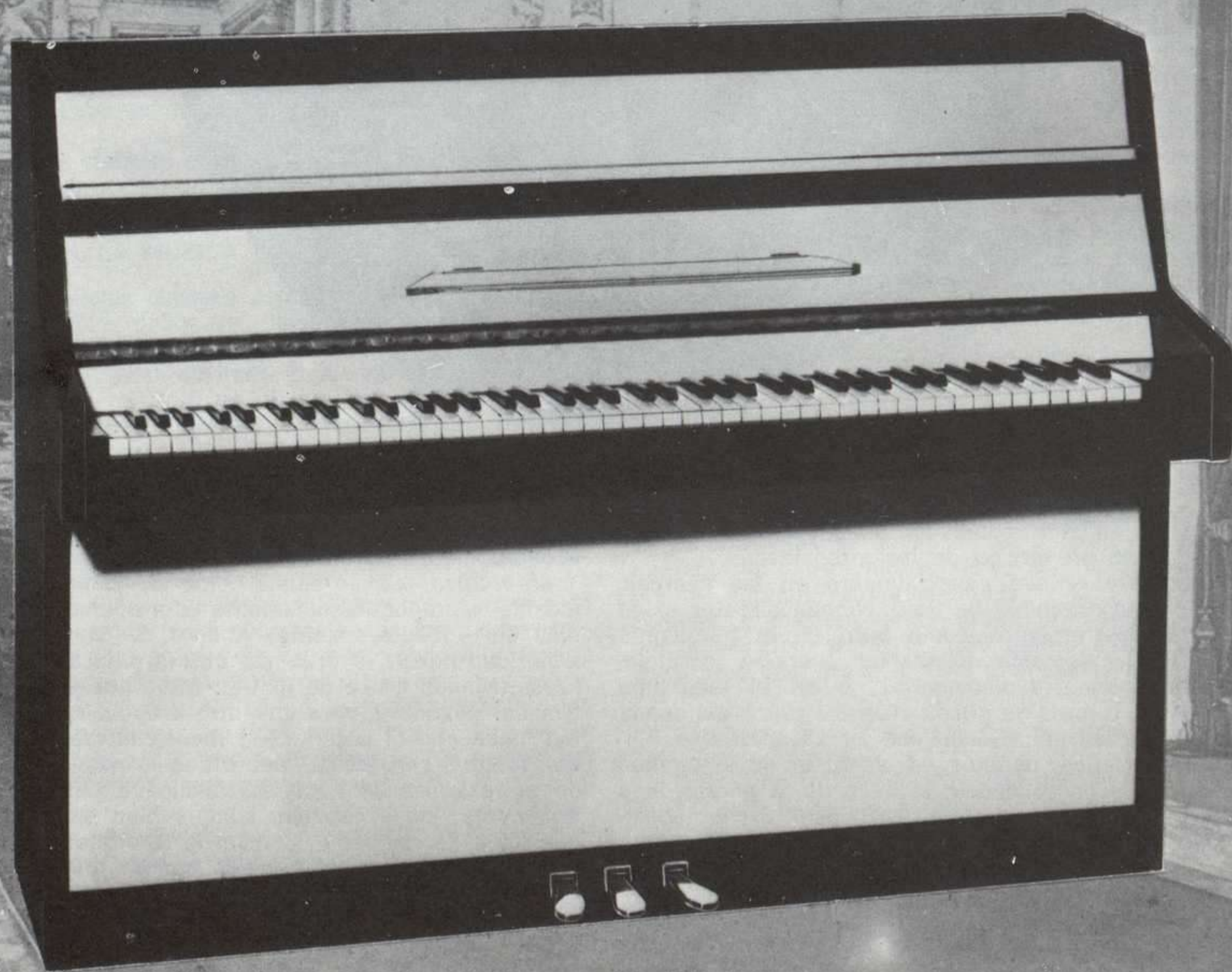


CUANDO LA CALIDAD SUPERA AL PRECIO

PIANO  
**FURSTEIN**



**FARFISA**



Solicite información y catálogo a:

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



presenta casi siempre una sonoridad de laboratorio, en la que es fácil percibir la previa disección analítica de los distintos elementos musicales. Las sinfonías de Bruckner, en especial, son un ejemplo de cuidadosísima **dosificación** de cuerdas y metales. El resultado es un sonido que nunca habíamos escuchado, donde las transparencias están logradísimas, hasta el punto de que ambos elementos, cuerdas y metales, se funden y confunden en un sonido nuevo, no del todo distinto a los elementos que lo componen, y, sin embargo, no del todo semejante. Este especial ajuste, esta meticulosidad en la dosificación, este cuidado escrupuloso en la repartición de los papeles, corre el riesgo de romper la unidad de la orquesta (aunque no negamos, por otra parte, su indudable encanto en ciertos momentos, ni discutimos su valor artístico).

Jochum es autor de algunos «desdoblamientos» inesperados, mágicos, que sorprenden al oyente no apercebido y llenan de asombro. Provoca relieves insospechados, como el comienzo de la **Novena** de Beethoven, en donde los metales se abren como en abanico por encima de las cuerdas en un pasaje en que normalmente apenas deben ser perceptibles. En general, Jochum usa y abusa de esta técnica, provocando verdaderos diálogos entre las distintas partes de la orquesta.

Haytink, por escoger otro ejemplo, es igualmente analista en el tratamiento de los bloques sonoros, aunque su temperamento le impide llegar a los extremos de Karajan. Una comparación entre su versión de la **Segunda** de Mahler (cuidadosa, minuciosa en extremo, de agradable sonoridad) y la de Solti (temperamental, eruptiva, inquietante e incluso a veces desagradable) podría servir como ejemplo ilustrativo.

También Boulez es en ocasiones un frío analista, un intelectual que practica una especie de vivisección de los elementos sonoros. (Véase a este respecto la crítica de Pérez de Arteaga, también publicada en RITMO, de su versión del **Parsifal**, de Wagner.)

## SOBRE LA ESTETICA MUSICAL EN SOLTI

Ocurre con frecuencia, especialmente al oyente poco familiarizado con nuestro director, que sus versiones producen una cierta desilusión. Se le encuentran defectos de forma, y no siempre su música parece estéticamente perfecta. Pero quienes así reaccionan deberían reflexionar antes sobre el papel que lo feo, en general, y no solamente en la literatura y en el arte, sino también en la música, desempeña en toda creación artística. Los elementos no exclusivamente bellos, su lenguaje a veces rudo, el temperamento dionisiaco, su cosmovisión fatalista y ese halo de crudeza y de tragedia pertenecen a la entraña de la más genuina estética.

Yo diría, ciñéndome al tema que aquí tratamos, que la música de Solti es **metamusical**. Como todo arte que lo es de verdad, abandona su propia esfera, su propio lenguaje, y apunta a una significación que lo trasciende. En una palabra, hace alusión al arte mismo, haciendo abstracción de su pertenencia al mundo de la pintura, la música o el poema. La música de Solti no se distingue por la perfección formal, sencillamente porque **ya no es música**. Si la juzgásemos desde el punto de vista estrictamente musical la encontraríamos en muchas ocasiones desabrida y ruda, poco amable y, si se me permite, poco musical.

En el ciclo Mahler, o en el **Anillo** wagneriano, hay no pocos momentos brutales que tienen que producir cierta protesta en nuestra sensibilidad. La **Segunda** de Mahler, concretamente su primer movimiento, es una de las interpretaciones más desoladoras que pueden oírse. Y la primera parte de su último movimiento está llevada sin piedad, sin ninguna concesión a elementos «musicales» que dulcifiquen la expresión del destino. La **Octava** de Bruckner cifra, a mi entender, mejor que ninguna otra la significación metamusical de que hablamos. Es una versión increíble desde todos

los puntos de vista, en que la expresividad del complejo mundo de los sentimientos alcanza cimas inigualables. Sin embargo, es una versión que ha producido muchas quejas y decepciones. Quien no se haya acercado al mundo de Solti no puede comprenderla. Es demasiado fuerte, demasiado dura para nuestra sensibilidad refinada. Acostumbrados a las interpretaciones de Böhm (romántica, pero muy tierna) o de Jochum (dulce y flexible), la de Solti tiene que resultar incomprensible.

También la **Sexta** de Mahler puede producir algún rechazo al principio, aunque aquí ya no es tan justificable. La tensión que recorre toda la obra está exigida por la partitura misma. Es sintomático que de esta obra haya dicho Solti que es una verdadera bajada a los infiernos...

Recientemente se ha editado en España su versión de la **Novena** de Beethoven. El primer movimiento está tan marcado por los ritmos de intensidad (metales y percusión), que parece que estamos oyendo una versión ya concebida por el autor de distinta manera.

## OBJETIVISMO Y SUBJETIVISMO

Es curioso observar que Solti, artista de profundidades, que nunca se limita a leer la partitura, sino a interpretarla, es uno de los directores más objetivos desde el punto de vista exclusivamente musical. Desde su perspectiva de director, **interpretar la forma** sería una tarea poco seria y no muy acorde con su fuerte temperamento. El valor de la forma es dependiente del contenido musical, y sólo vale en cuanto expresión de dicho contenido. Quienes fijan su atención preferentemente en la forma, **alteran directamente** la partitura (aunque no nos pronunciemos aquí sobre la gravedad de tal alteración). Por el contrario, **alterar** el fondo es prácticamente inevitable. Interpretar no es igual que repetir o leer. Es imposible que el sujeto no se mezcle simpáticamente en el objeto. Solti, por paradójico que esto pueda parecer, es un director «objetivista» en tanto que sus versiones sólo **indirectamente** poseen originalidad formal. Solti no quiere «sorprender» con una versión «suya». Si esta versión resulta suya es por naturalidad. No hay una búsqueda explícita y, por lo tanto, formal, objetiva, de elementos externos que configuren una versión original. La originalidad, repetimos, está en la intención, en la peculiarísima cosmovisión a la que ya aludimos más arriba.

## EVOLUCION Y CONTINUIDAD

Por último, resta preguntarnos si el Solti de los años setenta es el mismo que empezó a deslumbrar con su originalísima personalidad al público europeo de hace más de veinte años. Hemos escuchado versiones recientes, como la **Octava** de Mahler, realizada en 1970, o el **Parsifal**, en que parece advertirse cierta paz y sosiego. Técnicamente, notamos mayor suavidad en las intensidades de la cuerda y una incidencia más atemperada en los metales y la percusión. Desde el punto de vista de las ideas, Solti ya no parece obsesionado por aquella cosmovisión trágica, dionisiaca y fatalista del primer ciclo Mahler. La música tiene ahora un contenido más universal, es más accesible a todos. Solti mismo ha explicado en una entrevista este cambio. Es ahora un hombre sosegado, de paz interior, con más de sesenta años, que ama la paz de su hogar...

Con todo, el cambio no es brusco ni definitivo. Transición suave, en definitiva, donde muchos elementos de su primera época permanecen, aunque más templados. Al escuchar **Parsifal** creemos percibir a veces el aliento y el ímpetu siempre nuevo de su **Tannhäuser**. Y al oír la reciente versión de la **Novena** de Beethoven nos es fácil también reconocer los viejos acentos.

FERNANDO VARELA IGLESIAS







# **SITUACION ACTUAL DE LOS CONSERVATORIOS ESPAÑOLES**

- **ANALISIS ESTRUCTURAL PARA RESPONDER A ESTA PREGUNTA:  
¿ESTA DESFASADO EL CONSERVATORIO?**
- **AL HABLA CON LOS DIRECTORES DE LOS CENTROS**

---

**Estudio realizado por: JOSE MIGUEL LOPEZ**

---



Los Conservatorios nacionales se rigen por la Reglamentación general, aprobada en el Decreto de 10 de septiembre de 1966, número 2.618/66. En ella se dispone: «Se mantiene la clasificación actual de los Conservatorios en las tres categorías tradicionales de Superiores, Profesionales y Elementales, por las enseñanzas que en ellos se hallan establecidas, a la vez que se clasifican, atendiendo a la entidad que los crea y los sostiene, en Conservatorios oficiales, estatales y no estatales.»

En la actualidad existen cuarenta y tres Conservatorios, repartidos por toda la geografía nacional, de los cuales seis son estatales, el 13,9 por 100 del total, y 37 son no estatales, el 86,1 por 100. (Ver cuadro número 1.)

CUADRO 1

### CLASIFICACION ACTUAL DE LOS CONSERVATORIOS

(Base en el Decreto 2.618/66; ampliada por las respuestas de los Conservatorios a la encuesta formulada por RITMO (4).)

#### Estatales:

Superiores.—Madrid, Sevilla, Valencia (1).

Profesionales.—Córdoba, Málaga, Murcia.

Elementales.—Ninguno.

#### No estatales:

Superiores.—Barcelona, Liceo-Barcelona.

Profesionales.—Alicante, Bilbao, Coruña, Granada, León (2), Las Palmas (2), Oviedo, Pamplona, San Sebastián, Santa Cruz de Tenerife, Valladolid, Zaragoza.

Elementales.—Albacete, Badajoz (3), Burgos, Cáceres (3), Cádiz, Cartagena, Ceuta, Gerona, Jaén, Jerez, Lérida, Logroño, Mallorca, Manresa, Orense, Pontevedra, Sabadell, Salamanca, Santander, Santiago, Tarragona, Tarrasa, Vigo, Vitoria.

(1) Los Conservatorios de Sevilla y Valencia fueron declarados Superiores con posterioridad al Decreto 2.618/66.

(2) Idem con el de León y Las Palmas, pero Profesional.

(3) Los de Cáceres y Badajoz fueron creados también después del Decreto.

(4) El no ajustarse esta clasificación, respecto a la actualidad, debido al cambio de grado de algunos Conservatorios, es algo que escapa a la voluntad de RITMO. Todos los Conservatorios han sido encuestados; aquellos que han respondido, están en su actual grado; los que no, están clasificados según el Decreto 2.618/66.

### ASPECTO GEOPOLITICO

Curiosamente, los Conservatorios estatales están todos al sur de la capital de España. (Ver gráfico 1.) Geográficamente, hay algunas características sumamente peculiares: todas las capitales de provincia de las regiones catalana y Vascongadas tienen Conservatorio. En el caso de la provincia de Barcelona, además de que la capital tiene dos, hay otros tres más, ¡y todos no estatales! Castilla la Nueva sólo tiene un Conservatorio: el de Madrid. Hay varias capitales que no tienen: Lugo, Castellón, Soria, Huelva, siendo 14 en total. De las 68 ciudades españolas que sobrepasan los 50.000 habitantes (según el censo de 1970), solamente 39 tienen Conservatorio, es decir, el 57 por 100; y aquí sí que hay cosas muy contradictorias. Por ejemplo, en Madrid, que tiene cinco ciudades con más de 50.000 habitantes (la capital, Alcalá, Alcorcón, Leganés y Getafe), solamente hay un centro de enseñanza. En Galicia hay siete ciudades y cinco Conservatorios. En Asturias, un solo centro para cinco ciudades (Avilés, Gijón, Langreo, Mieres y la capital). Murcia está mejor atendida: tres centros para cuatro ciudades. En Cataluña y Andalucía hay empate: 12 ciudades, seis centros. En general, se puede afirmar que las áreas de mayor concentración de Conservatorios son las de Cataluña, Galicia, Murcia, Andalucía y País Vasco. Y las zonas más desatendidas, Castilla la Nueva, Castilla la Vieja y Aragón; es decir, las regiones interiores del país.

### UN POCO DE HISTORIA

Los Conservatorios de Música son un invento del siglo XIX, aunque no por eso dejaron de tener precedentes en el siglo XVIII. En Francia, por ejemplo, en 1784 existía una Ecole Royal de Chant et Declamation, que tras la Revolución, y en 1795, se llama Institut National, adoptando el nombre de Conservatorio en 1797, nominación que seguiría conservando en la Restauración. En Nápoles nos encontramos, en 1808, con el Colegio Reale di Musica.

Italia es la zona donde más fortuna tienen las escuelas de Música. Según la demarcación geográfica, se llaman de una forma o de otra: en Venecia está el Ospedale; en Roma, la Academia; en Bolonia, el Liceo, y en Nápoles, el Conservatorio. Concretamente, en esta última ciudad existían cuatro: los de Sancta Maria de Loreto, Della pietá dei Turchini, Dei poveri di Geso Christo y Di Santi Onofrio, los cuales tuvieron una vida de más de un siglo.

En España, la primera noticia que trata del Conservatorio aparece en la *Gaceta de Madrid*, el 23 de junio de 1830. El primer Conservatorio Nacional es el de Madrid, que con el pre-



fijo de Real se inaugura pomposamente el 2 de abril de 1831, celebrando su primera clase pública el 6 de mayo de 1832, festejando el nacimiento de la Infanta Luisa Fernanda. La Real Orden de 15 de julio de 1830 había dotado al flamante primer Conservatorio Nacional con un presupuesto de 600.000 reales. Dice Antonio Peña y Goñi, crítico del siglo XIX: «El Conservatorio de María Cristina no fue sino una vasta escuela de canto italiano». Ya por entonces tuvo muchas críticas por esta decidida influencia italiana, que se reflejó incluso a la hora de elegir el primer director, que fue Francesco Piernarini. Paralelamente al Conservatorio se movieron dos centros que dejaban de lado lo italiano para adentrarse más en lo nacional; fueron el Liceo Artístico y Literario, que en su época fue el centro más distinguido de Madrid, y la Academia Filarmónica Matritense, con sede en la casa del Duque de Roca, en la calle de Toledo, número 42. El 19 de noviembre de 1850 se inaugura el Teatro Real, y por primera vez el Conservatorio se establece en este edificio el 2 de diciembre de 1852. Allí permanecería hasta 1925, fecha en que el edificio fue declarado en ruina, permaneciendo su sede errante durante cuarenta y un años, ya que hasta 1966, en que el Real se restaura y el Conservatorio vuelve a él, pasó por doce domicilios distintos, entre ellos los sótanos de más de un teatro.

Pedagógicamente, el Conservatorio servía para dos cosas: instruir en las materias musicales a los futuros profesionales y servir como clase de adorno. Los hombres se hacían profesionales, y el teatro (zarzuela), la Orquesta real, la Iglesia, las bandas militares, la pedagogía o los cafés eran las salidas que tenían. Las mujeres aprendían música como una cosa necesaria que toda dama distinguida debía poseer, y que era básica en el escalafón de cualidades que el varón exigía por la época a la futura esposa. Galdós, en su *Fortunata y Jacinta*, nos ha contado esto muy bien.

En Barcelona, el Conservatorio se crea el 2 de marzo de 1886, con el nombre de Escuela Municipal de Música. Había antecedentes: en 1838 tenemos ya la Sociedad Filarmónica de María Cristina, que en 1847 crea el Conservatorio del Liceo. En 1915 la Banda Municipal adquiere autonomía, moviéndose paralelamente a la Academia Granados (hoy Marshall) y al Instituto Español de Musicología. Por tanto, en el siglo XX existen cinco entidades independientes que desarrollan la labor pedagógico-musical en la ciudad condal: dos de ellas son Conservatorio (el Liceo y la Escuela Municipal).

### VISION DEMOGRAFICA

No puede decirse que el Conservatorio haya evolucionado con la sociedad que lo necesita. En primer lugar, hoy, por ejemplo, el de Madrid está utilizando las mismas instalaciones, aunque reformadas y modernizadas, que dirigía Ventura de la Vega en 1856. En segundo lugar, y aunque el número de alumnos ha aumentado, este aumento no se corresponde con el que ha experimentado la sociedad española.

El Conservatorio de Madrid, en 1926, tenía 5.955 alumnos totales. La población de Madrid un año antes, en 1925, era de 826.000 habitantes. En 1974, la población madrileña se aproxima a los cuatro millones, mientras los estudiantes del Conservatorio pasan de los 8.000. Esto demuestra un evidente desfase en la evolución población-estudiantes Conservatorio. Es un ejemplo, no general, pues desconocemos datos relativos a otras provincias, pero que se pueden tomar como tal. Barcelona capital tiene una población inferior a la de Madrid, y en su Conservatorio Superior Municipal hay este año más de 2.500 estudiantes. Lo cual tampoco da una imagen muy real de la situación, pues hay que tener en cuenta que mientras en Madrid sólo existe un Conservatorio, en Barcelona, sin contar sus ciudades satélites, hay dos.



Es curioso observar, de todas formas, el aumento relativo de alumnos. En Madrid, en 1838, había 300 alumnos; la cifra alcanzó la cumbre en 1926, con 5.955 alumnos, para descender en los años siguientes y no recuperarse hasta 1951, en que había 6.819, cifra no tan rebasada hoy en día, ya que en 1974-75 hay apenas más de 8.000 alumnos. (Ver cuadro número 2.)

Sin embargo, el «boom» que no se ha producido a nivel local se ha producido a nivel nacional. De los cuatro Conservatorios que había en los años veinte hemos pasado en la actualidad a 43.

En el cuadro número 3 se puede ver el número de alumnos de algunos Conservatorios españoles durante el curso 1974-75.

Sigue siendo curioso el mayor número de chicas que de chicos que hay en las aulas. En León, por ejemplo, los alumnos contabilizan 246, mientras las chicas son 532, o sea, más del doble. Dato que no hay que relegar al siglo pasado, como puede deducirse del cuadro número 2, sino que hay que contar con él en el presente.

Un ejemplo de qué asignaturas se cursan lo tenemos en el cuadro número 4, donde se muestra qué estudian los 1.137 alumnos oficiales del Conservatorio de Pamplona, que en total cursan 1.722 asignaturas, ya que varios de ellos estudian más de una.

#### PROBLEMAS FUNDAMENTALES: HABLAN LOS DIRECTORES

Pero pasemos a un tema no menos interesante. Hasta ahora hemos descrito cómo está la situación cuantitativa, geográfica e histórica de los Conservatorios; pasemos ahora a analizar la cualitativa, la económica, etc.

CUADRO 2

#### EVOLUCION DEL NUMERO DE ALUMNOS EN EL CENTRO DE MADRID

CURSO	OFICIALES			LIBRES			Totales
	Totales	Mujeres	Hombres	Totales	Mujeres	Hombres	
1875-1876 ... ..	1.243	789	429	1.218	22	3	25
1894-1895 ... ..	2.441	1.114	597	1.711	676	54	730
1897-1898 ... ..	2.844	1.123	594	1.717	1.023	104	1.127
1904-1905 ... ..	3.157	836	487	1.323	1.678	156	1.834
1926-1927 ... ..	5.955	1.048	438	1.486	4.087	382	4.469
1944-1945 ... ..	2.654	1.001	500	1.501	1.154	346	1.500
1951-1952 ... ..	6.819	1.908	1.059	2.967	2.986	847	3.833
1974-1975 ... ..	"	"	"	8.000 (1)	"	"	"

(1) Cifra redonda, aproximada.

Pedagógicamente hablando, el Conservatorio ofrece gran cantidad de lagunas. Hay un problema básico: la falta de espacio. En Madrid este año hay más de 2.500 alumnos que se matriculan en Solfeo por primera vez. El Director del Centro, José Moreno Bascuñana, conocido en la Casa que dirige con el nombre de don José, pidió 40 nuevos profesores para satisfacer las nuevas necesidades planteadas: el Ministerio le comunicó que accedía a darle 20 profesores, o sea, la mitad; consecuencia: bastante gente se ha quedado en la calle. Comenzamos a preguntarnos: ¿está la Música al alcance de todos? Parece ser que no, por lo aquí visto. Y no es que económicamente esto sea verdad, pues la matrícula de cada asignatura cuesta 250 pesetas al año; suponiendo que una persona curse diez (tendría que ser alguien bastante destacado), su curso le saldría más barato que el de una carrera universitaria de Ciencias, por ejemplo, que sale por 3.000 pesetas. Así, pues, económicamente el Conservatorio es asequible a todos. No lo es, sin embargo, desde el punto de vista del espacio disponible. El Director del Conservatorio de Valladolid, Pedro Zuloaga, dice: «Nos desenvolvemos milagrosamente y con la mejor voluntad en un piso donde contamos con cinco clases pequeñas para más de mil alumnos. Aquí impartimos enseñanzas de Solfeo, Armonía, Conjunto coral, Música de cámara, Estética e Historia de la Música, Canto, Piano, Clarinete, Guitarra, Violín, Violoncello... Parece imposible, pero así es». Problema que parece ser básico y común a nivel nacional. Juan Pich Santasusana, Director del Conservatorio Municipal de Barcelona, dice que sus problemas fundamentales son: «Falta de espacio y aumento consiguiente de la plantilla de profesores, que en este momento se cifra en 75 titulares, entre catedráticos, especiales y auxiliares. Hay que ir rápidamente a que los cursos primeros de la enseñanza elemental se impartan en otro edificio, y a ser posible uno en cada distrito municipal. Ello beneficiaría mucho la marcha del Conservatorio, ya que dispondríamos automáticamente de mayor espacio y se eliminaría esta impresión que causa de guardería infantil». El Director del Conservatorio de Cádiz afirma que sus problemas son: «la carencia de aulas para atender la gran demanda de alumnos, y esperamos una mejora de la capacidad de nuestras instalaciones».

Las causas de estos males las resume Pedro Zuloaga: «Los problemas de nuestro Conservatorio creo que, en realidad, no son más que uno: el de todos los centros no estatales;

CUADRO 3

#### NUMERO DE ALUMNOS DE ALGUNOS CONSERVATORIOS EN EL PRESENTE CURSO 1974-75

Barcelona ... ..	Más de 2.500 (*)
Cáceres ... ..	310
Cádiz ... ..	313
Gerona ... ..	297
Jerez (1973-74) ... ..	466
Las Palmas ... ..	1.800 (*)
León ... ..	768
Madrid ... ..	8.000 (*)
Pamplona ... ..	1.137
Tenerife ... ..	1.520
Valladolid ... ..	Más de 1.000 (*)
Vizcaya ... ..	1.300

(\*) Cifra redonda, aproximada.

es decir, el *no ser* (sic) estatales, el que no exista una protección igual para todos. De conseguirse esta meta desaparecerían automáticamente problemas de local, retribución del profesorado, disparidad de criterios respecto a los planes de estudios, etc..., al existir una unificación en todos los aspectos». No creo que fuese tan fácil la solución, como dice el señor Zuloaga, aunque, indudablemente, las cosas marcharían mejor. Se solucionarían los problemas de retribución y varios más, pero el del local, no; y si no, que lo diga el Director del Centro de Madrid.

Al lado del problema del local está el de los sueldos del profesorado, cosa ya que se sale de lo normal. Afortunadamente, las 4.000 pesetas que cobraba un catedrático apenas hace una decena de años se han convertido, más o menos, en 30.000, para un Conservatorio estatal; pero, ¿se ha dado cuenta alguien de que los centros estatales *solamente* suponen el 13,9 por 100 del total? ¿Sabe alguien realmente lo poco que gana un profesor de un Conservatorio elemental?

Pero ahí no acaban los problemas, ya que el Director del Conservatorio de León, aparte de los problemas antedichos añade el de la «escasez de pianos, en cuyas distribuciones no se tuvo en cuenta hasta ahora a este Centro».

Y aquí comienzan a surgir esos pequeños problemas cuya suma hace que nuestros Conservatorios vayan tan cargados de dificultades: no hay pianos; pero ¿en cuántos existe una biblioteca amplia y unas cabinas donde se pueda escuchar música, aparte de en el de Madrid y algún otro? Porque, que

CUADRO 4

#### DETALLE, POR ASIGNATURAS, DE LO QUE ESTUDIAN (1973-74) LOS 1.137 ALUMNOS DEL CENTRO DE PAMPLONA

	Curso 1.º	Curso 2.º	Curso 3.º	Curso 4.º	Curso 5.º	Curso 6.º	Curso 7.º	Curso 8.º	TOTAL
Solfeo 1.º ... ..	251	"	"	"	"	"	"	"	251
Solfeo 2.º ... ..	"	371	"	"	"	"	"	"	371
Acompañamiento al piano ... ..	7	3	2	"	"	"	"	"	12
Armonía ... ..	17	12	7	3	"	"	"	"	39
Armonio ... ..	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Batería ... ..	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Canto ... ..	17	2	4	"	"	"	"	"	23
Composición ... ..	1	1	5	"	4	"	"	"	11
Conjunto Coral ... ..	109	73	"	"	"	"	"	"	182
Conjunto instrumental ... ..	1	1	"	"	"	"	"	"	2
Conocimiento teórico de instrumentos ... ..	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Contrabajo ... ..	2	"	"	"	"	"	"	"	2
Contrapunto ... ..	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Elementos de Acústica ... ..	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Estética de la Música ... ..	22	"	"	"	"	"	"	"	22
Formas Musicales ... ..	5	"	"	"	"	"	"	"	5
Fuga ... ..	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Guitarra ... ..	70	24	4	5	6	2	"	"	111
Historia del Arte y de la Cultura ... ..	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Historia de la Música ... ..	30	"	"	"	"	"	"	"	30
Música de Cámara ... ..	8	"	"	"	"	"	"	"	8
Organo ... ..	7	4	1	2	1	"	"	"	15
Piano ... ..	121	29	18	16	12	21	11	13	241
Repentización y Transporte ... ..	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Solfeo 3.º ... ..	"	"	141	"	"	"	"	"	141
Solfeo 4.º ... ..	"	"	"	113	"	"	"	"	113
Solfeo 5.º ... ..	"	"	"	"	71	"	"	"	71
Viento Madera ... ..	12	4	3	1	1	"	"	"	21
Viento Metal ... ..	8	1	1	3	1	1	"	"	15
Violín y Viola ... ..	18	6	4	4	"	3	1	2	38
Violoncello ... ..	6	"	1	"	"	1	"	"	8
<b>TOTALES ... ..</b>	<b>712</b>	<b>521</b>	<b>191</b>	<b>147</b>	<b>96</b>	<b>28</b>	<b>12</b>	<b>15</b>	<b>1.722</b>



yo sepa, la música se ha hecho para ser escuchada, no para ser leída. ¿Cuántos centros tienen estas cabinas? ¿Y cuántos en un estado aceptable? Y surgen más cosas: no hay pianos, no hay cabinas; pero, ¿en cuántos centros existe una orquesta formada por estudiantes de Conjunto que se dedique a subsanar la posible falta de cabinas, a la vez que a perfeccionar a los futuros músicos en la actuación cara al público? Y si existen, ¿dónde dan sus conciertos? Afortunadamente, el Conservatorio de Madrid, últimamente (¡ojo, digo sólo últimamente!), permite a sus alumnos dar recitales cara al público, y aunque algunos sean desastrosos, la comunicación con el público es algo tan necesario como el mismo solfeo.

Y si hablamos de problemas más o menos materiales, pasemos a los que son más difíciles de ver, y sobre todo de apreciar en su verdadera medida.

### ¿ESTA DESFASADO EL CONSERVATORIO?

«El actual plan de estudios es, sin duda, más completo, aunque adolece de sobrecarga de cursos, que hacen difícil la simultaneidad de la E.G.B. y la musical exigida por la Reglamentación actual. Si los programas actuales han incorporado autores y obras hasta ahora no incluidas, lo que ha contribuido a modernizarlos, la creación ha progresado con tal rapidez que la enseñanza no ha podido incorporar muchos de los procedimientos técnicos que deberían ser ya materia pedagógica normal», palabras del Director del Centro de León, que junto a la respuesta negativa que recibió F. Remacha cuando pidió subvención para crear un aula de música electrónica en el Conservatorio de Pamplona, nos dan la medida más exacta de una afirmación que no por valiente es menos auténtica: *Nuestros Conservatorios de Música están desfasados, metodológicamente hablando. Hay un divorcio absoluto entre realidad y enseñanza.* Solución: el autodidactismo. Y si no, que se lo digan a los nuevos compositores (ver RITMO número 449), o a los no tan nuevos. ¿Cómo van a salir así nuevos intérpretes, compositores, auditores, críticos, capaces de comprender la ya no tan «Nueva música»? Si, como dice Ramírez Angel, catedrático de Armonía del Conservatorio de Madrid, mucha vanguardia es camelo, ¿cómo se va a preparar a las nuevas generaciones en un sentido crítico y comprensivo de este tipo de música, si de entrada te encuentras con que el único sitio donde te podrían decir algo de ella le cierra las puertas? Sí, porque aunque haya clases de técnicas contemporáneas, con tres de los compositores de la vanguardia actual, los que vamos a sus clases somos una docena, y de entrada te encuentras con que es una clase que parece medio clandestina, pues aparte de empezar tardísimo (este año, en enero), tiene mínima publicidad. Y aunque esto exista, es una excepción a la regla, que sigue siendo estudiar tratados de Armonía del siglo pasado, tratar de meterte la consonancia por los ojos, hacerte el lavado de cerebro con el estilo galante y hacerte componer unas obras que luego jamás, ¡jamás!, se van a interpretar (¿o a alguien le han interpretado alguna vez sus composiciones hechas en clase de Composición?).

¿Existe alguna duda de que nuestros Conservatorios viven en el siglo pasado, cuando ya editado el *Tratado de Armonía*, de Schoenberg, con sus sesenta y cuatro años auestas, te dicen que está bien, pero que es demasiado avanzado, que por ahí no se debe empezar, ya que hay que sujetarse a las reglas clásicas? Lo que se está diciendo no es que se esté desfasado o no, ya que el *Tratado de Armonía*, que yo sepa, es un compendio rígido de la Armonía del pasado; lo que se dice, y bien claramente, es que se está en contra de la pedagogía moderna, y de que se es absolutamente incapaz de asimilar las nuevas tendencias; pues si a Schoenberg le dicen eso, qué le dirán a Cage. Y yo me pregunto: ¿qué función tiene un Conservatorio que ha perdido contacto con la realidad, que lo único que hace es conservar, como su nombre indica, reliquias del pasado, y que es incapaz de formar al nuevo público que se siente extraño y bombardeado por la Nueva música?

¿Y qué función tiene este Conservatorio incapaz de asimilar no ya la Nueva música, sino la música más popular del momento, el «pop», el «rock» o estilos no tan populares, como el «jazz» moderno, el flamenco auténtico, la música india, etcétera...? Claro que el Conservatorio se limita a CONSERVAR, y mientras, los alumnos se limitan a CONVERSAR. Afortunadamente, algunos profesores tienen tal capacidad para aguantar los murmullos que hay en clase que ya no distinguen muy bien ese murmullo de la música actual; se han terminado de quedar sordos.

Y así, ante unas preguntas tan básicas, uno se responde: la única función del Conservatorio es la de crear virtuosos del pasado y la de crear más de una frustración a algún joven de buena voluntad que piense que allí le van a enseñar a comprender la música de hoy, de 1974, que no es ni mejor ni peor que la de 1874, pero que es la que va concorde con la sociedad que nos ha tocado vivir.

### EL PLAN DE ESTUDIOS

A este respecto dice Antonio Lecuona, Director del Centro de Santa Cruz de Tenerife: «Se estima que el Plan publicado por Orden del 21 de junio de 1968 ofrece la circunstancia favo-

nable de la unificación de los programas para todos los Conservatorios oficiales (sic); ahora bien, se piensa que debe darse una mayor flexibilidad a los programas, sin imposición de métodos determinados, dejando a juicio del profesorado la elección del procedimiento o "método" de la enseñanza, la que culminaría en los exámenes instrumentales en la ejecución de "estudios" y "obras", de las que existe literatura suficiente casi de todos los instrumentos y canto. Este Conservatorio se rige por los programas establecidos en el Real Conservatorio de Madrid».

Y es ahora Pedro Zuloaga quien vuelve a poner el dedo en la llaga: «No estoy muy de acuerdo con el actual Plan de estudios musicales en España, si tenemos en cuenta la consideración que la Música tiene en España y la gran escasez de salidas profesionales. No es que sea malo intrínsecamente, pero creo que —de ser exigido rigurosamente— aún nos viene grande».

Aurelio Sagaseta, Secretario del Conservatorio de Pamplona, enlaza esta cuestión con las tratadas anteriormente: «El actual Reglamento nacional (1966) tiene bastantes lagunas y contradicciones, es lento, y al final de la carrera el alumno está desorientado cara a lo que realmente está sucediendo en la música actual de vanguardia».

«No es honesto seguir llamándose Conservatorio "Profesional" cuando un 95 por 100 de sus alumnos no piensan en ninguna profesionalidad, ya que la Música sigue siendo, dada las condiciones económicas..., etc., del país, un adorno cultural dentro de una carrera universitaria o de grado medio. Habría que cambiar totalmente el plan de estudios a seguir».

En cuanto al método pedagógico como tal, el Conservatorio adolece de los mismos defectos que la enseñanza global española. La recompensa por los buenos estudios sigue siendo la buena nota, al margen del aprovechamiento del alumno, ya



Conservatorio de música de Jaén, aula.

que los que somos estudiantes sabemos muy bien que muchas veces nos dan muy buenas notas por algo en lo que no hemos trabajado, y viceversa. Además, a un Conservatorio que dice servir para la profesionalidad lo que menos le debía importar era dar una calificación o un título, sino que realmente la gente que saliese de él dejase muy alto el pabellón de nuestro país en esta materia educativa; y que yo sepa, la gran mayoría de nuestros músicos con prestigio internacional de poseer cierta categoría se han desarrollado o bien de forma autodidacta, o bien en el extranjero. ¿No es frecuente la imagen del instrumentista que va a perfeccionarse al extranjero? Lo malo es que a veces este perfeccionamiento no es sino un estudio superior. Por tanto, menos evaluaciones, menos notas, y más a enseñar. Claro que al lado de las notas están los premios, cosa realmente increíble, si se sabe un poco su funcionamiento, y que además son nefastos en sí mismos, por cuanto para lo único que sirven es para lanzar comercialmente a un músico, y esto en el mejor de los casos.

### LA OPINION DE LOS ESTUDIANTES

Y los estudiantes, ¿acaso no tienen opinión? Parece ser que no. Afortunadamente, el Conservatorio no sufre el grado de masificación que tiene la Universidad española. Por los cerca de 100.000 estudiantes que tiene solamente la Complutense de Madrid (no olvidar que hay otras tres Universidades más en Madrid), el Conservatorio sólo tiene 8.000. Claro que en Madrid existe una Ciudad Universitaria y sólo una parte del Teatro Real sirve para Conservatorio. A pesar de esto, las clases del Conservatorio, en el peor de los casos, no sobrepasan los cien alumnos, cosa que sería muy aprovechable si se supiese en-



# TANDBERG la calidad noruega

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

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

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

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



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



cauzar esta ventaja. Bien; pues en estas circunstancias tan favorables para el diálogo, éste no existe en el Conservatorio. Aclaremos: el artículo 35 del Decreto 2.618/66 dispone: «1. La Junta de Profesores es el órgano de consulta y asesoramiento del Director.

2. La Junta de Profesores estará integrada por los cate- dráticos, los profesores especiales, los profesores auxiliares y la representación de la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio. Será presidida por el Director y actuará de Secretario el del Conservatorio.

3. Se reunirá cuando el Director la convoque por propia iniciativa o a petición de la tercera parte de sus componentes, y por lo menos una vez cada trimestre del período lectivo del curso.

4. El Reglamento de Régimen interior de los Conservato- rios determinará las competencias de la Junta».

Que yo sepa, no existe ninguna Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio, de lo que se deduce que la voz de los estudiantes no cuenta a la hora de tomar decisiones en la Junta.

De todas las formas, en algunos Conservatorios y de cuando en cuando se hacen reuniones profesores-alumnos. Esto pasó en Barcelona los días 15 y 17 de enero de este año. El corres- ponsal P. Inglés narra en su crónica que la reunión «fue pre- sidida por un grupo de alumnos; en las intervenciones se pudo observar las inquietudes de parte del alumnado, que demos- traban ser conscientes de los problemas planteados, así como otras intervenciones no tuvieron fundamento ni causa. Un gru- po de profesores que encabezaba el Subdirector del Centro, maestro Oltra, rebatió con gran simpatía algunas exigencias por parte del alumnado y expuso claramente lo que verdade- ramente era posible, así como lo imposible. El maestro José Luis Lopátegui expuso los graves problemas que pasa la cá- tedra de Guitarra, por la falta de capacidad de las aulas, falta de profesorado..., que repercutió en el número de matricula- dos. Se acordó elevar un escrito al Alcalde de Barcelona, exponiendo la situación por parte del alumnado; que la pobre financiación sea elevada; el estudio de la creación de nuevas aulas; la creación de una orquesta de los alumnos y otra serie de problemas».

## ¿CONCLUSIONES?

Resumiendo, parece ser que nuestros Conservatorios *no son para todo el mundo*, y no por «elitismo» económico, sino por falta de capacidad de aulas y por falta de ayuda estatal. Me acuerdo ahora de la frase que Cristóbal Halffter, que fue Di- rector del Conservatorio de Madrid, dijo en el número 447 de RITMO, página 36: «El Estado ha considerado que la Mú- sica, y la ópera en concreto, eran algo no fundamental en la formación de los españoles».

Los problemas no se resumen sólo en la falta de apoyo estatal, en la incapacidad de los locales actuales o en la reor- ganización del plan de estudios (cosa esta última en la que

varios de los directores encuestados no están de acuerdo, pues consideran bueno el actual plan), sino que atañen a puntos tan concretos como: más apoyo a la música contemporánea (no ya sólo de vanguardia), creación de cabinas de escucha, creación de orquesta estudiantil, petición de partituras para su estudio (que obviamente deben cubrir *toda* la historia de la Música), metodología pedagógica más conforme con los tiem- pos en que vivimos, etc.

Básicamente, hay dos puntos esenciales:

a) Actualización del Conservatorio, que hoy en día está desfasado; y

b) Más ayuda estatal, pero ayuda a toda España, no sólo a la capital, pues como dice el Director del Conservatorio de Jerez de la Frontera (que, por si alguien no se da cuenta, dista muchos, muchos kilómetros de Barcelona, hasta tal punto de estar en el otro extremo): «Existe un atroz centralismo en la vida musical clásica de nuestro país, que anula la posibilidad y desarrollo de las regiones».

A estas dos peticiones se debería añadir otra, que en reali- dad serviría de catalizador para su solución: la del diálogo a todos los niveles, cosa en la que se ratifica Pedro Pirfano, Director del Conservatorio de Bilbao: «En mi opinión, consi- dero sería interesante reuniones frecuentes de los directores de Conservatorios, a nivel regional y nacional, para, tras las oportunas conclusiones, elevarlas a la Comisaría Nacional de la Música o, según la materia de que se trate, al organismo que corresponda, para su estudio y aplicación».

Para finalizar, conviene no olvidar que *el Conservatorio es el único centro nacional donde un individuo puede estudiar Música*; si él falla, fallará la situación artístico-musical del país, y si decimos como tópico que en nuestro país los críticos son malos, la prensa musical deja mucho que desear, los in- trumentistas son mediocres, los directores de orquesta no abun- dan, etc., conviene no olvidar que el Conservatorio *debería* haber canalizado todos estos asuntos. Claro que en íntima re- lación con las demás estructuras del país.

JOSE MIGUEL LOPEZ

NOTA.—Quiero dejar constancia pública de mi gratitud a todos los directores o secretarios que han prestado su colabo- ración; son los directores o secretarios de los centros de León, Jerez de la Frontera, Barcelona (Municipal), Tarragona, Gero- na, Cáceres, Cádiz, Santa Cruz de Tenerife, Valladolid, Bilbao, Pamplona, Santander y Las Palmas; de los 43 centros consul- tados sólo éstos han respondido a nuestras preguntas. Muchas gracias por el espíritu de diálogo que han demostrado.

Para más información sobre este candente e importante problema conviene leer el libro de Manuel Valls, *La Música en cifras*. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1974.

Asimismo RITMO ha publicado una interesante entrevista con Oriol Martorell, donde trata asuntos concernientes al Conservatorio, y también un coloquio con los «Nuevos com- positores», que dan su visión al respecto. Ambos trabajos están en el número 449, correspondiente a marzo de 1975.

## EL CONSERVATORIO DE SANTANDER

El Conservatorio Elemental de Música de Santander, «Jesús del Monasterio», merece una especial atención. Con más de cuarenta años de existencia y con unos medios materiales que, de conocer- los, harían sonrojar a cualquiera—en una sociedad de consumo y obsesionada por la técnica y el desarrollo económico—, tenía su sede en el Antiguo Hospital, en estado semirruinoso, con unas ins- talaciones deplorables; ello no era óbice para que se desarrollasen los cursos con entera normalidad.

Instalado desde hace un par de años en una planta moderna, impresiona comprobar el aumento incesante de matrícula y la mul- tiplicación de la actividad del profesorado para atender a los alum- nos.

El fruto es evidente: los concursos de fin de año revelan una tarea concienzuda al comprobar el alto nivel de los pequeños con- certistas.

La asistencia de los jóvenes a los conciertos invernales de los Amigos de los Festivales y del Ateneo de Santander habla bien claro de una seria labor docente, que no se limita a impartir técni- ca, sino que siembra amor por la Música.

De todo ello nos habla su Director, don Manuel Valcárcel Arron- te, cuya actividad no se concreta al rectorado del Centro y a su cátedra de Piano, sino que organiza conciertos quincenales en el Conservatorio, interviene decisivamente en el Concurso Internacio- nal de Piano «Paloma O'Shea», entabla contactos con otros Conser- vatorios y le queda tiempo para dar conferencias-concierto durante el curso escolar. Méritos artísticos y docentes que han motivado que la Diputación Provincial de Santander se interese en un reco- nocimiento público, recientemente solicitado.

—Don Manuel, ¿cuál es el presente y cómo ve el futuro del Conservatorio?

—Vivimos un momento muy brillante, con una elevada matrícu- la. Casi quinientos alumnos asisten al curso oficial y más de mil exámenes celebrados en el curso pasado, no obstante la rigidez de calificaciones con que se valoran los mismos y las exigencias de la enseñanza. Dignos de resaltar son los grupos de universitarios que pretenden cursar estudios en el Conservatorio.

Se dieron acogida en este Centro, con la nueva planificación de la enseñanza, a las técnicas más modernas de la pedagogía musi- cal, y a tal fin, he visitado el Real Conservatorio de Música de Madrid, los de Burdeos, París, Salzburgo, Viena y Ginebra, anali- zando las distintas escuelas para contrastar los diversos métodos actuales.

En colaboración con la Institución Cultural Cantabria, de la Excma. Diputación, se organizan los denominados Conciertos de In- vierno, a precios populares, para facilitar la asistencia del alumna- do. Los celebramos en la Sala de Actos del Conservatorio y parti- cipan figuras de primer orden, tanto en el plano nacional como ex- tranjero.

Además, en el presente curso se dan clases superiores de Piano y Armonía, para ayudar a aquellos alumnos que, teniendo condicio- nes, no encuentran clases en el curso oficial de enseñanza elemen- tal. En verano organizamos cursos de Interpretación pianística, que se ven muy concurridos.

En el pasado verano hemos comenzado el intercambio de alum- nos con el Conservatorio de Burdeos.

Todo el trabajo lo damos por bien empleado al comprobar el alto nivel de la afición musical de Santander, y nos estimula el recuer- do de los alumnos que pasaron por este Centro, como José Fran- cisco Alonso, Carmen Alba, Antonio Rubio, Herminia Revilla, Isabel Penagos, y tantos otros, hoy concertistas internacionales, o con primeros premios obtenidos en los estudios superiores y concu- sos, algunos ampliando actualmente estudios en centros europeos o incorporados a la tarea docente del propio Conservatorio.

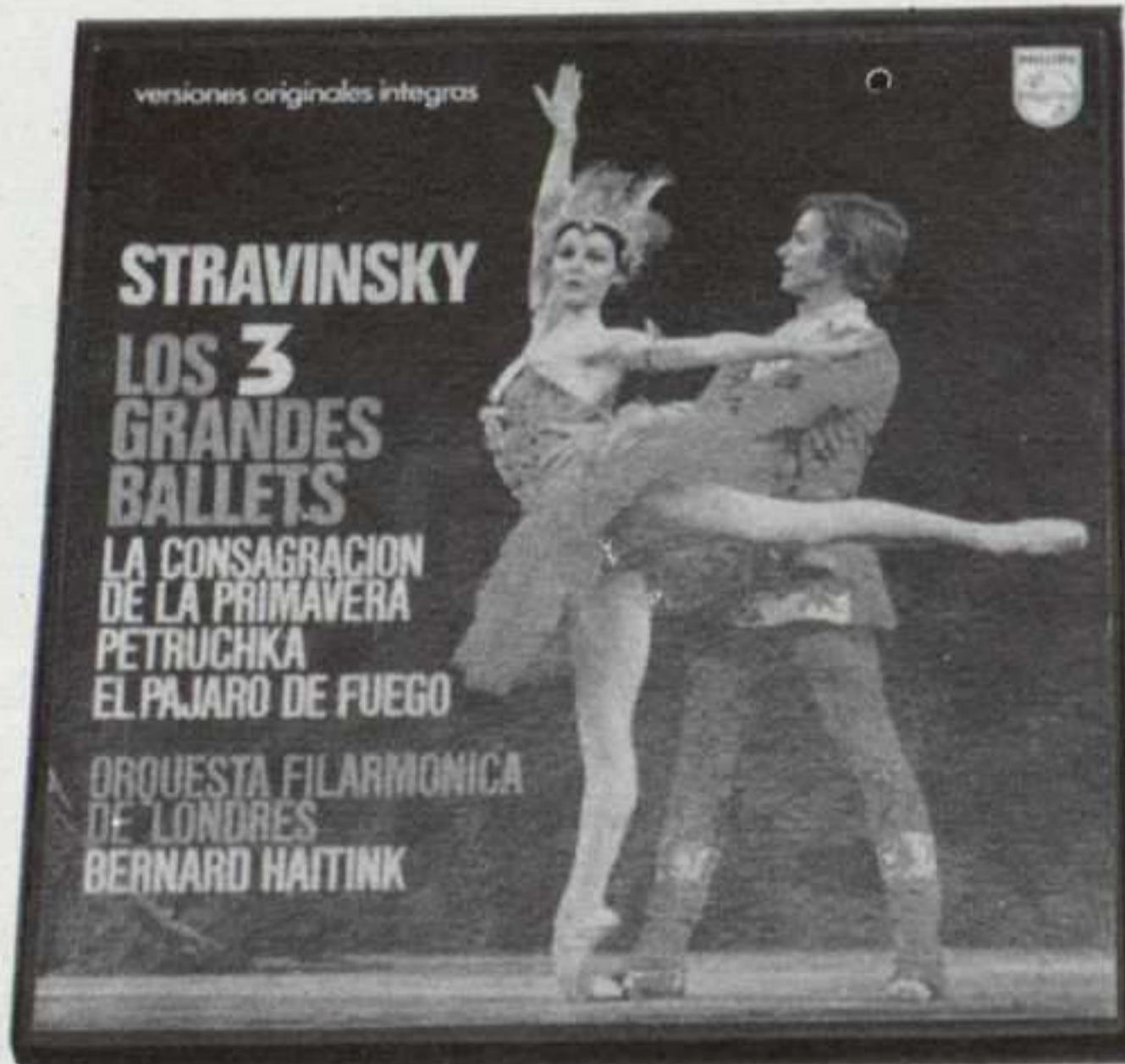
El futuro es prometedor. El hecho de existir una nueva genera- ción de alumnos de los que se esperan nuevos frutos, unido a las necesidades de Santander, cuya población cuenta con Festivales In- ternacionales, Universidad Internacional y Concurso Internacional de Piano, su Conservatorio de Música aspira a realizar en breve las oportunas gestiones para que le sea concedida categoría de Pro- fesional.

F. REBOLLO.



# OFERTA ESPECIAL PRIMAVERA VERANO 1975

DEL 15 DE MAYO AL 30 DE JUNIO



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

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

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

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

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

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

SOLICITE AMPLIA INFORMACION  
AL APARTADO 35019 - MADRID

fonogram  
s.a.





Ocurrió el pasado sábado. A las seis de la tarde me hallaba ya en mi modesto habitáculo, situado en los alledaños de la sierra. Arreciaba el frío, encendí la chimenea y cuando, a las dos horas, el fuego lo permitió, guiseme unas alcachofas a la brasa (todo el mundo debería saber que es la manera más succulenta de comerlas) y, echando mano de una sobrasada recibida de la mismísima Santa María mallorquina, envolví unas pocas lonjas en papel de estraza humedecido y deposité el envoltorio sobre el calorillo de la encina arrebolada. Un buen vino de Falset (16 grados), un café sin azúcar y una copa de coñac procedente de Vilafranca del Penedés cerraron la cena, ni frugal, ni opípara. Y cuando ya tenía preparado el tocadiscos sonó el timbre de la puerta. Interiormente maldije al intruso. Era un caballero de mediana edad, de rostro y cuerpo orondo, vestido con traje gris marengo, impermeable azul y sombrero bombín.

—¿Don Juan Basté?

—Servidor.

—Sé que usted deseaba celebrar una entrevista conmigo sobre temas musicales. Como soy de difícil acceso, he preferido presentarme sin más cumplidos.

Pasó al salón, donde tenía la lumbre, el tocadiscos, el coñac...

—Soy Juan Sebastián Bach —añadió, repantigando su voluminosa naturaleza en uno de mis sillones.

Quedé anodadado y divertido a un tiempo. Si me esforzaba en prescindir de la habitual peluca, su rostro me era totalmente familiar. Le ofrecí una lata de cerveza alemana de importación, pero manifestó su preferencia para el coñac catalán.

—Cuando usted guste —me incitó, después de haber encendido un purito de suave aroma.

El diálogo se me presentaba difícil. Era la oportunidad soñada y no sabía cómo estrenarla.

—¿Qué significa la música para Juan Sebastián Bach? —me inicié, tímidamente, al estilo de Televisión Española, que en lugar de preguntarle a Pepe: “¿Qué tal se encuentra usted?” interroga: “¿Qué piensa Pepe sobre la salud de Pepe?”.

—Got Himmell —exclamó, pegando un puñetazo en la mesa—. ¿Acaso no saben preguntar otra cosa?

—Lo siento, maestro... Podría...

—No me llame maestro. Y ya que la pregunta está formulada, se la contestaré. La música es algo muy distinto a lo que ustedes, los profanos, imaginan. Fundamentalmente, es una pura cuestión matemática y, como diría Salomón, ordenada por Dios “según medida, número y peso”. Yo podría ser autor de miles de obras, de haber contado con alguien capaz, detrás de mí, de desarrollar la idea germinativa. Repito lo de la similitud matemática. Si usted elige la serie dos-cuatro-ocho-dieciséis, ya sabe que el próximo resultado ha de ser treinta y dos. Si elige la serie dos-cuatro-seis-ocho, ya sabe que el guarrismo siguiente será diez. Y así sucesivamente. En este sentido ustedes han podido acceder a la obra de un músico extraordinario: me refiero a Schönberg. Lo difícil es que a la matemática se le suma la gracia, y ésta escapa a toda definición. Yo tuve la suerte de contar con ella, y por eso el artificio se me nota menos. En Schönberg lo único que yo noto es el artificio; de ahí que no sea popular. Entre él y yo hay muchos más puntos de contacto de los que el vulgo supone, ya que para el vulgo la música es la expresión sonora. No se dan cuenta de que la expresión es un resultado, una excrecencia: no un valor “per se”. En mis días nos preocupábamos muy poco de la instrumentación, de los tiempos, de las indicaciones para los ejecutantes, incluso de cier-

## ENTREVISTA CON EL MAESTRO



tos desarrollos señalados “ad lib.”. La música estaba en el pentagrama. El resto se dejaba al arbitrio de las circunstancias. Y a mí, personalmente, no me importaba demasiado trasladar al clave un concierto de violín o que interpretara la orquesta una pequeña pieza de órgano.

—En su vasta obra, ¿qué lugar ocupan para usted las Sonatas y “Partitas” para violín solo?

—Bueno... No están nada mal. Aunque si usted fuese el autor las vería mucho más simples que ahora, Pero sí, estoy contento; más contento que de mis Pasiones.

—Pero el sentido religioso...

—¡Olvídesse! Claro que fui un hombre religioso. En mi época, entre la ortodoxia luterana y el pietismo, era inevitable. Pero en las Pasiones hay mucho relleno. Cuando las veo ejecutadas por orquestas de hoy, con coros de hoy, con la electrónica y los instrumentos de ahora, me invade una sensación de ridículo. Todo era mucho más simple, más elemental. La gente las escuchaba en la iglesia, no en una sala de conciertos. Acudían con un espíritu deseadamente puro. La música les inducía a meditar, a purgarse de malos pensamientos. Hoy quieren sacar de mis partituras un énfasis que jamás tuvieron y —lo que es más importante— que jamás desearon tener. Yo he sido un músico jocoso y divertido, he usado material procedente del pueblo. No comprendo cómo me sitúan de organista a la derecha del Dios Padre.

—¿Es cierto que hizo usted un largo viaje a pie para escuchar un concierto de órgano de Buxtehude?

—¡Claro que es cierto! Pero no tiene más valor que el de cualquier muchacho que hoy duerme bajo las estrellas esperando la llegada de su conjunto “rock” a la explanada de turno.

—Hábleme de algún músico contemporáneo suyo.

—¡Antonio! Le envidié durante toda mi vida.

—¿Antonio Vivaldi?

—¡Naturalmente! Como usted sabe, me casé dos veces. Del primer matrimonio tuve siete hijos y trece del segundo. Todo el mundo habla de cómo les eduqué en la música, de nuestros conciertos hogareños, de lo bien que nos lo pasábamos... No diré que no. Pero piense en los pañales, las papillas, las llantinas, los zapatos, las paperas. Es decir, piense en el aspecto duro de la cuestión. Y cuando me llegaban noticias de Antonio—¡célibe, en Venecia y al frente de un “Ospedale” de muchachas!—, mi querido amigo, la envidia sana nacía en mí. Su música tiene una frescura inmarcesible. Era italiano, claro.

Los italianos saben cantar. Nosotros, los alemanes, dramatizamos demasiado. Hay un tipo estupendo en la historia de la Música; alguien que supo aunar nuestras féreas estructuras matemáticas con el vuelo gentil de los pájaros de Italia. Me refiero a Mozart, claro. Algún día entenderán ustedes lo que hizo este muchacho. Escuche su Adagio y fuga en Do menor y compárelo con la obertura de Las bodas de Fígaro. Es insondable.

—¿Músicos posteriores?

—Mire usted: el romanticismo estropeó todo lo creado. Nosotros teníamos padecimientos, pero el consuelo no consistía en detallarlos a los demás, sino en buscarlo fuera de nosotros mismos. Schubert, Chopin, Mendelsshon (mi valedor, ¡ya ve!) chapotean en la música. “No puedo pagar el alquiler”, “Estoy tuberculoso”, “Mi hermana ha muerto”... Son cosas que ocurren siempre. Schumann fue distinto: iba a los valores permanentes, cuando podía o le dejaba su “alter ego”.

—¿Y Beethoven?

—No puedo opinar. Creo que escribó unos notables cuartetos en su madurez. Yo sólo he oído el último tiempo de una sinfonía que llaman Novena o Coral, y me pareció vulgar, insoportable... Pero dicen que es muy bueno. Deberé estudiarlo.

—¿Sabe usted que sus últimas obras las compuso en plena sordera?

—¡Qué tontería! Un músico nunca es sordo. Esa es otra de las etiquetas bobas que se han inventado ustedes, los periodistas, para emocionar al lector. En mi tiempo deseé tener párpados en las orejas, como los tenemos en los ojos, para aislarme del ruido. Si Beethoven era sordo, tuvo una gran suerte.

—¿Y Wagner?

—¡Ah! ¡Increíble amigo! Pasamos muchas horas juntos, divertidos en un juego apasionante. Yo le enseño los rudimentos de mi sistema y él me explica lo de la “melodía continua”, la “distribución temática” y otros trucos suyos. ¡No lo podrá usted creer! Personalmente, estoy rematando una ópera titulada “La resurrección de Tristán e Isolda, y él un oratorio al que denomina Lo que no conté en la “Pasión según San Mateo”. Si los críticos llegaran a conocerlas, estoy seguro de que no sabrían distinguir al verdadero autor. Wagner es muy bueno. Ya lo demostró en su obertura de Los maestros cantores. Además, le he quitado la manía de la orquestación.

—¿Cómo?

—Le demostré que Berlioz era mejor que él y le sentó fatal.

—¿Mussorgsky?

—¡Lástima que no supiera música!

—¿Tchaikowsky?

—No sé quién es.

—¿Strawinsky?

—Prefiero no opinar.

—Aunque sea una palabra, por favor...

—Bien: es el mejor de este siglo..., desgraciadamente. Y tuvo un gran gesto final: lo de Venecia.

—Dígame su música predilecta actual.

—La de “jazz”. La auténtica, se entiende: “blues”, “gospels”, “New Orleans”, etcétera.

—¿Qué opina usted del disco en general?

—Que de haber existido en mi época no hubiese tenido que doblar tantas veces mi espina dorsal ante prelados y cortesanos. Es un invento fabuloso.

Cuando en el tocadiscos se extinguían las últimas notas del Pequeño libro de órgano advertí que mi visitante había desaparecido. Quedaba poco coñac en la botella y opté por guardarla y acostarme. No creo haber soñado, lector. Pero sí quizás bebido un poco.

JUAN G. BASTE.



# A tres voces con ALEXIS WEISSENBERG

Una entrevista de J. L. GARCIA DEL BUSTO y J. L. PEREZ DE ARTEAGA

La conversación con Alexis Weissenberg que se reproduce en estas páginas tuvo lugar el 14 de enero de 1975: los dos entrevistadores nos reunimos con el gran pianista en su «suite» del madrileño Hotel Eurobuilding, convertida en improvisado estudio de grabación por la presencia del magnetófono. Durante la charla estuvo presente el productor Michel Glotz, artífice básico de las grabaciones de Weissenberg, Giulini, Maurice André y, a nivel universal, de toda la reciente discografía de Herbert von Karajan. El diálogo, abierto y espontáneo, estuvo regido por un tono constante —y perceptible en la transcripción— de simpatía. Es de resaltar que Alexis Weissenberg desarrolló todo el coloquio en castellano, idioma que habla no sólo con total fluidez, sino con un asombroso dominio de vocabulario. Tan es así, que «a posteriori» los dos autores de la entrevista discutimos largamente sobre la necesidad o no de «limar» algunas expresiones de Weissenberg, recogidas en la cinta, que son de estupendo casticismo; nuestra decisión ha sido transcribirlas sin alteración. Una personalidad como Weissenberg no necesita «ayudas» del periodista, pues sabe muy bien lo que quiere decir en todo momento.

**P. A.—Alexis, su último disco —que se acaba de publicar en España— es el Primer Concierto, de Brahms, con Carlos María Giulini. ¿Ha sido ésta la primera vez que ha trabajado con Giulini para el disco?**

A. W.—Sí, en disco, sí. Ahora tenemos muchos proyectos juntos: vamos a hacer varios **Conciertos** de Mozart y algunas otras obras, pero en plan de trabajar juntos hace muchos años que tocamos en América y en Europa, en muchísimos sitios.

**P. A.—Y ¿qué impresión tiene de su trabajo con Giulini? Porque son ya varios los solistas a quienes he entrevistado y siempre que sale el nombre de Giulini el entusiasmo es total...**

A. W.—Sí, no me extraña, por doble razón. En primer lugar, porque es uno de los grandes directores y músicos —esencialmente es un gran músico—, y además porque el hombre es de los más extraordinarios. Es un hombre tal y como la Biblia lo concibe, con las cualidades máximas de generosidad e inteligencia, con una estructura interior, tanto intelectual como moral, de primerísimo orden, y, claro, el contacto con un ser humano así siempre da gusto, y los artistas que han tenido contacto con él están todos felices por ello.

**G. B.—La curiosidad me obliga a interrumpir... Los Conciertos de Mozart a que ha aludido antes, ¿está ya concretado cuáles van a ser?**

A. W.—El primer disco que hagamos llevará el K. 271, en Mi bemol mayor, y el **Concierto en Do menor**.

Los entrevistadores intentamos precisar el número de orden de tales Conciertos (9 y 24, respectivamente), pero Weissenberg se confiesa incapaz de concretar tal dato: los nombra por su tonalidad o, a lo sumo, por el número del catálogo de Köchel, en el caso Mozart. Y añade:

A. W.—Como cuando se habla de las **Sonatas** de Beethoven... La única cosa que sé es que Beethoven no ha escrito ciento once sonatas. (Risas.)

**P. A.—Desde la primera vez que hablé con usted sé que apoya muchísimo el que el director sea también protagonista en una grabación; es decir, que una de las características fundamentales de Weissenberg es la de no ser divo por naturaleza. ¿En qué medida este Número uno de Brahms es el Número uno de Giulini más que el de Weissenberg?**

A. W.—De ninguno de los dos. Es como todos los discos hechos con artistas de primera fila, como los que he hecho con Von Karajan. Cuando dos hombres no de fama, sino de experiencia de muchos años, se encuentran, no creo que se trate nunca de que una Casa de discos quiere que graben juntos, sino que han tocado muchas veces las obras que graban y este casamiento artístico se ha efectuado mucho antes de que el disco se concibiera, y éste nace como yuxtaposición de inteligencias musicales y temperamentales. No se trata de quién da más y quién da menos, ni quién está enfrentado con el otro. Dentro de la colaboración de dos seres humanos hay siempre un idioma común, donde no importa quién empieza y quién sigue, ni cómo se desarrolla la cosa, porque, efectivamente, el camino lo hacen los dos paralelamente hasta el final. Un Giulini no escogería un solista sin saber ya cómo este solista interpreta una obra, y lo mismo se puede decir de Karajan y de algunos otros, como Bruno Walter o Toscanini, entre los directores de ayer. Siempre son personas que saben perfectamente con quién trabajan. Así que no se trata nunca ni siquiera de llegar a un ensayo y pensar que este pasaje se puede hacer más tierno, lento, fuerte, rápido... No, no, el buen director esto ya lo sabe. Y no es que la sepa por haber oído esa misma obra tocada por mí, porque cuando un buen músico oye a otro músico tocar la sonata de su madre, después de las tres primeras notas ya sabe si el señor es músico, si tiene buena técnica, si sabe dosificar sobre el instrumento que ha escogido... En fin, se puede deducir, después de que un solista toca una obra de quien sea,

si este señor sabe tocar Mozart, Bach, Bartok o Strawinsky bien. Siempre. Esta gente, como Giulini, Karajan y otros, cuando oyen un solista y lo reconocen como tal, en principio ya saben las cosas que les interesan de ellos. Es justamente lo contrario del trabajo que he tenido con otros directores no menos famosos, pero para mí menos importantes (y por eso mismo no los quiero nombrar). Con los buenos nunca se llega a un ensayo para encontrarse con sorpresas, sino que se trata de limar el trabajo con la orquesta para que haya un conjunto armonioso y verdaderamente interesante arquitectónicamente.

**G. B.—Es entonces cuestión de matices; la idea es unitaria desde antes de ponerse a trabajar, ¿no es eso?**

A. W.—Sí. Y además estos directores tienen una cosa muy particular (y son cinco o seis en el mundo los que lo hacen): nunca piden a un solista que les toque la obra solos en un «camerino» para ver antes de la grabación qué hace el solista, sino que ya se lo han imaginado la noche anterior, por conocer a este señor interpretando esta u otras obras. En cambio, no diré los malos, pero sí los directores menos seguros, los menos músicos, se empeñan en que en la página veinticuatro hay un «rubato» que, a menos de oírlo veinte veces (o una escala), no sabrán dirigirla. Se empeñan con esto y le vuelven loco a uno. Nunca un solista toca en estas dimensiones de piano vertical, habitación pequeña, falta de orquesta, falta de ambiente musical, y sobre todo falta de estructura que lleva a este punto problemático. Así nunca será capaz de reproducir lo que hará en el ensayo o en el concierto...

**P. A.—Esto me mueve a una pregunta. De todos los directores con quienes usted ha trabajado (ciñéndonos al disco), ¿cuál es la grabación en la que usted se ha sentido más a gusto? Me refiero en cuanto a su colaboración con el director; es decir, ¿en cuál de ellas se ha sentido más relajado?**

A. W.—Relajado nunca estaré en la vida. Espero relajarme sólo el día que me muera... No se lo puedo decir; y no estoy haciendo diplomacia, no, porque cuando llego al punto de grabar con alguien la obra está tan rodada con esta persona que, efectivamente, depende del día en que se graba el disco. Hay días en los que uno se encuentra a gusto y hay días en que no. Y pueden ser días de descanso, días de recital o días, sencillamente, de trabajar en casa. Pero como tengo el privilegio de trabajar con Casas que me han dado mucha confianza, puedo pedir que se haga el disco al día siguiente, o volver por la tarde y hacerlo de nuevo porque no estoy contento. En principio, nadie de los artistas que trabajan seriamente dejan salir o aprueban un disco del que no están contentos, o que al oírlo con un cierto distanciamiento, alguna semana después (cuando nos mandan una prueba), se observa exceso de tensión artificial o simplemente que no está hecho a gusto. En este caso, un artista serio tiene el derecho de decir a su Casa grabadora: «Por favor, quiero hacer el disco otra vez». Y no hay director bueno que no acepte esto, porque todos tienen una sola idea en la cabeza: la calidad. Y todo esto no quiere decir que todo lo que he grabado me guste máximamente...

**P. A.—Creo que es usted el artista que ha grabado —como solista— más discos con Karajan. Hay una clara comunión espiritual de Karajan con usted, cosa muy rara, en el sentido de que Karajan ha grabado en los últimos diez años con muy pocos solistas. ¿Cómo se puede llegar —y perdone la expresión, no es diplomacia— a esta mixtura de genios? ¿Cómo se puede llegar a esta conexión?**

A. W.—Como todos los encuentros que se dan en la vida, depende totalmente de la coincidencia de muchos elementos. Naturalmente, yo desde niño conocía el nombre y el trabajo de Karajan, y como todos los niños que han tocado algún instrumento, cuando me acostaba en mi cama y tenía algunos sueños de los buenos, y no de los malos, me veía un día con un piano gigantesco, en una sala llena de gente y con Karajan dirigiendo la Filarmonía de Berlín. No creo que haya pianista en el mundo que no haya tenido este sueño en privado...



**G. B.—Aunque no lo digan...**

A. W.—Aunque no lo digan, naturalmente. Yo tampoco lo decía, porque en aquellos tiempos me parecía una imposibilidad por muchas razones: no lo conocía personalmente, era yo mucho más joven, y no tenía entonces ni la seguridad de hacer una carrera definitivamente importante para mí, no para los demás. Entonces, claro, esto ha sido algo soñado por mí durante mucho tiempo. Por parte de Karajan no se puede pretender lo mismo: él no ha soñado con ningún pianista concreto, porque ha tenido durante cincuenta años los más grandes solistas en el mundo. Lo que quiero decir con esto es que no quiero disminuir el valor de toda la gente que ha tenido la oportunidad de trabajar y colaborar con él, y algunos —como Giesecking, por ejemplo— de grabar con él, antes que yo. Piense en Ferras, en Rostropovitch, en Oistrakh...

**P. A.—Pero del sesenta para acá, salvo una grabación con Eschenbach, el único pianista que ha trabajado con Karajan ha sido usted.**

A. W.—Sí, es verdad. Karajan ha sido siempre un hombre muy ocupado y ha tenido, como muy pocos directores de orquesta en el mundo, la idea totalmente justificada de grabar todo lo que le interesaba en el plan sinfónico y operista, porque es un hombre que tiene una panoplia de posibilidades como nadie. Ninguno de los otros grandes directores que he conocido han tenido una cabeza tal para la organización ni un poder tal de concentración para hacer efectivamente la cantidad de obras que ha hecho este hombre y que sigue haciendo...

**P. A.—José Luis sabe que yo soy bastante «karajaniano».**

A. W.—Sí, y con razón, porque cuando se conoce al hombre uno comprende porqué... Entonces no es que Karajan haya esperado el paso de los días hasta encontrar el solista de piano. Además les

nistas, los ha escuchado siempre y les ha ayudado, incluso a veces personalmente, dirigiéndoles. Cada vez que le veo me pregunta quiénes son los nuevos músicos interesantes. Rafael Orozco toca en Berlín gracias a él; últimamente ha invitado a Ros Marbá para que asistiera en Salzburgo a la preparación de las óperas, para que viera cómo se hace una ópera en las mejores condiciones. Se interesa siempre en los jóvenes que son potencialmente grandes artistas, y esto ya es una prueba de eterna juventud y demuestra que el hombre no es como la gente se imagina: egocéntrico, aislado, interesado sólo en sí mismo... Pero sobre lo que me pregunta, si desde mil novecientos sesenta yo soy aparentemente el único pianista de Karajan, no le puedo decir por qué. Cualquier contestación por mi parte sería o pretenciosa o lela.

**G. B.—Yo quisiera volver al piano y a Alexis Weissenberg...**

A. W.—¡Pero si al hablar de todo esto he hablado muchísimo de mí!

**G. B.—Tangencialmente, y con una modestia muy grande, aunque se empeñe en decir que no.**

A. W.—No, no soy nada modesto, no. No creo que un artista que ha dedicado su vida entera a algo (y no sólo un artista, un hombre trabajador en general) pueda ser un hombre modesto en el sentido de que no se niega de sí mismo. De lo contrario no se podría trabajar: un señor no puede subir a un escenario y tocar con convicción y poseer a tres mil personas si se considera insignificante y si pide perdón al público por insistir... Esta convicción forma parte de una personalidad autoritaria y hasta dictatorial, que la tenemos todos, lo cual no tiene nada que ver con el egocentrismo y el creerse un dios. Ahora bien, sigo pensando que incluso en este nivel de trabajo profesional que trato de hacer de la mejor manera posible, y que a veces resulta bueno, es un pri-



voy a decir que es un estupendo pianista: hace tres años, mi profesor más importante (Vladigeroff, de Bulgaria) me dijo que su **Primer concierto para piano** —que yo toqué cuando tenía catorce años—, ¡el primer pianista que lo tocó en público fue Karajan! Es extraordinario saber estas cosas de repente. Pues bien; Karajan, como pianista, tiene una idea muy clara y definitiva de lo que es el piano y de lo que le gusta del piano. Ahora bien, ¿por qué no ha grabado hasta ahora, por ejemplo, los **Cinco Conciertos** de Beethoven, que es la cosa más evidente que todas las Casas discográficas en las que ha trabajado le habrán propuesto diariamente? El porqué se ha negado siempre, no lo sé; no quiero creer (y no es por modestia) que no haya tenido pianista adecuado para ello. Además les voy a decir otra cosa. Karajan es un hombre no de mafia —como otros directores de orquesta—, pero sí que tiene un clan suyo, porque ha llegado a un punto en donde lo profesional, lo musical y lo temperamental son cosas clínicamente claras en su cabeza; no tiene dudas, no busca otras cosas a ciegas; lo que busca de sí mismo es cada vez más perfección, más apertura, más sencillez...; por eso graba de nuevo obras ya grabadas; es la belleza de un hombre que nunca acaba de desarrollarse, que nunca deja de ser aún más grande y aún más sencillo... Es lo que no le perdonan los demás; claro, ¡llaman frialdad a esto! Entonces él no quiere aventuras, él no quiere lanzarse a cosas desconocidas para él, y solamente trabaja con personas que efectivamente hacen equipo, como un equipo de teatro, como Strehler tiene un equipo de teatro y Visconti tiene un equipo de cine. Sí, tiene un equipo de artistas con los que quiere trabajar, porque sabe que todo lo que espera de ellos lo harán.

Pero al mismo tiempo les diré que es un hombre siempre abierto a conocer a alguien nuevo: cuando yo le he hablado de otros pia-

vilegio definitivo el vivir en el mismo siglo que este señor y poder trabajar con él; son cosas ya muy por encima de lo que estoy haciendo y de lo que pueda decir de mí mismo. Y cuando uno está en contacto con personas de este nivel, no hay duda de que uno se mejora automáticamente, porque tienen la facultad de sacar de nosotros lo más esencial y lo más importante, porque es lo que les interesa.

**G. B.—Lo que quería preguntarle no sé si será de fácil contestación. El gran pianista, ¿es aquel que se puede adecuar a todos los estilos, a todos los compositores o, por el contrario, esto supone una personalidad restrictiva a la hora de elegir un repertorio?**

A. W.—El problema más importante de la música es que la notación de una partitura, es decir, lo que un compositor ha escrito, representa matemáticamente un siete por ciento o un nueve por ciento de lo que el compositor nos quiso decir en realidad. La música, tal y como la siente el creador, es inmarcable: no se puede escribir más de lo que son las notas, y los matices, y el tiempo más lento o más rápido...; pero entre esto y lo que él ha sentido hay una abstracción total, que todos nosotros adivinamos a nuestro gusto. Ahora bien, la cultura ayuda mucho; si un intérprete ha leído bastante (no si la amiga de Schubert en aquel tiempo le engañaba con otro y por eso era tan triste el pobre y escribía música aún más trágica, esto no) y sabe en qué época ha vivido ese señor, cuáles son los libros que pudo leer y las personalidades que ha podido encontrar, para delimitar efectivamente la psicología del compositor, entonces uno no se puede equivocar. A partir del momento en que uno sabe culturalmente cuáles son las fronteras definitivas de una obra, porque está escrita en tal época, en tales circunstancias, en tal país, em-



pieza la interpretación. Si Schubert hubiera nacido en Granada, sería diferente su música con el mismo genio; así que no se puede tocar Schubert españolamente, como sería absurdo tocar Gershwin alemanamente. Y tampoco se puede entrar en el folklore, en un sentido turístico, como poner acentos pequeños para que sea más vienés... **(Entre risas, y ayudados por el recuerdo, se distingue a Weissenberg caricaturizando interpretaciones ridículas y calificándolas en el más llano castellano.)**

Ahora bien, una vez que por cultura uno sabe más o menos todo esto, no se debe entregar a la tradición establecida por los otros grandes, porque eso es falso. La tradición, lo que tiene de malo es que suele ser la copia de lo que algún grande ha marcado en otro momento. Cuando ha venido un Rubinstein y ha tocado un Chopin por fin masculino, por fin definitivo, naturalmente los Paderewsky y demás han desaparecido, lo que no quiere decir que Paderewsky no fuera un artista; él respondía a una época en la que el salón todavía existía, y que está reproducido hoy día por las niñas de buena sociedad y buena familia con el Chopin en casa. ¡Pero entre el Chopin de casa y el Chopin del Teatro Real o de Nueva York hay una diferencia enorme! Lo importante, entonces, es que cada uno debe reproducir la música como la siente. Si un artista trabaja dentro de lo que para él es la verdad, esto será suficiente para interesar a un público. Después uno puede o no estar de acuerdo con lo que uno ha hecho, porque todos tenemos gustos diferentes. Si usted se viste con los colores que a mí me gustan, puede llegar otra persona que le diga: ¿Y por qué no se pone de azul, que le convendría más?» No, usted se siente mejor con este color. Es así de sencillo.

Así que, primero, unos ciertos límites culturales, y todo lo demás debe surgir espontáneamente, sin pensar en equivocarse, y sobre todo sin pensar en que uno está en la única verdad porque la música es una sola verdad que tiene millones de posibilidades de ser dicha: lo que hace a los artistas diferentes es el distinto ángulo para enfocar una obra. Ponga a una señora desnuda, y quinientos pintores la pintarán de quinientas formas distintas, aunque todos lo hagan clásicamente. Cada uno la habrá visto con algún motivo interno distinto, y usted elegirá esta pintura o la otra porque sus autores tengan en común más cosas con usted. Por eso existe un público para todo artista, cuando éste da calidad. Y yo creo totalmente en el valor, en el poder, en la importancia y en la autenticidad de un público. Siempre, en cualquier parte. ¿Por qué voy a tocar solamente en las grandes ciudades? A lo mejor, en Pamplona hay quince personas, en lugar de quinientas, que gozan tanto de un concierto como en Madrid; pero qué más da: lo importante es que haya alguna persona; una sola basta para que cualquier artista se traslade allí y toque. La única cosa importante es hacer a la gente feliz, no ser analizados y comprendidos. No hace falta comprender, hace falta **comunicar**; la música es, ante todo, **energía**.

**P. A.—Así que, como decía nuestro admirado Mahler, «tradición es abandono»...**

A. W.—Completamente justo.

**P. A.—Quisiera ahora que nos hablara un poco de la que a mí me parece la más hermosa grabación que conozco de usted y una de las más hermosas grabaciones de Bach que he escuchado: sus Variaciones Goldberg. Mi entusiasmo por ese disco es verdaderamente ilimitado, yo lo comenté...**

G. B.—...y agotó los calificativos.

**P. A.—Sí, me faltaba ya capacidad para juzgarlo. Y le voy a ser totalmente sincero: uno de los discos que tenemos aquí («Weissenberg interpretando Partitas de Bach») me gusta, pero no en exceso; sin embargo, las Goldberg... Yo le pediría que me hablara a su gusto sobre cómo se puede hacer ese milagro de sus Goldberg.**

A. W.—No, por Dios, el milagro lo ha hecho Bach. Como Miguel Ángel, como Rembrandt, Bach fue uno de esos creadores únicos... Desde la primera vez que oí esa obra a Landowska, cuando yo tenía diecisiete años (ella las ha tocado como nunca nadie las ha tocado en ningún instrumento), sentí que descubrir una obra así es, no sé, como ver la Catedral de Chartres, una cosa definitiva que la humanidad ha tenido la suerte de tener un día un señor que ha podido concebir esto, ponerlo en un papel y que existiera. Entonces, si uno ya se acerca a la música, se hace músico, se hace instrumentista y se acerca directamente a un instrumento que algún día puede reproducir, mal o bien, esta obra, resulta que es una ambición de toda una vida el poder llegar a tocar esto. Cuando la oí por primera vez estuve enfermo de la obra y me lancé sobre los discos de Landowska en setenta y ocho revoluciones por minuto.

Acudí siempre que pude, en América, a cualquier concierto de Landowska, y, en particular, cuando tocaba esta obra iba pues... como se va a un museo a ver otra vez un cuadro que le gusta a uno. Esta obra la conocí totalmente de memoria, y la tenía no sólo digerida, sino sublimada en mi cabeza. Cuando decidí trabajarla comprendí que era no inalcanzable, pero sí monstruosamente difícil; además, tocarla en el piano es más complicado, porque las transposiciones no son siempre cómodas, y todo lo que presenta polifónicamente la obra es un problema enorme. Además hace falta sustituir en el piano todos los matices que artificialmente el clavicémbalo permite.

Al mismo tiempo pretendo que se debe traducir completamente la obra como si fuera originalmente escrita para piano; es decir, yo creo que Bach, por las cartas que ha escrito y las cosas que ha dicho, soñó con el «pianoforte» moderno. Pensó continuamente en el horror que representaban las limitaciones del clave; y Lan-

dowska, que ha sido una mujer muy inteligente, siempre lo ha dicho. Ella quiso solamente dar vida de nuevo a un instrumento muy importante, y realmente lo hizo, y ha tocado el clave como nadie lo ha tocado ni antes ni después; pero ella misma nunca ha negado la existencia del piano. Bach hablaba constantemente de cantar más; del sonido más abierto, más grande; las armonías más ricas, más llenas; ha pensado en el pedal moderno, sin haberlo tenido en aquellos tiempos, y en los matices diferentes conseguidos por una mano humana, y no por apretar un botoncito y conseguir, de repente, sonidos de pajaritos; de repente... las trompetas, etcétera. En este caso yo me sabía en el buen camino al tratar de hacer las **Goldberg** en el piano (naturalmente, lo habían hecho antes muchos grandes artistas: no olvidemos a un Glenn Gould, que ha hecho una grabación histórica de la obra hace bastante tiempo).

Entonces tuve la suerte de conocer a Landowska, suerte que busqué por todas partes: un día me planté delante de ella para verla de cerca. Luego me enteré de que unos amigos suyos la invitaban a cenar los martes en su casa, y como les conocí, les dije: «Un martes déjenme en un armario, me da igual; en el retrete mismo me quedará toda la noche; no tienen que presentarme siquiera, sólo quiero oírla hablar, reír, **vivir...**» Es decir, como a todos los seres humanos que he querido en mi vida, siempre me ha gustado oírles y verles moverse y decir cosas y hacer cosas, aunque sean tonterías. Naturalmente, se lo contaron a Landowska, que era una señora muy enamorada de la juventud, muy interesada en todo y profundamente curiosa. Ella se había enterado por su cuenta de que yo había ganado un concurso importante en América: por lo menos, sabía quién era yo, en el sentido de que era un pianista... Era, pues, muy fácil el encuentro, y me propuso en aquel momento que algún día trabajara con ella: estaba dispuesta a ayudarme. Esto era como si los Reyes Magos hubieran venido directamente a casa, sin llamar a la puerta. Me encontré con el problema de que tenía ya conciertos por el premio que había ganado y estaba sin tiempo para ir a ver a Landowska en seguida. Me dije: «Estas son las ocasiones que hay que tratar de aprovechar inmediatamente, sin perder tiempo...» Además, ella era ya bastante mayor.

**P. A.—Perdón, ¿qué edad tenía entonces Wanda Landowska?**

A. W.—Aproximadamente, setenta y cuatro años... Y le escribí una carta de agradecimiento. Estaba a punto de marcharme de Nueva York y habíamos decidido que el próximo año yo prepararía varias obras de Bach: algunas **Partitas**, el **Concierto italiano**, la **Fantasia cromática y fuga...**, y que las trabajaría con ella. Y una mañana, después de «hacer la juerga» con algunos amigos y acostarme muy tarde, me llamaron a las ocho por teléfono. Una voz muy femenina me dice: «¿Está el señor Weissenberg en casa?» «Sí —contesto furioso—, ¿quién habla?» Contesta: «Wanda Landowska». «¡Vete a la porra!», contesté.

**Durante algún minuto, la grabación registra un ruido indescifrable de risas y palabras entrecortadas. Weissenberg relataba típicas bromas telefónicas que justificaban su tragicómica actitud ante aquella llamada madrugadora.**

A. W.—Total, que me fui tranquilamente a la cama. Me llamó otra vez la pobre, muy fina y amable, pero yo otra vez cometí el error de creer que era una broma al oír «¿Mister Weissenberg?» (imitando una voz de anciana). Y yo me dije: «Otra vez, no; anda, déjame en paz y vete con tu mamá, corre», le dije.

G. B.—(Dirigiéndose a Pérez Arteaga.) **Oye, cuando te ha llamado Alexis Weissenberg esta tarde, ¿no le has dicho «Vete a la porra»?**

A. W.—(Entre risas y barullo.) No, no me ha llamado él; además ya nos conocíamos... **(Continúa relatando.)** Pues yo me quedé tan tranquilo, seguro de que era una broma. Y un día me encontré con la señora Milstein (la mujer del violinista, los dos buenos amigos míos), y hablando de muchas cosas, me dice: «Oye, a propósito, ¿qué le has hecho a la pobre Landowska? Le ha pasado una cosa rarísima. Fíjate que llamó a tu casa...» Cuando comenzó a decirme lo de «llamó a tu casa», yo perdí cinco kilos: vi todo mi futuro y todas mis clases con Landowska esfumarse... ¡Estaba espantado! Esa noche la pasé entera pensando qué hacer. No había forma de excusarse por una grosería de ese tipo, no había nada que decir.

Finalmente, pensé que la única solución era escribirle una carta; más o menos le decía: «Señora, usted sabe la adoración que le tiene todo el mundo, y se puede imaginar que cuando me llamó por teléfono, ¡cómo se me iba a ocurrir a mí que efectivamente era usted la persona que llamaba! Mi gente sabe que deseaba tanto conocerla y trabajar con usted, que yo pensé que era una broma de ellos. ¡Además, a esas horas! No le pido ni siquiera perdón, la cosa está por encima de eso. Incluso le pido que, a pesar de todo, me permita trabajar con usted». Me llamó su secretaria una semana más tarde, diciéndome que Wanda Landowska se estuvo riendo a carcajadas con la carta, que le divirtió muchísimo y que, desde luego, podía ir a su casa cuando quisiera.

En fin, di varias clases con ella; en la época en que preparaba esas clases estudie también las **Goldberg**, y luego las trabajé con ella durante muchos meses. Recuerdo la primera vez que le leí las **Goldberg**: se echó sobre un sofá (le gustaba mucho estar echada, nunca se sentaba), oyó las **Goldberg** sin pararme ni una sola vez; es decir, una hora y treinta minutos de música. Yo, a cada «Variación», me decía: «Igual no le gusta, a lo mejor está leyendo un periódico...» **(Entre risas se distingue otra posibilidad.)** «¡Quizá estaba durmiendo...»



P. A.—¿Ya las tocaba usted entonces haciendo todas las repeticiones?

A. W.—¡Todas! Sabía que ella odiaba a la gente que nos las hacía...

P. A.—Pero ella no las hacía en su grabación...

A. W.—Porque eran discos de setenta y ocho, pero tocándolas en público siempre las hizo, y si hubieran existido discos de larga duración, desde luego las hubiera grabado con repeticiones, porque si no falla la estructura, es una cosa puramente de arquitectura. ¡No si se repiten, como hacen algunos, como si fuera un cu-cú! HOLA-hola-HOLA-hola. (Agrandando y empujando la voz alternativamente.) «Fortissimo» en la primera vez y pianísimo la segunda, la primera vez aquí y la segunda allá, en el dormitorio... Bueno, entonces, cuando terminé —agotadísimo—, tocando ya las últimas mal, porque no sabía lo que pasaba en aquella habitación silenciosísima, ella me miró durante mucho rato, y sonriendo me dijo: «Efectivamente, es usted un maravilloso pianista, pero le debo decir que ni una sola nota de las Variaciones Goldberg estaba correctamente tocada». Claro, en aquel momento pensé en todas las posibilidades de suicidio, es decir, en las inmediatas: pistola, cuchillo, tijeras, veneno... Pero en seguida me explicó las cosas: digitación, «tempo», ayuda del metrónomo...

Y aquí una mala pasada de nuestro magnetófono. Durante unos minutos estuvo funcionando mal sin señal aparente alguna: el resultado es un tristísimo borrón sonoro que apenas proporciona algún dato para estimular nuestro recuerdo. Hablaba Weissenberg de las limitaciones de toda música escrita, insistiendo un poco en lo que trató minutos antes; se refirió incluso a la cautela con que hay que manejar las ediciones —sobre todo algunas— y a la necesidad, cuando esto es posible, de acudir a las fuentes originales. Allí —decía— se da uno cuenta de hasta qué punto fueron pocos los clásicos en la especificación de matices, lo cual puede interpretarse (siempre en opinión de Weissenberg) como una manifestación de confianza en el intérprete... Surgió entonces la cuestión del uso del pedal; Pérez Arteaga quiso corroborar su impresión (a través de la audición del disco) acerca de la casi increíble claridad con que Weissenberg presenta el tema base de las Variaciones Goldberg: hubiéramos apostado algo a que no se utilizaba el pedal en estos compases... Weissenberg, más que responder, protesta: «¡Nada de eso, el pedal siempre, siempre!» Unase el lector a nosotros para maldecir la caprichosa decisión del aparato al estropearse aquel día y allí, porque Weissenberg habló extraordinariamente durante un rato del acto «físico» de tocar el piano. Recordamos: el pedal como elemento que solamente mantiene la presencia del sonido pulsado, es cuestión de pianistas principiantes; el pedal es mucho más: entre el pedal libre y el pedal completamente pisado, hay una gama extraordinaria de posibilidades para el arropamiento del sonido, para la matización tímbrica... Tocar con claridad no supone necesariamente tocar sin pedal, como tocar un «pianissimo» no significa atacar las teclas tímidamente, ni siquiera más ligeramente: hay que tocar con la misma profundidad; lo demás es cuestión de pulsación, es algo que tiene su origen en el cerebro y repercute en todo el brazo... El uso inteligente del pedal es cuestión que no puede estudiarse como técnica aparte, porque la pulsación de los dedos y la presión del pie sobre el pedal debe ser algo unitario, indivisible. Aludí García del Busto a lo que contaba Eduardo del Pueyo sobre su colega Gilels: una vez le felicitó por el increíble uso que hacía del pedal, y el pianista ruso no admitió la separación de este matiz interpretativo. O se toca bien el piano (y aquí se incluye el manejo del pedal), o no se toca bien el piano... Weissenberg asintió, e incluso añadió la conveniencia de atender a cualquier palabra de Gilels: «Es un grandísimo artista, el mejor pianista ruso, no hay duda»... En fin, el aparato decidió en un cierto momento ponerse «a tono», y pasamos de nuevo a la transcripción:

A. W.—...los ornamentos, muchas veces son ornamentos en el sentido de la palabra, pero a veces son una cosa pragmática para dar más intención o más intensidad a una nota precisa o a la relación entre dos notas. Entonces se puede «rallentar» o apurar algo para dar este mismo acento sentimental que un actor o un pintor harían en aquel momento.

Michael Glotz, presente en toda la conversación y que asimismo fue entrevistado en inglés por Pérez Arteaga, es puesto al corriente de la peripecia Goldberg-Landowska y conversa durante un rato; se nombra algún compositor contemporáneo.

G. B.—Perdón, si les parece podemos hacer un inciso, ya que estamos en músicos contemporáneos, porque yo tenía mucho interés en preguntarle al maestro Weissenberg su opinión sobre el piano contemporáneo...

A. W.—¿Mi opinión sobre el piano en la música contemporánea?

G. B.—Sí, las composiciones para piano existentes de Schönberg hacia acá.



Pérez Arteaga y Alexis Weissenberg

A. W.—Schönberg es para mí el último importante...

G. B.—¿El último?

A. W.—Sí, definitivamente. A partir de este momento el piano se ha utilizado como lo que era primitivamente: un instrumento de percusión...

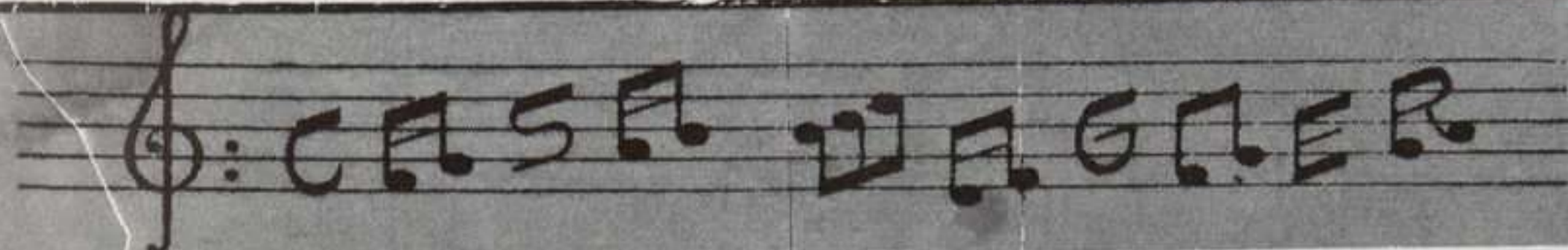
G. B.—¿Incluye a Messiaen en este concepto?

A. W.—Menos, menos, porque es un compositor entre dos géneros. De todas formas, sentimentalmente no me llega la música de Messiaen; no me llega a emocionar como emociona a muchísimas personas; y no es por razones religiosas, no... Creo que lo más importante de Messiaen es que es un profesor fenomenal de Composición; esto es muy importante. Mucho más que Madame Boulanger, de la que se ha hecho ya un monumento de Tutankamen: ella tuvo una época muy importante con los Ravel, Strawinsky, Gershwin incluso... Interesantísima por la sabiduría de la mujer, pero el elemento de materia viva creo que lo da muchísimo mejor Messiaen al compositor, y en este sentido es un hombre muy importante, ya que ha marcado mucho.

Ahora, el uso del piano en una forma que no me interesa en absoluto, me es suficiente para que yo no toque ese tipo de música, aunque muchas veces, como oyente, me interesa totalmente. Yo he pasado demasiados años de mi vida en dosificar el dedo sobre el teclado y conseguir sonoridades diferentes, y en desarrollar una personalidad totalmente libre, como para admitir y aceptar que me concentren artificialmente en un texto preestablecido, o que me exijan una improvisación totalmente falsa y artificial sobre algunos datos fijos... Pienso que este trabajo lo hacen muchos otros pianistas no solamente bien, sino mucho mejor de lo que lo haría yo, porque están preparados especialmente para esto. Y no veo hasta qué punto el uso de una máquina IBM no sería la mejor solución sustituyendo al piano, porque, efectivamente, es tan totalmente artificial el uso del piano, que una máquina lo haría perfectamente, con la dosificación necesaria...

G. B.—¿Programando la interpretación?

A. W.—Programándola, sí. Creo que llegaremos a esto, y algunos compositores ya lo han hecho. ¿Para qué, entonces, emplear un ser humano para tocar el piano? Ya no sirve para nada, el individuo está totalmente abolido... Es la única razón por la que no me interesa, porque tengo muchas cosas que aprender todavía, y en este caso sería perder el tiempo tocar músicas que muchos otros hacen muy bien y que yo no mejoraría de ningún modo. Podría mejorar la venta de algunos discos, porque a la mejor mi nombre es más conocido que otros, pero eso no me basta; sería además un insulto al compositor y a los pianistas que lo harían divinamente bien.



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

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

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



**P. A.—¿Toca usted con alguna frecuencia las Piezas de piano de Schönberg?**

A. W.—Por desgracia, no; pero me gustaría tocarlas más, porque las he trabajado y me gustan mucho. Pero ahí sí que el señor Glenn Gould las hace muy bien...

**G. G.—¿Mejor que Pollini?**

A. W.—No, igualmente bien: Pollini es un pianista maravilloso...

**P. A.—¿Existe alguna posibilidad, de cara al futuro, de grabarlas?**

A. W.—Puede ser; pero —sin compararme a Karajan— otra vez llego a decir lo que Karajan dice a veces: si no siento que puedo aportar algo personal, no mejor, sino diferente, a una obra que ya está magistralmente hecha por otros pianistas, no la haré.

**P. A.—Y, a propósito, ¿qué grado de atracción siente hacia el Concierto para piano del propio Schönberg?**

A. W.—¿El Klavier-Concerto? No, no creo que sea una de las mejores obras de Schönberg...

G. B.—Pianísticamente prefiere las piezas para piano solo del propio Schönberg, ¿no?

A. W.—Sí, mucho más, mucho más.

**P. A.—Ahora me gustaría hacer con el maestro Weissenberg lo que hemos hecho antes con Mister Klotz. (Se le preguntó su opinión sobre una serie de artistas con los cuales había colaborado, en su papel de productor.) Claro, ahora citando nombres de pianistas, si a él no le parece mal...**

A. W.—No, y yo digo siempre la verdad. No soy lo que se llama un «buen» colega, sino un colega honesto. Amo más la música que el quedar bien con la gente. Nunca quiero hacer daño a una persona; humanamente no lo hago, así que artísticamente no lo haré... Puedo decirle que alguien no me gusta, pero nunca que no estoy de acuerdo con alguien: eso lo dicen los críticos, comportándose como memos cuando dicen esas cosas. Yo nunca me permito decir: «No estoy de acuerdo». ¿Quién soy yo para estar de acuerdo? ¿Qué quiere decir estar de acuerdo, de dónde sale su acuerdo primero, incluso su «cuerda» para estar de acuerdo? ¿Es por conocer la música y tener discos de Backhaus y de Rubinstein y comparar? ¿Dónde está entonces su personalidad? Gusta o no gusta, esto sí. Una persona viene mañana al concierto y me dice: «No me han gustado sus Variaciones Goldberg», y yo le respeto perfectamente; pero si viene una persona y me dice: «No estoy de acuerdo con sus Variaciones Goldberg», me gustaría pasar un mes con ella en una isla desierta para saber por qué: no me lo explicará, como yo mismo no sé explicar a otra persona por qué. Así que le contestaré abiertamente; además le diré que hay mucha mentira en la música: hay muchos pianistas y muchos artistas, en general muy conocidos, y que no merecen el nombre que tienen. En cambio, hay otros desconocidos que merecen mucho más nombre y no lo tienen...; pero creo que, al final, los que tienen verdadero talento logran llegar al nombre que se merecen. Además del talento, lo que hace falta absolutamente no es ambición, sino fuerza de voluntad, de trabajo, y una fe interior total...

**Pérez Arteaga propone el nombre de un pianista contemporáneo: ni que lo hubiera hecho a propósito. Weissenberg asegura que es la única persona sobre la que se ve obligado a volcar juicios totalmente negativos; su éxito es para él «el más grande misterio de la música actual». Naturalmente, respetamos la voluntad del entrevistado en el sentido de no citar el nombre del pianista críticamente vapuleado, pero creemos de interés entresacar alguna frase en la que Weissenberg habló de un aspecto no habitual de la interpretación pianística, a saber, la adecuación física entre el ejecutante y el propio instrumento:**

A. W.—...es sin duda alguna un músico, pero una persona no nacida para tocar el piano...; hubiera podido ser un compositor muy interesante, o a lo mejor director de orquesta; pero físicamente no ha nacido para tocar el piano; la cosa más ajena visualmente es este señor frente a un piano, incluso cerrando el oído. Esto llega un momento en el que no puede ser; una persona puede ser torpe, puede ser coja, lo que se quiera...; pero el no contacto, la falta de casamiento con el instrumento no se puede admitir... Continuamente se oyen acentos falsísimos porque la mano de Equis no está hecha para tocar el piano, y cuando cruza una mano le cae un dedo donde no debe caer, y hace un acento que ni está concebido por Beethoven ni por un músico mediocre...

**P. A.—Alexis, me interesa saber su opinión sobre dos pianistas: Dinu Lipati y Horowitz.**

A. W.—(Piensa un rato.) ¿Para saber qué?

**P. A.—Su primera impresión.**

A. W.—Lipati ha sido para mí, personalmente, el primer gran pianista que he oído: fue en Bulgaria, cuando yo tenía seis años. Después tuve la suerte de conocerlo, e incluso tocar para él, cuando yo tenía ocho o nueve años, porque venía siempre a casa de mi profesor, que le conocía muy bien. Después oí todos los conciertos que dio Lipati en Bulgaria, y todos han sido inolvidables. Desgraciadamente, no era la época en que se grababan discos como se graban ahora... Todos nosotros hacemos demasiadas cosas teniendo en cuenta la tragedia de tanta gente que ha vivido ya en

los tiempos de los discos, pero con las Casas no atentas a grabar todas las veces que se ponían al piano. Es criminal.

¡Lipati ha tenido un repertorio fantástico! Y la mayor parte de las cosas nadie las conoce porque no las ha oído. La técnica discográfica llegó tarde para muchos artistas fenomenales. Lipati ha sido todo lo que nos gusta en el pianismo; es decir, el refinamiento máximo sin caer en la preciosidad; el gusto total, la sobriedad absoluta, la belleza del sonido siempre... Ahora bien, no puedo decir más, porque con esto pasa como con los países en que uno ha vivido de pequeño, o los primeros amigos, o los primeros amores: pasa uno treinta años de su vida viajando, viendo obras de arte, conociendo a gente, formándose más y más y encontrándose cada vez más consigo mismo en lo que finalmente será nuestra personalidad definitiva. Por tanto, no sé si hoy (fuera de lo que conozco de Lipati, que sigue siendo maravilloso en los discos y en los conciertos que recuerdo perfectamente) la impresión sería la misma. Ahora hemos llegado a unas escuchas increíbles: cuando se piensa en las voces que cantan, en los artistas que nos llegan..., porque en la época de Lipati yo recuerdo que en Bulgaria se decía: «Pero si este hombre toca como un disco», porque no se concebía que un ser humano pudiera tocar tan perfectamente el piano.

Hoy estamos rodeados de la caricatura de esto; es decir, casi todo el mundo que sale de América toca como una máquina todas las notas; ahora, ninguno como Lipati. Es ya lo opuesto. Pero los grandes artistas casi todos tocan con bastante perfección como para deslumbrarnos, y a la vez hay algunos que son verdaderamente fenomenales músicos...

**P. A.—¿Y de Horowitz?**

A. W.—Horowitz ha sido la gran impresión de mi vida, naturalmente, y no solamente pianística: ha sido un grandísimo artista. Para mí solamente hay una cosa que cuenta: cuando alguien sale a un escenario, yo quiero, ante todo, estar en presencia de un artista, de un artista verdadero y completo, de una persona que tenga pasión, inteligencia bien dirigida, trabajo perfectamente logrado, un pensar en el tiempo (es decir, una cosa sobre la cual ha pensado quince años antes de tocar la obra que estoy escuchando, o al menos cinco), y que además de todo esto tenga en aquel momento la fuerza mágica de cautivarme y de llevarme a otro mundo; que yo en aquel momento no sepa si estoy sentado, si estoy en Madrid o en Nueva York, si he pagado la butaca o si me han invitado. Si esto pasa, pienso que estoy ante un artista, ya sea actor o cantante, me es exactamente igual.

Esto es lo que le quería decir: no me fijo sólo en la técnica, porque cuando la gente habla de Horowitz dice: «Bueno, éste las octavas nadie las hace como él», etcétera; y luego viene lo de compararle con todos los pianistas que vengan detrás de él, incluyéndome a mí: todos hemos sido comparados a Horowitz, ¿por qué? ¡Qué insulto! Un artista de esta categoría sigue único y es insustituible después de su muerte...; pero hay otros, grandes por otras razones. Así que Horowitz ha sido, en otro momento en que yo he escuchado música, otra vez el monstruo fenomenal que todo lo que hacía me parecía imposible sobre el plano humano, y al mismo tiempo colosal. Y, desde luego, ha tenido una gran importancia en mi formación primera, y sigo oyéndole y aprendiendo en las poquísimas veces que aún toca, si estoy en América. Incluso tengo el privilegio de haber sido presentado a él muy joven y de poder llamarle e ir a su casa, y el privilegio máximo de haberle oído tocar para mí solo, en su casa: esto es algo que después me deja tres días sin comer, esto es fantástico...

**Hacemos mención de acabar. Weissenberg nos había concedido amablemente una hora de charla, entre las siete y las ocho, en la víspera de su memorable interpretación de las Goldberg en el Teatro de la Zarzuela. Pasaban ya de las nueve... Aún una pregunta a Mr. Glotz, y Weissenberg vuelve a tomar el hilo, sin nosotros pretenderlo, cuando sale el nombre de Karajan.**

A. W.—Muchas veces, cuando prepara un programa con obra difícil para la orquesta, una obra que haya preparado perfectamente, pero en la que, por ejemplo, haya algún problema para los vientos, es capaz de empezar con el problema directamente. Contrariamente a lo que la gente piensa, quiero decir que no tiene que empezar con la primera nota de la obra y terminar con la última para que la interpretación tenga una unidad. Esta unidad está tan en sus entrañas, definitiva y definida, que puede empezar por la mitad del tercer tiempo, después hacer el segundo tiempo, después terminar un pasaje porque Fulanito se tiene que marchar con su mujer, que está pariendo, o lo que sea, y entonces hacer la primera parte... ¡y la unidad es completa!, tan perfecta como si hubiera hecho la obra en un teatro delante de un público...

**Despedimos a Alexis Weissenberg con nuevas alusiones a las Goldberg.**

A. W.—Pero no es la primera vez que las doy en Madrid. Las toqué en el Conservatorio, siendo Sopeña director, en aquellos años de actividad tan interesante.

**Le deseamos y nos deseamos el gran concierto que efectivamente escuchamos al día siguiente en el Teatro de la Zarzuela.**



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

La casa más burrada en discos  
microtubos de toda Andalucía

Casa Damas

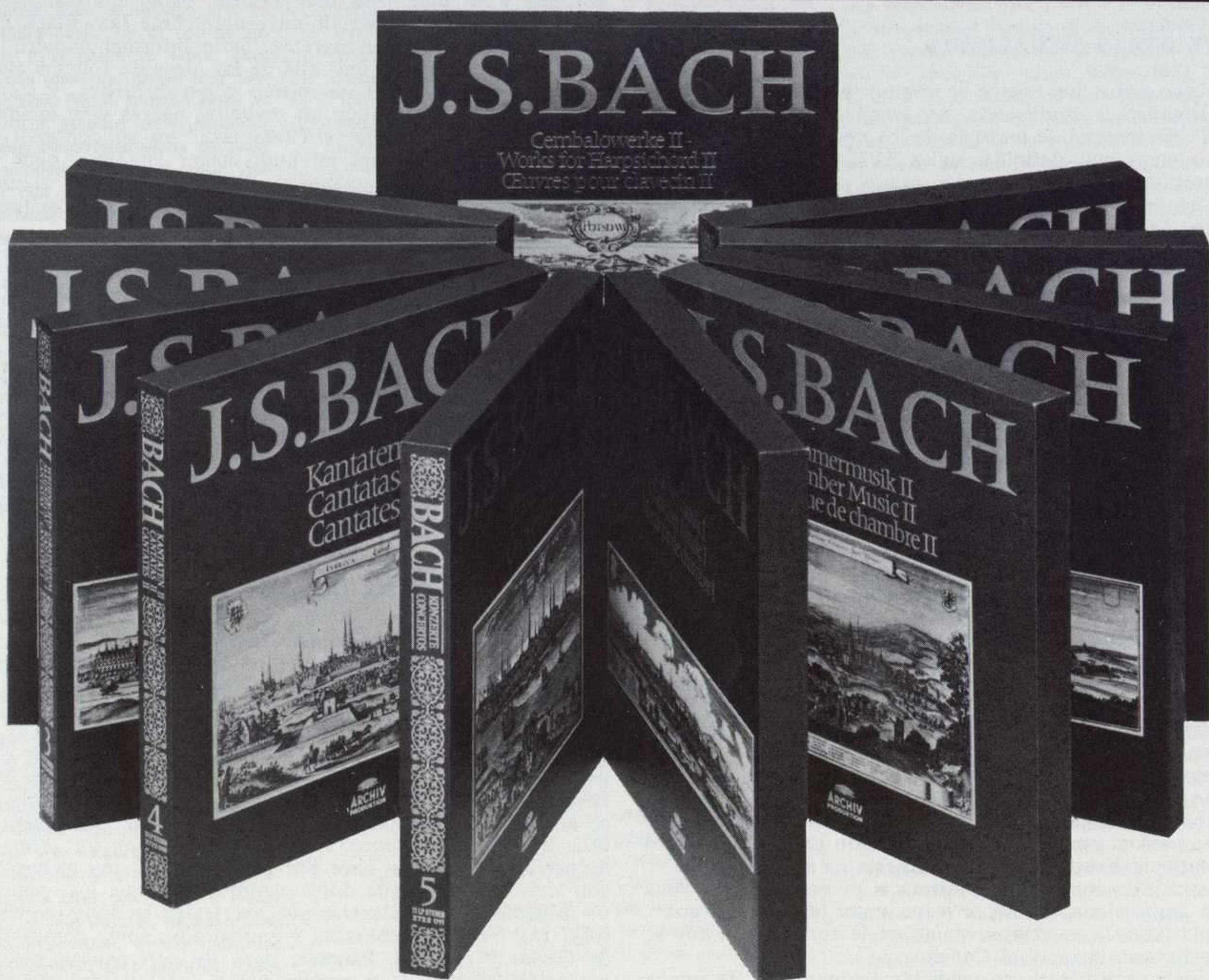


# J.S. BACH



EN DISCOS **ARCHIV**  
PRODUKTION

OFERTA ESPECIAL LIMITADA  
1975/76



## 1 Pasiones

27 22 010 - 7 Lps.

Precio normal: 2.800 ptas.

**PRECIO OFERTA: 2.100 ptas.**

Edición: Abril 1975

## 2 Misas, Motetes, Lieder

27 22 017 - 8 Lps.

Precio normal: 3.200 ptas.

**PRECIO OFERTA: 2.400 ptas.**

Edición: Octubre 1975

## 3 Oratorio de Navidad Magnificat, Cantatas I

27 22 019 - 11 Lps.

Precio normal: 4.400 ptas.

**PRECIO OFERTA: 3.300 ptas.**

Edición: Noviembre 1975

## 4 Cantatas II

27 22 018 - 11 Lps.

Precio normal: 4.400 ptas.

**PRECIO OFERTA: 3.300 ptas.**

Edición: Noviembre 1975

## 5 Conciertos

27 22 011 - 11 Lps.

Precio normal: 4.400 ptas.

**PRECIO OFERTA: 3.300 ptas.**

Edición: Mayo 1975

## 6 Música de Cámara I

27 22 012 - 7 Lps.

Precio normal: 2.800 ptas.

**PRECIO OFERTA: 2.100 ptas.**

Edición: Abril 1975

## 7 Música de Cámara II

27 22 013 - 7 Lps.

Precio normal: 2.800 ptas.

**PRECIO OFERTA: 2.100 ptas.**

Edición: Octubre 1975

## 8 Obras para Organo I

27 22 014 - 8 Lps.

Precio normal: 3.200 ptas.

**PRECIO OFERTA: 2.400 ptas.**

Edición: Abril 1975

## 9 Obras para Organo II

27 22 016 - 8 Lps.

Precio normal: 3.200 ptas.

**PRECIO OFERTA: 2.400 ptas.**

Edición: Octubre 1975

## 10 Obras para Clave I

27 22 015 - 11 Lps.

Precio normal: 4.400 ptas.

**PRECIO OFERTA: 3.300 ptas.**

Edición: Mayo 1975

## 11 Obras para Clave II

27 22 020 - 10 Lps.

(PRECIO NORMAL: 4.000 ptas.)

Album obsequio a los compradores de la colección completa, presentando en cualquier establecimiento especializado los cheques que se incluyen en cada uno de los 10 volúmenes de venta.

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



# EL PROBLEMA DEL JAZZ II

## LA IGLESIA Y OTRAS SITUACIONES

Considerar que todos los negros se comportan de la misma manera, es algo simplista y equivocado, así como arquetipar al negro como "esclavo". En general, la mayoría de los negros han sido esclavos durante una etapa muy definida: siglos XVII, XVIII y XIX; pero cada uno ha respondido a esa situación según su forma particular. Considerar al negro "como una raza joven, rebosante de vitalidad, y a la que, por lo tanto, no le gusta compadecerse a sí misma" (Hugues Panassie: *Historia del verdadero "jazz"*. París, 1959) es tan ingenuo como decir que son seres inferiores a los que hay que atizar con el látigo, y cuya música es "algo mortecina, vulgar, débil, insípida, que huele a viejo, y ante la que hay que echarse a llorar, dada su falta de juego en la melodía y en la armonía, totalmente inexpressiva". (Lawrence Gilman: "Music". *New York Tribune*. 13 de febrero de 1924.)

Ambas concepciones adolecen, la primera, de paternalismo, y la segunda, de total desconocimiento y falta de análisis crítico de una música extraña al contexto dominante.

La crítica de "jazz", en general, se ha movido en estas coordenadas y ha deformado la situación de tal manera que el público, engañado, no sabe a qué atenerse.

De la antigua religión africana sólo queda un resto "público" en Norteamérica, el vudu, cuyos actos se realizaban en Congo Square, pero que "parece haber sido una excepción en la historia de la música negra, que puede explicarse por la actitud, tradicionalmente paternalista y más tolerante para los esclavos, de los colonos católicos, franceses y españoles, que formaban la mayoría de la comunidad blanca de Luisiana. En las otras colonias americanas, donde prevalecían los colonos protestantes, los esclavos sólo podían ir hasta los campos, para trabajar, o hasta la plantación, para dormir, o en todo caso hasta la iglesia". (Carles y Comolli: *obra citada*.) La iglesia fue, pues, el centro social de los negros y el medio más eficaz de control con que contaban los colonos. Allí surgieron los espirituales, muy influidos por el dominio occidental. De la iglesia surgieron los primeros líderes nacionalistas negros, y sobre todo un código secreto según el cual comunicaban los negros la protesta de su condición.

Hay, pues, una diferencia notable según si el esclavo va a zona latina o a zona anglosajona. Nueva Orleans, cuna oficial del "jazz", estará en la zona latina. Los negros venían de la zona donde hoy se hallan Senegal, Guinea, Níger y el Congo.

Si caían en una zona u otra, su tradición se mezclaría de una u otra forma, de ahí la complejísima variedad de estilos. Pronto los ingleses dominaron todos los Estados Unidos. Al finalizar el siglo XIX se habían impuesto sobre franceses y españoles, por lo que su tradición prevaleció sobre las demás, aunque no por ello las demás dejaron de existir.

Quienes mejor se asimilaban a las órdenes del amo lograban mejores gratificaciones. Y así tenemos cómo van surgiendo los dos tipos de negro: el tradicionalista africano y el adaptado (de forma esquemática), que van a configurar la historia del "jazz" y del negro. Los criollos (mezcla de negro y blanco) van a ser el resto de los que deciden adaptarse. Los negros serán los que permanecen fieles a África. Mientras los primeros copian las formas blancas, los segundos cantan el "blues".

## LA CRITICA Y LOS HISTORIADORES

Hasta los años 30 sólo había unos pocos críticos de "jazz", y todos ellos atraídos por "la actitud de caramba—qué-es-esto—, cuidadosamente documentada". El "jazz" y sus fuentes eran música oculta para el mundo. El crítico buscaba más su propia apreciación musical que la comprensión de la actitud que la generaba, despojando así a la música de su contexto social y cultural, sin el cual es imposible comprenderla. "La estética de los «blues» y del «jazz», para entenderla, debe analizarse lo más cerca posible de su contenido humano total." (Le Roi Jones: *obra citada*.)

Solamente Paul Oliver (*The story of the blues*), A. B. Spellman (artículos en *Dow Beat* y *Evergreen Review*) y, por supuesto, Le Roi Jones han cumplido esta misión.

Le Roi Jones, nacido en 1934 en Newark (New Jersey), negro, hijo de un empleado de Correos y de una asistente social, ha sido el iniciador de la auténtica historia del "jazz" negro. Dramaturgo y músico, ha buscado de forma antropológica, social y musicalmente, las fuentes y el origen de la música negra. No se ha limitado a narrar datos y nombres de grupos, sino que ha colocado al negro en su

contexto socio-musical. Todo ello, claro, al borde del peligro de aceptar unos medios establecidos de comunicación, y de una forma establecida quizás en un estadio un poco intelectual, aunque, por ello, sin olvidar la acción. Su obra básica: *Blues People* (1) la escribió en 1963, y se la puede considerar como la base para cualquier comprensión del "jazz".

Anteriormente, en los años 20, Alain Locke (1886-1954), también negro, había pretendido algo similar, pero intentando liquidar todo vestigio esclavista y revalorizando un pasado más lejano todavía. Fue el portavoz de este movimiento, que se denominó "Renacimiento Negro"; Alain Locke analizó la historia cultural negra desde un punto de vista muy intelectual, con afán de "responsabilidad".

Sólo con Le Roi Jones es con quien comienza la auténtica crítica del "jazz".

Seguidores de su ideología, aunque marcados por la tradición europea y en una línea muy radical, están los franceses Philippe Carles y Jean-Louis Comolli, cuya obra, *Free Jazz - Black Power*, está editada por Editorial Anagrama. Serie informal número 14. Barcelona, 1973. El libro va más allá de las ideas de Jones y analiza tanto el estado del "jazz" ahora mismo como la crítica, y sobre todo lo que dicen los "blues", con las revueltas negras y su incidencia en la música. Analiza también el "free jazz" en su contexto y relación política, cosa que Jones no pudo hacer en 1963, pues todavía el "free" estaba en su nacimiento. Sin embargo, deja algunos vacíos, sobre todo al hablar de ciertas motivaciones religiosas (en Coltrane, por ejemplo), de las que no dice nada.

Frank Kofsky (*Black nationalism & the revolution in music*) se coloca también dentro de esta línea. Su libro no ha sido traducido. En una línea más "clásica" y centrista se encuentran los libros de Marshall Stearns (*Story of jazz*, 1956), versión castellana en Ediciones Ave, 1965), Joachim Berendt (*Dass Jazzbuch*, 1953. Ed. Rialp "El Jazz"), Dave Dexter (*The Jazz Story*, 1964), Leonard Feather (*New Encyclopedia of Jazz*, 1960), Martin Williams (*The Jazz Avant Garde*, 1966), Charles Boeckman (*Breve historia del "jazz", "cool", "hot", "blue"*, 1968, versión castellana; Ed. Víctor Leru. Buenos Aires), Nat Hentoff (*"Jazz": sicología y sociología*; Buenos Aires. Ed. Pardos, 1968); Gunther Schuller (*The history of Jazz*, 1968) (hay traducción castellana: Víctor Leru, 1974), y el racista *Shining trumpets, a history of jazz*, de Rudi Blesh, publicado en Nueva York en 1946.

En España, el primer libro que se publicó sobre "jazz" fue el de Robert Goffin (*Historia del "jazz"*, Ed. Cenit, 1958, diez años después de escribirse). Sin embargo, el que más impacto causó fue el de Hugues Panassie, *Historia del verdadero "jazz"* (1959), publicado en 1961 por Seix y Barral, lleno de datos y de contradicciones. Por ser quizás el libro que más ha influido en nuestro país voy a criticarlo.

Panassie parte de la idea de que para tocar "jazz" hay que saber hablarlo. Es decir, el negro puede tocarlo, porque es su idioma; pero si un blanco quiere tocarlo, ha de aprender antes a hablarlo. Dice del negro: "Pertenece a una raza altiva y sensible, y cuando se atenta a su dignidad de personas humanas reaccionan con sutileza, delicadeza y humor. Así, pues, cuando en un «blues» se trata de perjuicio racial, se hace por lo general de una manera indirecta, con alusiones, frases de doble sentido, para que los oyentes blancos no lo comprendan, mientras que los negros se divierten de lo lindo" (pág. 18). Nada más inexacto y equivocado, como demuestra el libro de Carles y Comolli. Panassie peca de paternalista, desconoce las auténticas fuentes de la música negra, juzga demasiado apasionadamente, como cuando dice: "Armstrong, el mejor músico de la historia del «jazz»". Concibe la música de "jazz" como negocio, cuando eso es inexacto, y lanza una serie de juicios de valor, excesivos y sin motivo alguno. Para él, el "bop" no es "jazz", "es un paso hacia atrás", y esto es cierto, es una vuelta hacia el "blues", hacia los orígenes; pero él dice que es una "regresión, en el campo musical, imitación de la música europea", cuando precisamente es una reacción contra la tendencia del "jazz" encaminada a aceptar estas influencias, como son el "swing" y el "jazz" orquestal de los años 30.

El fallo de Panassie consiste en haberse creído que las bandas de pseudo "jazz" que invadieron Europa en los años 20, 30 y 40 tocaban auténtico "jazz", cuando estaban más influidas por la tradición europea que por el "jazz" o el "blues".

El libro de Panassie influyó mucho no sólo en España, sino en toda Europa. En España, Alfredo Mallofre revisó una *Enciclopedia del "jazz"* (Ed. Científica Eco, S. A., Barcelona) que pecaba de los mismos errores, pero que era mucho más amplia en el número de datos y fechas.

Néstor R. Ortiz Oderigo, argentino, publicó una serie de libros (*Estética, historia, perfiles y diccionario del "jazz"*) con la Ricordi de Buenos Aires, muy documentados, pero enfocados hacia un público, digamos que gustase de la música clásica, al cual pretendía introducir en lo que él llama el "arte del «jazz»".

Julio Coll (*Variaciones en "jazz"*. Guadarrama, núm. 113. Madrid, 1971) y Miguel Saenz (*"Jazz" de hoy y de ahora. Siglo XXI Editores. Madrid, 1971*) han escrito sobre el tema los dos mejores libros por autores españoles. El primero, una colección desordenada de artículos sobre el mundo y la discografía del "jazz". Dice Coll: "La historia del «jazz» está en los discos". El libro de Saenz es un ensayo muy logrado de introducción al "free", comentando las obras básicas de los músicos más influyentes del "free".

(1) *BLUES, PEOPLE: La música negra en la América blanca*. Le Roi Jones. Editorial Lumen. Palabra en el tiempo, número 48. Barcelona, 1969. Precio en 1973: 220 pesetas; 301 páginas.



# PINK FLOYD:

## LA PLENITUD DE LA BELLEZA DENTRO DE LA BUSQUEDA

Ufo Club. 1966. Música, sonido. Luz, formas extrañas. Volumen. Y en el fondo, un grupo. Sólo cuatro miembros: guitarra, bajo, batería y organista! En aquellos años el órgano era un signo de intelectualidad total. En el Ufo se estaba tramando algo, y la gente lo sabía. Iban allí a comulgar con las ideas del grupo más evolutivo del momento: Pink Floyd. Aunque éstos no estaban solos; también estaban Soft Machine. Los dos grupos tenían conciencia plena de estar creando la música psicodélica. Y como creían que a la música había que añadirle algo más, se dedicaron a experimentar con el juego de luces; fueron los primeros en hacerlo, aunque en San Francisco, por las mismas fechas, se estuviese realizando de forma paralela. Las luces se unían con el sonido para provocar en el espectador las mismas visiones que las que se producen bajo el efecto de los alucinógenos. Un truco: colocar cera de diversos colores, y en desigual cantidad, en los cristales de los focos, y con el calor de éstos, cuando se derrite la cera, proyectarlo sobre una pantalla: las formas nacen, se retuercen y giran de forma increíble; y todo ello con potencia sonora y música adecuada.

«Nosotros tocamos la música que nos gusta, y lo que hacemos es nuevo. Creo que se nos podía llamar la orquesta de la nueva dirección. Si nos tuviéramos que describir a nosotros mismos, podríamos afirmar que los Pink Floyd son luz y no sonido. Ambos medios se complementan mutuamente, y nosotros los utilizamos unidos, no sólo como espectáculo.»

Palabras de Roger Waters, bajista del grupo, que expresan perfectamente los ideales que el grupo tenía en los años 1966-1970. Eran los años del nacimiento «hippie», de la contracultura, de Monterrey. En Inglaterra, Los Beatles seguían utilizando viejas formas, que precisaban una evolución. Se dieron cuenta, y por eso hicieron el Sargento. Sin embargo, años antes, Pink Floyd habían hallado la clave de la evolución. Seguían la técnica beat, en cuanto a armonizaciones vocales y estructura instrumental, pero musicalmente desarrollan mucho más los temas, que a veces duraban diez minutos, ¡cosa revolucionaria por entonces! Y, lo que es más importante, aunque el tema base existía, el desarrollo era muy importante, y a menudo ese desarrollo no era siempre igual. Por primera vez el músico podía recrear sus propios temas ante el público, en vez de limitarse a plagiar y a repetir siempre lo mismo, caso Beatles. Aquí radica la importantísima posición de Pink Floyd, pues sus conceptos no sólo musicales, sino incluso los estéticos, fueron apenas dos años después asimilados por todo el mundo y admitidos como dogma de la vanguardia experimental.

Eran los años de San Francisco, de la música progresiva, de Cream y Hendrix, y, sin embargo, los Floyd tenían otro rollo, distinto, que iba contra corriente, pero firmísimo. Era la época de los sencillos de tres minutos.

«Ya no queremos más discos «singles» de corta duración. Son un anacronismo, y sólo van bien para la gente que quiere convertirse en una estrella mamut. Nosotros, en cambio, sólo podemos realizar lo que tenemos en mente a través de un LP. Lo único que podemos hacer es un LP que nos guste.»

La Casa de discos no entendía esto muy bien, y por eso les publicó varios «singles»: Arnold Laine, See Emily play, Careful with that axe..., y hasta alguno de ellos ¡se publicó en nuestro país! Claro que cuando comenzaron a publicarse sus LP éstos pasaron totalmente inadvertidos en nuestro mercado. Cosa en absoluto extraña. Y en Inglaterra tampoco es que comenzasen grabando maravillas. Su primer LP, The Piper at the Gates of Dawn, con Syd Barret a la guitarra, y en plan líder, mostraba ideas geniales, pero

no se apartaba mucho de la línea beat global del momento. Se pueden oír estructuras de «blues» (Lucifer Sam), armonías vocales típicas del liverpool sound. Pero incluía unos factores curiosos, como la suma importancia del órgano, divagando sobre la melodía y haciendo algo por entonces sólo parecido a lo que Country Joe & The Fish llamaban música química; y la elasticidad musical, algo solamente concerniente a la música psicodélica.

Un año después, en 1968, salió A saucerful of secrets, sin Barret, y con este grupo: Waters, bajo; Gilmour, guitarra; Wright, teclado; Mason, batería, cuarteto que hasta nuestros días no ha sufrido modificación, lo que nos demuestra no ya sólo la cohesión interna del grupo, sino que la comunión musical de intereses y formas es también muy fuerte. En el Plato lleno de secretos yace la línea del grupo. No más beat, y sí más música.

Allí había:

- desarrollo estructural amplio y complejo de los temas (A saucerful of secrets, Let there be more light, Set the controls for the heart of the sun);
- sonido global fuerte y muy conjunto;
- aparición del lado melódico, o sea la faceta lírica de Waters (Remember a day, See-saw), con formas sencillas, pero muy bien arregladas y de un lirismo delicioso;
- una tendencia preciosista hacia la perfección, tanto estética como plástica, conseguida a base de muy buenas instrumentaciones y un portentoso gusto;
- hablando de los músicos, cuatro instrumentistas, virtuosos todos ellos, pero sin ánimo de sobresalir, en beneficio del sonido total del grupo, debido, en parte, a que los cuatro componen y arreglan su propio material y, por tanto, entre sí se comunican fácilmente.

Y si la línea está marcada, a partir de ahora todos los álbumes del grupo serán diferentes, cosa que si parece contradictoria no lo es, pues «a pesar de la línea», el grupo ha sabido evolucionar, y ningún álbum se parece a otro. El tercero, More, era la banda sonora de una película sobre «hippies» que se desarrolla en Menorca. La música se ponía al servicio de la imagen, pero sin perder lirismo ni belleza, aunque los temas cortos predominaban.

El cuarto, doble, Ummagumma, supone el final de esta primera etapa. El disco de actuación tiene cuatro temas conocidos, interpretados de forma diferente a la preexistente, pero mucho más desarrollados y dando más importancia a la variación. Comienza a perfilarse la tendencia hacia la grandiosidad. En el disco de estudio cada músico tiene su espacio reservado, y vemos a un Waters lírico y sencillo; amante de los pájaros, sus sonidos, y demás sonidos naturales; a un Wright vanguardista y buscador, asimilando técnicas dodecafónicas al piano y aspectos desconocidos hasta ahora al órgano; a un Gilmour, muy influido por la música electrónica de gente como Cage o Varese; y a un Mason, menos original, pero muy preciso en sus ritmos.

La etapa se cierra con el álbum Relics, o Reliquias de cintas no editadas anteriormente, y recopilación de «singles», y alguna que otra canción.

Así llegamos a 1970, el año del Atom Heart Mother, nueva etapa y nuevas circunstancias. Los compañeros de los Floyd en el Ufo, Soft Machine, han sufrido muchos cambios y han abandonado

la línea primogénita, para irse al «rock-jazz». Por otro lado, la psicodelia norteamericana prácticamente ha desaparecido en favor de los grupos progresivos, que tienden al virtuosismo, no la complejidad formal; y en Inglaterra han salido nuevos valores, que acompañan a los Floyd en su evolución, gente como King Crimson, E, L, & P, o Moody Blues. Cada uno tiene su línea, pero todos coinciden en dar una vertiente cuasi sinfónica a su música; no en vano han estudiado en conservatorios y escuelas de música. Estéticamente, se busca lo grandioso, conseguido a través del alarde instrumental: bien cualitativamente, caso de los Floyd o los Crimson, o en cuanto a la cantidad, caso E, L, & P, o Moody Blues.

Y por eso el sexto álbum del grupo es una «suite» para coro, orquesta, instrumentos electrónicos (incluyendo cintas transformadas), ruidos de diversos tipos y conjunto «rock». El resultado: todo belleza y buen gusto, calidad por los cuatro costados e increíble perfección. Esto en la cara A, pues en la B aparecía el lírico Waters de nuevo, y una aplicación musical de la vida diaria; es decir, como hacer música, con los movimientos naturales de una persona desde que se levanta por la mañana, desayuna, se lava y se va a trabajar. Cosa a la que sacarían gusto y repetirían en el disco de la luna, pero esta vez haciendo música con los tic-tac de varios relojes, amoldados de diversas formas.

El lirismo estaba presente también en el Meddle, cuya cara B es lo más importante que ha hecho el grupo, por cuanto ha servido de base para la nueva orientación del «rock» espacial, que si ya estaba tramada, aquí se establece oficialmente. El tema, Echoes, se origina en unos pitidos, que conducen a la creación de la melodía del tema, que luego se desarrolla instrumentalmente. Un cambio de ritmo da paso a los diálogos entre guitarra y sonidos electrónicos espaciales, permaneciendo el ritmo constante y fijo. Poco a poco lo electrónico domina a la guitarra, y desapareciendo el ritmo, creándose un clima de aleatoriedad a base de los sonidos espaciales y enlazando con los pitidos iniciales. Pausadamente, el grupo vuelve a imponerse sobre los sonidos indeterminados, y se plantea el tema de nuevo, para concluir, como se ha comenzado, con los pitidos. Una maravilla de construcción y desarrollo, y estéticamente.

Obscured by the clouds, de 1972, es, como el More, la banda sonora de una película, con todas sus limitaciones, y por eso es el campo donde Waters se permite mayores creaciones.

Tras una maravilla, otra: The dark side of the moon, grabado entre junio del 72 y enero del 73 y publicado a mediados del 73. Reconocimiento total no sólo a nivel nacional, sino en el mundial; ¡ya era hora! Cambio de rumbos hacia el «rock» más duro; uso amplio de sintetizadores; muchos efectos, tanto vocales como instrumentales o de ruido corriente: pasos, relojes, conversaciones en el aeropuerto, etc.; mayor importancia de los solos de guitarra (Money, Time); aparición de un «saxo», de voces negras para los coros y de una soprano, Clare Torry, de enormes facultades, y berridos deliciosos...

El resultado es, como toda la obra de los Floyd, algo perfecto, bello y emotivo.

Y éste es el grupo más importante de la vanguardia actual, y desde hace ya ocho años. No es ni mejor ni peor que otros, sino diferente; pero ante todo es un grupo investigador y que me sensibiliza de forma muy notoria.

...y a pesar de eso, por mucho que vivas y alto que aunque manejes la corriente [vuelas, y te balancees en la ola más alta, caminas hacia una tumba temprana. (Breathe)

JOSE MIGUEL LOPEZ



# GRANDES VOCES DE LA LIRICA CONTEMPORANEA

Por GIACOMO LAURI-VOLPI

## HUMBERTO GIORDANO

A Puccini y Mascagni sigue, tercero en el tiempo "entre tales genios", Humberto Giordano, nacido cuatro años después que el segundo y ocho que el primero. Pocos saben que el autor de **Andrea Chenier** participó en el mismo Concurso Sonzogno del que salió triunfante **Cavalleria rusticana**. La **Marina** de Giordano, tal vez por la simpleza del libreto, no obtuvo los votos del Jurado, el cual, sin embargo, no negó méritos a la partitura, hasta el punto de confiar al maestro de Foggia el encargo de componer otra ópera, que fue después **La mala vida** (1).

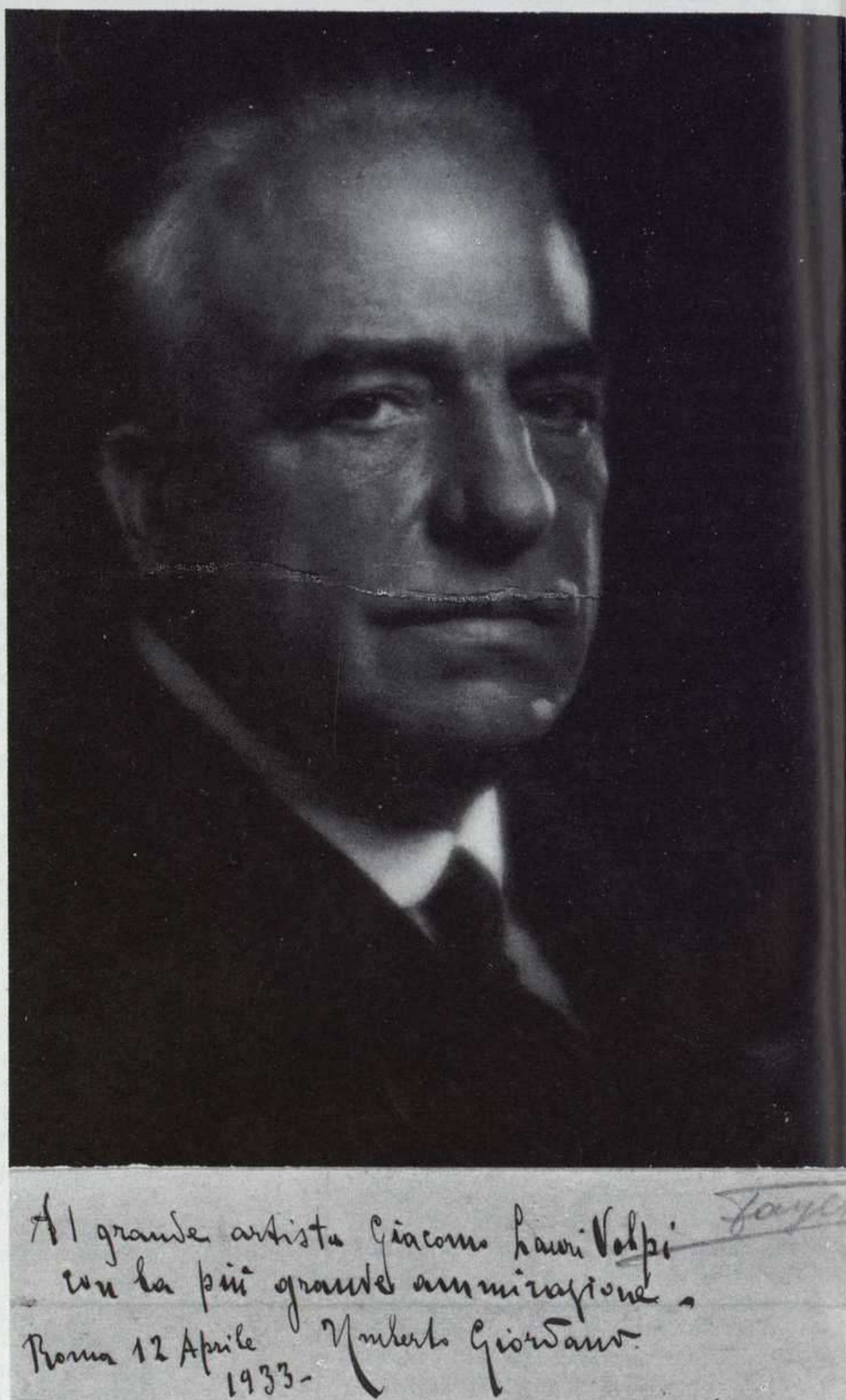
Pero en marzo de 1936 Giordano tomó su revancha triunfando en toda línea en la Scala con **Andrea Chenier**, que protagonizó el gran tenor Borgatti.

Hasta 1933 no había tenido ocasión de conocer de cerca al maestro. Pero una tarde de julio de aquel año, después de una representación de **Los hugonotes**, en la Arena de Verona, me vi llegar una carta de este género: "Carlo Lauri Volpi: Ayer tarde le aplaudí entusiastamente. Estaba conmigo el maestro Cattozzo, y exclamamos juntos: «Qué magnífico 'Giannetto' para **La cena de las burlas**». Mis esperanzas, querido amigo, están siempre vivas. Me daréis la razón algún día..."

Y en Roma, una mañana, se me presenta en mi casa él mismo, en carne y hueso: una maciza y poderosa figura de anciano que no manifestaba los sesenta y ocho años que llevaba a las espaldas. Una persona afable, un ser bonachón, de aspecto señorial y expansivo; un gigante al que le traían sin cuidado la etiqueta y los cumplidos. Mi salón parecía no poder albergar, en "tan poco espacio", tanta celebridad y una mole humana así de enorme. Se había traído consigo la partitura de la **Cena**.

Yo seguía al maestro como un autómatas. Con impertérrita decisión (como diciendo: "Este no se me escapa"), durante quince días

(1) Humberto Giordano nació en Foggia (1867) y murió en Milán (1948). Además de **Andrea Chenier**, la más famosa de sus óperas, es autor de **Marina**, **La mala vida** (después titulada **El voto**), **Regino Díaz**, **Fedora**, **Madame Sans Gene**, **La cena delle beffe**, etc. Esta última, estrenada en la Scala, de Milán, el 20 de diciembre de 1924 por Hipólito Lázaro.



consecutivos fue a casa para enseñarme la parte de "Gianetto". Y la aprendí como Dios quiso y él quiso, bajo la sugestión poderosa de su voluntad y autoridad, y con la ayuda de su voz grasa, grave, baritonal. Es difícil, en este mundo fatuo y presuntuoso, encontrarse con un ser tan modesto y al propio tiempo tan consciente, autorizado y encantador como me pareció Humberto Giordano. Como todo gran compositor, no vacilaba en ir en busca de los intérpretes más idóneos en la encarnación de las criaturas musicales y escénicas concebidas en la abstracción de la fantasía. Todo autor se siente como prendido por la urgencia de dar forma sensible, palpitante, a la idea pura que fue el trabajo de la vigilia. En estos casos es él quien va en busca de sus personajes. Y no descansa, a costa de sacrificios, hasta no haberlo descubierto. En suma, Giordano tanto hizo y tanto quiso, que logró, en 1933, exhumar su ópera y hacerla resucitar en el Teatro Real de Roma, bajo la dirección brillante de Gino Marinuzzi. Lo vi feliz de su éxito y del éxito de la voz que él había acertado acoplar a sus miras, a su estilo e intenciones artísticas.

Desde 1937 a 1941 estuve ausente de las temporadas italianas; pero cuando el maestro supo de mi "reentrée" no tardó, mientras veraneaba en el Hotel Fiorio, de Stresa, a hacérseme presente: "Carísimo Lauri-Volpi: Su retorno a nuestros teatros líricos ha sido acogido por todos nosotros con verdadera alegría. En el Teatro Carlo Felice se dará **La cena de las burlas**. Aspiración mía y del superintendente Marchi es que usted acepte reponer esta ópera mía con la que, en el Real de Roma, logró uno de sus éxitos más clamorosos. Nos sería muy grato. Espero su respuesta, Suyo, **H. Giordano**.

Y es que yo sentía un verdadero terror por ciertas tesituras extremadamente declamadas y no sabía cómo decírselo. No era, ciertamente, falta de voluntad ni presunción lo que me hacía esquivar las atenciones y benevolencia con que me trataba el célebre compositor. Era, como digo, verdadero y propio pánico el mío. Le decía, como pretexto, que a la partitura le faltaba una romanza en el momento culminante, compuesta a imagen de aquellas tan hermosas y decisivas que había creado para **Chenier** y **Fedora**. Y desolado, me replicaba: "Pero, ¿dónde la pongo?". Y es que Giordano, olvidando



ser el que era, me trataba confidencialmente como si yo fuese uno de sus coetáneos (2).

Volví a ver al maestro después del conflicto mundial, en la Scala, en el entreacto de una representación de **Bohème**. Vino a mi "camerino". Tenía ya cerca de ochenta años, pero era el magnífico hombre de siempre. Me quiso recordar la prueba general de **Chenier** en la Opera de Roma, con gran satisfacción. Desgraciadamente, a dicho ensayo general no pudo seguir la representación, por haber enfermado de gripe. La semana anterior, la voz se me había desahogado demasiado, encaramada en los vértices del **Guillermo Tell**. El contratiempo, sin embargo, no había hecho sino corroborar el lógico recelo que yo sentía al cambio de repertorio. Evidentemente, el incidente debía imputarse no a una decisión preconcebida o a un capricho, sino a la imposibilidad orgánica, fisiológica, de mi estado vocal.

No obstante, el maestro no cesaba con sus requerimientos apremiantes. De cuando en cuando volvía a la carga. Pocos meses antes de su muerte me escribió desde Milán: "Figúrese qué alegría tan grande para mí volverle a ver en **Chenier**, como en el memorable ensayo general de Roma. Pero Giordano es un olvidado por Lauri-Volpi. Entre las miles de representaciones de **Tosca** habría podido introducir alguna de **Chenier**... Un deseo suyo es inmediatamente satisfecho. Abrigué también cierta ilusión por **Fedora**: nada, oscuridad completa. En cuanto al filme de **Chenier**, he pensado en usted. Pero la cosa está en manos de "Scalera", y no es muy agradable tener que tratar con esta casa..."

He aquí que Giordano me perdona no sólo las... evasiones o deserciones, podemos decir, sino que me confirma la consideración en que tenía entonces a la actividad artística de una voz que, comprometida habitualmente en el extranjero, podía conceder sólo muy pocas funciones a los teatros italianos, muy rentables para la taquilla. Y también piensa en ella para una película sobre **Chenier**. Ciertamente, en un momento en que las grandes y hermosas voces no escaseaban, en verdad. Basta recordar las magníficas de Fleta, Pértile, Gigli, Thill, Lugo, Merli... y muchos otros.

En uno de mis libros dedico un capítulo a "La befa de **Otello**". En nuestros encuentros en Roma comenté con el maestro que había dado oportunamente a "Gianneto" la voz de tenor: la voz del andrógino, como conviene a una mente cínica y calculadora, encerrada en un cuerpo grácil. Sostenía que "Yago", por la misma razón, habría debido cantar en clave de tenor, al igual que "Hamlet" ("Amleto"), el hombre de la duda y la indecisión. La voz baritonal es la que conviene al sentimiento, a la sensualidad, a la pasión ciega, al instinto epileptoide de "Otello".

Giordano, siempre benévolo y modesto, no vacilaba en bajar de su pedestal de creador musical para discutir con un ejecutante lírico arduos problemas de estética vocal: condescendencia que es uno de los aspectos humanos del maestro; aspecto que quiso consagrar en una carta llena de humor y de simpatía doliente y resignada. ¡Qué diferencia con la presunción de superhombres ostentada por algunos críticos deficientes y músicos frustrados!

Eran los últimos años de vida del maestro, cuando de su casa de la Via Durini, de Milán, recibí la respuesta al anuncio del envío de mi libro **Cristales vivientes**:

"Queridísimo amigo: No he recibido todavía su libro. Recuerdo muy bien nuestras discusiones en Roma. No cabe duda que Verdi y Boito habrán reflexionado bien en la elección de voces para "Otello" y "Yago". Su decisión ha entrado de hecho en nuestra piel, y es por ello que el dúo de amor no puede tener lugar sino entre soprano y tenor solamente. El timbre del barítono está destinado a los papeles del "cornudo", del padre, hermano o fraile, pero nunca para las expresiones cálidas y apasionadas del amor. De todos modos, aguardo el libro, y hablaremos de él en Roma. Le agradezco sus lisonjeras palabras a mi persona. Lamento de veras que la admiración no sea coronada por su arte poderoso, que sólo ha tenido para mí breves destellos. Esto me apena profundamente y no me queda otra cosa que resignarme..."

Releyendo ahora las palabras escritas por un octogenario en el umbral de la eternidad, me asalta el remordimiento de haber contristado la insigne vejez de un compositor tan querido al público italiano. Y lo digo para justificarme y hacer pública enmienda.

La verdad es que Humberto Giordano, el más grande compositor italiano vivo en aquel momento, no había tenido necesidad alguna de dirigirse a una voz en apariencia rebelde por razones que a él debían de parecer absurdas, si no francamente especiosas o necias. Y cuando el 11 de noviembre se difundió la noticia de su muerte, no pude menos que sentir una opresión en el corazón, una indecible pena, porque a renglón seguido de aquel patético reproche que me hizo, le había participado que, en la inminente temporada 1948-49, iba a cantar en la Opera de Roma su **Andrea Chenier**. A mi condolencia, Sara Giordano, su esposa, respondió con la

(2) No son infrecuentes, en la historia de la lírica, las sugerencias o recomendaciones de los cantantes a los compositores, y que demuestran su valiosa y eficaz aportación, cuando se está en presencia de intérpretes inteligentes. Por ejemplo: en *La hebrea*, de Halevy (París, 1835), se debe al famoso tenor Adolphe Nourrit, su primer protagonista, el final del acto cuarto, y concretamente el aria más bella de la obra: "Rachel, quand du Seigneur la grace tuteleire...", hay quien supone que incluso fue compuesta por él. Al mismo Nourrit, creador también de *Les hugonotes* (París, 1836), se debe el conocido dúo final, acto cuarto, "Dillo ancor...", encomiado por Wagner, y que es, en realidad, un aditamento sugerido por el tenor, después de haber comenzado los ensayos. Y, sabido por todos, Julián Gayarre, el primer "Enzo Grimaldo" de *La Gioconda* (Scala, 1876), que encontraba admirable la ópera, señaló a Ponchielli, en la audición al piano, una falta notable para un cantante, pues en ningún momento el tenor cantaba solo. Gracias a esta advertencia el autor se apresuró a escribir la inspiradísima "Cielo e mar", que por indicación del propio Gayarre intercaló en el acto segundo.

Albergo Accademia  
Verona

GIORDANO

30 Luglio 1933.

AUTORE CHENIER

Caro Lauri Volpi,

Peri sera vi ho entusiasticamente  
applaudito - Era con me il  
M. Cattogio ed abbiamo esclamato  
insieme: Che magnifico Gian-  
netto nella *Cena delle Beffe*!!

Le mie speranze, caro amico,  
sono sempre vive - Mi farete  
un giorno ragione.  
In tanto vi stringo cordialmente la  
mano - O magari alla gentile signora.

Humberto Giordano

conmovedora revelación: "... La cariñosa carta dirigida a mi querido Humberto, en la que le daba la noticia de que iba a cantar **Chenier**, llegó desgraciadamente cuando mi Humberto no podía ya leerla. No obstante, yo le decía repetidamente: ¿Sabes que Lauri-Volpi cantará este año tu **Chenier** en la Opera? El me miraba, pero no podía contestarme. Quise darle esta última alegría porque deseaba tanto que su **Chenier** fuese cantado por usted! Pienso en el gozo del maestro cuando oiga desde el cielo "Passa la vita mia come una bianca vela", cantado por usted como a él le gustaba y deseaba..."

Había tratado de reparar las cosas dando satisfacción a los deseos del gran maestro, pero llegué tarde. Por lo menos —pensaba— me habrá perdonado al oírse susurrar la noticia en aquellos momentos. La señora Sara se refiere al hecho que más llamaba la atención del maestro: la interpretación que yo solía dar a la "defensa" del poeta "Chenier", en el acto tercero. Había oído los otros fragmentos famosos de su partitura a otras voces, quizá más adecuadas a los impulsos dramáticos y sonoridades verbales del papel. Borgatti era magnífico en el "arioso"; De Giovanni, bien por su gentil figura o el porte aristocrático, era un auténtico señor de la escena, y en el encuentro del segundo acto con "Magdalena" resultaba fascinante; Lugo, en el último acto, agredía las notas con ímpetu... garibaldino. En verdad, Giordano había quedado impresionado en aquel famoso ensayo general sin "première" por la voz que declamaba como en un sueño: "Passa la vita...", con las inflexiones interiores del poeta que presiente tener que dejar pronto la patria y la mujer amada. El maestro se encontraba en la platea con Nicolás D'Atri, el conocido crítico, el cual, en la frase final: "Uccidi, ma lasciami l'onore", se volvió al maestro, diciéndole: "Nunca me había dado cuenta de la belleza de esta página". Y Giordano, en réplica: "Nadie, hasta ahora, me la había cantado así". Fue él mismo quien me refirió el coloquio. Lo que quizá explique por qué el maestro desease tanto volverme a oír en **Chenier**. Yo hacía, francamente, de ese fragmento una cuestión personal, en una época de desafueros y de informalidades a mansalva: "Va la mia nave spinta dalla sorte — alla scogliera bianca della morte".

Y él presentía cercana la muerte. La esperaba. Y mis letras, mi carta, mentadas a su oído por la esposa, han vuelto a la memoria, prendidas a las palabras como jirones del alma.

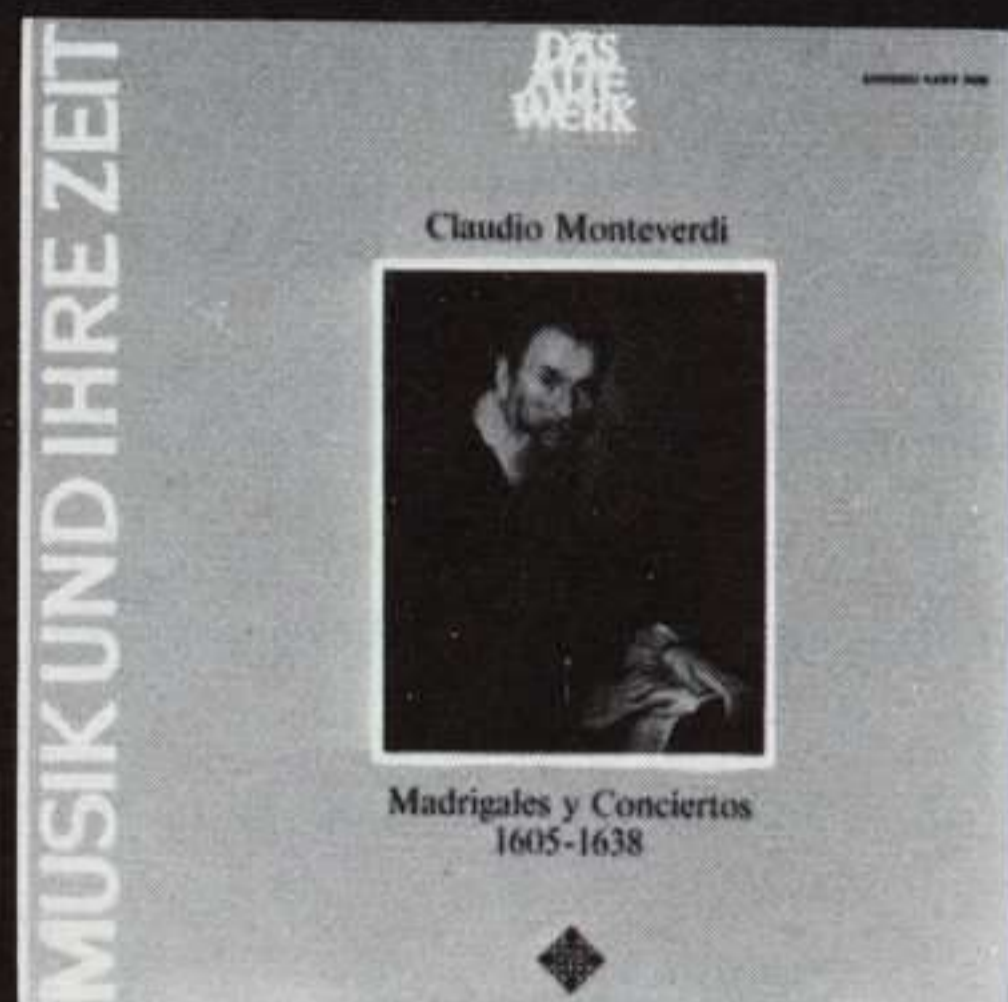
TRADUCCION Y NOTAS:  
M. TORREGROSA VALERO.



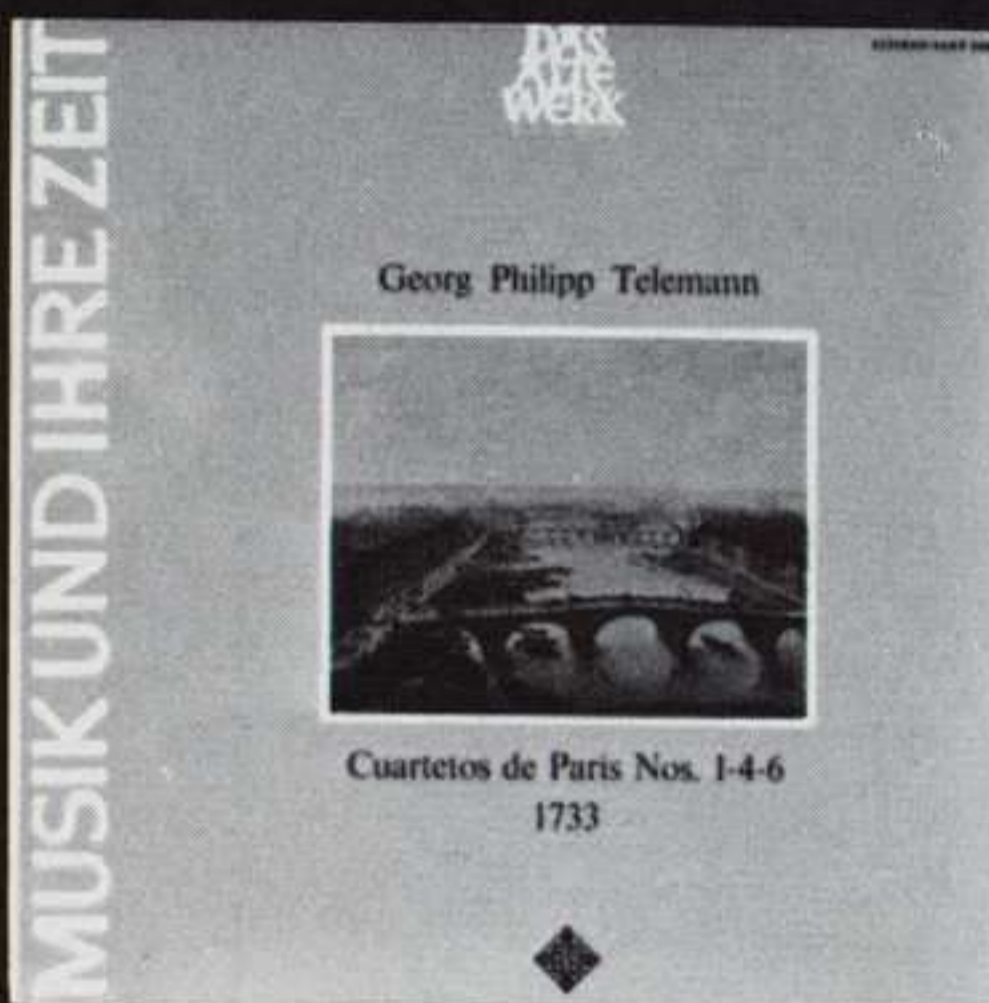


# NUEVA OFERTA ESPECIAL

Limitada hasta el 15 de Junio



SAWT 9438  
Monteverdi  
Madrigales y Conciertos (1605-1638)



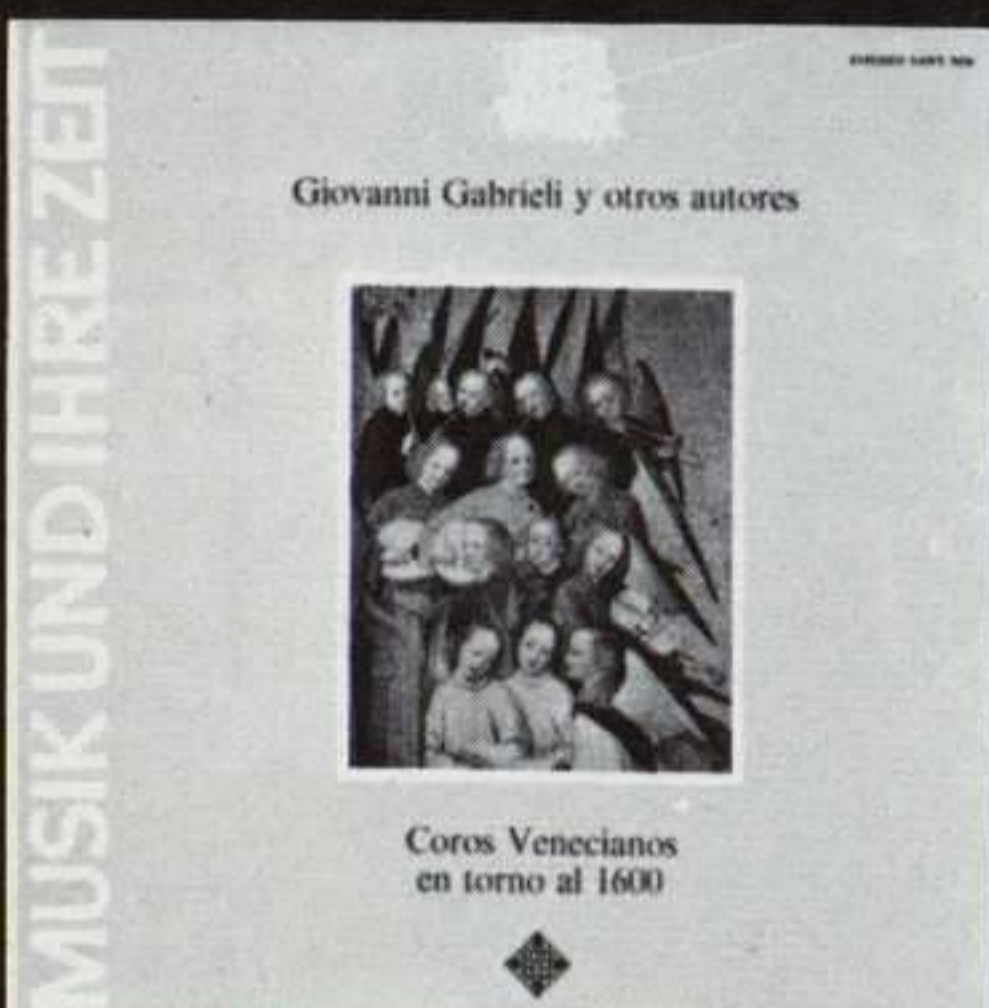
SAWT 9448  
Telemann  
Cuartetos de Paris N.º 1-4-6 (1733)



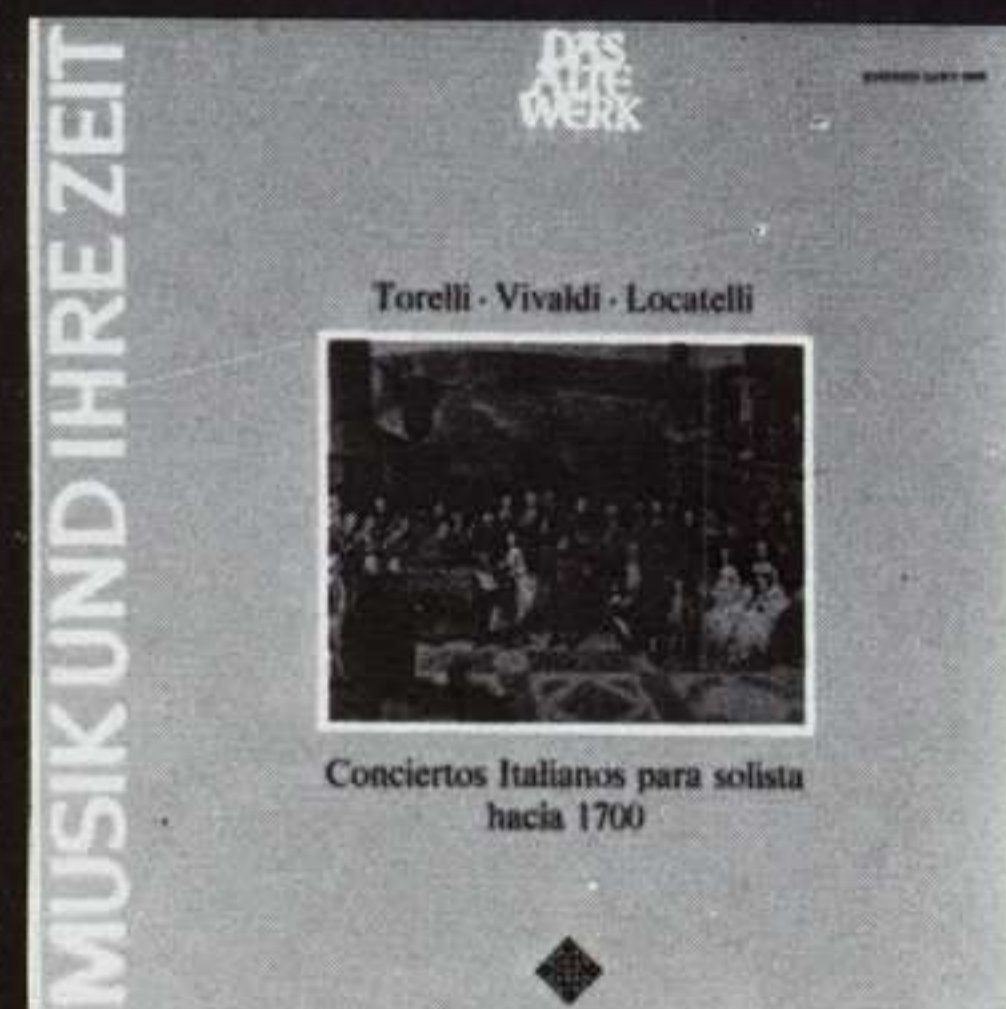
SAWT 9449/54  
Telemann  
Musique de Table



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



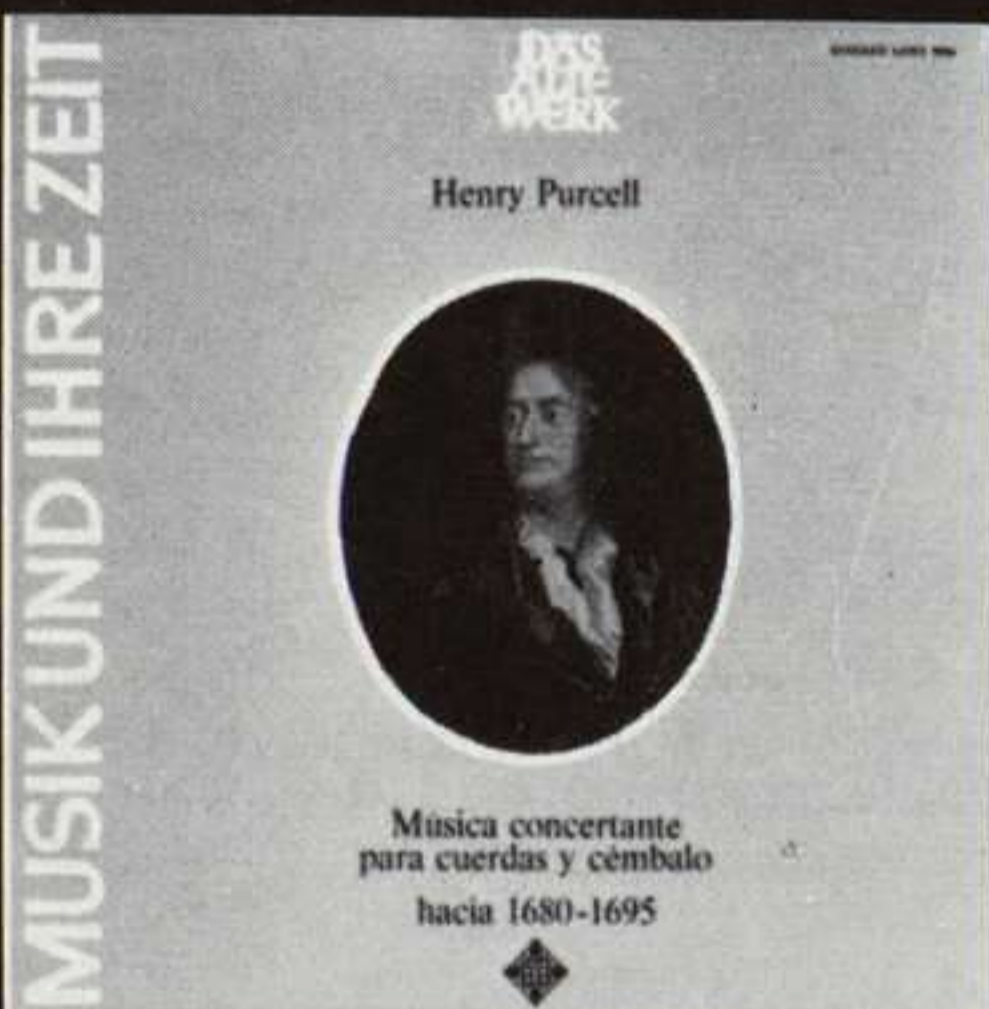
SAWT 9456  
Gabrieli y otros  
Coros Venecianos en torno  
al 1600



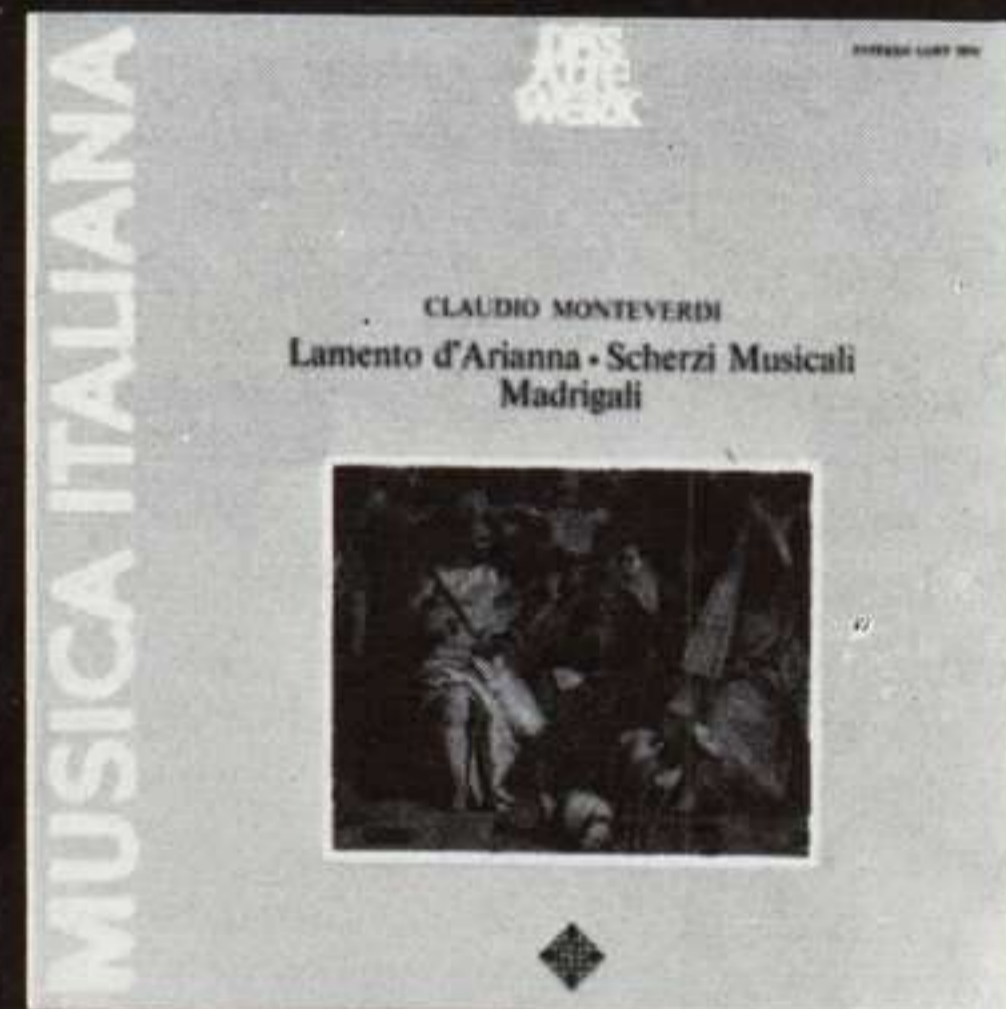
SAWT 9499  
Torelli-Vivaldi-Locatelli  
Conciertos italianos para solista  
hacia 1700



SAWT 9559  
Haendel  
Sonatas-Trio  
alrededor de 1730



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



SAWT 9591  
Monteverdi  
Lamento d'Arianna  
Scherzi Musicali · Madrigali

Distribución  
COLUMBIA

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



# CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

## EN LA FUNDACION MARCH

Los puntos positivos del reciente «Ciclo de Música Española Contemporánea», que ha organizado la Fundación Juan March, son muchos, y entre ellos destaca la cuidadosa organización y presentación de los conciertos, con suficientes horas de ensayo de las obras, cosa que hoy descuidan incluso nuestras orquestas nacionales, así como el intento de comunicación entre el público y el compositor, en unos coloquios que precedían a la audición. Digo intento de comunicación, porque ésta realmente no existió, salvo a un nivel muy bajo y, en general, de pura anécdota; por supuesto, esto en absoluto es culpa de la Fundación, sino de los moderadores y luego del público auditor.

Entre los puntos negativos está el irregular reparto de las entradas, pues amén de críticos y demás personas invitadas, el público corriente que pudo asistir a los conciertos y que, en general, es el que demuestra más interés por ellos, no rebasó la cifra del centenar, y no porque no deseara ir, sino porque a los diez minutos de ponerse a repartir las entradas el conserje te decía: «Lo siento, no quedan más».

Por otro lado, esto demuestra la gran acogida que ha tenido el Ciclo y el consiguiente éxito que ha alcanzado. La gente tiene ganas de oír este tipo de música, ya que sólo después de conocerla tendrá elementos de juicio para formarse una opinión. De las cosas irremediables, es la mínima capacidad del salón, que cuenta con trescientas butacas, y aunque existe una sala contigua donde se puede escuchar el concierto, esto es una cosa bastante deficiente, pues como dice Cristóbal Halffter: «El fin de la música no es el disco o la cinta, sino verla interpretada, porque esa importante parte visual le confiere gran poder de comunicación», y nunca mejor dicho para una obra como la de Tomás Marco, **Cantos del pozo artesiano**, donde, aparte de haber una actriz, los instrumentistas están repartidos por la sala, y además el tuba hace un recorrido por los pasillos para terminar en el escenario. U otra obra del mismo Halffter, **Noche pasiva del sentido**, que precisa soprano, dos percusionistas y dos cintas magnetofónicas que van grabando lo que las personas interpretan, para reproducirlo con un desfase determinado. Esto hay que verlo, y solamente trescientas personas tuvimos acceso al privilegio.

### CARMELO BERNAOLA

Comenzó el Ciclo con la audición de cinco obras de Carmelo Bernaola que —salvo **Mixturas**, que data de 1964— pertenecían a los años 1968-1971. Bernaola no es un compositor genuino de la «vanguardia»; sus puntos de vista estético-musicales le sujetan demasiado a las técnicas tradicionales, y opino que si hace esto es porque quiere comprometerse con la realidad que le ha tocado vivir. Lo que no quiere decir que no sea un músico de mucho cuidado, ya que su bagaje musical es completísimo. Y por esto pienso que él se encuentra muy cómodo en obras como **Relatividades**, «Homenaje a Ataúlfo Argenta», donde su sarcástico humor juega con frases de obras tradicionales muy conocidas. Sin embargo, las obras interpretadas muestran un gran equilibrio y una cuidada precisión estructural. «Con la perspectiva de los cuarenta y cinco años se pierde agresividad, pero se gana reflexión.» «El músico debe tener una formación clásica; para mí, el estudio de la técnica tradicional ha sido útil y necesario, pero luego hay que pasar a otros planos distintos.» Y no hay duda que estos planos distintos tienen una forma original en obras como

**Polifonías u Oda für Marisa**, que él mismo dirigió, donde existe capacidad de juego con un mismo material. Y si en estas obras se da libertad al director para jugar con el material, en **Superficie número 4** ésta se les concede a los intérpretes.

### CRISTOBAL HALFFTER

Una semana después, el día 12 de febrero, le tocó el turno a Cristóbal Halffter, del que pienso que, aparte de ser otro gran músico, es el que más fácilmente llega a la gente con este tipo de música. Precisamente por su facilidad de comunicación tiene un gran refrendo popular entre los oyentes jóvenes. Las cuestiones no estrictamente técnicas también han rodeado su obra, aunque él aclara: «No pretendo en ningún momento hacer política con mis obras. Pretendo que el oyente de mi obra considere ésta como música, pero quiero acercar la creación artística al mundo que nos rodea». Quizás sea este deseo de conocer y vivir en el mundo que estamos lo que le permite establecer tan fácilmente la comunicación con su auditorio.

Y desde luego esto lo hizo sobre todo con una obra que personalmente me tocó la sensibilidad de forma muy acusada: **Noche pasiva del sentido**, una maravilla de composición, en la que se juega fundamentalmente con el aspecto semántico-fonético del texto: la primera estrofa de **Noche oscura del sentido**, de San Juan de la Cruz. «Desde luego, puede existir un humanismo religioso en 1975; la Música en sí tiene un carácter religioso. Yo necesito a Dios.» Otra obra interesante, desde el punto de vista emocional, fue **Anti-phonismoi**, que recoge ciertos elementos del cante flamenco. Cristóbal Halffter, que dirigió el concierto, afirma: «Nunca he podido hacer una obra fría y calculada, siempre sale algo comunicativo y humano», y eso es válido incluso para una partitura como la de **Líneas y puntos**, aunque parezca lo contrario. La obra se basa en un juego continuo entre el concepto de línea y el de punto, y esto a dos niveles, el del material electrónico y el del material instrumental tradicional. Completó el programa **Oda**, hecha con ocasión del 80 aniversario del Director de Universal Edition, A. Kalmus.

### TOMAS MARCO

No sé porqué, los dos críticos extranjeros que confeccionaron los programas de mano pusieron tanto énfasis en Halffter y De Pablo, olvidándose de Tomás Marco, quizás el compositor de vanguardia más original de los que tienen un refrendo popular mínimo en nuestro país. «No me gusta el término "vanguardia", por prestarse a muchos equívocos. Pienso que sólo debería usarse como referencia al de «retaguardia».» Las obras de Marco, cuatro, que dirigió José María Franco Gil, fueron realmente interesantes y causaron impacto en el público, sobre todo la ya mencionada **Cantos del pozo artesiano**, que es teatro-musical muy atractivo, totalmente controlado, y que se inmiscuye dentro de la corriente del absurdo —la obra está hecha en 1967—, con todo lo que esto entraña de provocación al público.

Musicalmente más atractiva me pareció **L'invitation au voyage** (1973), que sobre textos tópicos de varias literaturas toma el título de un texto de Baudelaire. Y el viaje se puede entender en varios sentidos, según afirma el propio autor, aunque opino que el constante cascabeleo de la composición lo orienta en un sentido muy determinado. No hay duda de que el auditor forma parte muy activa de las obras

de Marco. Cosa ésta también muy factible en **Vitral**, «Música celestial número 1», para órgano y orquesta de cuerda, donde la música, muy reposada y apacible, te permite hacer vagar tu imaginación. **Nuba**, que inició la audición, es un homenaje a la música arábigo-andaluza, aunque el resultado dice que es sólo un homenaje, pues la obra tiene un carácter propio independiente.

### LUIS DE PABLO

No hubo coloquio con Luis de Pablo, pues el compositor se hallaba en Norteamérica. Además, el concierto se retransmitió en directo por el segundo canal de nuestra Televisión Española, lo que hizo que tuviese que empezar media hora después de lo primeramente anunciado. Desde luego, las obras de De Pablo van dirigidas a un público ya enraizado en este tipo de música; para el oyente novato sus composiciones aparecen arduas y ásperas, y en verdad lo son si nuestro oído no capta la riquísima gama de posibilidades expresivas que domina el autor. Posibilidad que De Pablo explora constantemente: «¿Por qué he elegido una obra como **Radial**, que pronto cumplirá quince años? La razón es, creo, obvia: me interesa mostrar mi trayectoria hasta el día, y **Radial** fue para mí un paso decisivo—no el primero— para encontrar un camino que, me parece, es el mío, y en el que todavía estoy: el camino de la transformación constante, del cambio periódico, sentidos no como un «estar a la moda» —¡cuántas incomprendiones, por no decir insolencias, he tenido que aguantar al respecto...!—, sino como una imperiosa necesidad de evolución personal». Evolutivamente, la siguiente obra interpretada en el concierto fue su ampliamente conocida **Cesuras**, cuya versión me resultó satisfactoria. También fue curiosa la versión que Franco Gil nos ofreció de **La libertad sonríe**, partitura flexible donde las haya, y en la que sólo se indica la altura del sonido, quedando la elección de los instrumentos, que han de ser quince, a gusto del director. La última obra interpretada fue **Elephants Ivres II** (1973), que pertenece al estadio evolutivo de Luis de Pablo, donde éste sentía la necesidad de citar frases de obras tradicionales; en esta ocasión la cita era del motete de Tomás Luis de Victoria, **Veni, sponsa Christi**.

Desde luego, eché en falta varias obras claves del compositor bilbaíno, y si lo que pretendía era mostrar sus estadios evolutivos, hubiera sido conveniente programar una obra electrónica, que aunque se diga que en esa faceta el compositor no puede sacar su rica imaginación, a mí me parece que sí, y el ejemplo está en la versión discográfica estereofónica —la obra no enlatada precisa de siete canales— de **Soledad interrumpida**. Por lo demás, el concierto se hizo ameno —como todos los demás—, y en él se vio más «progresia» y menos críticos, ya que muchos de ellos prefirieron irse al siempre exótico Lejano Oriente con nuestra siempre fiel Orquesta Nacional.

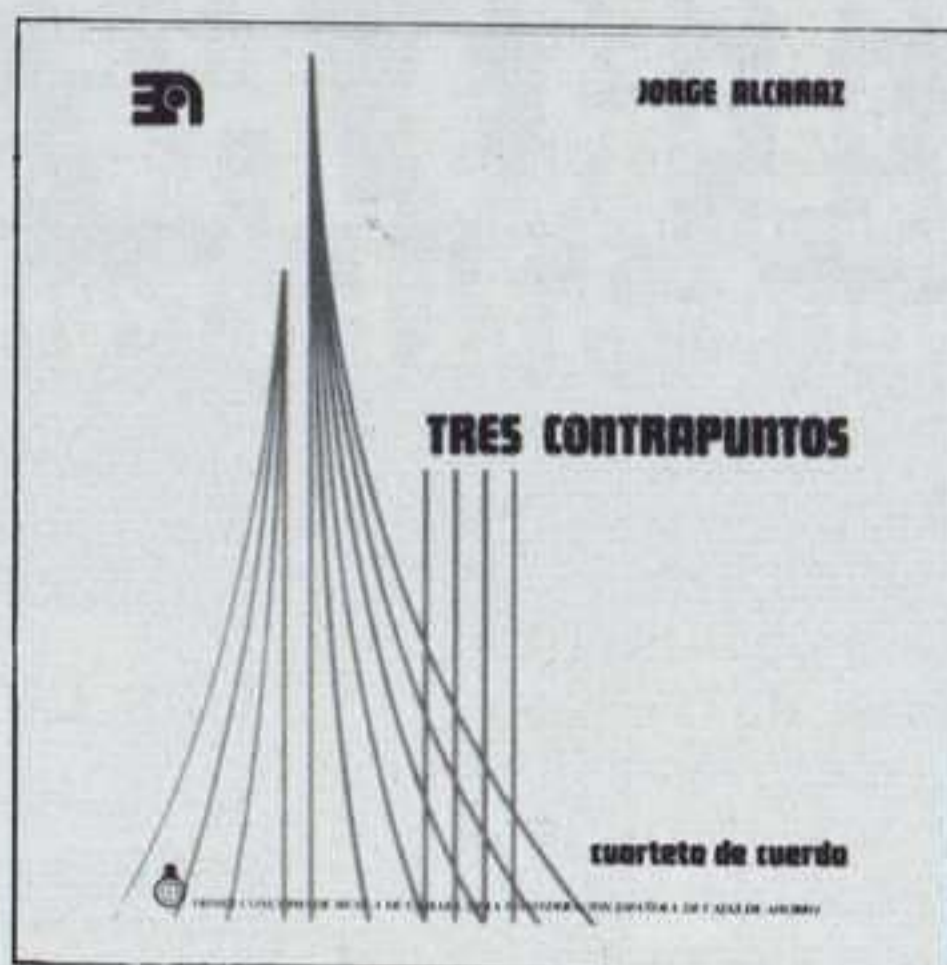
Si hubiese que sacar alguna conclusión, ésta sería, salvo las cosas mencionadas al principio, totalmente satisfactoria: un éxito rotundo para la Fundación, pero corto en conciertos programados, ¡qué se le va a hacer! El esfuerzo ha sido elogiado, pero personalmente tendría que pedir más orden en el reparto de las entradas, y que esto se siga haciendo, pero contando con todos nuestros compositores, que obviamente no tienen porqué estar centrados en Madrid.

JOSE MIGUEL LOPEZ



# 1er

## CONCURSO DE COMPOSICION DE LAS CAJAS DE AHO



El Primer Concurso de Composición de Música de Cámara, organizado por la Confederación Española de Cajas de Ahorros, fue quizás el hecho de mayor relieve, en cuanto a planteamiento se refiere, que tuvo España el año 1974.

Con ello, además de ser estímulo para la creación de más de un centenar de obras presentadas al Concurso, el premio puso en funcionamiento a una serie de sectores de nuestra sociedad cuya eficacia se mostró como algo digno del mejor elogio para el presente y el mejor deseo para el futuro.

Hacemos referencia hoy al hecho de que, en la interpretación pública de las siete obras seleccionadas para la final de dicho Concurso, el Jurado, los críticos musicales y los mismos compositores pudieron escuchar las obras con las partituras editadas con la mayor puntualidad y pulcritud.

Esta acción, promovida por una Empresa joven y de sello actual, nos obliga a hacerla resaltar en nuestras páginas, con la doble finalidad de reconocerla y estimular otras semejantes. La Editorial Alpuerto, de Madrid, con su espíritu de servicio, demostrado a lo largo de su breve existencia, nos facilitó las siete partituras, cuyo contenido nadie mejor que sus autores puede presentar. Para ello aprovechamos la presentación que cada compositor hizo de su obra, con el fin de informar al público que no estuvo presente el día de su interpretación.

«TRES CONTRAPUNTOS», de Jordi Alcaraz. (Para violín I, violín II, viola y violoncello.) Catálogo Editorial Alpuerto, número 1.197.

«Tres Contrapuntos» es una obra para cuarteto de cuerda en tres tiempos. Como indica el título, se trata de «contrapuntos» en el sentido de que hay un predominio del tejido paralelo de las líneas melódicas, aunque el resultado armónico no es fortuito, sino previsto. La concepción sonora no se sitúa en un plano experimental, sino que partiendo de las inagotables posibilidades tímbrico-dinámicas del cuarteto de cuerda pretende estructurar un discurso musical lógico en la forma y profundo en el contenido.

Los tres tiempos de la obra tienen entre sí una relación de contraste: en el primero y tercer tiempos, la rítmica juega un papel preponderante, mientras que el segundo tiempo posee un carácter más estático. A ello contribuye también el diferente «tempo» concebido para cada movimiento.

Cabría clasificar la obra como atonal en cuanto no existen funciones tonales en el conjunto armónico; pero ello no significa anarquía en la distribución del material sonoro, pues la cohesión interna se basa en una relación interválica, en cortos temas e imitaciones que se reiteran transformados.

«CONCIERTO DE CAMARA», de Amando Blanquer. (Para flauta [flautín, flauta alto en Sol], oboe [corno inglés], clarinete en si b [clarinete bajo en si b], fagot, trompa, «glockenspiel», xilófono, silomarimba (vibráfono), percusión, seis violines, dos violas, dos violoncellos, un contrabajo.) Catálogo Editorial Alpuerto, número 1.201.

«De todos es conocida la metamorfosis vivida por el arte musical desde principios del siglo. Si la música tonal revisó los conceptos y principios que parecían más firmes, la música serial, heredera del atonalismo, necesitaba igualmente de una ordenación que evitase la esterilidad de su rigurosa aplicación.

En todas las músicas, cualesquiera que sean los medios utilizados para producirlas, el acto de componer consiste esencialmente en estructurar la materia sonora; por eso la composición musical contemporánea surge de la esencia misma de las ideas que la configuran; es decir, es cerrada sobre sí misma. Los elementos constitutivos tienen sentido por el todo que los comprende. De ahí que el concepto estético de la estructura sea portador de un sentimiento indivisible que le hace comunicable en su totalidad.

Partiendo de estos supuestos estéticos, el autor pretende dar un significado personal a su obra.

La configuración global del **Concierto de cámara** se diferencia sensiblemente de los arquetipos clásicos al establecer una nueva ordenación de ente musical que reposa sobre un doble material

sonoro: el ritmo que interviene (utilizando diversos elementos) bien simétricamente, es decir, en un mismo orden, bien irregularmente, evocando un «tempo» flexible y fluido. Es, en definitiva, una suma de impresiones sucesivas que constituyen el grupo o la figura rítmica. El material sonoro es de carácter fragmentario. Utiliza pequeñas células de índole muy variada, lo cual confiere un carácter abreviado al aliento expresivo portador de las ideas melódicas. Obra esencialmente contrapuntística no sólo por el desenvolvimiento de sus líneas, sino también por el juego de intensidades a que están sometidas. La precisión en su interpretación es esencial; de ahí que se recomiende un extremado cuidado en el equilibrio sonoro, tanto para revelar las sutilezas más íntimas como para significar el color instrumental que contiene cada detalle.

La síntesis en el planteamiento global de la obra queda reflejada en el plano de la acústica, de la dinámica y en los hallazgos que proporcionan las posibilidades instrumentales del conjunto sonoro que la articula.

El autor, alejado de todo sistema, pretende reflejar una libertad de expresión capaz de disponernos a aceptar las delicias imprevistas del sutil arte de la improvisación.»

«EN GUISE DE FETE», de José Evangelista. (Para soprano solista, cuatro violines, dos violas, dos violoncellos, un contrabajo, vibráfono, piano, arpa, percusión.) Catálogo Editorial Alpuerto, número 1.198.

«Esta pieza, basada en un poema homónimo de la poeta quebequense Anne Hébert, está escrita entre 1973 y 1974. Los quince ejecutantes se agrupan de la manera siguiente:

- Soprano: se destaca necesariamente de los instrumentos, pero no interviene continuamente ni está tratada como solista.
- Vibráfono, piano y arpa: se funden a menudo o actúan como solistas.
- Cuerda: papel más bien de acompañamiento; se presenta en bloques.
- Percusión: casi siempre tratada en segundo plano.

El discurso musical se articula en secciones claramente perceptibles a la audición. «Grosso modo», tiene una estructura en arco: a partir de un cierto clímax se vuelven a oír pasajes parecidos, pero en orden inverso (ABCDCBA); sin embargo, la parte de re-exposición (CBA) es mucho más breve que su homóloga (ABC). Este fenómeno de simetría central me vino impuesto por la estructura misma del poema.

El lenguaje no es tonal ni serial, aunque está basado en la armonía. Trabajo con acordes que he determinado al piano sin ninguna imposición previa. Utilizo la armonía como punto de partida, tratándola como color y como fuente de tensiones. A veces los acordes podrían tener una explicación en escritura tonal, pero cobran un significado distinto en este otro contexto.

La línea vocal es bastante diatónica, aunque se mueve en un registro amplio con saltos frecuentes de intervalos grandes. El ritmo y la dinámica están tratados de manera intuitiva. En ocasiones, la escritura del conjunto equivale a una concepción aleatoria realizada de forma fija. Se apreciará que trato de evitar la regularidad de la métrica neutralizando los tiempos fuertes o cambiando a menudo la acentuación.

Al escribir esta pieza he intentado hacer una música que sea ante todo sugerente por el resultado sonoro; los aspectos intelectuales, incluso emocionales, pasan a un segundo término.»

«CONCIERTO GUADIANA», de Tomás Marco. (Para guitarra y orquesta de cuerda. Cuatro violines, violas, dos violoncellos, un contrabajo.) Catálogo Editorial Alpuerto, número 1.199.

«Los orígenes de esta obra hay que buscarlos en mi interés por la guitarra española, a la que ya había dedicado dos obras (**Albayalde**, a solo, y **Miriada**, con percusión), y en la petición del solista alemán Siegfried Behrend de una obra concertante. En las



# ROS: ANALISIS DE LAS OBRAS PREMIADAS



semanas finales de 1973, unas vacaciones retrasadas me permitieron establecer un material concertante del que pudieron salir una obra encargo del English Bach Festival, la presente y una posible obra con dos guitarras solistas y orquesta. La razón de esta multiformidad está en mi tendencia actual a considerar la labor de composición más con un planteamiento de procesos musicales que como la construcción de objetos sonoros, independientemente de que los procesos puedan cristalizar en una obra autónoma.

En la presente obra, **Concierto Guadiana**, utilizo la guitarra solista frente a dos grupos de cuerda, un cuarteto y un quinteto, con funciones específicas cada uno. El título tiene múltiples significados, algunos evidentes, otros ocultos, entre los que están el hecho de tratarse de un material que aparece y desaparece continuamente en un terreno de fondo, y porque la guitarra española tiende a identificarse con el folklore andaluz, muy concretamente con el de la Baja Andalucía. Precisamente, este hecho me ha llevado a afrontar ciertos elementos métricos y colorísticos de la música española que utilizo con una especie de técnica de distanciamiento, y al propio tiempo como relación dialéctica con mi entorno y mis raíces culturales. En un mundo como el nuestro, donde la velocidad y la distancia tienen otro significado en base a los medios de comunicación, me parece tan estéril escribir para una Humanidad en abstracto, unida por una hipotética cultura común, como pensar que la creación sólo es posible en un círculo restringido y paleta desconectado del mundo. Entre estos dos extremos, muy frecuentes en la música española y en otras extranjeras, hay una síntesis que nos lleva a plantearnos las líneas generales del pensamiento creativo de nuestra época en función del entorno cultural del que nacemos y al que nos dirigimos. Una posición comprometida y crítica, pero que responde a mi concepción de la música como medio de comunicación, como posibilidad de conocimiento a través de una vía sensorial y como modificación de la percepción psicológica, un punto de encuentro en el pensamiento lógico y en el pensamiento mágico, en el que la memoria humana tiene una función a la vez formal y cultural. La obra se desarrolla en cinco secciones unidas, que utilizan los recursos instrumentales del material de acuerdo con este pensamiento.»

«OMICRON 73», de Angel Oliver Pina. (Para flauta, clarinete, trompeta, trombón, violín, viola, violoncello, vibráfono, piano, percusión.) Catálogo Editorial Alpuerto, número 1.203.

«**Omicron 73** es una obra de estilo libre en la que juegan papel importante las relaciones espaciales. En su sentido formal se configura como una fantasía en la que existen fragmentos de aleatoriedad temporal e improvisación rítmica y sonora, interviniendo con cierta frecuencia «ostinati», «portamenti», «clusters» y trémolos. Dichos fragmentos aleatorios no están dejados al azar, sino que se supeditan al control del director.

El material instrumental se compone de flauta, clarinete en Si bemol, trompeta en Do, trombón tenor, violín, viola, violoncello, vibráfono, piano y variada percusión, que incluye dos platos suspendidos, tres «bongós», un «tomtom», caja, triángulo y «tamtam». Todo este complejo está dividido en cinco grupos, formando un total heterogéneo de mixturas instrumentales en cuyo espesor se funden. El material sonoro, aun no siguiendo sistema serial alguno, emplea como intervalos generadores, principalmente, la segunda menor y cuarta aumentada. En cuanto a su estructura y desarrollo, la obra se divide en once secciones libres, alternadas por otras tantas de medida fija, en las que la métrica, en estas últimas, es casi siempre irregular. Una breve «cadenza» en la parte central está confiada al piano, sirviendo de elemento de contraste.

La obra fue escrita en los meses de junio o julio de 1973 y está dedicada al compositor Carlos Cruz de Castro.»

«ANISOMETROFONIAS», de Francisco Otero. (Para violín, viola y violoncello.) Catálogo Editorial Alpuerto, número 1.202.

«La razón primordial que se desprende de esta obra es que se desenvuelve dentro de un concepto puramente heterofónico, buscando más la sensación ambiental producida por un sistema o es-

quema estructural que por los resultados de una tímbrica específica, sin olvidar, por supuesto, la calidad y las posibilidades instrumentísticas que reúnen cada uno de sus protagonistas. Es decir, que aun a pesar de que no me haya olvidado ni un solo momento de la recia personalidad que encierra la combinación violín, viola y violoncello como elementos de una familia con un determinado sentido tímbrico, la verdadera finalidad es mantener un nivel de sonorización que contenga el mayor número de alturas con una estructura limitada.

Aunque el trío aparece escrito en un sistema de compás eminentemente tradicional, tiene en su propio contexto una total y compleja variedad rítmica, fundamento que contribuye en gran medida a la relación de contornos que se van diluyendo sin una característica unidad de pulso.

El nombre de **Anisometrofonías** se debe precisamente a la irregularidad que conlleva la palabra **anisómetro**, concepto que se mantiene tanto en la altura como en la medida y hasta en la desigualdad de los «tempos». Pasajes diseños que surgen y que no aparecerán más con el mismo esbozo. Que por sí solos carecerían de sentido constructivo, pero que amalgamados de una forma sucesiva y pendientes de un criterio eminentemente estructuralista pueden guiar hacia una serie de situaciones más o menos antagónicas.

Los tres tiempos nacen necesariamente del planteamiento que exige el proceso compositivo, y aunque la forma, por decirlo así, resulta aparentemente desproporcionada, va en razón de la misma dinámica, que es la característica que se pretende.

En realidad, esquemáticamente, podría quedar reducido a un movimiento básicamente estático, donde se intenta crear una cierta ambigüedad rítmico-sonora, situado entre dos breves polos, que son plataforma expositiva y culminación, respectivamente, del propio eje central.»

«COORDENADAS INFORMALES (sonoro exátonas y enigmáticas), de Rodrigo de Santiago. (Para flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot, violín, viola y violoncello.) Catálogo Editorial Alpuerto, número 1.200.

«El propósito de **Coordenadas informales** no es otro que justificar (usando nuevamente) el empleo de unas escalas a las que no se ha prestado una atención en consonancia a los valores armónicos que se enmarcan en su particular gama, lo que podemos considerar como un «retorno».

La soldadura de dos escalas (enigmática la una, exátona la otra, o viceversa) es posible en cualquier momento, así como es perfecta la soldadura de las exátonas ascendentes y descendentes.

La escala enigmática nos ofrece la posibilidad de crear o confeccionar una melodía particularísima, alejada de aquellas melodías que llamamos, o consideramos, tradicionales.

Si el acierto preside el empleo de las coordenadas, bien en líneas sonoras definidas y amplias, o en fracciones, se podrán alcanzar unos efectos sonoros de máximo interés.

Los dos acordes tritonales de la escala enigmática nos facilitan (mejor diríamos amplían) el campo sonoro que nos ofrecen las escalas exátonas, y ambas soldaduras (escalas, acordes tritonales) enriquecerán al máximo la técnica en la que se apoya una obra que por las características aportadas pueda ser considerada como actual.

La combinación y relación frecuente de las escalas ya citadas con anterioridad no solamente crean nuevas melodías, sino también variadas armonías, e incluso nuevas escalas, lo que enriquece, sin lugar a dudas, la obra creada.

La música empleada en **Coordenadas informales**, en obra de mayor minutación nos hubiera llevado a nuevos hallazgos tímbricos y a nuevas direcciones melódico-armónicas, pero «coordinar», empleando para ello un reducido número de elementos teóricos, no todos empleados corrientemente en música, reduce el campo de creación del compositor.

En las escalas de tonos enteros, enigmáticas, exátonas, y en las muy variadas pentatónicas, tenemos un verdadero tesoro digno de revitalizarlo.»



# Se celebró la segunda edición de la Bienal Internacional del Sonido

Entre el 23 de febrero y el 3 de marzo últimos se celebró en Valladolid la segunda edición de la Bienal Internacional del Sonido, manifestación, a nivel privado, beneficiaria del entusiasta apoyo de organismos locales y nacionales como son el Excmo. Ayuntamiento vallisoletano y el Ministerio de Información y Turismo, que, conscientes de la importante misión que puede desempeñar, han venido a potenciarla con su colaboración decidida.

En el editorial de nuestro número anterior ya adelantamos la cálida adhesión de RITMO a esta labor que se ha impuesto el Instituto Superior de Complemento de Estudios, de Valladolid, y al valorarla señalábamos el vacío que había venido a llenar en nuestro país el desarrollo de tan interesante actividad en el campo de la investigación, del análisis, del estudio y de la promoción de la Música en cuanto con ella se relaciona dentro de la fenomenología sonora.

Ahora queremos pasar rápida revista a lo que han sido estas jornadas de la segunda edición de la Bienal que, sin superar, a nuestro juicio, el alto nivel que tuvo la primera—no en cuanto a forma, sino en cuanto al fondo—, ha venido a ser el exponente fiel de la firme voluntad de los organizadores de conseguir las metas que se impusieron al iniciar este movimiento que no tenía antecedente en nuestro país, y del que esperamos los más positivos resultados.

## LAS SESIONES DE TRABAJO

Merece nuestras preferencias la labor de investigación y análisis iniciada tan eficazmente en 1973, que se ha proseguido en estas segundas jornadas de la Bienal y que, a nuestro parecer, son las que deberían darle la mayor y más clara configuración. Primera manifestación de este tipo fue en la programación de la Bienal de 1975 la conferencia que sobre el tema «El sonido en televisión» pronunció Rafael Ramos Losada, Director de Radio Nacional de España, en la que, tras un breve estudio sobre la televisión y su papel frente a otros medios de comunicación sonora, como son la radio y el cine, sólo pudo hacer un ligero esbozo de tema tan interesante y tan ligado a las jornadas, con un aporte de ideas que quedan para consideración más detenida y atenta de las futuras ediciones de la Bienal.

Siguiendo el orden cronológico, hemos de referirnos ahora al seminario sobre «Psicología y música para el tráfico», tema magníficamente tratado e incorporado a la Bienal desde sus jornadas iniciales, que en las de este año ha tenido como mantenedor al profesor Celio Guerra, y que verdaderamente supone un aporte científico al mundo de hoy, tan vinculado al sonido.

Con verdadero interés y expectación se asistió por un nutrido auditorio a la sesión en que por la Sociedad de Autores—que había aceptado presentar una ponencia sobre «El derecho de autor»—se desarrolló la misma y para lo que envió a Valladolid un importante equipo, presidido por el Consejero Delegado general de la

Entidad, don Guillermo Saptier Casaseca, y constituido por destacados Consejeros y técnicos de la misma. La ponencia fue desarrollada por el Jefe de la Asesoría Jurídica de la S. G. A. E., don José María Segovia, quien hizo una magnífica exposición de lo que es el derecho de autor, ofreciendo una panorámica jurídica de este derecho y de la protección legal de que goza en los campos más en conexión con la naturaleza sonora. En este acto puede decirse que se iniciaron los apasionados coloquios que este año han dado un mayor interés a la Bienal, interviniendo en ellos destacados representantes de la prensa especializada y de los medios de comunicación—Radio y Televisión—, que recibieron complementaria información sobre sus respectivas preguntas en torno a la Sociedad de Autores y su misión específica.

La participación de la música en los programas de la televisión, tanto en vivo como en discos, fue motivo de una mesa redonda internacional, en la que participaron personalidades nacionales y extranjeras, especializadas en la doble vertiente de la Música y de la Televisión. Fueron éstas: Erwin List, Director de Los Madrigalistas, de Strasburgo; Helmuth Lisp, Profesor del Conservatorio de Música de Stuttgart; Carlos Usillos, Jefe de Programas Musicales de Televisión Española; Mateo Fortuny, Director de prensa especializada, y don Francisco Verdú, Director de la Bienal, que actuó como moderador. Fue ésta una sesión en la que se contrastaron interesantísimos pareceres en torno al papel de la Música en la televisión, y en la que también nos fue dado escuchar opiniones con las que no podemos estar conformes, en cuanto a la miniprogramación de la música clásica en la pequeña pantalla, viniéndonos al recuerdo la acertada observación de un colaborador nuestro, expresada en uno de sus recientes artículos ofrecido en esta misma Revista, en el que preguntaba si la música clásica no tenía más espacios en Televisión porque no interesaba, o no interesaba por estar falta de espacios...

Y cerramos esta parte dedicada a las sesiones de trabajo con la referencia al «symposium» sobre «Discos y medios de comunicación social», tema que despertó apasionada polémica y dilatadas intervenciones, tanto de los mantenedores de las diversas ponencias como de la numerosa asistencia. Entre los primeros, representantes bien cualificados de la Prensa, la Radio—oficial y privada—, la Televisión y la industria discográfica. Entre los segundos, profesionales de la Radio, la Televisión y la crítica especializada. No todos los que prometieron su concurrencia como ponentes acudieron a la cita; pero, en líneas generales, puede decirse que la labor del «symposium» constituyó una de las más completas de la Bienal y de más positivos resultados, dadas las conclusiones que, tras intensos debates, fueron aprobadas en el mismo, y que recogemos en estas columnas por considerar, repetimos, que fueron las que mayor sentido práctico puede tener en un plazo inmediato para estos medios vinculados a la fenome-

nología sonora como el Disco y los medios de comunicación.

Esas conclusiones son:

1.º El medio sonoro por excelencia es la Radio. En él se emplea mayormente el disco, en los espacios de música grabada.

2.º La música en la radio comprende:

La gran música (objetiva).

La música que se oye y no se escucha. Música de ambientación (subjetiva) y Música de aplicación (integrativa).

3.º No siempre la calidad y el arte van unidos a la producción discográfica y, por ende, a la programación radiofónica. Hay que buscar, pues, más calidad.

4.º Apoyo a la música española buena, pero no en detrimento de la extranjera, siempre que también sea buena.

5.º Existe una influencia tremenda de los promotores de discos sobre los medios.

Se denuncian determinados manejos pseudo-publicitarios en los medios, a cargo de esos promotores: en prensa, radio y televisión.

6.º Hay que potenciar a los programadores de las emisoras.

7.º Hay que crear, en las emisoras, unos comités o comisiones de calidad, que seleccionen el material a programar.

8.º Diferenciación absoluta entre programación libre y publicidad del disco. Y, por supuesto, entre información del disco y publicidad del disco.

10.º Acelerar la publicación de una Ley de Ediciones sonoras y participación de todos—autores, críticos independientes, intérpretes, etc.—, además de la industria fonográfica y la Administración—en su elaboración—.

11.º Sugerir que existe incompatibilidad entre el ejercicio de una misión determinada en el campo del disco y cualquier otra en los medios de comunicación.

Además, y en vista de la ausencia de personas altamente representativas de las Empresas discográficas y como resultado del «Symposium», se sugiere la conveniencia de convocar una reunión a alto nivel entre la industria fonográfica y los medios de comunicación para establecer un acuerdo de principio y unas bases sobre las que trabajar conjuntamente en el futuro.

## LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS

Decíamos al iniciar el comentario de las sesiones de trabajo que centrábamos en ellas nuestro interés y preferencias, pues esa labor de investigación y estudio es la que debe dar carácter a la organización, y en realidad es su misión más específica y la que ciertamente llena el vacío que existía, pues cualquiera otra en el campo de la divulgación y promoción no deja de constituir un complemento de la que se realiza por otros organismos y entidades, con mayor o menor continuidad y acierto.





En el marco de la II Bienal Internacional del Sonido que ha tenido lugar en Valladolid, del 24 de febrero al 3 de marzo, se celebró un Concierto-Homenaje a la Música Lírica. En la foto la Orquesta Sinfónica de Valladolid, la Coral Vallisoletana y la agrupación de los Amigos de la Zarzuela a punto de iniciar la interpretación de Ya s'ha muerto el burro, estreno mundial de don Pablo Sorozábal y que dirigió el Maestro Barrassa. Don Federico Moreno Torroba dirigió a su vez las demás interpretaciones.



El Ministro de Información y Turismo, don León Herrera Esteban, recibe del Gobernador Civil de Valladolid y de don Francisco Verdú el programa de la II Bienal Internacional del Sonido, que se ha celebrado en Valladolid del 24 de febrero al 3 de marzo. Acompañaba a los mencionados el señor Director de Cultura.

Sin embargo, no podemos dejar de reseñar, aunque muy someramente, obligados incluso por razones de espacio, la actividad de la Bienal en esas otras facetas que constituyen magnífico complemento de su trabajo. En el capítulo de muestras o exposiciones, destacaremos el acierto que supuso el Salón Monográfico dedicado a «Charles E. Ives», con exposición de obras y documentación importante, en homenaje a este gran compositor norteamericano, al conmemorarse el centenario de su nacimiento, y en cuyo acto inaugural, que fue presidido por el Ministro Plenipotenciario de los Estados Unidos, Mister Samuel Eaton, se ofreció un espectáculo al cuidado de la Sociedad Cultural Hispano-Americana, y con actuaciones dramatizadas a cargo de alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Madrid, y proyección de diapositivas. El Pianista Edward H. Mattos contribuyó finalmente con un recital al éxito de esta exposición.

Actos de gran interés lo fueron también la proyección de las mejores filmaciones musicales y la adición de grabación de novedades, que se llevó a cabo por Rubio Willén, con la colaboración de NO-DO.

Una exposición con audición de registros de voces famosas, organizada con motivo de la conmemoración del Cincuentenario de la Radio en España, constituyó una faceta de singular trascendencia y un aporte a la divulgación de la actividad que la Radio desarrolla en nuestro país en el campo musical.

Dentro de las manifestaciones de este carácter exposicional, la más caracterizada, y por ello la hemos dejado para el último comentario, fue la Exposición de Discografía Internacional, con participación de producciones discográficas de trece países—Alemania, Brasil, Colombia, Chile, España, Estados Unidos, Filipinas, Francia, Hungría, Inglaterra, Italia, Méjico y Polonia—, y la concesión de los Premios de la II Bienal, convocados en su día para la producción discográfica, y que fueron fallados con arreglo al acta que nos permitimos reproducir a continuación.

Reunidos en la ciudad de Valladolid, a 24 de febrero de 1975, los miembros del Jurado Oficial de la II Bienal Internacional del Sonido, integrado por D. Pedro Zuloaga, Director del Conservatorio Profesional de Música; D. Miguel Frechilla, profesor de Música de Cámara en dicho Conservatorio; D. José Luis Rubio Willén, como representante de Discotecas y propietario de un comercio de discos; D. Miguel Ángel Fernández Soria, «Disc-Jockey»; D. Luis Lafuente, médico; como representante del público aficionado; asistidos por D. Joaquín Díaz, con voz y sin voto, que actúa como Secretario de dicho Jurado en representación de la Bienal, han decidido libremente otorgar, conforme a las bases publicadas en el mes de agosto de 1974, los siguientes premios:

— Gran Premio Bienal Internacional del Sonido a la marca discográfica discos Columbia, de España, con los sellos que ella representa.

- Medalla de Oro a la colección de música antigua de la Casa Telefunken, de Alemania.
- Medalla de Plata, queda desierto.
- Medalla de Bronce a la marca BASF, de España, con su colección de «cassettes» con sistema Dolby y dióxido de cromo.
- Disco de Oro de Música Clásica al disco Schubertiade, de la Casa BASF.
- Disco de Oro de Música Moderna al disco Question of Balance, del grupo Moody Blues, de la marca Threshold, de Inglaterra.
- Disco de Oro de Música Folklórica a Folklore de Madagascar, de la Casa Fonogram.
- Diploma de Honor al mejor disco «Stereo», al publicado por la Casa RCA con la música de Tomás Marco.
- Premio I. S. C. E. a la mejor marca discográfica extranjera, Continental Records Distributors, de Inglaterra.
- Trofeo Ciudad de Valladolid a la mejor marca española, Discos Columbia.
- Premio Sonido a la obra de Barry White, de la 20th Century Fox, de USA, distribuida por Discos Movieplay.
- Caratula de Honor a la carpeta Antología del Cante Flamenco, de Discos Columbia.
- Trofeo Ministro de Información y Turismo a discos Kultura-Rungaratón, de Hungría.

Actuando como Presidente D. Rafael Ramos Losada, y como Vocales D. Ramón Villot, D. Enrique Franco, D. Tomás Marco, D. Enrique García Asensio y D. Odón Alonso, se ha decidido conceder el Micrófono de ORO de RTVE al Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia por su colección discográfica de música antigua.

El premio fue recogido por D. Ismael Medina.

En el capítulo de jornadas de espectáculo, no hemos de silenciar las de carácter «pop»; la primera, el Marathon musical, a cargo de Hilario Camacho, Rosa León, Pedro y Ana, Fernando Unsain y Sefard; la sesión confiada a la

Orquesta Marisol, y el magnífico recital de Ann Peebles, y una representación de Godspell.

Un recital de órgano electrónico, con Michael Recklin como intérprete, poseedor de todos los secretos que encierra ese espléndido instrumento que es el Yamaha Ex-42 que nos ha sido grato admirar una vez más.

Finalmente, el concierto de gala, homenaje a la lírica española, con la Orquesta Sinfónica de Valladolid, la Coral Vallisoletana y la Agrupación Amigos de la Zarzuela, confiado en un principio a la dirección compartida de Moreno Torroba y Pablo Sorozábal, pero que hubo de realizarse bajo la única del primero, por enfermedad de este último. Constituyó una auténtica manifestación de arte lírico nacional y una excelente prueba de los valores que encierra nuestra producción lírica. Obras de Chapí, Fernández Caballero, Giménez, Vives y del propio Moreno Torroba integraban el programa, y la labor de todos los participantes fue magnífica y estuvo a la altura de las circunstancias, constituyendo ciertamente homenaje auténtico a ese género musical que dicen está en crisis. El concierto tuvo proyección nacional, al ser televisado por Televisión Española, que destacó a Valladolid a unidades de su Equipo Móvil, y su presentación estuvo a cargo del crítico y musicólogo Juan Arnau.

Fue el marco de este acto el elegido para la imposición de las Medallas de Oro de la Bienal a los maestros Moreno Torroba y Sorozábal, y a D. Juan Inurrieta (ésta concedida a título póstumo).

Y hemos dejado para cerrar a modo de coda esta crónica, la referencia al Curso de Dirección Coral y de Pedagogía musical realizado durante la semana del certamen, al que han asistido un grupo muy nutrido de interesados en esas especialidades, de dentro y de fuera del país, y que para clausura del Curso nos brindaron una interesante audición, colaborando y alternando en la dirección y en la interpretación profesores y alumnos.

Un momento de la ponencia sobre «Derechos de autor», con la participación de la SGAE (Sociedad General de Autores de España), que tuvo lugar en el Salón del Pleno de la Caja Provincial de Ahorros durante la II Bienal Internacional del Sonido, celebrada recientemente en Valladolid.





# CONVERSACIONES CON MUSICA DE FONDO

## ● SE CELEBRO EN CUENCA UNA SEMANA MUSICAL

## ● ENTREVISTAS CON: RAMON PERALES DE LA CAL, JOSE FORONDA Y WLADIMIRO MARTIN DIAZ

Ramón Perales de la Cal, el Cuarteto Polifónico de Madrid, el Quinteto de Viento Koan, Wladimiro Martín Díaz y el grupo Carcoma fueron los protagonistas del programa de la Semana Musical que, organizada por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural a través de la Comisaría Nacional de Bibliotecas, y teniendo como marco los locales de la Casa de Cultura, se desarrolló en Cuenca desde el lunes 3 al viernes 7 del mes de marzo, mes designado ya desde su comienzo por el estro de lo musical. La organografía medieval española, el cancionero religioso, poético y picaresco de la España cervantina; la música para viento, en rápido recorrido desde el Barroco a nuestros días; la escritura para violín y el acervo folklórico fueron los temas y ocasiones cotidianas de unas jornadas de clara intención pedagógica, que trataron, en forma más o menos sistemática, diversos aspectos de la historia del arte de los sonidos, sin olvidar, como ya he señalado, la aportación tradicional y anónima del hacer popular.

### «LA JUVENTUD ESTA UN POCO DESLIGADA DE LAS MANIFESTACIONES AMPULOSAS»

El director y fundador del Cuarteto Renacimiento, Ramón Perales de la Cal, es el organizador técnico de estas manifestaciones. El pronunciaría la conferencia inaugural —palabra, música y diapositivas—, tratando la existencia y desarrollo de los diversos instrumentos musicales del Medievo, hasta llegar a la clarificadora y fijista etapa del Renacimiento.

—Cuenca hace el número cinco de las Semanas realizadas. Burgos, Soria, Segovia y Avila le han precedido. Posteriormente, Palencia y León serán marco de nuevas jornadas. El patrocinio está a cargo de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, por medio de su Comisaría Nacional de Bibliotecas, que desinteresadamente ha puesto todos los medios a nuestro alcance para poder llevar a cabo nuestras celebraciones.

La conversación tenía lugar momentos antes de su intervención. Le pregunté si se había pretendido dotar a la Semana de una unidad programática.

—Sí; la Semana posee una cierta unidad cronológica, que hemos intentado seguir a través del desarrollo de la Música. Así, comenzamos con esta primera conferencia, que va a versar sobre la historia de los instrumentos musicales; mañana, martes, actuará el Cuarteto Polifónico madrileño con un concierto de música renacentista; posteriormente, el Quinteto de Viento Koan efectuará un esbozo desde el Barroco hasta nuestros días —finalizará con una obra de Tomás Marco—; el jueves intervendrá el conferenciante Wladimiro Martín Díaz, catedrático del Conservatorio de Madrid, que dará una charla sobre «Tres siglos de escritura para violín», ilustrando él mismo su lección; y, por último, el grupo de música tradicional popular Carcoma aportará la nota folklórica, que tan necesaria es, o debe ser, en estos programas para revivir o, por lo menos, rescatar y poner al día lo poco que ya va quedando del folklore. Juntamente con todo ello hemos montado una exposición bibliográfica musical y de nueva grafía, de nuevas formas de escritura, de manera que el público pueda ponerse en contacto con las últimas ediciones, y sobre todo las editoriales que están lanzando la música contemporánea.

Si la Semana estaba enfocada o no desde un punto de vista pedagógico, fue el siguiente tema.

—Desde el primer momento, nuestro planteamiento ha consistido en hacer llegar al público joven —y la experiencia que estamos teniendo es la de que es un público eminentemente joven; como dato anecdótico puedo comentar que en las anteriores Semanas hemos visto multitud de niños que acudían con sus libros bajo el brazo, e incluso (en Avila) me sorprendió la asistencia de niños de Enseñanza General Básica acompañados por chiquillos muy pequeños, sus hermanos, que estaban muy atentos a conferencias y conciertos, pedían opiniones y se interesaban muchísimo—. Creo que esto es lo fundamental, y en ello hemos basado todo el montaje de esta Semana, para que tuviese una coherencia en tal sentido.

El alejamiento o acercamiento del público en general o de determinados sectores en particular fue problema también tocado en la conversación.

—Sería un tema para hablar largo y tendido. Efectivamente, la juventud está un poco desligada de las manifestaciones ampulosas que se celebran en todas las provincias de España (Cuenca no podía ser menos), en las que se pone en contacto con una serie de músicas que en ocasiones no están a su alcance, o se piensa que con ello se va a lograr una docencia, causando el efecto contrario, ya que en muchas ocasiones el tema es muy difícil y no va precedido de una charla sistemática o de una preparación que pusiera al público, al gran público, al público joven, que es el que más necesitado está de estas actividades, en contacto con las

obras que se puedan interpretar. Y existe en ocasiones otro problema, que se debe tener también muy en cuenta, que es el dinero que cuesta la entrada a tales manifestaciones, y que en muchos casos —no comento con ello lo de Cuenca, por supuesto— no está al alcance del público que los organismos oficiales competentes pretenden. Creo que sería muy importante considerar la posibilidad de que fuese totalmente gratis, como lo son estas Semanas, en virtud de la juventud que pueda acudir a ellas.

### «LA MUSICA ANTIGUA ENCUENTRA SU MAYOR ACOGIDA ENTRE LA GENTE JOVEN»

El Cuarteto Polifónico de Madrid actuó en la segunda jornada. De los Cancioneros de Palacio, de Upsala o de Medinaceli hasta las composiciones de Torres Company, Guerrero, Victoria y Vasquez, pasando por obras de procedencia anónima, el repertorio presentado en su intervención respondió bien al anunciado título de «religión, poesía y picaresca en la España de Cervantes». José Foronda, director y componente del conjunto madrileño, también se prestó amablemente a la charla. Tras referirse al cómo y al porqué de su participación en las jornadas, pasamos a tratar precisamente de la composición del programa elegido.

—Es una visión general, no tan amplia como se quisiera, de la España que vivió el autor del Quijote. Consta de bastantes obras, una veintena aproximadamente, entre las que hemos incluido música picaresca por un lado, amatoria por otro y religiosa por un tercero. He considerado siempre muy interesante mezclar todo este tipo de visiones distintas del sentir musical, de la expresión de la música, y más de la polifónica, porque sólo así se logra dar una panorámica más o menos completa, aunque sea muy a vuelo de pájaro, muy pequeñita, de una época. Abarca el programa la música de diferentes visiones, como si dijéramos: la que mira sólo a Dios, a lo alto, la que está inspirada para dar mayor gloria a Dios; la que está compuesta para, simplemente, pasar el rato de una forma feliz y sencilla, hacer sonreír; y aquella encaminada a alzar en un trono el amor como aspiración humana.

La formación, la trayectoria, la tarea del Cuarteto, la consideración del tipo de música que ellos practican, resultaron ser diversas ventanas dentro de un mismo contemplar en el curso de la conversación.

—Esto, como te digo, requiere muchos años; es una especie de estética que te vas formando a base de estudiar detenidamente la música de la época, de ir escuchando y estudiando no sólo la música antigua española, sino la de toda Europa. Enfrascado en tal tarea, te das cuenta de la riqueza que está metida dentro de ese arcón inmenso que podría ser nuestra música antigua. Verdaderamente, te produce asombro, te provoca, no sé, incluso hasta timidez, pero al mismo tiempo te dan unas ganas inmensas de que la gente la conozca, pueda gozar de ella y la valore en todo lo que realmente tiene en sí. Fuera de España, e incluso dentro, se desestimó durante muchísimos años como inferior o como casi inexistente, pero se ha ido descubriendo que no sólo está a la misma altura que la música europea de la época, sino que incluso la sobrepasa en mucho, puesto que en ella encontramos antecedentes de grandes figuras europeas, resultando que grandes estéticas propulsadas por grandes autores extranjeros han encontrado su principio en un Cristóbal de Morales, incluso en un Tomás de Victoria, que fueron al mismo tiempo resumen y al mismo tiempo lanzadores de una nueva estética.

Le planteé la cuestión de la lejanía o proximidad a la sensibilidad actual de la música por ellos interpretada.

—Está más próxima que nunca. Ahora, la música «folk», la que se llama música «folk», ha encontrado en la juventud un gran eco. Esta música «folk» es, digamos, producto no quiero decir exclusivamente, pero sí principalmente, de grandes hispanistas, de grandes amantes de la cultura española, que iniciaron una especie de recorrido general por toda España, intentando hacer una especie de última recogida de los méritos alcanzados por la llamémosla cultura popular; pero, claro, yo creo que quizás exista una pequeña desviación en cuanto a esto, si sólo se toma como interesante la música producida por el pueblo y en la forma que la ha conservado el pueblo, cuando si paramos un poco la atención y la centramos en lo que realmente es lo que estudiamos nosotros en la actualidad, esta música se ha recogido y se ha cultivado tanto en el pueblo como en las altas esferas —intelectuales me refiero, y en este caso, intelectuales de la música—; y así se da el caso de que una grandísima cantidad de música popular está recogida por los grandes autores de la música, digamos sería, que no tiene nada que ver con música cerebral o música ajena o ausente al sentir de la gente normal, sencilla. Y prueba de ello es que la música antigua encuentra su mayor acogida entre la gente joven, gente joven a la



que en principio le parecía muy lejos de sí este tipo de hacer, que incluso piensan muchas veces que va a ser un «rollo»; pero luego llegan y se encuentran con una música tan cercana a ellos como ni siquiera podían soñar. Por letra, es sencilla, simpática, siempre clara—yo pretendo que el grupo con el que trabajo atienda muchísimo a la claridad de la letra, a la expresión de la letra, a la expresión de la música, música y letra que se ayudan mutuamente a hacer sentir, a hacer entender una determinada idea—. Y se hallan con que esa música es perfectamente asequible, muchísimo más asequible incluso que la de los grandes compositores que luego llegan con el Barroco, que luego llegarán con un clasicismo grande, con un desarrollo posterior, e incluso hasta una música de vanguardia, en toda una evolución histórica, que en sus orígenes era música sin ningún recoveco, sin ninguna dificultad rebuscada. En ello es donde yo encuentro el gran mérito y el gran impacto que produce entre la juventud.

**«LO QUE TRATAN LOS COMPOSITORES ACTUALES ES DE DAÑAR A LOS INSTRUMENTOS GOLPEANDOLES HASTA CON EL ZAPATO, SI FUERA PRECISO, CON TAL DE CONSEGUIR UN SONIDO NUEVO»**

En un amplio recorrido a través de lo que ha sido la literatura desinada al violín, tanto la solística —conciertos, sonatas, piezas escritas para el instrumento— como la didáctica, reflejando los distintos pasos y etapas de su desarrollo y evolución, consistió la intervención de Wladimiro Martín Díaz, profesor del Conservatorio madrileño, estudioso del mundo del violín, poseedor de una beca March para la realización de un método aplicado a este instrumento sobre el estudio analítico-dinámico del arco, intervención hablada que fue extraordinariamente complementada por él mismo con numerosas demostraciones musicales realizadas, a fin de especificar y demostrar prácticamente cuanto iba aseverando en su charla. Posterior a ella fue nuestra conversación, que se iniciaría precisamente por el punto de la consideración del violín a lo largo del tiempo.

—Sí, efectivamente, en el siglo diecisiete es cuando el violín surgió con toda su fuerza, pero ha sido más empleado después con todos sus recursos en el dieciocho, y luego ya casi todos los autores han acercado alguna de sus obras, si no varias, a este instrumento.

El violín es, sin duda, instrumento de muy peculiares características. El llenaría con su presencia totalmente, en una u otra forma, el diálogo. Diálogo que continuó por la senda de las cualidades favorecedoras para el virtuosismo que le son inherentes.

—Se presta totalmente al virtuosismo y a los malabarismos de todas clases. El mago en este terreno fue, sin duda, Paganini. El le llevó a donde ya no cabía más en cuanto a armónicos, «pizzicatos», dobles líneas melódicas y de acompañamiento, incluidos trinos mezclados con melodías...; en fin, verdaderas barbaridades para realizar en este instrumento.

Mi pregunta siguiente se encaminó a conocer su opinión sobre si el violín, en su aspecto técnico, podía considerarse como un instrumento totalmente acabado en su evolución, redondo, perfecto...

—Tan totalmente, que lleva casi tres centurias con la forma que actualmente posee. Es más, los instrumentos que más buscamos todos son precisamente los de hace dos siglos, un siglo, los de Stradivarius, Guarnerius, que son los colosos.

Pasamos después a considerar si las nuevas orientaciones musicales requerirían, dentro del campo de los instrumentos con arco, la aparición de nuevas formas.

—No sé; si inventan algún instrumento para estas tendencias actuales, le llamarán de cuerda, pero será más bien de percusión, porque lo que tratan los compositores actuales es de dañar a los instrumentos, golpeándoles, o bien con el arco, o con la mano, o con el zapato si fuera preciso, con tal de conseguir un sonido nuevo; pero para eso no hace falta un instrumento de cuerda; con que se llame... cualquier nombre podría ser suficiente...: una malleta..., no sé; podrían inventar también unos nombres en vez de instrumentos.

Para finalizar—la conversación ocurría en su «camerino»; fuera esperaban numerosas personas para felicitarle por su magnífica conferencia—le interrogué a él, que reúne la doble condición de profesor e instrumentista, sobre las posibles incompatibilidades existentes hoy día para ejercerlas.

—Las facetas de la pedagogía y de la interpretación son perfectamente compatibles, adaptables, compaginables una con otra; lo que ocurre es que a veces falta tiempo, falta tiempo para ambas cosas.

Faltaba tiempo también para seguir charlando, y el diálogo hubo de terminar. Era la cuarta jornada. Aún, al día siguiente, continuaría la Semana con la actuación de Carcoma en programa que recogería muestras del cancionero folklórico gallego, castellano, extremeño, asturiano, andaluz y levantino. Fue el viernes.

Viernes. Y, ya lo dije al principio, marzo. Un mes—y sigo repitiéndome—en que lo musical va a ser protagonista casi total aquí, en Cuenca. Por estas fechas en que escribo, y después de todo lo reseñado, nos han visitado ya Esteban Sánchez, con su extraordinario hacer ante el piano, y el organista Serna Bustamante. Para el próximo lunes está prevista una conferencia-concierto a cargo del percusionista José María Martín Porrás. Y todo ello desembocará el Lunes Santo, ya cercano, en el comienzo de la XIV edición de las Semanas de Música Religiosa. ¿Es o no marzo un mes de fechas pautadas en esta ciudad a caballo del Júcar y el Huécar?

JOSE ANGEL GARCIA

# UNION MUSICAL ESPAÑOLA

## Segundo Pastor

### METODO INTERNACIONAL DE GUITARRA

METHODE INTERNATIONALE DE GUITARE  
INTERNATIONAL METHOD OF GUITAR

Texto en

ESPAÑOL  
FRANCES  
E INGLES

U.M.E.

CARRERA DE SAN JERONIMO 26  
MADRID - 14





# OFERTA ESPECIAL PRIMAVERA 1975

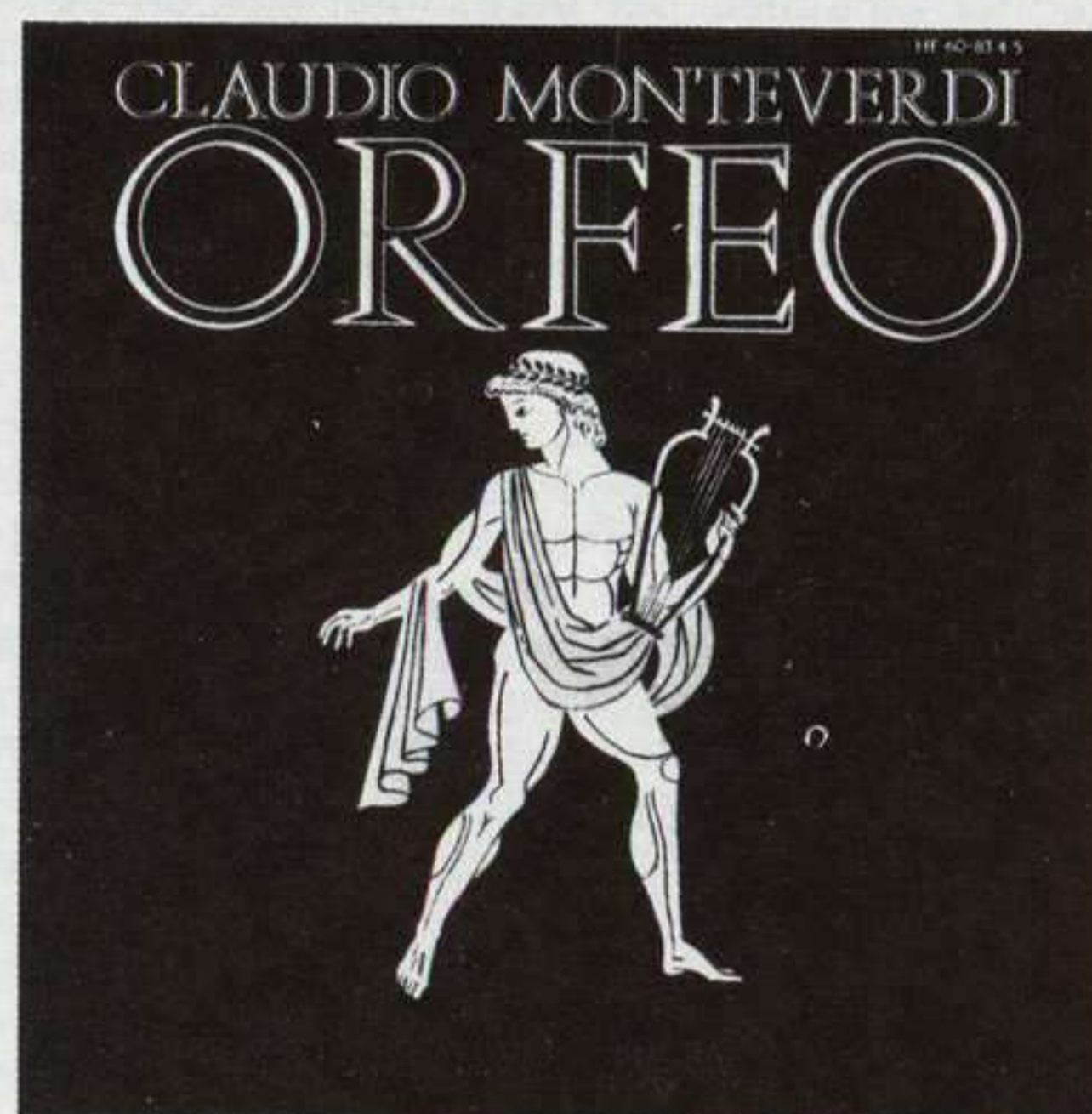
Hasta el 30 de junio de 1975  
Tres álbumes discográficos  
a precios excepcionales



**J. S. BACH**  
**LAS PASIONES**  
S. Juan-S. Mateo-S. Marcos  
Coros Heinrich Schütz de Heilbronn  
y Madrigalistas de Stuttgart  
Orquesta Cámara de Pforzheim  
Directores: **FRITZ WERNER**  
y **WOLFGANG GONNENWEIN**  
Gran Premio del Disco  
HES 60-162 a 168 (Estuche 7 discos)

**PRECIO NORMAL**  
(Máximo sugerido)  
2.520. - ptas.

**PRECIO OFERTA**  
(Máximo sugerido)  
1.890. - ptas.



**PRECIO NORMAL**  
(Máximo sugerido)  
1.080. - ptas.

**PRECIO OFERTA**  
(Máximo sugerido)  
810. - ptas.

**C. MONTEVERDI**  
**ORFEO**  
Versión Integral  
Conjunto vocal e instrumental de Lausanne  
Director: **MICHEL CORBOZ**  
Gran Premio del Disco  
HES 60-83/4/5 (Estuche 3 discos)



**J. HAYDN**  
**LAS 12 SINFONIAS DE LONDRES**

Pequeña Orquesta de Londres  
Director: **LESLIE JONES**  
HKS 540-01 a 06 (Estuche 6 discos)

**PRECIO NORMAL**  
(Máximo sugerido)  
2.160. - ptas.

**PRECIO OFERTA**  
(Máximo sugerido)  
1.620. - ptas.



# CRITICA DISCOGRAFICA

Coordinación clásico: PEDRO MACHADO DE CASTRO

Colaboran en esta sección:

Gonzalo Alonso Rivas, Manuel Chapa Brunet, Antonio Cordón Portillo, José Luis García del Busto, José Miguel López, Manuel Montero Vallejo, Ramón Ortiz Ramis, Juan Ignacio de la Peña, José Luis Pérez de Arteaga, José Prieto Marugán y Joaquín Rubio Tovar



## EL DISCO CLASICO



**BACH: Conciertos para tres y cuatro claves.** Karl Richter, Iwona Fütterer, Ulrike Schott y Heldwig Bilgram, solistas. Orquesta Bach, de Munich. Director, Karl Richter. ARCHIV, 2533 171. «Stereo».

De haberse publicado en nuestro país el integral de la obra de Bach para cémbalo y orquesta por Karl Richter, hubiéramos tenido la posibilidad de compararlo con el recién aparecido trabajo de Gustav Leonhardt. Indudablemente, este evento musical nos habría dado pie para reflexionar sobre dos formas distintas de interpretar y concebir estas obras de J. S. Bach. No obstante, la sola aparición de los dos **Conciertos para tres claves**, y el de cuatro, nos permite, al menos, establecer un balance con estos mismos **Conciertos** interpretados por Leonhardt.

Si Leonhardt emplea un máximo de nueve acompañantes para el clave, Richter utiliza una pequeña orquesta (23 músicos en total: ocho violines primeros, seis violines segundos, cuatro violas, tres violonchelos y dos contrabajos). A nuestro juicio, es quizá demasiada cuerda. Si la interpretación de Leonhardt era barroca, la de Richter, sin ser barroca, tampoco es romántica. Su postura es un lugar aparte. Siendo, desde luego, un trabajo eminente, nos parece una interpretación «aséptica», a veces inexpressiva. La cuerda que rodea los claves no da, aun siendo mucho más numerosa que la de Leonhardt (que no emplea «cuerda», sino solistas), más fuerza a su trabajo. Los «tempo» que emplea en el **Concierto para cuatro claves** con la Orquesta Bach no difieren prácticamente de los que empleó en su antigua versión con los solistas de Ansbach.

Técnicamente, las obras están muy bien tocadas, tanto por la Orquesta como por los cuatro solistas, que, sin embargo, no consiguen llegar a convencernos.

La grabación y el prensado son excelentes, y la presentación y notas, a la altura a que nos

tiene acostumbrados ARCHIV.—  
J. R. T.

**BRITTEN, Benjamin: Sinfonía simple.** HINDEMITH, Paul: **Cinco piezas para orquesta de cuerda.** RESPIGHI, Ottorino: **Aires y Danzas antiguas** («Suite número 3. Orquesta de Cámara Inglesa. Director, Enrique García Asensio. ENSAYO, ENY-406.

Es de todo punto plausible el empeño de ENSAYO por fomentar los registros discográficos con participación netamente española; razón por la cual hemos de significar nuestro agradecimiento a sus directivos. Agradecimiento que en este caso se ve considerablemente exigido por la excelente interpretación del maestro García Asensio, sin duda uno de los más reconocidos valores de nuestra dirección actual.

En primer lugar, la elección del programa es loable desde todos los aspectos, por cuanto la inclusión de obras para cuerda de nuestro siglo significa un gran empeño por parte de García Asensio por ponerse a la altura internacional que le corresponde. Máxime cuando efectúa su trabajo sin menoscabo de ninguna especie. El planteamiento de cualquiera de las partituras incluidas es muy brillante, y el resultado sonoro de gran factura, hecho que, por otra parte, está avalado por la excelente calidad y ductilidad de la Orquesta de Cámara Inglesa, agrupación que cuenta con numerosos seguidores en nuestro país, y cuya proyección internacional es indiscutible.

Si hemos de referirnos a aspectos concretos, nos gustaría resaltar que, a título personal, nos ha encantado el «pizzicato» de la **Sinfonía simple**, de Britten, donde Enrique García Asensio ha sabido sacar a la agrupación británica un sonido potente y rico, con un colorido brillante y un empaste verdaderamente notable.

Asimismo destacaremos la última de las **Cinco piezas**, de Hindemith, autor poco conocido en

España, en la que José Luis García Asensio, concertino de la orquesta, muestra sus grandes cualidades como intérprete. El interesante volumen que comentamos tiene otras dos características que nos interesa resaltar. La primera de ellas, la grabación, que desde el punto de vista técnico puede competir, incluso con ventaja, con muchas de las que normalmente podemos encontrar en nuestro mercado. Por otra parte, los comentarios de Marcos Costa resultan interesantes y amenos.

Un disco, en suma, que muestra el gran nivel alcanzado por García Asensio, director que «pesa» en la balanza internacional del ramo.—J. P. M.

**BEETHOVEN, Ludwig: Sonata para violín y piano, en La mayor, op. 49 («A Kreutzer»).** **Sonata para violín y piano, en Fa mayor, op. 24 («Primavera»).** David Oistrakh, violín; Lev Oborin, piano. PHILIPS, 65 00 821.

Tras la atenta audición de este disco es perfectamente comprensible la fama que tuvo el malogrado violinista en todo el mundo. Siempre se ha dicho —y en ocasiones nos hemos sumado— que los intérpretes soviéticos adolecen de cierta frialdad a la hora de hacer música. Esta opinión, que hemos podido constatar personalmente en audiciones en vivo, hemos de olvidarla por completo al enjuiciar esta impresionante grabación. Ya en el primer tiempo de la **Sonata a Kreutzer** hemos encontrado una absoluta riqueza de expresión, tanto de parte de Oistrakh como de Oborin.

A lo largo de las dos obras podemos comprobar la maestría indiscutible del desgraciadamente desaparecido Oistrakh. Su sonido potente y afinado persiste; además, el intérprete la adorna con toda clase de colores, con lo que su forma y modo de «decir» estas dos indispensables sonatas del repertorio violín-piano

se nos antoja completamente ejemplares.

Por su parte, el pianista —Lev Oborin— se mantiene en todo momento presente con la fuerza que exigen las partituras de Beethoven. Incluso en los breves momentos en que ejecuta labores de solista, Oborin consigue unos «estándar» de calidad muy significativos.

Todo ello unido a una excelente grabación, donde piano y violín suenan perfectamente equilibrados y veraces, hacen del disco un ejemplar con muchas posibilidades de cara al mercado escuetamente comercial.

Tan sólo queremos incidir en un aspecto que nos parece negativo. Se trata de la denominación con que aparecen reflejadas las obras. Se indican en la carpeta como «Sonatas para violín». Este enunciado no nos parece del todo correcto, por cuanto en la producción beethoveniana para violín y piano no hay diferenciación concreta en la importancia de cada uno de los instrumentos. Aunque el violín lleve la parte melódica en mayor escala, la importancia del «acompañamiento» pianístico prácticamente exigen que la denominación adecuada sea la que corresponde al título de **Sonatas para violín y piano**.

Salvo esto, y como queda dicho, una gran producción.—  
J. P. M.

**CHOPIN, Federico: Concierto para piano, número 1, en Mi menor, op. 11. Concierto para piano, número 2, en Fa menor, op. 21.** Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, Jan Krenz. Piano, Dinorah Varsi. PHILIPS, 65 00 824.

Si en el comentario a otro disco de esta Casa hemos incidido negativamente respecto a las notas acompañantes, en este caso no podemos, en honor a la verdad, silenciar la excelente impresión que nos han causado las que aquí se incluyen. Amplias, aunque concisas, a través de su lectura es posible obtener una idea base con la que entrar con plenas garantías a saborear estas obras de singular importancia.

A la hora de enjuiciar la producción del músico polaco hemos de tener presente un hecho



# RCA

## EL ACONTECIMIENTO PIANISTICO-DISCOGRAFICO DE 1975

La publicación en España del memorable recital de

## JORGE BOLET

del 25 de febrero de 1974, en Nueva York, grabado en directo.

Obras de Bach-Bussoni, Chopin, Strauss, Rubinstein y la colosal «Obertura» de Tannhäuser, de Wagner-Liszt.

Este recital recibió la mejor crítica publicada en el «New York Times», en los últimos diecinueve años, y aparece reproducida en este álbum con la firma de Harold Schomberg.



ALBUM de DOS DISCOS.

En oferta especial, RCA, «Stereo», ARL 2-0512

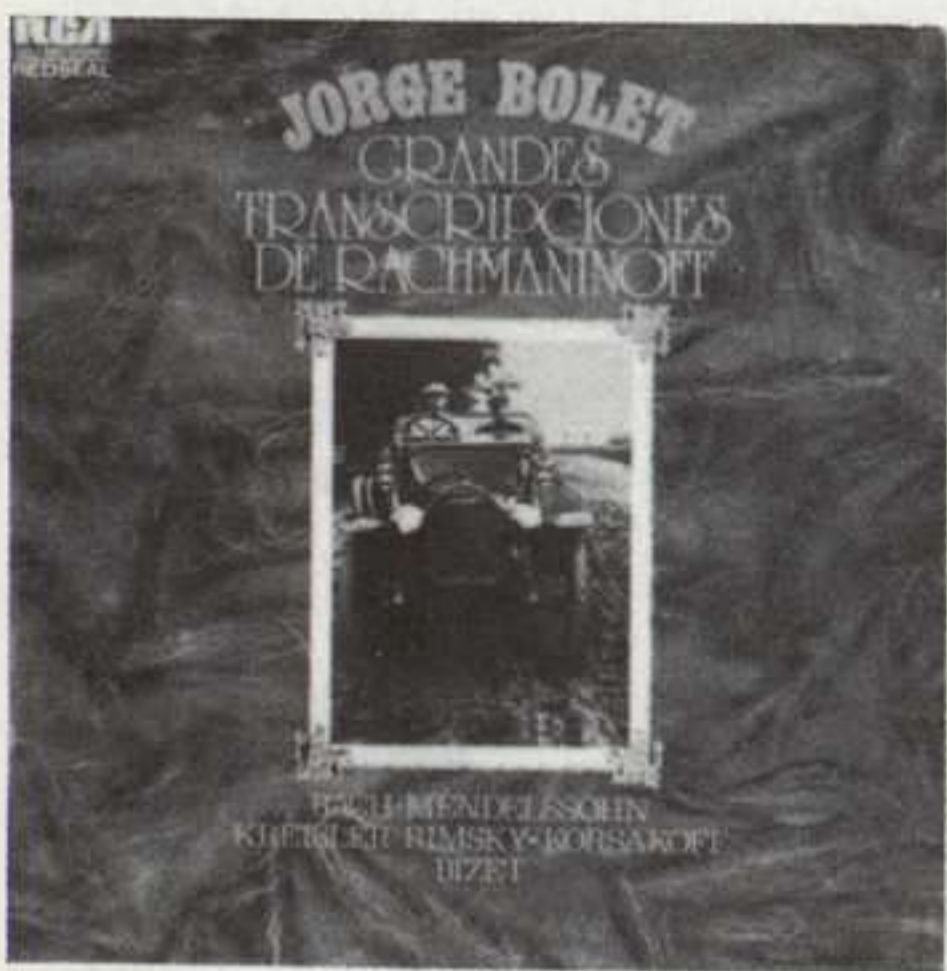
También hemos publicado las célebres

## GRANDES TRANSCRIPCIONES de RACHMANINOFF,

de obras de Bach, Mendelssohn, Kreisler, Rimsky-Korsakov y Bizet.

## JORGE BOLET,

pianista.



RCA, «Stereo», ARL 1-0357.

Escuche estas grabaciones, las más espectaculares en el campo pianístico, publicadas en España en los últimos años.

curiosísimo y ciertamente olvidado por muchos biógrafos y estudiosos de Chopin. Este hecho a que nos referimos es la gran diferencia existente entre las obras escritas antes y después de París. Chopin llega a París cargado ya con las partituras de estos dos **Conciertos**. Como puede deducirse de su atenta y reiterada escucha, tales obras no siguen la evolución que lógicamente podría esperarse, pues por la época en que son compuestos ya han sido escritos los cinco de Beethoven. Y la diferencia entre un **Emperador** y cualquiera de estos dos del autor polaco es sencillamente drástica. Claro que está justificada por el desconocimiento de Chopin de las realizaciones del músico alemán. Con todo y no representar un paso decisivo en la evolución de la forma «concierto», los de Chopin merecen ser estudiados en sí mismos, por cuanto en ellos es posible encontrar la clave de sus realizaciones posteriores.

Los **Conciertos** de Chopin son conclusivamente románticos, pero difieren por completo de las obras que habrán de seguirlos. En ellos se nos muestra un Chopin colorista y mundano, necesitado del aplauso del auditorio —no como en sus obras posteriores, donde el intimismo es su mejor pago—. Hay en tales obras ciertos momentos nacionalistas que nada tienen que ver con las obras siguientes; hay melodías de corte sentimental, pero no melancólico, como en sus obras para piano (escritas en París); hay una sumisión a la forma sonata en los dos «allegros» primeros; sumisión que no hemos de encontrar, salvo en las **Sonatas**, en ningún momento de su producción posterior.

En resumen, la escritura de los **Conciertos** en nada parece —a nuestro juicio— indicar la trayectoria futura del autor. Conviene recordar que los **Estudios** son de la misma época, y en ellos encontramos otro aspecto que difiere del resto de las páginas chopinianas. En estos **Estudios** Chopin escribe con un virtuosismo completamente diferente al que encontramos en cualquier obra posterior. ¿Qué sucede entonces? ¿Qué es lo que ocurre para que Chopin deje de escribir para la orquesta y se dedique con exclusividad al piano? ¿Cuál es la motivación que lleva al genial polaco a encerrarse en el intimismo de sus mazurcas, en la poesía de sus baladas, en el patriotismo de sus polonesas, olvidándose por completo del aplauso de la galería? ¿Cuáles son las razones por las que Chopin da un giro tan radical a su música? Porque si en los **Conciertos** hay lirismo, nunca es melancólico y triste, sino apacible

y bucólico; si en los **Conciertos** hay virtuosismo, éste es virtuosismo «per se» y no sale de la misma música, como ocurre en partituras posteriores; si en los **Conciertos** hay melodías polacas, no están como en otras obras; es decir, Chopin en los **Conciertos** usa del nacionalismo, mientras que en las **Polonesas**, por ejemplo, **necesita** del nacionalismo. Un tema pasionante y que podría descubrir algo nuevo de este conocido (?) compositor, pero hemos de ceñirnos —lástima— al comentario crítico de la versión enunciada.

Y aquí nos encontramos con otro problema, porque tocar Chopin lo pueden hacer muchos, pero «decir» Chopin, muy pocos. Por suerte, Dinorah Varsi está entre el grupo de los elegidos. Su forma de entender y transmitir la obra chopiniana nos convence por completo, así como nos satisface plenamente la labor de Jan Krenz al frente de la Orquesta de Montecarlo, que sin ser una de las reconocidas como primeras de Europa tiene un nivel de calidad altísimo.

La limitación de espacio nos impide extendernos sobre aspectos como la mecánica, el sonido, el fraseo, etc., del solista; baste, pues, reiterarnos en nuestra afirmación anterior: Dinorah Varsi nos interesa haciendo Chopin.

El sonido —toma y pensado—, de gran calidad, como corresponde a una firma del prestigio de PHILIPS.—J. P. M.

HAENDEL, Georges. **Conciertos para órgano, números 4, en Fa mayor, op. 4, y 13, en Fa mayor, op. 4.** Münchner Kammerorchester. Director, H. Gmür. Organo, Hannes Bober. ZAFIRO, ZOR 5.071.

Con unas notas interesantes, en momentos anecdóticos y siempre bien encaminadas al fin de introducir básicamente al posible oyente, se abre la carpeta de este nuevo disco de la serie Zafiro, tan honrosamente llevada a la práctica, como hemos podido comprobar personalmente.

En cuanto al juicio artístico se refiere, resumiremos nuestras impresiones particulares en los siguientes puntos: equilibrio entre solista y orquesta, utilización del órgano y aspecto técnico.

Al primer apartado hemos de referirnos en el sentido de que no está del todo conseguido el mencionado equilibrio, por cuanto la orquesta resulta demasiado potente. Quizá se deba a un erróneo concepto del volumen sonoro con que debe sonar una orquesta de cámara, o es posible que se hayan sobrepasado los límites normales —en cantidad— de instrumentistas en una orquesta de este tipo.

El modo de usar el instrumento solista no nos parece incorrecto, aunque tampoco nos satisface plenamente. Su volumen sonoro es muy elevado, quizá para ponerlo a la altura del de la orquesta, y nuestra idea sobre el órgano barroco es que no posea gran potencia dinámica en sí mismo, aunque ésta se viera considerablemente aumentada por la instalación, como norma general, de tales instrumentos en templos que, como se sabe, tienen un gran poder de reverberación, lo que hace aumentar —aparentemente— la potencia sonora. De todos modos, la interpretación de Bober, salvo el pequeño detalle apuntado —al que no quitamos cierto aire de puritanismo—, nos parece justa y equilibrada.

Técnicamente la grabación es normal dentro de la serie a que pertenece. Terminaremos este comentario incidiendo nuevamente en lo que ya es del conocimiento de todos los discófilos: dado el precio de los discos de la Colección Concierto, de Zafiro, nos parece una buena adquisición, máxime cuando las obras son muy conocidas..., sobre todo en los catálogos del autor y raramente se dan en concierto vivo. J. P. M.

MOZART, Wolfgang Amadeo: **Misa breve en Do mayor, KV 257 (Misa de Credo), Misa en Do mayor, KV 317 («Misa de la Coronación»).** Helen Donath, soprano; Gillian Knight, contralto; Ryland Davies, tenor; Glifford Grant, bajo. Coro de John Alldis. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Colin Davis. PHILIPS, 65 00 234.

Pese a la diferencia de ritmos, construcciones y a todos los cambios que se suceden, la **Misa de la Coronación**, de Mozart, parece escrita de un plumazo, brillante, pero de un plumazo. Y así lo entiende Colin Davis, que nos brinda una enérgica versión, en la que destacan la intervención de coros y orquesta. Los primeros —en unas tesituras altísimas— muestran una homogeneidad y empaste envidiables; la segunda, con su sonido vibrante y lleno, redondea una gran versión que sólo se ve, a nuestro juicio, empañada por la labor de los solistas, que poseen un timbre de voz que no va con esta obra. Pienso que —generalizando— estos solistas tienen su sitio mejor en el teatro que en el templo, aunque posean voces bellas y canten con toda dignidad. Pero no encaja un timbre completamente lírico en la ejecución de una **Misa**. ¿Me equivoco? Es posible, pero mi opinión es ésta, y ahí queda reflejada. Prácticamente, lo mismo puede decirse de la **Misa de Credo**, muy simi-



lar en su construcción a la de la **Coronación**.

Es posible que parezca grandilocuente la versión y excesivo su volumen dinámico. Estimamos que tales apreciaciones pueden estar provocadas por las características meramente técnicas de la grabación. A juzgar por los sostenidos ecos finales, parece ser que las **Misas** se han grabado en uno de esos templos cuyas bóvedas esparcen el sonido, produciendo ecos y reverberaciones que no es posible apreciar en el disco en sí mismas —salvo los aludidos finales—, pero que sin duda se suman al volumen sonoro, emitidos por solistas, coro y orquesta. El prensado y los comentarios son excelentes.

Un volumen de alta factura, salvo lo apuntado referente al lirismo de las voces solistas que, dicho sea de paso, puede encantar a algún oyente, pero que a nosotros no nos acaba de convencer.—**J. P. M.**

**PROKOFIEV, Sergio: Sinfonía clásica. El Teniente Kijé. El amor de las tres naranjas.** Orquesta de Filadelfia. Director, Eugenio Ormandy. CBS, S 73.341.

Lo primero que sorprende en la gran mayoría de los discos CBS es, sin lugar a dudas, el sonido; es decir, la formidable paleta dinámica de las grabaciones y el completísimo colorido de las orquestas americanas. Esto último está motivado por la diferencia de afinación provocada por un diapason ligeramente más alto que el que por lo común usan las orquestas europeas, lo que trae consigo una brillantez mayor. Aunque el ejemplar que nos ha llegado adolece de un pequeño defecto en los principios de ambas caras, cumple todo lo que hemos generalizado más arriba sobre el aspecto técnico —al que hay que sumar la excelente calidad del prensado— de los discos CBS.

Desde un punto de vista interpretativo hemos de señalar el interés de las versiones de Ormandy. Mientras que en la **Sinfonía clásica** se muestra como un auténtico clásico, tratando la obra con cierto matiz palaciego (elegancia en la «gavota», gracia en el «finale»), Ormandy se nos transfigura en colorista y vistoso en la «suite» de **El Teniente Kijé**, que procedente de la música que el autor escribiera para la película **El Zar duerme**, en 1933, es una de las páginas conocidas y reconocidas de su autor. **El amor de las tres naranjas** recibe asimismo un tratamiento formidablemente teatral.

Es nuestro deseo incidir de nuevo en la calidad de la orquesta. Filadelfia está considerada como una de las cinco me-

jores orquestas del mundo. Y quienes así lo hacen patente están acompañados de todas las razones; hay que escuchar la cohesión y brillantez de la cuerda, la potencia y colorido de la percusión, la incisiva y penetrante calidad del metal y el cálido y vibrante sonido de las maderas. No es de extrañar, pues, que con una orquesta de esta categoría pueda un director de la talla de Ormandy obtener unos resultados irreprochables. La grabación se acompaña de unos sabrosos y bien redactados comentarios, lo que la convertiría en ejemplar si no fuese por esos errores de prensado que —en nuestro ejemplar— hemos podido advertir.—**J. P. M.**

**PURCELL: La reina de las hadas.**

Nueva versión para concierto. Vyvian, Wells, Burrowes, Hodgson, Bowman, Brett, Pears, Partridge, Brannigan, Shirley-Quirk. Orquesta Inglesa de Cámara. Ambrosian Opera Chorus. Director, Benjamin Britten. DECCA, SET 499/500. «Stereo».

Aparece grabada en disco una hermosísima «reconstrucción» de la obra de Henry Purcell, **La reina de las hadas**. Las notas dan detallada cuenta del estudio y la labor de recopilación que ha hecho posible la presente grabación. Quien esté familiarizado con la música del compositor inglés reconocerá inmediatamente esta obra como auténtica de Purcell. Algunos fragmentos de esta obra nos recuerdan a veces a **Eneas y Dido**, también del autor. El trabajo musicológico es, desde luego, soberbio.

Pasando ya al nivel interpretativo, quiero destacar en primer lugar a Benjamin Britten, uno de los cerebros rectores de la grabación. Su labor es espléndida y queda bien patente, por ejemplo, en las sinfonías y oberturas, además de acompañar soberbiamente en todo momento. Entre los solistas destacan Shirley Quirk, Peter Pears y Jennifer Vyvian, sobre todo en el lamento: «Dejadme llorar». La labor de los cantantes es excelente, en general. El prensado y la grabación son magníficos, con lo que se acaba de redondear este volumen.—**J. R. T.**

**RAJMANINOV, Sergio: Sonata en Si bemol menor, op. 36. Preludio en Sol sostenido menor. Momento musical en Si menor, op. 16. Tres Etudes tableaux.** Vladimir Horowitz, piano. (Grabaciones realizadas en conciertos durante 1967 y 1968). CBS, S 72.940.

A veces uno se encuentra con ciertas dificultades a la hora de entender algunos aspectos relativos a las grabaciones discográ-

ficas que ha de comentar. Por ejemplo, uno de estos aspectos es el sonido de un instrumento tan popular como el piano. ¿Puede ser fácilmente explicable el hecho de que un piano grabado en estudio suene con un timbre poco definido, mientras que otro grabado en una sala pública —con lo que significa en cuanto a acústica— durante un concierto público posea un timbre perfectamente reconocible hasta por el más profano? Explicable o no, lo cierto es que la grabación a que hacemos referencia sorprende, en principio, por el magistral timbre logrado durante las diferentes tomas.

Desde que el piano es piano casi todos los compositores han tocado el instrumento y se han basado en él para escribir sus composiciones, pianísticas o no; pero cuando se da la circunstancia —como es el caso de Rajmaninov— de que se es uno de los mejores pianistas que habrá de recordar la historia, la cosa tiene otra vertiente. Y es que no todos los intérpretes posteriores son capaces de hacer sonar las partituras que para su instrumento ha escrito el pianista-compositor. Quizá a esto se deba la escasa popularidad de la música para piano solo —si exceptuamos el **Preludio en do sostenido menor**— del compositor ruso; quizá sus obras son terriblemente difíciles, como lo muestra de forma clarísima esta **Sonata op. 36**. De todo esto se desprende que hay que tocar el piano mucho para poder enfrentarse con obras de tal categoría. En esta ocasión, Horowitz, reconocido como uno de los «monstruos», vuelve a dar fe de su categoría en un concierto público donde no hay trampa que valga; donde hay que demostrar cómo se debe tocar un instrumento tan popular como el piano.

Nos interesa la versión de Horowitz por cuanto la lectura es completa con violencia donde hace falta, con lirismo donde se necesita y con técnica donde es indispensable.

Tanto la **Sonata** como el resto de las obras nos parecen formidablemente conseguidas, y así, nos atrevemos a recomendar a los amantes del piano en general, y de Rajmaninov en particular, este disco sin reserva alguna. Se acompañan unos interesantes y documentados comentarios que permitirán conocer la calidad de la interpretación de Horowitz, por cuanto en ellos se habla de su intervención —de acuerdo con el compositor— para modificar ciertos pasajes de la **Sonata**, hecho que significa que Rajmaninov confiaba plenamente en el criterio de Horowitz. ¿No es garantía suficiente?—**J. P. M.**

**VIVALDI, Antonio: Las cuatro estaciones.** English Chamber Orchestra. Solista y director, Henryk Szeryng. PHILIPS, 65 00 076.

Desde un punto de vista meramente humano la personalidad de Henryk Szeryng nos parece de lo más atrayente; nacido en Polonia, nacionalizado en Méjico y residente en París, pasea lo más característico de su vida y de su arte por cualquiereera de las grandes ciudades que se precien de patrimonio y preeminencias musicales. Su arrebatadora forma de ser y de interpretar las obras más difíciles del repertorio romántico (que sepamos, y por el momento, es el único intérprete del **Concierto número 3** de Paganini, que reclama el calificativo de endiabladamente difícil), así como su constante preocupación por estrenar obras contemporáneas pueden hacer de su nombre un sello de garantía en cualquier momento o en cualquier interpretación.

Pero no siempre podemos dejarnos llevar de juicios «a priori». Concretándonos a la versión de las **Estaciones**, de Vivaldi, el trabajo de Szeryng no nos parece adecuado al tipo de música de que se trata. El violinista exhibe un constante dominio técnico, un sonido depurado y bello y una afinación fuera de toda duda; pero no nos convence, por cuanto el planteamiento de las obras nos parece inadecuado. A lo largo de cualquiera de los cuatro conciertos que componen esta obra, entre las famosas si las hay, podemos encontrar grandes visos de un romanticismo que el autor no conoció y que, por tanto, no pudo reflejar en su partitura.

Henryk Szeryng se permite ciertas licencias de tipo expresivo, que podrán o no gustar al oyente, pero que, a nuestro juicio, no se adaptan al estilo requerido por la obra. Como ejemplo sirva el «ritardando» —en plena melodía— que hace al principio de «El Otoño». (Recordemos que en el barroco esa licencia rítmica que es el «ritardando» tan sólo se usa en los finales de frase, y más generalmente en la resolución de los trinos con que suelen acabar muchas melodías, aspecto éste que es muy característico de la producción musical de la época.

Por otra parte, hay que reconocerle a Szeryng el dominio constante de la orquesta, aunque su papel no sea difícil en exceso y aunque se trate de una agrupación tan disciplinada como la Orquesta de Cámara Inglesa.

Hemos de destacar que en cuanto a sonido y prensado el disco es excelente, cosa que ayuda mucho a una grabación de



este tipo, que debe sonar completa sin ser excesiva; es decir, hay que obtener un sonido de la orquesta potente, pero que no llegue a dar la impresión de que se trata de una orquesta sinfónica; lo que los técnicos suelen llamar «transparencia».

Por último, refirámonos en sentido negativo —y lo sentimos— al comentario que acompaña el disco. No figura el autor, y es lástima, porque hemos de reconocerle un gran conocimiento del entorno histórico que rodeaba el nacimiento en Amsterdam (1725) de estos cuatro primeros conciertos de la serie «Il cimento dell'armonia e dell'invenzione», al tiempo que negarle rotundamente su forma de redactar las notas de la carpeta. Aunque sea muy importante la serie de hechos —históricos hoy, políticos entonces— que circunscriben una obra, estimamos como de mayor entidad a la hora de hacer un comentario para un disco el hablar de lo que esta obra es en sí misma y de lo que representa en la historia de la música.—J. P. M.

## Críticas sintetizadas

BACH, Johann Sebastian: **Las tres Sonatas para viola «da gamba» y clave.** Pierre Fournier, violonchelo; Zuzana Ruzickova, clave. Hispavox (Erato), HES 60-154, «Stereo».

Presentación: Correcta. Buenas notas explicativas (8).

Obras: No son lo más célebre ni lo mejor de Bach, pero se trata en cualquier caso de obras agradables y bien construidas (¡cómo no!), cuyo interés principal estriba en el empleo de la infrecuente viola «da gamba» y en su personal estilo polifónico.

Interpretación: Ejecutadas con violonchelo, parte del mencionado interés queda diluido. Purismos al margen, no creo conveniente la utilización del «cello», por cuanto la escritura, particularmente remansada y «cantabile» (incluso en los «allegros»), no parece demasiado lógica, de no estar escrita pensando en el peculiar timbre de la viola «da gamba». Prescindiendo de esta reserva, pienso que la interpretación es adecuada en el carácter y la ejecución (7).

Grabación: Aceptable. El balance violonchelo-clave no resulta siempre correcto (7).

Prensado: No hay ruidos, pero

sí ligera distorsión en los finales de cara (7).

Recomendabilidad: B.

Observaciones: Por desgracia, no hay versiones en el mercado español de estas obras sueltas. Sólo una en la producción de Archiv, que incluye otras muchas obras de cámara, «Edición Bach».

J. I. P.

BRUCKNER, Anton: **Sinfonía número 4, en Mi bemol mayor («Romántica»).** Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam. Director, Bernard Haitink. Philips, 65 00 442, «Stereo».

Presentación: Correcta (8), con interesantes comentarios.

Obras: Casi de repertorio. importante en la evolución del ciclo sinfónico más importante del período romántico.

Interpretación: Muy objetiva, de tremenda claridad estructural y expositiva, con «tempi», dinámica y agógica siempre adecuados. Quizá sólo cabe achacarle cierta impersonalidad (muy pequeña) (8).

Grabación: Extraordinaria, pese a no ser demasiado reciente. El equilibrio de planos es perfecto, así como la impresionante presencia de la orquesta (9).

Prensado: Excelente (10).

Recomendabilidad: Es la tercera alternativa, tras Karajan (EMI), disponible en España, y Böhm (Decca), no publicada aún aquí.—J. I. P.

DVORAK, Antonin: **Sinfonía número 9 en Mi menor, op. 95 («Del Nuevo Mundo»).** SMETANA: **El Moldava** (Segundo poema sinfónico del ciclo **Mi Patria**). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. EMI, 1 J 063-02348, «Stereo».

Presentación: Buena (8).

Obras: De repertorio. No es necesario resaltar sus méritos por ser sobradamente conocidas.

Interpretación: Francamente buena en ambas, sobre todo en la **Sinfonía**. Muy acertada siempre, sólo cabría pedir un punto más de idiomatismo (9).

Grabación: Es bastante antigua, pero las tomas no se resienten casi nada. Únicamente se advierte una pe-

queña «lejanía» de la orquesta (8).

Prensado: Regular, con ligeras distorsiones en los finales de cara y cierto soplo de fondo (7).

Recomendabilidad: B.

Observaciones: Szell (CBS) y Kubelik (DG) me parecen las mejores alternativas, junto con Stokowski (RCA) en nueva grabación no publicada en nuestro país.—J. I. P.

SCHUBERT, Franz: **Quinteto «La Trucha», op. 114.** Jörg Demus, Hammerflügel. Solistas del Colegio Aureum. Basf (Harmonia mundi), 36 53 060 (20314-1), «Stereo».

Presentación: Buena. La doble carpeta es muy de agradecer, pero la inclusión de textos en español, francés e inglés no tiene justificación (8).

Obra: Entre las más importantes de la música de cámara del gran prerromántico alemán.

Interpretación: Deliciosa por el carácter, la adecuación y el empleo de instrumentos originales. No se le pueden poner reparos (10).

Grabación: Espléndida (9).

Prensado: Adecuado a la magnífica grabación (9).

Recomendabilidad: A.

Observaciones: Por el momento, parece la versión de referencia.—J. I. P.

## JAZZ

Y ya tenemos los discos de la serie «Black Lion» en España. De momento sólo hay ocho, pero esto está más que bien. Cinco son los que han llegado a la redacción, y de entre ellos destaco una fabulosa e increíble grabación de Thelonious Monk, realizada en Londres en 1971. En ella Monk tiene tres temas para él solito, y cuatro en trío con Al McKibbin, bajo, y Art Blakey, batería. Viejos temas, nuevas versiones, y entre ellas una excelente de **The man I love**, con Monk solo, en plan muy serio y clásico al principio, y totalmente genial y desmadrado melancólicamente cuando sube el tema una octava más alto y comienza la variación... Otro antológico es el que grabaron Coleman Hawkins, «saxo» tenor; Bud Powell, piano; Oscar Pettiford, bajo, y Kenny Clarke, batería, en el Festival de «Jazz» de Essen el 2 de abril de 1960. La primera parte, con los tres últimos, y la segunda, los cuatro. Hay veces en que la palabra es totalmente incapaz de comunicar lo que la música hace a la perfección, y por eso, y consciente de mi total impotencia

para decir algo de este disco, salvo que es genial, extraordinario y todas esas cosas, te aconsejo que vayas a la tienda más próxima, y sin tardar lo compres y lo oigas una y otra vez, hasta que el disco se rompa, seguro que entonces lo volverías a comprar de nuevo. Bud Powell está en plan «superstar», y... bueno para qué seguir... También bueno es el encabezado por Stephane Grappelli, violín, que a falta de su compañero de tantos vuelos, Django Reinhardt (muerto en 1953), y ya que hay que seguir adelante, se buscó en 1960 la compañía del gran Barney Kessel, guitarrista con la suficiente personalidad como para no imitar a nadie y juntos, acompañados de tres músicos europeos, intentaron revivir el nuevo, y otra vez más, los viejos tiempos del Hot Club Quintet francés. El resultado es una grabación muy buena, por cuanto los solistas son de gran categoría, y además bastante del ambiente del Hot Club se halla grado revivir, aunque de otra forma. Menos interesante dentro de esta serie antológica es el disco de Ben Webster, no porque sea malo el disco sino porque los otros son demasiado buenos; además, la subjetividad de gusto cuenta aquí, y aunque Ben me gusta, no me vuelve loco, sobre todo últimamente. Este disco es de 1960, está grabado en Copenhague con un trío y una banda europea, y en él está ese sonido cálido y denso de «saxo» tenor, un tanto suavizado últimamente. A pesar de todo esto, he un «blue» del Duke, **Blue light**, que es de esos que te ponen la sensibilidad a flor de piel... El último disco llegado es una auténtica joya grabada por Nat King Cole, piano; Bud Powell, batería; Charlie Shavers, trompeta; John Simmons, bajo, y Herb Haymer, «saxo» tenor, en California en 1945. Se llama **Anatomía de un «Jam session»**, y en él están todas las tomas realizadas aquel memorable 7 de junio. Hay cuatro tomas de **Blues market stuff**, tres de **Laguna Leap**, y esto, lejos de ser una cosa reiterativa, tiene un valor incalculable, pues si el aficionado va a gozar de buen «jazz», también se va a enterar de cómo se hace, en realidad, una grabación, cuántas tomas son precisas para cuál se elija...

Aparte de estos discos, parece ser que hay otros de Johnny Griffin, Dexter Byas y Charlie Tolliver; cuando lleguen, de seguro que te daré su reseña.

Resumiendo: Alan Bates, productor nos ofrece muy buen «jazz» del clásico, con figuras de primera categoría, básicas en la historia del estilo y con grabaciones de auténtico carácter leccionista. Y lo mejor de su edición española, aparte unas notas muy valiosas y cuidadas, es el precio: creyendo que anda un poco por encima de los 200 pesetas.—J. M. L.

Este mes tenemos muy buenos discos para reseñar. Algunos llevan cierto tiempo en el mercado, pero otros son total novedad.

Así es, por ejemplo, el último disponible del Modern Jazz Quartet (Hispanavox, 500-83/84), que contiene dos viejas grabaciones del cuarteto, efectuadas en directo, en el Carnegie Hall, de Nueva York, en 1966, donde sólo tocaron «blues», y en el club Lighthouse, de California, e



1967, donde su repertorio fue más amplio, con incursiones en el «gospel», las baladas, etc... El Modern Jazz Quartet se nos muere, y atrás nos dejan veintidós años de una labor inagotable en favor de la evolución del «jazz». No han sido pocas las críticas que se han hecho al cuarteto, acusándole de frío, de cerebral... Con los años nos hemos dado cuenta de que su música ha abierto muchos caminos y ha limado muchas asperezas en la evolución del «jazz» moderno.

Más novedoso todavía es el último álbum de Herbie Hancock, ya que éste está grabado en 1974. Lleva por título **Trust** (CBS 80193), tiene sólo cuatro títulos, de los cuales tres son de Hancock y el otro del pianista más el bajo Jackson y el batería Clark. Mucho «funky», mucha síncopa y sobre todo, ¡por fin!, abolición total y absoluta de las fronteras que separan el «jazz» del «rock». Esto se podría encasillar en el estilo que a uno le diese la gana, pues da exactamente igual llamarlo «jazz», que «rock» que «R&B»... El resultado, viniendo de un pianista tan inteligente y a la vez tan comercial como Hancock (comercial en su etapa actual), es muy satisfactorio, y otra vez hay que destacar a ese extraordinario «saxo» llamado Bennie Maurin, que es un auténtico genio del instrumento.

Y hablando de «funky», otro intérprete que lo tiene, y además en bastante cantidad, es Björn J.: son Lindh, que raramente no es negro, pero, sin embargo, lo disimula muy bien, pues tiene un ritmo contenido increíblemente pegajoso. Su último álbum para la Metronome se llama **Boogie Moogie** (Zafizo, ZL-157), y pese a su título no hay «boogie» por ningún sitio, pero sí «funky», como ya he dicho. Parece ser que el sueco Björn J.:son Lindh, piano y flauta, tiene una clara predilección por las formas de baile a la hora de componer, y eso lo demuestra haciendo «cake-walks», «boogies», «blues» rápidos, y sobre todo una pieza titulada **Pivo**, basada en el folklore sueco, y que es una maravilla de composición a la vez que de interpretación, dado el virtuosismo que entraña. A destacar al «saxo» Ulf Anderson.

Más novedades nos las trae la MPS alemana, distribuida aquí por BASF española, y de la que ya hemos hablado en la sección. Quizás la novedad más sensacional de la Casa sea el disco llamado **Los grandes tradicionalistas en Europa** (32 53172), donde podemos oír juntos de nuevo, y tras largos años, a gente tan mítica como Nelson Williams, trompeta; Herb Flemming, trombón; Albert Nicholas, clarinete; Benny Waters, «saxo»; Joe Turner, piano; Wallace Bishop, batería, y al menos tradicional pero excelente Jimmy Wood, bajo, además de a Peter Kohn en algunos temas sustituyendo a Turner. Con esta cita bastaría para sugerir que el disco es extraordinario; pero es que, además, oyendo los temas descubres que algunos son fabulosos, y piensas que si estos músicos ahora, con sus más de cincuenta años y cargados de trabajo, hacen esto, ¡qué no harían en sus ciudades natales, en el Mississippi, en Chicago, cuando solamente tendrían

veinte años! Hay dos «blues» que me gustan en especial: **Stormy Monday blues**, de T-Bone Walker, que canta Joe Turner, y el **C-Jam blues**, de Ellington, con unos solos excelentes. Destacan todos los músicos, pero en especial Turner (sobre todo en el tema donde imita a James P. Johnson, **I remember Johnny**) y Benny Waters, con un solo supremo en **I surrender, dear**.

Otra novedad «flamante», y de «boom», es la que nos ofrece el álbum **It's all one** (32 53285), grabado por Friedrich Gulda al piano y piano eléctrico, y Kaus Weis en la batería. ¡Gulda interpretando «jazz»! Permítaseme decir que el gran intérprete de Beethoven, y además como él mismo reconoce, no supera a in-

allá ya no es «blues» y pierde emotividad. Además, Gulda le pone más notas de las debidas a la escala de «blues», y eso es algo que un buen negro jamás se atrevería a hacer. Por eso prefiero al Gulda «free» de **Meditación III**, ya que el «free» se ha hecho para eso, para investigar, y eso Gulda lo hace muy bien, y además muy informalmente. Y también está muy bien la «Suite» para piano, piano eléctrico y batería, que es una mezcla de «jazz» y clásico en proporciones iguales. ¡Ah!, no olvidarse que Gulda ha regrabado el disco; es decir, que no está hecho en una sola toma, sino en dos, y por eso ha podido prescindir del bajo.

Otro pianista que está entre lo au-

Y una gran banda, pero grande de verdad, la de Kenny Clarke y Francy Boland, con un disco dedicado a mostrar el **calidoscopio latino** (32 53063). Dos «suites»: **Lati Kaleidoscope**, de Gary McFarland, y **Cuban Fever**, del propio Boland. La Clark-Boland Big Band es en Europa lo que la Thad Jones-Mel Lewis Bing Band es en USA; es decir, el éxito del momento, pero el éxito multitudinario, y además se lo merecen. Muy buen disco es este dedicado al sonido latino, donde no se ha caído en una imitación de los tópicos ni en una copia del sonido de Tito Puente, Gene Krupa o Pérez Prado, sino que se ha buscado una nueva sonoridad acentuada en la percusión (seis instrumentistas) y con formas muy latinas.

BASF tiene también otro disco de esta gran banda, **Faces** (32 53095), que es una larga «suite» donde cada músico tiene su pequeño solo dentro del contexto global, estructurándose la «suite» de esta forma.

Otra gran banda es la del Duke, pero en **Collages** (32 53409) puedes escuchar al gran pianista desaparecido sin ella y con una banda —yo diría orquesta, pues hay violines y eso— canadiense. Esto no es «jazz», sino clásico y «jazz» a medias. La mezcla no me convence, aunque sé que a algunos les fascina. Hay una composición con forma de música contemporánea, muy estática ella, que se aleja totalmente del «jazz»; lo demás es eso, una mezcla.

Y hablando del Canadá: un pianista canadiense fuera de serie, auténticamente magistral y supremo fuera de serie, entre lo tradicional y lo vanguardista, es Oscar Peterson, bueno donde los haya y expresivo y virtuoso donde ídem. El mejor disco que tiene para BASF es uno en trío, y normalmente esta gente tan buena se expresa mejor en trío que en formaciones más amplias. Se llama **Walking the line** (32 53186) y es una delicia. Son ocho temas, en donde hay maravillosas baladas, buen ritmo de «blues», mucho «drive», «standard» clásicos y «standard» más modernos; pero ante todo está ese genio del piano, muy bien acompañado por dos músicos europeos.

Entre los discos que llevan algún tiempo en nuestro país está esa recopilación tan exhaustiva y bien documentada de los grandes éxitos de Dave Brubeck (CBS, 68288), donde está todo, realmente todo, aunque con las consiguientes limitaciones de un doble álbum. No soy un «fan» de Brubeck, pero recomiendo plenamente el disco, pues se puede ver muy bien la evolución de Brubeck, sus juegos con los ritmos, y además de esto tener material del gran Stan Betz, soberbio «saxo», y del no menos bueno Joe Morello, batería técnica donde los haya, aparte del bajo Senador Wright, del que ya hemos hablado.

Más «viejecitos» son el álbum grabado conjuntamente por Tete Montoliu y Jordi Sabates, algo realmente difícil de apreciar y de asimilar, pero con una exploración de mundos subconscientes muy de alabar. Se llama **Vampyria** (BASF, 31 53859).

Para terminar, sé que hay varios dobles de la Casa Prestige, cada uno dedicado a figuras como Monk, Coltrane, Dolphy, Davis, etc...; pero,



**FOX** INDUSTRIAS DEL SONIDO

La línea de agujas fonográficas, fonocápsulas, microcápsulas, micrófonos y «cassettes» más completa del mundo.

Discos de frecuencia para ajuste de fonocápsulas y amplificadores. Servicio especial para fabricantes de tocadiscos. Monoaurales y Estereofónicos. Siete discos sueltos o álbum completo.

De venta en los comercios de electro-acústica más importantes de España y de 15 países a los que exporta FOX-IN-DEL-SON.

Pida la marca FOX a su proveedor habitual.

La Aguja de su tocadiscos no es eterna. ¡¡Cámbiela a tiempo!!

terpretes menos virtuosos y menos técnicos, pero mucho más calientes y espontáneos que se dedican al «jazz», única y exclusivamente al «jazz», y que, por tanto, sienten en su carne y en sus huesos los sinsabores de este estilo tan discriminado y tan maltratado. Gulda en el Real sale en jersey de cuello alto, y Gulda en este disco sale en corbata y traje (¡!). Pues bueno. Musicalmente es un disco bueno, muy bueno, pero sin olvidar que Gulda es un virtuoso increíble, y que eso va en detrimento de la sencillez expresiva y de la garra de los buenos pianistas de «jazz». Su **Fantasia en «blues»** demuestra que al «blues» no se le puede conducir más allá de los doce compases y del ritmo de cuatro por cuatro, ya que si le hace ir más

téntico y lo adaptado es Monty Alexander, pero éste es menos trascendente que Gulda, prefiriendo la forma «swing»ailable, complicando sus ritmos, pero nada más, y eso le da la espontaneidad precisa para ser atractivo. En su disco **Perception** (32 53634) está en trío con el que fue acompañante de Dave Brubeck, Eugene Wright al bajo, y el batería Bobby Durham. **Perception** deambula por formas rítmicas, y cuando lo hace por las baladas (dos veces) se torna aburrido. Hay un arreglo muy bueno del **Concierto de Aranjuez**, con una modulación en la primera variación que me encanta, y además un buen arreglo de **Shaft** y del **Himno de la República**. A destacar un tema de E. Wright fabuloso, **Rude old man**.



realmente, no sé lo que hay, y siento no poder comunicárselo, por más que lo intento: la Casa Marfer parece ser que considera que estos discos no deben ser promocionados y, por tanto, no me da ninguna información al respecto. Sé que están estos discos porque los he visto en alguna tienda, pero eso es todo; confiamos en que el «jazz» de la Prestige, una de las mejores Casas mundiales en cuanto a buen material se refiere, deje de ser algún día en España un asunto comercial reducido, para ser algo que se venda como rosquillas, pues calidad no le falta; sólo es cuestión de promoción.—  
J. M. L.

## ROCK & POP

Novedades esperadas, novedades sorpresa, y otras que tenían que ser, y que obviamente han sido.

Entre las primeras, el último de Bob Dylan, **Blood on the tracks**. Realmente, yo no diría nada de este disco: no me gusta la polémica, y cada nuevo de Dylan la fomenta. Así que me conformaré con decir que es otro, el último, y que cada uno saque sus consecuencias.

Otro esperado, el **Physical Graffiti**, de Led Zeppelin, doble, y al que creo le sobran las caras tres y cuatro según el orden USA, pues en España ha salido con otro orden. Mucha fuerza, mucha dureza y unas caras uno y dos realmente magníficas y muy logradas, pero que decaen en las dos últimas. El primer disco tiene temas bastante largos, y el segundo, todos muy cortos. La presentación es originalísima, y el precio carísimo. La música, buena y fuerte en el disco uno, y suave y monótona en el segundo. Todo dentro del «rock».

De los inesperados, el más inesperado es el doble de Zappa, a precio reducido, **Roxy & elsewhere**, para mí el mejor disco de Zappa desde el **Hot rats**, y obviamente muy superior a su anterior y susurrante **Apostrophe** ('). **Roxy y cualquier sitio**, está grabado en directo, en la gira americana del 74, de las Madres. Es la misma banda que visitó nuestro país, los mismos temas básicos y el mismo mensaje y desmadre al que nos tienen acostumbrados. Instrumentalmente, los músicos se portan mucho mejor, pero mucho mejor que en anteriores grabaciones y, en general, se puede decir que es de lo mejorcito de Zappa en sus últimos tiempos.

De las novedades que tenían que ocurrir «porque sí», vale la pena destacar el grabado «en directo» (nunca en vivo, pues que yo sepa, nadie ha grabado un disco «en muerto») por Paco de Lucía en un marco tan extraño a él como el Teatro Real de

Madrid. Paco toca tan bien como siempre, pero en este caso su comunicación con el público ha sido muy deficiente, y esto se plasma en los múltiples siseos ordenando silencio, en la falta de exclamaciones que son intrínsecas a su arte, y en los prolongados y desafortunados aplausos que el público ofrenda a su interpretación. El Real determina una actitud de cierto respeto y de un comportamiento que para este —y digo este— tipo de música no va. El Real es una institución clásica, y teniendo que dar Paco un par de días después otro recital en el santuario «Rock-Pop», que es el Monumental, donde el comportamiento y la actitud del público es muy diferente, hubiese sido mejor grabar el disco en el Monumental. Y esto por una sola cosa: el arte de Paco es pura comunicación, y en el Real él estaba solo, pendiente de no fallar una nota y de pisar bien los trastes, y eso es una cosa que crea nervios, cuando la música debe ser algo espontáneo y un fallo debe importar muy poco. Por eso pienso que el Real condicionó a Paco de Lucía, y por eso pienso que si este disco es bueno, lo hubiese sido mejor en el Monumental o en la taberna de Pepe el de los pepinillos.

Otra novedad que tenía que ser «porque sí», y que actuó en el Monumental a la par que Paco de Lucía fueron Status Quo, un grupo de moda, que no son tan «macarras» como Slade & Co., pero que tienen sus mismas actitudes vitales: la agresión contra el mundo adulto, para lo cual suben los amplificadores al máximo, retornan a las fórmulas primarias del «rock» y ponen unas letras intrascendentes en sí, pero llenas de alegorías a un mundo estrictamente juvenil. **On the level** es su último disco, y se mueve dentro de estas coordenadas.

La sorpresa nos la ha dado Hispavox publicando el álbum **García**, del mítico Jerry García, mito donde los haya del «underground rock». **García** es un álbum ecléctico de estilos, pero «quedón» y difuminado por las expresiones que conlleva. García, líder de la Grateful Dead, te va a hacer sentir a la maravilla eso que nosotros sabemos y que además es el fin para el cual él hace música (escucha el «blues» **Turn on the brights lights**, en especial).

Sorprendente también es el **Fire**, de los Ohio Players, un álbum con aciertos plenos, en temas como **Fire**, **Runnin' from the devil** y **What the hell**, que, como se ve, aluden al diablo y a su doctrina. Música, pues, muy satánica, llena de «funky», y que en los temas lentos se vuelve suave y susurrante. De la música negra, tan de moda hoy en día, como el «Sonido Philadelphia», el «Soul Explosion», etc..., ésta me parece la más innovadora, precisamente por-

que es la más negra de todas y tiene además unas connotaciones étnicas obvias.

Y un disco malo, que no sé siquiera cómo se ha editado de puro malo, es el del dúo «hippy» Velvet Glove, titulado **Sweat was my rose**. Realmente adormilante y monótono.—  
J. M. L.

**GREENSLADE: Spyglass Guest**. WB Hispavox. LP. Ocho temas.

Dave Greenslade es uno de esos músicos que en estos tiempos están tratando de hacer una música que, basada en las experiencias recogidas tras pasar por el «pop», se dirija hacia alguna parte situada cerca de las formas clásicas. La fórmula no es ni nueva ni original, pero el resultado, a veces, es lo suficientemente bueno como para continuar por el camino. La calidad media de este disco es buena. No hay genialidades, pero sí un clima cuidadosamente conseguido por unos buenos músicos. Posee momentos de gran calidad y otros que no parecen haber sido concebidos sino a base de insistir sobre una idea escurridiza, y ya se sabe que en cualquier manifestación artística la inspiración es indispensable. Cuando el grupo se lanza hacia caminos más cercanos al «pop» los resultados son mucho más atractivos que cuando intentan hacer «música seria». De cualquier forma, la calidad de los instrumentos salva casi siempre el resultado, que —como ya he dicho— es bueno. Y sería mejor si contrataran a un buen cantante.—  
A. C. P.

**FAIRPORT CONVENTION: Fairport Live Convention**. Island Ariola. LP. Nueve temas.

Cuando se coloca este registro en el plato, uno se imagina al grupo y a su público estudiantil, que en Inglaterra, como en todas partes, es el más dado a bucear en el folklore. Uno se imagina a Sandy Denny entonando las viejas canciones tradicionales con el sonido de un grupo que conoce el terreno que pisa. Los viejos Fairport con Sandy, como siempre.

¿Qué se puede decir de este grupo, del talento de sus miembros, de su interés en los arreglos a temas tradicionales, de su capacidad extraordinaria para la composición, de su sonido claro y familiar?

Ni los cambios ni el tiempo han modificado la idea que del grupo se tuvo en sus primeros tiempos. Fairport son una institución dentro de la música británica, a base de conciertos y una labor continuada. En directo están donde mejor se sienten, y el disco lo refleja.—  
A. C. P.

**BACHMAN TURNER OVERDRIVE: Not Fragile**. Mercury y Fonogram. LP. Diez temas.

Un grupo de moda, un número uno en USA y un estilo desenfadado. Una

manera de hacer una música comercial divertida, bien hecha, que todo hay que decirlo. Eso son Bachman Turner Overdrive, a nuestro juicio los Creedence Clearwater del momento, y probablemente de los próximos tiempos.

Como su intención es clara y cristalina y no se amparan en la mística ni en zarandajas similares, como lo hacen —repito— muy bien, como su sonido es limpio y potente, como son un oasis en la trascendencia, me gustan.—  
A. C. P.

**JOSE AFONSO: Cantigas de maio**. Hispavox. LP. Nueve temas.

Desde hace un año que casi ha pasado ya desde el 25 de abril portugués, las producciones de lo que pudiéramos llamar la nueva canción del país vecino ha llegado a nuestro conocimiento, para alegría de todos aquellos que se dan cuenta de lo que este hecho representa.

En este álbum se incluye nada menos que el tema **Grândola vila morena**, que sirvió de contraseña a los militares revolucionarios. Los comentarios casi sobran. De cualquier manera, el valor estrictamente musical de la obra de Afonso es tan grande, que han bastado dos álbumes para que podamos considerarle desde nuestra lejana perspectiva como uno de los cantautores más importantes de la península.

Con él esperamos que el folklore portugués supere el fado y la pandeleta del subdesarrollo.—  
A. C. P.

Más discos del fallecido y llorado Jimmy Hendrix. ¡Es increíble la capacidad de algunos productores para sacar viejo material del desaparecido artista! Dos son las «novedades»; una data de 1964, cuando Jimmy grabó con Lonnie Youngblood; no tiene título, está bastante mal grabado y su referencia es: Diresa, BDL 52.015. Lo mejor, su precio: 20 duros. La música, pues supone a Jimmy tocando con veintidós años. El otro es más modernito, data de 1970 más o menos, y se llama **Loose ends**: se resume en que es más material desechado en principio.

Y otro personaje del que últimamente se ha publicado mucho en nuestro país, y curiosamente también material viejo, es Mahavishnu John McLaughlin, que en su reciente visita a nuestro país me dejó más que satisfecho. El disco novedad es el segundo con la Mahavishnu II; se llama **Visiones del más allá esmeralda** (CBS 69108), y en él hay muchos de los temas que tocaron aquí, aunque muy resumidos. El disco me parece extraordinario, aunque creo que las voces nunca le han ido bien a la música de McLaughlin; por el contrario, el ritmo se ha hecho más vivo, y esto recuerda a la Mahavishnu I.—  
J. M. L.

# 1ª FERIA INTERNACIONAL DE LA PARTITURA EN ESPAÑA

Organizada por REAL MUSICAL en colaboración con más de doscientas editoriales europeas.

Del 9 al 12 de junio de 1975



# FRECHILLA-ZULOAGA A DOS PIANOS



Cara A:

A. SRIABIN

Fantasía (Obra póstuma)

S. RACHMANINOFF

Romanza y Tarantela (De la Suite, Op. 17)

Cara B:

J. BRAHMS

Danzas Húngaras en la mayor y fa menor

A. DVORAK

Danza Eslava en mi menor (Op. 72, n.º 2)

J. FRANÇAIX

Baiao

A. BENJAMIN

«Mattie Rag» (Canción callejera jamaicana)

C. GUASTAVINO

Bailecito

D. MILHAUD

Brazileira

**ENTREGA DEL DISCO DE ORO  
CONCEDIDO A UN ALBUM  
DISCOGRAFICO DE LA COLEC-  
CION DE MUSICA ANTIGUA  
ESPAÑOLA DE HISPAVOX, S. A.**



En un acto celebrado en el Ministerio de Asuntos Exteriores, el día 24 de abril, el Director General de Relaciones Culturales, don José Luis Messía, hizo la entrega oficial a Hispavox del Disco de Oro que el Festival Internacional de Arte Japonés ha concedido al álbum discográfico conteniendo la integral de los **Oficios de Semana Santa**, de Tomás Luis de Victoria, interpretados por el Coro de Monjes de la Abadía de Santo Domingo de Silos, dirigido por Ismael Fernández de la Cuesta y editado por Hispavox en su Colección de Música Antigua Española.

Este es el segundo Disco de Oro que dicho Festival Japonés otorga a Hispavox por sus discos de Música Antigua, habiendo sido el primero el dedicado a **Las Cantigas de Santa María**, de Alfonso X el Sabio.

En la foto, don José Luis Messía, con el productor de la Colección de Música Antigua Española, don Roberto Pla.



# La Música en toda ESPAÑA

Crónicas  
de  
nuestros  
corresponsales  
nacionales

## CADIZ

Buena está siendo la actividad de Juventudes Musicales en este mes de marzo. Actuó el Grupo Argentino de Danzas «Mi cuerpo es mi lenguaje», con la colaboración del Consulado de Argentina en Cádiz.

En el Salón de Actos del Colegio Oficial de Médicos, el Grupo, compuesto por doce chicas y dos chicos, dio todo un curso de cómo se debe representar un folklore autóctono. Dirigidos por la profesora doña María Cristina Bozzini de Marozzo desarrollaron un bonito programa, que consistió en **Estampa coya, Estampa litoraleña, Estampa pampeana y Estampa rioplatense**. Todas estas estampas comprendían lo más rico, lo más sobresaliente del amplio folklore argentino, desde el tango hasta la zamba.

- En acto del Concierto Conmemorativo del XIV Aniversario de las Juventudes Musicales en Cádiz actuó el Cuarteto Tarragó (guitarras), compuesto por los artistas Laura Almerich, Manuel Calve, Jordi Codina y Josep J. Henríquez. Los cuatro guitarristas, catalanes, insuperables solistas, interpretaron obras de F. Guerrero (madrigales); Stravinsky (seis piezas); C. Guinovart (**Introducción y Scherzo**); Bach (corales); Turina (**La oración del torero**) y L. Balada (**Apuntes para cuarteto de guitarras**).

El concierto fue muy lucido, imperando en él el ritmo, la buena medida, el orden, el buen gusto y la ductilidad.

- Pedro Vicedo, profesor de Percusión del Conservatorio Superior de Música, de Sevilla, actuó en Cádiz en el Conservatorio «Manuel de Falla», para las Juventudes Musicales, en un acto patrocinado por la Comisaría Nacional de la Música, dentro del ciclo «Intérpretes españoles en España».

Pedro Vicedo, que realizó estudios en el Conservatorio madrileño, agradó sobremanera al auditorio, por su gran habilidad en el manejo de tan variado instrumento.

## LERIDA

Ya se ha celebrado en nuestra ciudad la primera parte de los actos conmemorativos del centenario del nacimiento de Ricardo Viñes, eximio pianista y compositor leridano.

Viñes dio a conocer la música de vanguardia de su época; Debussy, Ravel, Satie y tantos otros compositores le deben los estrenos absolutos de sus obras; la gran difusión alcanzada por la música impresionista francesa se debe en gran parte a la labor realizada por Viñes con sus interpretaciones. Lo mismo sucedió con la música española de sus contemporáneos; la dio a conocer por las principales salas de concierto de todo el mundo; Mompou, Halffter, Falla, Albéniz, etc., le deben su pronta difusión internacional.

Lérida no podía olvidar esta fecha. El Excmo. Ayuntamiento ha patrocinado los actos que en principio pensaban organizar la Asociación de Música y el Círculo Medina; para tal fin nombró a una Comisión organizadora, que se ha encargado de la realización de éstos.

El primer acto con que se honró la me-

moría de Ricardo Viñes fue la ofrenda floral que nuestras primeras Autoridades, junto a doña Elvira Viñes Soto, sobrina del homenajeado, hicieron al monumento que preside la plaza que lleva el mismo nombre del pianista en uno de los enclaves más céntricos de la moderna Lérida, coincidiendo con el 5 de febrero, fecha del aniversario.

A continuación, otro ilustre leridano, don Emilio Pujol, compositor, guitarrista y musicólogo, dio una conferencia en el Salón de Sesiones del Ayuntamiento sobre la figura de Viñes; nadie más idóneo para hacerlo: compartieron una larga amistad, en Lérida, París e incluso Sudamérica. Nos evocó la figura de un Viñes íntimo y entrañable a la vez que como el primer pianista, reconocido así mundialmente.

En lo que será el futuro Museo Morera se inauguró la Sala Viñes; allí se guardan, aparte de objetos personales, diplomas y condecoraciones que se otorgaron a Viñes, muchas partituras de las que él estrenó, así como una nutrida colección de programas de sus conciertos, lo que constituye una historia viva de la literatura pianística. Finalmente, como colofón de esta conmemoración se programó una conferencia-concierto a cargo del compositor, musicólogo, crítico musical de **Ya** y doctor en Filosofía, Ramón Barce, y Pedro Espinosa. Se ha elegido precisamente a Espinosa para esta conmemoración por la especial labor que lleva a cabo actualmente de dar a conocer la música de vanguardia; tiene en su haber innumerables estrenos absolutos, ya sean obras de compositores españoles o extranjeros, la mayoría de las cuales le han sido dedicadas por sus autores. En este recital Barce nos evocó el ambiente cultural y las personalidades que rodearon a Viñes; Espinosa interpretó un programa dividido en cuatro partes: obras originales de Viñes, estrenos absolutos, obras dedicadas y obras compuestas a su memoria. E. Halffter, Ravel, Debussy, Satie, Granados, Rodrigo y Mompou fueron los autores seleccionados para dar una síntesis de la obra que realizó Viñes. El concierto resultó un éxito extraordinario, tanto por la intención como por la labor llevada a cabo por Barce y Espinosa, con lo que este final no pudo ser más brillante.

Para las próximas fiestas de mayo, recordando que Viñes solía actuar en estas fechas en Lérida, se ha previsto una gala musical con la participación de la Orquesta de Bilbao bajo la dirección de Pedro Pirfano y el mismo Pedro Espinosa como solista. Buscando lo más adecuado para la ocasión se ha previsto la interpretación de **Las noches en los jardines de España**, de Falla, dedicada a Viñes, recordando su labor de divulgador de la música más avanzada de aquel entonces; se interpretará la obra **Diálogos**, de Antón Larrauri, que el pasado enero estrenó Espinosa en Bilbao con la orquesta de aquella ciudad, lo que es esperado con mucha expectación en los medios musicales leridanos, y de lo que ya informaremos ampliamente en una próxima crónica.—ALICIA FONT.

## SANTANDER

La Asociación de Amigos del Festival Internacional de Santander nos convocó a la primera audición del pianista Tamas Va-



sary, que recordaré con gozo imperecedero entre las muchas figuras del piano que he oído en mi larga vida, en Madrid y en Santander.

El programa lo componían dos sonatas de Beethoven, la **Opus 22** y la **101**, en la primera parte, y en la segunda, la **Opus 28**, de F. Chopin, con los **24 Preludios**. A través de todo el programa se afirmaba más y más su indiscutible personalidad, llena de calidades, de verdadero arte, que nos mantenía a todos en una tensión emocional, que se palpaba en el ambiente, con un silencio absoluto y los rostros llenos de admiración y asombro ante tanta verdad y arte que se nos daba. Sí, fidelidad y verdad. Dos condiciones olvidadas muy frecuentemente, que son fatales para la vivencia del Arte en general.

● En el Ateneo me es grato resaltar el éxito de un joven intérprete, Steven Zehr, que se adueñó del público por su simpatía y dotes personales..., que cuentan, quiérase o no, más que por el esfuerzo desarrollado con su «pianoforte». Este instrumento es uno más de la amplísima gama, de diversos tipos y nombres, que hubo de pasar en la evolución hasta llegar al piano actual que conocemos; justificada y demostrada la lucha y tesón, hasta llegar al verdadero «pianoforte» actual.

● En el mismo Centro, días después, escuchamos la primera parte del programa a cargo de Farren-Price, pianista en posesión de una técnica poderosa y firme, de indudable mérito; pero no compartimos su «hacer». Siempre he creído —y lo sigo creyendo— que lo primero y principal en arte es el arte mismo, y la técnica ha de servirnos para poder hacer y servir al Arte. Suprema aspiración del verdadero artista.—**E. VELEZ CAMARERO.**

## TARRAGONA

Por la Agrupación Lírica «La Salle», a beneficio de la Campaña de Promoción Asistencial, fue puesta en escena la zarzuela, de Soutullo y Vert, **La del Soto del Parral**, en el Teatro Tarragona.

Una vez más todos sus componentes, cada uno en su lugar, dieron nueva prueba de su valía, siendo de justicia hacer resaltar la colaboración del Coro L'Anhora —nos pareció verlo algo reducido— quien habría de procurarse nuevos elementos. No obstante, mereció el bis con «Dónde estarán nuestros mozos».

Obtuvieron buenos resultados en sus escenas los actores José María Plana («Sabino») y Antonio del Río («Romancero»); Nuria Aleu y Juan Mulet forman una pareja cómica («Catalina» y «Damián») muy comedida. Colaboró José Dueñas («Miguel») tenor que canta con exquisito gusto, así como el barítono Tomás Álvarez («Germán»), que si bien interpretó su personaje perfectamente, destacó el dúo con Montserrat Salinas («Aurora»). Esta, en su papel más logrado de cuantos le hemos visto. Aquél, con un derroche de facultades y bien decir como no recordamos haber oído. La dirección escénica de Mulet, correcta. La musical lo estuvo a cargo del maestro Agustín Cubells.

Contribuyó en este Festival la artista Mary Santpere, que estuvo muy ocurrente.—**LUIS TRAVER ROSELLO.**

# VALENCIA

Crónica  
de nuestro corresponsal:  
**LUIS MARTINEZ RICHART**



**La Orquesta Municipal y Coros de Aldaya y Torrente, dirigidos por Martínez Palomo.**

Dos brillantes conciertos nos place reseñar. El primero, formado por la inefable **Sinfonía pastoral**, de Beethoven. ¡Qué genial es esa sinfonía! ¡Y qué bien la interpretó nuestra Orquesta! Ello no nos extraña, porque el director es hombre que siente una gran admiración y respeto —nos decía— por el coloso de Bonn. Y consiguió una versión dignísima, dulce, afectuosa, pero con el preciso nervio y fogosidad en los pasajes requeridos. Prosiguió el programa con las deliciosas **Canciones para soprano y orquesta**, de la laureada compositora Matilde Salvador. Son unas canciones de hoy con sabor de ayer, es decir, de calidad y con una instrumentación fresca, juvenil, sugestiva, magnífica. La conocida soprano María Carmen Bustamante —sencilla, afable— fue la intérprete idónea de estas excelentes **Canciones**, en las que puso su bonita voz, su arte y su sentimiento, identificándose con el fondo lírico de las mismas, logrando un éxito total, que compartió con la afortunada autora —reclamada al proscenio—, la Orquesta y su inteligente director, Martínez Palomo, muy aplaudidos. Terminó el programa con **Daphnis y Chloé**, la soberbia «suite» número 2, de Ravel (a quien se honra en el centenario de su nacimiento), que se ofreció en versión para orquesta y coros. La obra resultó excelentemente interpretada, y como tiene atractivos de deslumbrante instrumentación (Ravel sabía mucho de eso), el público disfrutó de una versión potente y con «garras» —como se dice ahora— gracias a la buena labor de la Orquesta, su director, Martínez Palomo, y el apoyo breve, pero eficaz, de los coros, misión encomendada al Orfeón Polifónico de Torrente (del Círculo Católico) y al Orfeón de Aldaya, que cumplieron con acierto su acompañamiento, gracias a la buena preparación por los respectivos directores, Vicente Galbis y Mariano Segura.

El otro concierto, de la interesante programación prevista, que vamos a resumir, es el que nos brindó nuestra Orquesta —cada día mejor— con la jovial, pero sólida, obertura rossiniana **Semíramis**, bien interpretada, a la que siguió el fabuloso **Concierto número 1 para piano y orquesta**, de Tchaikowsky, actuando como solista el gran pianista Rafael Orozco. Nos gustaría disponer del espacio necesario para detallar la espectacular impresión que causó

este joven pianista español. Con la brillante y casi torrencial interpretación que hizo de este difícil **Concierto**, Rafael Orozco nos dejó asombradamente convencidos de que el piano ya no guarda ningún secreto ni encierra dificultades para él. Estuvo sencillamente arrebatador. La Orquesta estuvo también a la altura exigida —que no era poca—, y Martínez Palomo, conductor seguro, firme, pero flexible y mesuradamente apasionado, consiguió una actuación tan meritoria que el propio Orozco, pulsadas las últimas y potentes notas pianísticas del concierto, se levantó alborozado para estrechar la mano del director, haciendo luego su felicitación extensiva a toda la Orquesta, recibiendo todos una prolongada ovación. Finalizó este memorable concierto con el brillante poema sinfónico **Fiestas romanas**, de Respighi, escogida con indudable acierto, porque es obra muy interesante, vistosa, multicolor y que puso a prueba una vez más la eficacia de la Orquesta y la competencia de su director, que cosecharon nuevos y encendidos aplausos. Creemos que el público valenciano puede sentirse contento de esta valiosa temporada musical que nuestra Orquesta y su exigente director vienen ofreciéndonos con el aliciente de prestigiosos solistas. Que sigamos así.

### OTROS CONCIERTOS

**INSTITUTO ALEMAN.**—Estupendas audiciones musicales nos ofrece siempre esta entidad. Citemos el extraordinario concierto a cargo del Quinteto de Viento de la Emisora del Suroeste Alemán, agrupación fundada en 1947, con un brillante historial artístico, que abarca desde las obras preclásicas a las corrientes musicales de hoy, estando considerado como uno de los mejores quintetos de viento del mundo. En el concierto que nos ofreció se interpretaron el **Divertimento número 5**, de Mozart; **Partita**, de Dittersdorf; el **Cuarteto número 1**, de Rossini; **Cinco piezas para quinteto de viento**, de Werner Egk, y **Seis bagatelas**, de G. Ligeti. Como se ve, un programa completo, con autores clásicos y modernos, que evidenciaron la maestría de este prestigioso Quinteto alemán, que obtuvo un señalado éxito de público y de crítica. Otro acierto musical del Instituto Alemán.



# BARCELONA

## V Semana de Nueva Música

- Estreno de Continuo, obra-encargo de Cano.
- Intervención del conjunto galo L'Intineraire.
- El Dúo Josefina Salvador-Angel Soler.
- Quinteto de Viento «Koan».
- Recital del organista Zacher.
- Tomás Marco inaugura la «Semana».

El programa de política musical de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural se va cumpliendo puntualmente a lo largo del año. Como actividad fija mensual se realiza la Semana de Nueva Música, la cual alcanza ya su quinta edición en este año de 1975, realización que se debe a la Comisaría Nacional de la Música, con la Ciudad Condal como escenario. Dicha «Semana» absorbe por completo la actividad musical barcelonesa y acapara la atención del joven melómano, que se muestra como el más implicado en la estética que la música escoge para estas manifestaciones catalanas.

### UNA TREINTENA DE OBRAS PROGRAMADAS

Treinta y una obras se han programado a lo largo de la «Semana», y de entre ellas había diecisiete primeras audiciones, en España, de compositores extranjeros, junto a un estreno mundial que correspondería a un español. Entre ellas ocho eran reposiciones, varias de las cuales ya ofrecidas en primicia dentro de alguna de las ediciones anteriores, o se estrenaban en Barcelona, pero ya escuchadas por otros públicos del país, como las **Variaciones**, de Bertomeu, o el **Quinteto de viento**, de Homs, o **Improvisación I**, de Guinjoan, ofrecidas en Madrid, Segovia y Santiago de Compostela, respectivamente, si nuestra memoria no nos traiciona.

### «CONTINUO», OBRA-ENCARGO

Me refería en el apartado anterior a un estreno absoluto de compositor español; éste era el **Continuo**, del madrileño Francisco Cano, que recibiría el encargo de la Comisaría de la Música para realizar un trabajo de composición con destino a la «Semana» de la Ciudad Condal correspondiente a 1975. Se escribió entre los meses de noviembre y diciembre último. Se trata de un «ostinato» que reproduce una línea ondulada, semejante a una senoide, que se ve interrumpida por la intervención de diez pequeños solos que realizan los instrumentistas que integran la plantilla. Cada uno de esos instrumentistas, por orden de colocación en la partitura y en intervalo de catorce compases, abandona su participación en la senoide para interpretar dicho solo, integrándose a su término para reproducir la línea ondulada hasta el final. Esto es lo que explica el autor en la nota al programa. La duración de la obra es de diez minutos (al menos en la audición escuchada en Barcelona), y supone el logro de una «investigación» sonora, el pretender unos hallazgos que muy posiblemente para el autor le servirían de incorporación a otras partituras de próxima realización, pero que para el oyente no tiene mayor atractivo, sino la curiosidad de conocer dónde desemboca todo. Pues casi al final, ya la pieza inicia un

cierto agotamiento mental del oyente. En otro lugar he dicho, no en tono despectivo ni peyorativo, sino en el más estricto sentido científico y profesional de la Música, que esto es un «ensayo». Para el autor hubo aplausos, salida al pie del escenario y una feliz y considerable interpretación por parte del conjunto instrumental francés L'Intineraire, bien dirigido por Boris Vinogradov, titular de la agrupación gala. El acto tuvo lugar en la antigua capilla del Hospital de la Santa Cruz.

### PROGRAMACION DE CARACTER «CAMERISTICO»

Salvando los dos conciertos de la Filarmónica de Dresde, el programa podría considerarse netamente «camerístico», ya que la primera actividad musical de la «Semana» sería un recital del organista Gerd Zacher en el Palacio de la Música Catalana, seguido de las actuaciones del Quinteto de Viento «Koan», el dúo Josefina Salvador (violín) y Angel Soler (piano), junto con la actuación del ya citado conjunto francés. Todos ellos excelentes intérpretes, que ofrecieron versiones muy ajustadas de las obras escogidas.

Como acto inaugural hubo una sesión a cargo de Tomás Marco, quien disertó sobre **Música contemporánea y cultura actual**, y en cuyo parlamento vino a decir que la evolución musical española del pasado siglo se desarrolló muy por debajo de la realidad cultural del país, que giraba más en torno al fenómeno literario; que el arte siempre ha sido, hoy más que nunca, una constante y renovada experiencia; terminando por decir que el compositor tiene como más importante el contrastar con su propia experiencia los acontecimientos del mundo que nos rodea. El auditorio le dispensó una calurosa acogida y siguió con gran atención su inteligente exposición del tema.

### PRESENCIA DE LA FILARMONICA DE DRESDE

Aunque figura en el programa, entre las visitas realizadas, que la Orquesta Filarmónica de Dresde ha estado en España, ello debió ocurrir hace muchos años, ya que muchos de nuestros colegas, los más veteranos en el ejercicio de la profesión, no los más viejos, no recuerdan su estancia. Claro que el conjunto ha cumplido en 1970 su centenario de fundación, y muy posiblemente ese viaje sería en los últimos tiempos del siglo pasado o principios del actual.

Pese a que los programas no fueron muy virtuosos para lograr una constatación de la valía del conjunto germano, pudo comprobarse la total homogeneidad de los distintos grupos del mismo: calidad de la cuerda, sonoridad del viento, precisión de la madera... Todo ello con un alto nivel, como corresponde a una agrupación de tanta solera como ésta. Su director titular, Günther Herbig, así como el invitado, Hartmut Haenchen, realizaron un excelente trabajo, logrando destacar la relativa belleza de algunas partituras y que sobresaliera el contenido de su mensaje sonoro. Puede que el auditorio disfrutara más con las composiciones de estos programas (poco novedosos), pero donde la paleta del colorido era un gran aliciente, pese a que las partituras desarrollaban trabajos de un dodecafonismo o atonalismo serial bien flexible, como interés dominante.

LERDO DE TEJADA

# MADRID

Por LERDO DE TEJADA

## Orquesta Nacional

MEMORABLE INTERVENCION DEL VIOLINISTA  
SALVATORE ACCARDO

- Nueva presencia del maestro Zdenek Macal.
- Jessye Norman renueva éxitos españoles.
- En la Semana de Pasión, la de Bach Según San Mateo.
- Efren Kurzt sustituye a Lazarev.
- Presentación del pianista Viardó.
- La efectividad de Ferdinand Leitner.

Nuestra veterana agrupación incluía en su ya amplio repertorio dos obras por vez primera: **Changements pour orchestre**, del suizo Kelterborn, y **Noches de estío**, de Berlioz. La primera es obra de corte moderno; yo diría que un gran «glisando» se reitera a lo largo de nueve minutos con un plácido desarrollo que no acusa ninguna novedad, puesto que va por derroteros muy trillados que quieren aparecer «novedosos» con unos toques de «modernidad». La otra obra destaca más por el contenido musical, que se pone al servicio de un texto un tanto inefable de Teófilo Gautier, con situaciones manidas y expresiones que ya no van con las ideas

actuales ni con nuestro pensamiento del siglo XX; yo diría que la letra es más bien un tanto «cursi» y anodina. Pero la musicalidad lírica y la fina sensibilidad de Berlioz hacen pase más inadvertida, puesto que el músico galo nos adentra en un mundo «complaciente» y poético, más en su música que en la parte literal. Luego la voz de la soprano Jessye Norman, y que la letra estuviera en francés, se pudo hacer abstracción de ella para seguir la voz y la música principalmente durante los treinta y dos minutos que dura la obra del compositor francés. La cantante describiría con encanto todo lo que su autor musical quiso expresar en los pentagramas de la partitura, y por ello se pudieron constatar las virtudes de su intérprete, que con facultades y extensión dominaba las situaciones que salían a su paso. Muchos aplausos para ella y menos para su acompañante, el maestro Macal, que ofreció poco «gancho» en la composición suiza y pecaría de falto de brillantez en la versión de la **Séptima sinfonía** de Beethoven, que cerraba la sesión integrando toda la segunda parte. La Orquesta Nacional de España se produjo con toda efectividad, y si no brilló más fue porque se mantuvo en el plano de exigencia que la batuta de turno exigía o, de lo contrario, habría de haber seguido su propia intuición sin hacer caso de la disciplina que el maestro Macal solicitaba a los profesores de la agrupación.



## LA HABITUAL «PASION» DE BACH

Según «rumores», parece que **La Pasión según San Mateo**, de Bach, será alternada con otra obra propia de la Semana de Pasión. Si se hace en años pares o trianualmente, creo que todos saldremos ganando en beneficio de otras obras también apropiadas para estas fechas que preceden a la Semana Santa. Algo como se hace con la **Consagración de la Primavera**, los **Carmina Burana**, etcétera. Pues esta **Pasión según San Mateo** del presente año nos ha dejado un tanto fríos, a pesar de que la regiduría de Frühbeck ha estado en esa línea que tanto le va a él con los grandes montajes y desarrollos ampulosos de despliegues sonoros con la colaboración de destacados elementos. Porque nuestra Orquesta Nacional de España estuvo a gran altura, especialmente sus solistas; el Orfeón Donostiarra conserva ese espíritu que la insuflara el inolvidable Gorostidi, y el conjunto se mantiene fiel a su línea conceptual, con evolución de lo que pudiera considerarse nueva «norma» coral de hoy, pues Ayestarán no se anquilosa, sino que sabe evolucionar, aunque conserve un poco de esa trayectoria interpretativa que tantos éxitos le granjea dentro y fuera de nuestras fronteras; la Escolanía del Recuerdo, conducida por César Sánchez, mantiene su fuego sagrado, con la calidad de unas voces infantiles que tienen el riesgo del cambio y la necesaria acomodación a los que entran por vez primera a formar parte de la Escolanía. Los cantantes se produjeron con un buen nivel musical, pero sin alcanzar esas cotas de calidades extraordinarias conseguidas en años precedentes. Hubo frialdad y faltó vuelo expresivo; tampoco Louis Devos fue el narrador firme de otras ocasiones; notamos la falta de Norma Procter, aunque su estrella decline, pese a que Margarita Lilowa acreditó calidad y voz, así como su compañera Yoko Kawahara. Realmente, faltó esa comunicabilidad que se establece entre escenario-público; tampoco se llegó a momento de clímax. Mas nunca faltaron los entusiastas aplausos de nuestro público.

## PRESENTACION DEL PIANISTA VIARDO

Para protagonizar el **Quinto concierto** (de piano y orquesta) se contó con la presencia del solista Vladimir Viardo, al que se le apreciaría una extraordinaria calidad técnica, si bien no exenta de cierta frialdad; mecánica poderosa, que por falta de emotividad no llega a entusiasmar al respetable; bien que también es lástima el tiempo empleado en el estudio de la citada obra, que corresponde a Prokofiew. Todos sabemos el intenso «plagio» de sí mismo que significa este músico ruso, quien introduce en sus obras una serie de células, frases completas, de composiciones anteriores; siempre nos recuerda su **Romeo y Julieta**, **Pedro y el lobo** o el **Amor de las tres naranjas** (esto creo haberlo dicho en estas mismas páginas o desde otras tribunas, con seguridad) y alguna otra más (no voy a citar su catálogo). Lo mejor del programa la sobria interpretación del maestro Efen Kurtz, que sustituía al director ruso Alesandre Lazarew, debido a unos ajustes en la programación del Bolshoi que le impedían su desplazamiento a Madrid. La sustitución resultó adecuada, por cuanto el germano tiene buena disposición y apecharía con el programa anunciado, salvo la permuta de **La muchacha de Pskov**, de Rimsky-Korsakov (su obertura) por la correspondiente a la de Glinka, de **Ruslan y Ludmila**, que el director expuso con toda corrección; pero más brillante sería la versión de la **Cuarta sinfonía** de Chaikowsky, que ocupó toda la segunda parte del programa: el buen oficio del director germano, su dominio de las obras y la falta de «pose» daría como resultado una sesión ponderada en todos los aspectos, aunque no se alcanzaran mayores niveles de genialidad; pero ante la efectividad y la delicadeza, el público reclamó su presencia varias veces en el escenario, aunque no con el entusiasmo que el ilustre músico mereció, a nuestro personal punto de vista.

## EL GRAN ARTE DE ACCARDO

Sólo por escuchar el gran arte interpretativo de Salvatore Accardo merecía la pena escuchar el **Quinto concierto**, para violín y orquesta, de Mozart, que fue precedido por la obertura **Titus**, del mismo autor, en realización objetiva del maestro Leitner.

Si hablo de la voz humana del violín de Accardo no se tome ello como un «desmadre» del comentarista ni una exageración, sino la auténtica realidad que observa un artista en pleno dominio de su arte. Las palabras a veces son un pálido reflejo de la realidad, pues la riqueza de lenguaje no puede expresar en ocasiones todo lo que quisiera el crítico exteriorizar, cuando se enfrenta ante una gran personalidad interpretativa, como ocurre con el violinista italiano. Ello puede que sea un poco producto de haber seguido su ascendente carrera y la simpatía que por él se puede sentir, debido a la sencillez de su forma de estar en el escenario. (Esa admiración no se ha convertido en amistad, por cuanto pienso que tiene mayor validez cuanto afirmo, ya que no es la fraternidad lo que dicta mis juicios.) Accardo pisa las cuerdas y pasa el arco sobre ellas produciendo un caudal sonoro que se ajusta a una precisa medida, adecuado volumen, con la ponderación que exige una estructura y un «tempo» que no excede de la medida justa, y mide la dicción expresiva, que se transforma en el discurso equilibrado, regulando el fraseo y las intensidades de cada plano, para que cada cosa quede en su sitio, justo y medido. Así, el público se volcaría en entusiasmo y le obligó a comparecer varias veces en escena, una de ellas cuando el conjunto orquestal abandonó casi por completo el estrado. Con él comparecería el director, que tuvo una efectiva colaboración para el solista.

Sabido de todos los dilatados desarrollos de Anton Bruckner.

Lo amplio de la duración de sus obras, que suponen más de la hora; mas, a pesar de todo, esta **Cuarta sinfonía** («Romántica»), traducida en sonidos por Ferdinand Leitner, no se haría pesada, monótona ni excesivamente larga. Bien dice nuestro colega de **Arriba**, Enrique Franco, que «después de Mahler, Bruckner». Son dos concepciones distintas, pero un considerable complemento el uno con el otro. Leitner supo imprimir un contraste de matices, cuidar los cambios de planos y contrastar todo ello con acierto personal, que tuvo en los profesores de la Nacional toda la colaboración necesaria para lograr una verdadera obra de arte. ¿Alguna premiosidad? Es muy posible; pero todo se puede perdonar ante la entrega del ilustre berlinés, quien dio la impresión de minuciosidad en los ensayos, para conseguir que la veterana centuria fuera por derrotos de seguridad y dominio.

## Orquesta RTVE

### CLAUSURO EL CICLO DE CONCIERTOS EL DIRECTOR JANOS FERENCNIK

- Enrique Correa, solista de Haydn.
- Mozart, por el violinista Denes Kovacs.
- Perfecta versión del «Tricornio» a la española.
- Brillante interpretación del Concierto de orquesta, de Bela Bartok.
- Final anticipado por desplazamientos a Norteamérica y Europa.

Se le habían encomendado al maestro Janos Ferencsik, titular de la Nacional húngara, los dos últimos conciertos de la temporada oficial que la Orquesta Sinfónica de la RTVE ha ofrecido en el Teatro Real esta temporada, cambiando con el escenario del Palacio de Congresos y Exposiciones. Conocido por quien firma, Ferencsik muestra sus dotes de mando y efectividad para traducir en sonidos las distintas partituras que incluye en los programas tanto en calidad de «invitado» como de titular de la Orquesta del Estado Húngaro, con la cual ha realizado varias visitas a España. Creo recordar que Granada y Santander, en los respectivos Festivales Internacionales de ambas capitales. Su calidad de buen músico se volvió a poner de manifiesto en estas dos actuaciones madrileñas. Demostró ser un hombre con gran oficio; no es «genial», pero sí tiene genio y temperamento; conoce el sentido particular que debe tener cada página, y ello quedaría bien patentizado con la perfecta versión realizada de la segunda «suite» de **El sombrero de tres picos**, de Falla, que clausuraba su primer programa con el conjunto titular de la RTVE. Fue una versión clara, expresiva, correcta y no exenta de nervio, incluido un buen temperamento y fina construcción; bien que los profesores de la Orquesta eran españoles y ya le daban el cincuenta por ciento de su trabajo; pero el otro cincuenta lo puso él con acertado «tempo» y matización de los planos precisos.

De su segunda actuación destacaría más el **Concierto para orquesta**, de Bela Bartok, obra que no se prodiga con toda la frecuencia que por su contenido y belleza debiera serlo; realmente, es una sinfonía, ya que se prescinde del solista de turno, incluyendo cinco movimientos, como el lector avezado sabe, que desprenden ese «perfume» de su patria, tan arraigado en el corazón del músico húngaro y que parece intensificarse en esta composición, que está ligada al último período de su vida, desarrollado con absoluta despreocupación por lo formal, dejando vagar la inspiración, siempre clarividente, del músico. Muy sentida la transformación espiritual «nacionalista» que se alberga entre los pentagramas de la partitura, por la batuta rectora, con ese regusto de cosa propia que ella sabe expresar, sin ambages.

En la primera de estas sesiones se contó con nuestro violonchelista Enrique Correa, quien interpretó el **Concierto en Re mayor**, de Haydn, con notas de evidente continuidad en la forma y estilo de los destacados concertistas patrios. Correa representa esa continuidad heredada de los Casals, Cassadó..., intentando una mejora instrumental que se ofrece con la entrega absoluta del hombre y del músico. El artista gijonés se produjo con absoluta madurez, reposado, tranquilo, potente de sonido y rico en planos; la tesitura aguda se ve algunas veces expuesta al peligro de afinación incorrecta, pero cuyo peligro se salva con veteranía y buen dominio por Correa, que le valió una gran salva de aplausos del auditorio que llenaba la sala, como es habitual.

Por su parte, el violinista Denes Kovacs sería protagonista del **Concierto número 3** (en Sol mayor), de Mozart, bien expuesto por el concertista húngaro, quien observaría buena musicalidad, técnica y dominio de la digitación y el arco; me pareció poco reposado en el fraseo y apenas sin remanso en la expresión de acentos, reguladores y silencios, por cuanto la versión resultaría un tanto inexpresiva, fría y falta de emoción; pero las salidas fueron reiteradas para corresponder a la cálida acogida que se le dispensaba por los melómanos madrileños.

El segundo de estos programas se completaba con las famosas **Variaciones sobre un tema de Haydn**, de Brahms, además del Mozart que se comenta en el párrafo anterior y el Bartok referido más arriba. El primero incluía la **Sinfonía 29** mozartiana y las breves variaciones del **Pavo real**, de Kodaly, junto con el Haydn y Falla indicados.

Ha sido un cierre de temporada brillante, donde la agrupación titular dio todo el rendimiento que de ella es posible lograr, y si no se alcanzaron niveles más acusados se debió a la batuta rectora de turno.



## LIBROS...

### CANCIONERO MUSICAL DE ALICANTE

Que el folklore está perdiéndose, es una cosa que no precisa mayor demostración: salta a la vista, y en cierto modo nosotros somos los culpables de ello; no hay porqué echar toda la culpa a «la sociedad maquinista en que vivimos».

Entre los remedios yo diría «parches» que se están poniendo a esta disolución del caudal folklórico está la labor gigantesca de varias Diputaciones Provinciales de nuestra nación. Considero que, salvo muy poquísimas excepciones, los llamados grupos «folk» están acentuando tal pérdida, y además están violando el folklore de una manera exhaustiva. Entre esas poquísimas excepciones está Joaquín Díaz, o el grupo segoviano Nuevo Mester de Juglaría, y muy pocos más. Otra labor importante se hace en las cátedras de Folklore de los Conservatorios nacionales, pero creo que éstas no superan unos pocos pares. Y para colmo, se muere García Matos y, por desgracia, su labor se acaba con él, pues nadie le sucede (no en la cátedra, sino en su titánico trabajo). Por todo esto, la labor de las Diputaciones Provinciales es muy meritoria. Pienso que su trabajo se reduce muy frecuentemente a compilar una gran relación de canciones y bailes folklóricos,

para luego tenerlo ahí archivado y conservarlo, pero con consciencia total de que el folklore se muere y de que nada podemos hacer por él, salvo clasificar, grabar y transcribir algunos bellos ejemplos de su rico repertorio, cada día más exiguo.

El último intento en este sentido lo ha protagonizado la Diputación Provincial de Alicante, que a través de un concurso público, convocado en 1968 por la Sección de Música y Folklore del Instituto de Estudios Alicantinos, concedió a Salvador Seguí la ayuda precisa para investigar el folklore musical de la provincia de Alicante. El resultado es un rico cancionero, bastante completo, donde tienen entrada también los bailes y danzas —no así su coreografía, que se pierde a pasos más agigantados que las canciones— de la provincia alicantina. Se echa en falta una obra tan eminentemente popular como el Misterio de Elche, pero parece ser que éste se editará en versión aparte. Por lo demás, este es otro intento laudable y conseguido de conservar (en el papel o la cinta) el folklore de una provincia.

J. M. L.

### UNAS BIOGRAFIAS INDIVIDUALIZADAS

Real Musical Editores han encargado a Andrés Ruiz Tarazona la realización de una numerosa serie de biografías de músicos populares. El proyecto en sí es más que loable, por cuanto pone al alcance del aficionado llano una

cuantiosa información sobre los compositores más o menos aceptados, y que son los que conforman su gusto. Creo que es la primera vez que en España se intenta hacer algo de tal magnitud, ya que la colección aspira a contar doscientos números.

Dice el autor: «He querido despojar a los textos de innecesaria prosa o elementos novelescos, tan abundantes en este tipo de literatura. He situado al músico y su obra en una breve introducción, procediendo a biografíarle con el mayor rigor histórico y el mayor aporte de datos posibles en tan breve espacio. Si he conseguido unos libros amenos, el lector ha de decirlo.»

Bien; pues el lector en este caso dice que los libros sí son amenos, y se pueden leer de un tirón, como el autor intenta; sin embargo, el crítico, en este caso identificado con un tipo de lector bastante abundante, tiene varias cosas que objetar al método seguido. En primer lugar, el autor no ha conseguido despojar a los textos de una prosa novelesca innecesaria. Son muy frecuentes los juicios apasionados, y mucho más la repetición de tópicos, típicos de este tipo de literatura. Metodológicamente, hay un error fundamental: el aporte de tan excesivos datos en tan breve espacio hace al autor olvidar absolutamente el entorno social del biografado, dando más importancia a hechos individualizados que afectan exclusivamente al compositor que a la repercusión del contorno sobre sus actitudes vitales. El fallo se ve claramente en los textos sobre Tschaikowsky, Mah-

ler y Shumann, y se intenta arreglar un poco en los de Verdi y Rachmaninoff. De todas formas, estas biografías siguen siendo literatura musical. No se ha conseguido una biografía historicista, sencillamente porque el método empleado conduce más a una biografía tipo cotilleo que a la auténticamente histórica: el individuo sólo es un elemento más, quizás el más importante, dentro de una serie de elementos que le rodean, que muchas veces, más que influirle, le casi condicionan. Antes de seguir un método estructural, relacionando elementos sociales, económicos, religiosos, morales, políticos..., con la propia forma de ser del compositor, A. Ruiz Tarazona se ha limitado a repetir los tópicos que ya sabíamos, dándonos otra vez la imagen romántica del compositor: genio incomprendido separado de su contexto social.

Pero los libros tienen una cosa importantísima: una relación muy cuidada del catálogo de obras del compositor biografado. Y pienso que esto puede servir a muchas personas.

Todo lo dicho no autoriza un precio de 85 pesetas para un libro de ochenta páginas por término medio, mal encuadernado, y mucho menos si el carácter de tales publicaciones pretende ser de divulgación.

Estas notas se circunscriben solamente a los ocho primeros títulos de la colección, que son los que he leído: Tschaikowsky, Mahler, Schubert, Brahms, Verdi, Rachmaninoff, Mozart y Schumann.

JOSE MIGUEL LOPEZ

## 3 NOTAS GRAFICAS



El Director General del Patrimonio Artístico y Cultural y el Comisario Nacional de la Música realizaron una visita al estudio del arquitecto señor Durán-Loriga, para contemplar la maqueta de la «Ciudad de los Músicos», obra benéfico-social promovida por el Montepío de Previsión de Directores, Pianistas, Intérpretes y Colaboradores, que se erigirá en Polop (Alicante), en terrenos cedidos por el Ayuntamiento de aquella localidad. En la gráfica podemos ver al señor Durán-Loriga, autor del proyecto, haciendo algunas aclaraciones ante la maqueta a los señores Alonso Baquer y Calés Otero, en presencia del señor Gracia Fuentes, Presidente del Montepío, promotor de tan singular obra benéfico-social.



El prestigioso pianista Mario Monreal durante una de sus recientes actuaciones en Zaragoza, donde obtuvo un extraordinario éxito.



En la foto, el tenor Juan Sabaté con su familia en su casa de Vandellós.

Sabaté ha efectuado una gira de conciertos en Extremadura y Ciudad Real, organizado por la Comisaría de la Música, con la pianista Carmen Flexas. Recientemente ha cantado en la Opera de Rouen el *Così fan tutte*, de Mozart, y en la Opera de Lyon *El barbero de Sevilla*.





el poder  
musical de un  
sólo dedo

# PARTNER 15

## FARFISA

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

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

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

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

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

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

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

Teléf. 2271216 - MADRID-5



LAS  
GRANDES  
MARCAS  
REUNIDAS



GAVEAU-1847

ERARD-1780

PLEYEL-1807

SCHIMMEL-1885

DIETMANN

KAWAI

ZENDER

**Vellido**

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

**Garrido**  
**Garrido-Bailén**

Valverde, 3 - MADRID

Mayor, 88 - MADRID