

RITMO

AÑO XLVI · NUM. 457 · DICIEMBRE 1975 · PRECIO 75 PTAS.

especial ravel





HAZEN

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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

Juan Bravo, 33

MADRID-6

AÑO XLVI • DICIEMBRE 1975 • NUM. 457

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

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

Dirección telegráfica: RITMO - Madrid

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

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

Depósito legal: TO. 2 - 1958

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

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.
Impreso en España por Grefol. Av. Pedro Díez, 16. Madrid-19.

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

SECCIONES:

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

REDACTORES Y COLABORADORES:

Roberto Andrade Malde (R. A. M.), Gonzalo Alonso Rivas (G. A. R.),
Angel Carrascosa (A. C.), Rafael Gavino Sansegundo, Santiago
Herrero, Fernando López y Lerdo de Tejada, Ramón Ortiz Ramis
(R. O. R.), Juan Ignacio de la Peña, Juan Ramón Pérez Garraleta,
Arturo Reverter (A. R.), Joaquín Rubio Tovar (J. R. T.) Fer-
nando Varela Iglesias, María Dolores Vega Muñoz.

CORRESPONSALES NACIONALES:

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

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

EDITORIAL

46 años sobre una idea

Con esta edición extraordinaria de nuestra Revista cerramos el presente año de 1975 con la plena seguridad de que, por lo menos, en él hemos iniciado un camino más correcto dentro de lo que debe ser y estamos seguros será la Prensa musical española.

Hace ya cuarenta y seis años que el espíritu de colaboración musical de RITMO está presente a cuantas manifestaciones nacionales e internacionales nos es posible llegar. Cuarenta y seis años de continua lucha por crear y sostener esa afición musical que tanta falta hace en España; en fin, casi medio siglo de vida en la historia de esta Revista por la que han transcurrido los más eminentes musicólogos y especialistas, dejando su impecable y siempre valiosa huella señera. Huella que en mayo del presente año de 1975 fue galvanizada por una nueva ideología socio-musical que infundió un renovador espíritu de trabajo en la parte más interna del alma de RITMO. Una ideología sobre crítica de hechos y de soluciones que paulatinamente está cristalizando en una serie de artículos, comentarios y opiniones que están apareciendo en RITMO, y por medio de los cuales creemos sinceramente que estamos dando forma a la cultura musical seria, hasta ahora tan relegada en nuestro país.

Sabemos que el camino iniciado no es perfecto y sí susceptible de muchas mejoras, y, por ello, en la última página de este número encontrará el lector el cuestionario para una encuesta que le rogamos conteste de la forma más clara y concisa posible, de tal forma que con las opiniones de nuestros lectores y el entusiasmo de nuestro equipo ejecutivo y de redacción

podamos perfeccionar en el ya próximo a nacer 1976 ese gran medio periodístico que el profesional y el aficionado a la música clásica y a toda la música en general están necesitando. Precisamos sus respuestas y su colaboración para poder llegar a esa meta.

La Dirección de RITMO desea que este número extraordinario que presenta en esta ocasión a todos sus lectores sea una gran llave de oro que cierre la labor realizada hasta la fecha y abra al mismo tiempo las puertas de la luz a todo el panorama artístico ejecutivo del mundo musical español, marcando a la vez la línea de creación y de trabajo profesional sobre la que está asentada en la actualidad nuestra publicación.

Sinceramente creemos que el presente número de RITMO será de gran utilidad para cuantos deseen adentrarse cada vez más en el mundo mágico-simbólico de la Música, mundo que, como todos, si no se analiza su organización—artístico-social y comercial—en la búsqueda de soluciones, puede ofrecer una engañosa y poco halagüeña esperanza a todos aquellos que cada día ven menos lógica esta vida tan «lógica» y prefabricada que se nos está haciendo asimilar.

Finalmente quede constancia aquí del testimonio de nuestra gratitud a los organismos culturales del Gobierno francés y a todos cuantos han colaborado para la realización de este extraordinario dedicado a Maurice Ravel en su centenario, haciendo posible la publicación de este trabajo único en España, y quizá en el extranjero, sobre la insigne figura del gran músico vasco-francés.



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

GARIJO

INSTRUMENTOS MUSICALES

DISTRIBUIDOR DE:



BATERIAS, ACCESORIOS
TIMBALES CONCIERTO

PIANOS DE COLA Y VERTICALES

Marcas:

YAMAHA
FUCHS & MOOR
GEYER

RONISCH
ZIMMERMANN
HOFFMANN

etcétera



TROMPETAS, TRÓMPAS
TROMBONES, etc.



PLATOS para JAZZ,
BANDA y ORQUESTA

Organos
Electrónicos
Portátiles
y de Mueble

Marcas:

YAMAHA
WURLITZER
FARFISA
EKO
ELGAM
ELKA
GEM-GALENTI
etcétera



INSTRUMENTOS
PARA EL
METODO ORFF



BATERIAS, ACCESORIOS,
PERCUSION



CLARINETES
SAXOFONES
TROMPETAS



ACORDEONES
MELODICAS
ARMONICAS



TROMPAS E INSTRUMENTOS
CILINDRICOS



LENGÜETAS
CAÑAS DOBLES
BOQUILLAS, etc.

Vandoren
PARIS

CONSULTEN
SIN COMPROMISO

EN:
Santiago, 8
Tels. 2480513 - 2418838
MADRID-13

TROMPETAS
TROMBONES
CLARINETES



COESNON S.A.

CRONOLOGIA DE MAU

Por JOAQUIN RUBIO TOVAR

OBRAS DE RAVEL

- 1875.—Nace en Ciboure, País vasco-francés.
- 1893.—**Serenata grotesca**, piano (inédita).
- 1895.—**Minuet antique**, piano (orquestrado). **Un gran sommeil noir** (Verlaine), voz y piano (inédita). «Habanera» (núm. 1 de **Les sites auriculaires**), para dos pianos a cuatro manos (inédita).
- 1896.—**Sainte** (Mallarmé), voz y piano. «Entre cloches» (núm. 2 de **Les sites auriculaires**), para dos pianos a cuatro manos (inédita).
- 1898.—**Dos epigramas**, voz y piano.
- 1899.—**Pavana para una infanta difunta**, piano. Transcripción del **Preludio a la siesta de un fauno**, piano a cuatro manos. **Si morne** (Verhaeren), voz y piano (inédita).
- 1901.—**Myrrha**, cantata para el premio de Roma (inédita). **Jeux d'eau**, piano.
- 1902.—**Alcyone**, cantata para el premio de Roma (inédita).
- 1903.—**Cuarteto en Fa. Alyssa**, cantata para el premio de Roma (inédita). **Manteau de fleurs** (Gravollet), voz y piano (orquestrada). **Scherzade**, voz y orquesta.
- 1905.—**Sonatina**, piano. **Espejos**, piano. **Le Nèl des jouets**, voz y piano (orquestrada).
- 1906.—**Preludio y Allegro**, arpa, cuarteto, flauta y clarinete. **Les grands vents venus d'outre mer** (H. de Regnier), voz y piano. **Historias naturales** (Renard), voz y piano.

MUSICA EN GENERAL

- 1875.—Bizet: **Carmen**. Muere ese mismo año.
- 1876.—**El barberillo de Lavapiés**, de Barbieri. Nacen Casals y Falla. Inauguración del teatro de Bayreuth. **Sigfrido y El ocaso de los dioses**, de Wagner. Estreno de la **Primera Sinfonía** de Brahms (1862-1876).
- 1877.—Tchaikowsky: **El lago de los cisnes**.
- 1879.—Tchaikowsky: **Eugenio Oneguín**. Nace Respighi.
- 1880.—Offenbach: **Cuentos de Hoffmann** (representación póstuma).
- 1881.—Muere Moussorgsky. Nace Bartok.
- 1882.—Wagner: **Parsifal**. Nacen Strawinsky, Turina, Kodaly y Malipiero.
- 1883.—Mueren Wagner y Smetana. Nace Webern. C. Frank: **El cazador maldito**. Brahms termina su **Tercera Sinfonía**.
- 1885.—Nacen Berg y Varese.
- 1886.—Saint-Saëns: **El carnaval de los animales**. Brahms termina la **Sonata número 2, para violín y piano**.
- 1887.—Verdi: **Otello**. Fauré: **Requiem**. Bruckner comienza su **Noventa Sinfonía**.
- 1888.—Debussy: **Dos arabescos**.
- 1889.—Estreno de la **Primera Sinfonía** de Mahler.
- 1890.—C. Frank: **Tres corales para órgano**. Muere este mismo año.
- 1891.—Nace Prokofieff.
- 1892.—Leoncavallo: **Payasos**. Debussy, primera versión del **Preludio a la siesta de un fauno**. Nacen Milhaud y Honneger. **Primera sinfonía** de Nielsen. Brahms completa el opus 117: **Tres «Intermezzi»** para piano.
- 1893.—Verdi: **Falstaff**. Mueren Gounod y Tchaikowsky.
- 1894.—Bretón: **La Verbena de la Paloma**. Dvorak: **Sinfonía del «Nuevo Mundo»**. Mahler: **Segunda sinfonía**.
- 1895.—Nacen Orff y Hindemith. Strauss: **Till Eulenspiegel**.
- 1896.—Muere Bruckner. Puccini: **La Bohème**. Mahler: **Tercera sinfonía**.
- 1897.—Muere Brahms. Giménez: «**La boda de Luis Alonso**».
- 1898.—Nace Gershwin.
- 1899.—Strauss: **La vida de un héroe**. Schönberg: **Noche transfigurada**.
- 1900.—Mahler: **Cuarta sinfonía**. Puccini: **Tosca**. Fauré: **Prometeo**. Nace Kurt Weil.
- 1901.—Muere Verdi.
- 1902.—Debussy: **Pelleas y Melisande**. **Quinta sinfonía** de Mahler. **Segunda sinfonía** de Nielsen.
- 1903.—Nace Khatchaturian. Muere Hugo Wolf. Primer contacto Mahler-Schönberg.
- 1904.—Puccini: **Madame Butterfly**. Mahler: **Kindertotenlieder** (1901-1904).
- 1905.—Falla: **La vida breve**. Strauss: **Salomé**. Debussy: **El Mar**.
- 1906.—Nace Shostakovitch. Schönberg: **Kammersymphonie, op. 9**. Estreno de la **Sexta sinfonía** de Mahler.

RICE RAVEL (1875-1937)

ACONTECIMIENTOS MUNDIALES

- 1875.—Nacen Rilke y Max Scheler. Bell inventa el teléfono.
- 1876.—Renoir: **Le bal au moulin de la Galette.**
- 1877.—Guerra ruso-turca. Asesinato de Alejandro II.
1879.—Doble alianza Alemania-Austria frente a Rusia. Lámpara de incandescencia de Edison. Nace Einstein.
- 1881.—Protectorado francés en Túnez. Nace Fleming.
1882.—Triple alianza Alemania, Austria, Italia. Koch: bacilo de la tuberculosis. Nietzsche: **La gaya ciencia.**
1883.—Construcción de los primeros rascacielos en Chicago. Dilthey: **Introducción a las ciencias del espíritu.**
- 1885.—Conferencia de Berlín para el reparto de Africa. Pasteur: vacuna contra la rabia. Cézanne: **La montagne Sainte Victoire.**
- 1886.—Hertz: ondas electromagnéticas. Nietzsche: **Más allá del Bien y del Mal.**
- 1887.—Nace Le Corbussier.
- 1888.—Van Gogh: **La chambre de l'artiste à Arles.**
- 1891.—**Rerum novarum**, de León XIII.
- 1893.—Lumière inventa el proyector de cine.
1894.—Caso Dreyfuss. Guerra chino-japonesa.
- 1895.—Roentgen descubre los rayos X.
- 1897.—Cantor: **Teoría de los conjuntos.** Diesel: motor de combustión interna.
- 1899.—Guerra anglo-boer. Plank: teoría de los «quanta».
- 1900.—Fenomenología de Husserl. Freud: **Interpretación de los sueños.**
- 1901.—Pavlov: reflejos condicionados. Freud: **Psicopatología de la vida cotidiana.** Zeppelin construye los primeros dirigibles.
- 1902.—Rutherford y Soddy descubren la naturaleza de la radioactividad.
- 1903.—Los hermanos Wright inventan el aeroplano. Ford construye la primera fábrica de automóviles.
- 1904.—Comienza la guerra ruso-japonesa. Se empieza a construir el canal de Panamá.
- 1905.—Independencia de Noruega. Primer conflicto revolucionario ruso. Einstein: teoría de la relatividad restringida. Nace Sartre.
- 1906.—Bergson: **Evolución creadora.** Muere Cézanne.

ACONTECIMIENTOS ESPAÑOLES

- 1875.—Restauración de Alfonso XII. Primer Gobierno de Cánovas. Suspensión de la base quinta del arancel Figuerola: línea proteccionista en la política económica del país. Primera central eléctrica. Descubrimiento de las pinturas de Altamira. Nace Antonio Machado.
- 1876.—Constitución de 1876. Se funda la Institución Libre de Enseñanza.
- 1879.—Fundación del partido socialista obrero español.
- 1880.—Menéndez Pelayo publica **Historia de los heterodoxos españoles.** Sagasta funda el partido liberal. Nace Azaña.
- 1881.—Nacen Juan Ramón Jiménez y Pablo Picasso.
- 1883.—Nace Ortega y Gasset.
- 1884.—«Clarín»: **La Regenta.**
- 1885.—Comienza la regencia de María Cristina al morir Alfonso XII.
- 1886.—Pérez Galdós: **Fortunata y Jacinta.** Pardo Bazán: **Los Pazos de Ulloa.**
- 1888.—Fundación de la Unión General de Trabajadores.
- 1892.—Bases de Manresa: acta de nacimiento del catalanismo político.
- 1893.—Nace Joan Miró.
- 1895.—Comienza la guerra de la Independencia cubana. Unamuno: **En torno al casticismo.**
- 1897.—Asesinato de Cánovas. «**Idearium**» español, de Ganivet.
- 1898.—Pérdida de Cuba y Filipinas: guerra con los Estados Unidos. Costa publica **Colectivismo agrario en España.**
- 1900.—Baroja: **La casa de Aizgorri.**
- 1902.—Coronación de Alfonso XIII. Nace Alberti. Unamuno: **Amor y Pedagogía.**
- 1903.—Valle Inclán: **Sonata de estío.** Juan Ramón: **Arias tristes.**
- 1905.—Se abren al público las primeras salas de cine. «Azorín»: **Los pueblos.**
- 1906.—Ley de Jurisdicciones especiales. Ramón y Cajal, premio Nobel de Medicina.

- 1907.—**Rapsodia española**, orquesta. **Sur l'herbe** (Verlaine), voz y piano. «Vocalise en forme d'Habanera», voz y piano. **Cinco canciones populares griegas** (Calvocoressi), voz y piano (orquestradas). **La hora española** (Franc Nohain), ópera.
- 1908.—**Mi madre la oca**, piano a cuatro manos. **Gaspard de la Nuit**, piano.
- 1909.—**Minué sobre el nombre de Haydn**, piano.
- 1910.—**Cantos populares**, voz y piano.
- 1911.—**Valses nobles y sentimentales**, piano (orquestrada).
- 1912.—**Daphnis y Cloe**, sinfonía coreográfica. **Mi madre la oca**, «ballet», transcripción y adaptación de la obra anteriormente citada.
- 1913.—**Tres poemas** (Mallarmé), voz, piano, cuarteto, dos flautas, dos clarinetes. **Preludio**, piano. Orquestación de **Prelude du Fils des Etoiles**, de Satie. Revisión de **Kovantchina**, de Moussorgsky. Orquestación de **Sarabande y Dance**, de Debussy. **A la manière de...**, piano.
- 1914.—**Dos melodías hebreas**, voz y piano. **Trío**, violín, violoncelo y piano. Orquestación de un **Nocturno**, un **Estudio** y un **Vals** de Chopin. Orquestación del **Carnaval**, de Schumann.
- 1915.—**Tres canciones**, coro mixto «a capella».
- 1917.—**La tumba de Couperin**, piano (orquestrada).
- 1918.—Orquestación del **Minué pomposo** de Chabrier.
- 1919.—**Frontispice**, piano a cuatro manos.
- 1920.—**La Valse**, poema coreográfico para orquesta.
- 1922.—**Sonata**, violín y violoncello. **Berceuse sobre el nombre de Fauré**, violín y piano. Orquestación de **Cuadros de una exposición**, de Moussorgsky.
- 1924.—**Ronsard a son âme** (Ronsard), voz y piano. **Tzigane**, violín y piano (orquestrada).
- 1925.—**El niño y los sortilegios** (Colette), fantasía lírica.
- 1926.—**Canciones malgaches** (Parry), voz, piano, flauta y violoncelo.
- 1927.—**Sueños** (L. P. Fargue), voz y piano.
- 1928.—**Bolero**, orquesta.
- 1931.—**Concierto para la mano izquierda**, piano y orquesta. **Concierto en Sol**, piano y orquesta.
- 1932.—**Canciones de Don Quijote a Dulcinea**, voz y piano.
- 1937.—Muere Ravel en París.

- 1907.—Albéniz: **Iberia**. Muere Grieg.
- 1908.—Nace Messiaen. Scriabin: **Poema del éxtasis**.
- 1909.—Schönberg: **Erwartung**. Muere Albéniz. Debussy orquesta **Images**.
- 1910.—Strawinsky: **El pájaro de fuego**. Estreno de la **Octava sinfonía** de Mahler. Scriabin: **Prometeo**.
- 1911.—Debussy: **El martirio de San Sebastián**. Strawinsky: **Petrouchka**. Strauss: **El caballero de la Rosa**. Muere Mahler. Bruno Walter estrena **La Canción de la Tierra**. **Tercera sinfonía** de Nielsen. Bartok: **El castillo de Barba Azul**.
- 1912.—Schönberg: **Pierrot lunaire**. Debussy: **Juegos**.
- 1913.—Strawinsky: **La consagración de la Primavera**. Concierto en Viena el 31 de marzo: **Sinfonía de cámara**, de Schönberg; los **Maeterlincklieder**, Zemlinsky; los **Kindertotenlieder**, de Mahler; el **Opus 6** de Webern, y los **Altenberglieder**, de Alban Berg. Enorme escándalo. Sibelius: **Quinta sinfonía**. Nace Britten. Estreno de los **Gurre-Lieder**, de Schönberg.
- 1915.—Muere Scriabin. **Segundo cuarteto** de Bartok. Pfitzner: **Paletina**.
- 1916.—Mueren Granados y Reger. **Sinfonía número 4** de Nielsen.
- 1917.—Strawinsky: **Noces**. Busoni: **Turandot**.
- 1918.—Strawinsky: **Historia del soldado**. Muere Debussy.
- 1919.—Strauss: estreno de **La mujer sin sombra**. Strawinsky: **Pulcinella**.
- 1921.—Berg: **Wozzeck**.
- 1923.—Schönberg: **Klavierstücke**, opus 23. **Serenata**, op. 24.
- 1924.—Mueren Fauré y Busoni. Primera interpretación del «Adagio» de la **Décima Sinfonía** de Mahler. Schönberg: **Quinteto de viento**, op. 26.
- 1925.—Muere Satie. Schönberg sucede a Busoni como profesor del Conservatorio de Berlín. Krenek: **Johnny spielt auf**. Nielsen: **Sexta sinfonía**.
- 1926.—**Primera Sinfonía** de Shostakovitch. **Primer concierto para piano**, de Bartok.
- 1927.—**Segunda sinfonía** de Shostakovitch.
- 1928.—Nace Stockhausen. **Cuarto cuarteto** de Bartok.
- 1929.—**Preludios**, de Messiaen.
- 1930.—Strawinsky: **Sinfonía de los Salmos**. Schönberg comienza **Moisés y Aarón**. **Tercera sinfonía** de Shostakovitch.
- 1931.—Muere Nielsen.
- 1933.—**Arabella**, de Strauss. Nace Penderecki.
- 1934.—Muere Holst. Bartok: «**Quinto cuarteto**».
- 1935.—Muere Berg.
- 1936.—Prokofiev: **Pedro y el lobo**. Schönberg: **Concierto para violín**. Bartok: **Música para cuerdas, percusión y celesta**.

ACONTECIMIENTOS MUNDIALES

- 1907.—Formación de la Triple Entente (Francia, Inglaterra y Rusia).
- 1909.—Kokoschka: **Niños jugando**.
- 1910.—Bertrand Russel: **Principia mathematica**.
- 1911.—Rutherford: estructura del átomo. Muere Dilthey. Primera Exposición conjunta de Pintores cubistas.
- 1913.—Freud: **Totem y tabú**. Teoría general de la relatividad. Proust empieza **La recherche du temps perdu**.
- 1914.—Primera Guerra mundial. Pintura metafísica de Chirico.
- 1915.—Ferdinand de Saussure: **Curso de lingüística general**. Kafka: **Metamorfosis**.
- 1916.—Freud: **Introducción al Psicoanálisis**. Movimiento Dadá.
- 1917.—Revolución rusa.
- 1918.—Spengler, primer tomo de **La decadencia de Occidente**.
- 1919.—Congreso de París. Primera película sonora. Nacimiento de la Sociedad de Naciones. Tercera Internacional. Muere Renoir.
- 1920.—Walter Gropius realiza el **Bauhaus** en Dessau.
- 1921.—Scheler: **De lo eterno en el hombre**. Wittgenstein: **Tractatus**.
- 1922.—Víctor Manuel III encarga a Mussolini que forme Gobierno. Rilke culmina las **Elegías del Duino** y los **Sonetos a Orfeo**.
- 1924.—Manifiesto del surrealismo. Bretón: **Les pas perdus**. Muere Kafka.
- 1926.—Muere Monet. Eisenstein: **El acorazado «Potemkin»**.
- 1927.—Heiddeger: primera parte del **Ser y Tiempo**.
- 1928.—Fleming descubre los antibióticos. Nace Chomsky.
- 1929.—Tesis del Círculo lingüístico de Praga. Crisis de Vall Sreet.
- 1930.—Descubrimiento de Plutón. Stalin toma el poder.
- 1931.—Chaplin: **Luces en la ciudad**.
- 1932.—Jaspers: **Filosofía**. Roosevelt, Presidente de los Estados Unidos.
- 1933.—Hindenburg nombra Canciller a Hitler. Alemania abandona la Sociedad de Naciones.
- 1934.—Asesinato del Canciller Dolfus, en Austria.
- 1935.—Alemania rechaza las restricciones al rearme impuestas por la Conferencia de Versalles. Conferencia de Stresa (Francia, Inglaterra e Italia contra Alemania). Hartmann: **Para la fundamentación de la Ontología**. T. S. Elliot: **Asesinato en la catedral**.
- 1936.—Ocupación de la región del Rhin por Alemania. Chaplin: **Tiempos modernos**

ACONTECIMIENTOS ESPAÑOLES

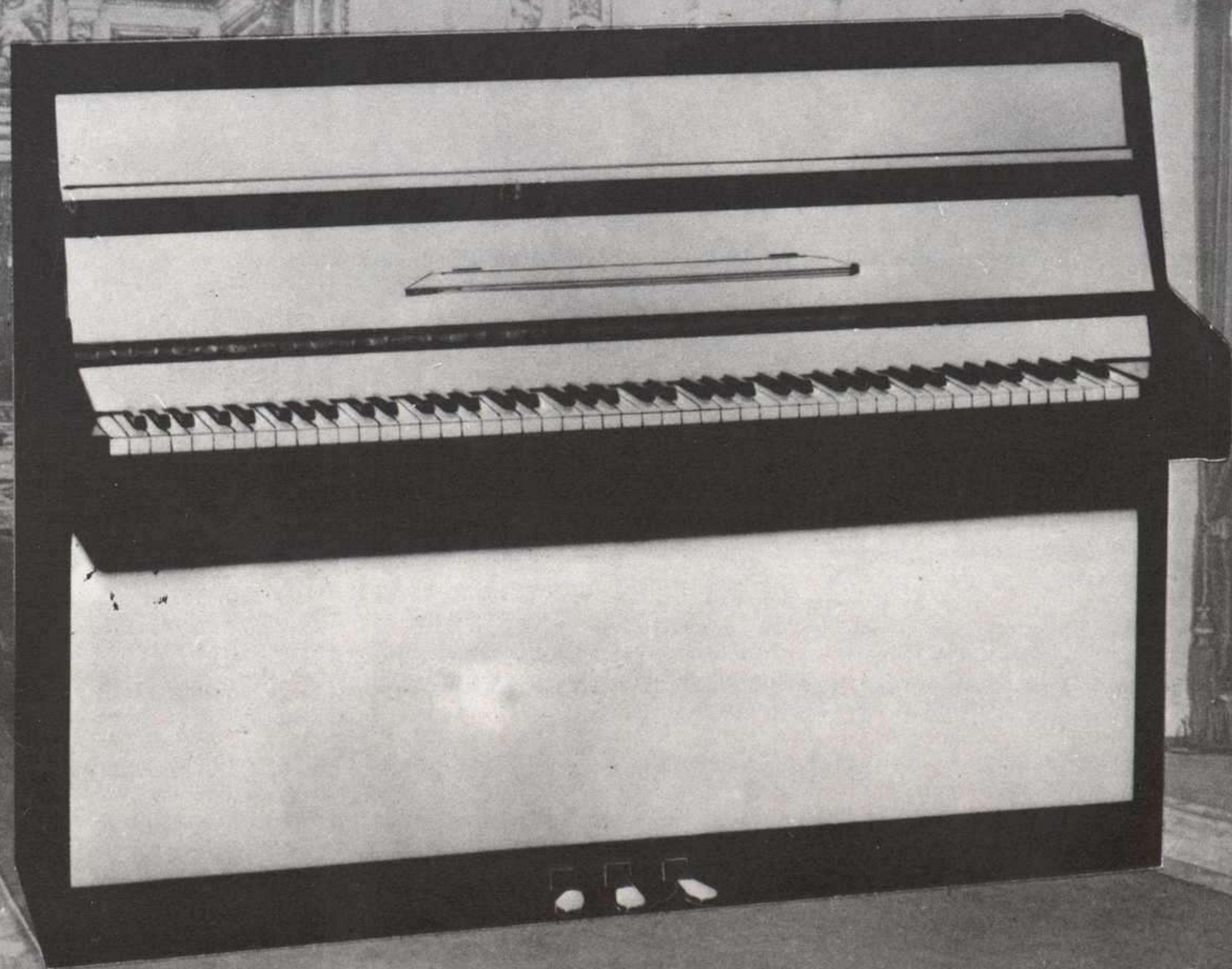
- 1909.—Semana trágica de Barcelona. Fusilamiento de Ferrer Guardia. Dimisión de Maura.
- 1910.—Llega al Parlamento por primera vez un diputado socialista: Pablo Iglesias. Ley del Candado, limitando las Ordenes religiosas (Gabinete Canalejas). Estatalización de los Estudios primarios. Primeras **Greguerías** de Ramón Gómez de la Serna.
- 1911.—Se funda la Barcelona Traction & Light and Power. Nace la Confederación General del Trabajo. Muere Maragall.
- 1912.—Comienza el protectorado hispano-francés sobre Marruecos. Antonio Machado: **Campos de Castilla**.
- 1914.—Juan Ramón: **Platero y Yo**. Unamuno: **Niebla**.
- 1917.—Crisis del 17 (Asamblea de parlamentarios: catalanes, republicanos y socialistas contra partidos tradicionales. Creación de las Juntas militares de Defensa). Juan Ramón publica **Diario de un poeta recién casado**.
- 1921.—Desastre de Annual. Asesinato de Dato. Fundación del Partido Comunista español: Ortega: **La España invertida**. Unamuno: **La tía Tula**.
- 1923.—Golpe de Estado de Primo de Rivera. Ortega funda la **Revista de Occidente**.
- 1924.—Alberti: **Marinero en Tierra**.
- 1926.—Fin de la guerra de Marruecos. Valle Inclán: **Tirano Banderas**.
- 1928.—Buñuel: **Un perro andaluz**.
- 1930.—Dimisión de Primo de Rivera. García Lorca: **Poeta en Nueva York**.
- 1931.—Proclamación de la II República. Primer Gobierno de Azaña. Lorca: **Poema del Cante «jondo»**.
- 1932.—Estatuto de Cataluña y Ley de Reforma agraria. Intento de sublevación del general Sanjurjo.
- 1933.—Plan nacional de Obras hidráulicas, de Lorenzo Pardo. Discurso fundacional de la Falange. Matanza de Casas Viejas. Triunfo en las elecciones legislativas de la coalición Lerroux-Gil Robles. Bergamín funda **Cruz y Raya**. Lorca: **Bodas de sangre**.
- 1934.—Revolución de octubre en Cataluña y Asturias. Maeztu: **Defensa de la Hispanidad**. Machado comienza a publicar **Juan de Mairena**.
- 1936.—Triunfo electoral del Frente Popular. Asesinato de Calvo Sotelo. Salinas: **Razón de Amor**. Alzamiento Nacional y comienzo de la guerra civil.

CUANDO LA CALIDAD SUPERA AL PRECIO

PIANO
FURSTEIN



FARFISA



Solicite información y catálogo a:

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



LA MUSICA PARA PIANO DE RAVEL

M. RAVEL AL PIANO

Por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

Si unimos al catálogo estrictamente pianístico de Ravel las obras en las que el piano es utilizado con entidad—canciones, conciertos, trío, sonata—nos daremos cuenta de hasta qué punto es fundamental el conocimiento de la obra pianística del compositor francés de cara a valorar globalmente su producción, pues el piano está presente en un elevado tanto por ciento de sus obras. Con Ravel ocurre lo que con tantos otros compositores realmente populares: el gusto del público se ha paralizado hasta límites inverosímiles. ¿Qué sería de Ravel, el «tan conocido» Ravel, si un milagro no deseable eliminara ahora la existencia de la *Rapsodia española*, *Dafnis*, *La Valse*, *Bolero*? Ravel pasaría a ser un compositor poco celebrado por el gran público. Con cuatro o cinco títulos más que borráramos del catálogo convertiríamos a Ravel en un perfecto desconocido... En las páginas de RITMO habrán encontrado nuestros lectores una continua invitación a salir del exclusivismo de un repertorio manido hasta la saciedad, ejercicio que, si siempre es sano, resulta casi una obligación moral para el aficionado consciente, para ese aficionado «que transforma el tiempo del ocio en tiempo "vocacional"» y que merece—para Sopena—un lugar en la escala compositor-intérprete-profesor-crítico-aficionado que media entre la Música y el oyente potencial. Y ninguna ocasión mejor para esta apertura hacia la gran música relegada que la brindada por una efémerides como la que ahora conmemoramos de Ravel. Vayamos, pues, al objeto de este artículo, porque entre la música de piano de Ravel existen obras maestras que, sin ser desconocidas, distan mucho de esa popularidad que merecen como obras «grandes» y a la vez superficialmente atractivas.

UN PANORAMA ABARCABLE

Todo el catálogo de Ravel—y en particular la parcela pianística—se caracteriza por su abarcabilidad y por la ausencia de errores notorios. Es la consecuencia de un trabajo metódico, controlado, sistemático, «de relojero suizo», como declararíamos Stravinsky; porque, en efecto, este «modus operandi» determina la limitada producción y reduce prácticamente a cero la probabilidad del fallo. Cifrándonos al piano, nada más que quince títulos podemos encontrar, lo que es una producción muy corta, a pesar de que algunas de estas composiciones sean colecciones de piezas de notoria individualidad. Pero, por otro lado, observando globalmente la integral pianística de Ravel podemos llegar a la conclusión de que el compositor de Ciboure **no se equivocó nunca**: imposible señalar una obra desechable, una obra que desequilibre el baremo general; habrá, claro, alguna obra «menor», pero perfectamente ajustada a las intenciones del compositor, lo cual elimina la posibilidad de considerar tal partitura como obra fallida.

ORDEN Y CADENCIA

Esta homogeneidad en el aspecto cualitativo viene acompañada por la metódica sucesión de composiciones pianísticas que observamos en Ravel. Es una sucesión cadenciosa, acompasada... Si tomamos la producción pianística desde la primera obra relevante hasta la cumbre de *Gaspard*, observaremos una perfecta alternancia de obras «fáciles» (simples de aspecto, no densas de escritura) y «complejas» (virtuosísticas, densas): *Pavana*, *Juegos de agua*, *Sonatina*, *Espejos*, *Ma mère l'Oye* y *Gaspar de la Nuit*. Parece como si la inspiración raveliana quisiera contrastar con la relajada sencillez de la *Pavana* y propusiera inmediatamente el virtuosismo instrumental, brillante y trascendente a lo Liszt, de *Juegos*; volviera a serenarse con una composición clasicista (*Sonatina*), para exaltarse de nuevo con el arrebatado y la dificultad de algunas piezas de *Miroirs*; y de nuevo la calma con la elementalidad aparente de *Ma mère l'Oye*, para acceder seguidamente a la más compleja, ambiciosa y «moderna» de sus composiciones pianísticas: *Gaspard*. Pasando este punto culminante, se diría que cambia el ritmo sin dejar de observarse una sucesión cadenciosa: ahora se van a intercalar las composiciones «menores» a que aludíamos antes para equilibrar el peso de los *Valses nobles y sentimentales* y de *La tombeau de Couperin*: antes, el «*Minuetto*» sobre el nombre de Haydn; en medio, *Prélude* y *A la manière de...*; finalmente, *Frontispice*.

¿Cómo abordar el comentario del piano de Ravel? La rabiosa personalidad de cada partitura invita al análisis particular de cada título, pero no es ésta la intención del presente artículo: sería reincidir en lo que tenemos a nuestro alcance en cualquiera de los libros o estudios monográficos. Antes bien, vamos a intentar una clasificación, no más ni menos válida que cualquier otra, de cara a presentar el variado mundo del teclado raveliano con un criterio temático.

EL GUSTO POR LAS FORMAS ARCAICAS

La simple lectura de los títulos invita a proclamar una constante tendencia por parte de Ravel hacia formas del pasado, ya sea hacia antiguas danzas cortesanas (*Pavana para una infanta difunta* y «*Pavana de la Bella Durmiente del Bosque*»), hacia el clasicismo vienés («*Minuetto*» antiguo, «*Minuetto*» Haydn, *Sonatina*) o hacia el clasicismo francés (*Prélude*, *Tombeau*). Así es, en efecto, pero conviene no caer en la estrechez de cualquier clasificación, porque estos «retornos» ravelianos, este neo-clasicismo de tantas piezas pianísticas ofrece rasgos diversos, que van desde el amparo en formas clásicas para encubrir audacias compositivas, generalmente armónicas (*Minuettos*), hasta la voluntad de homenaje a un

KAWAI

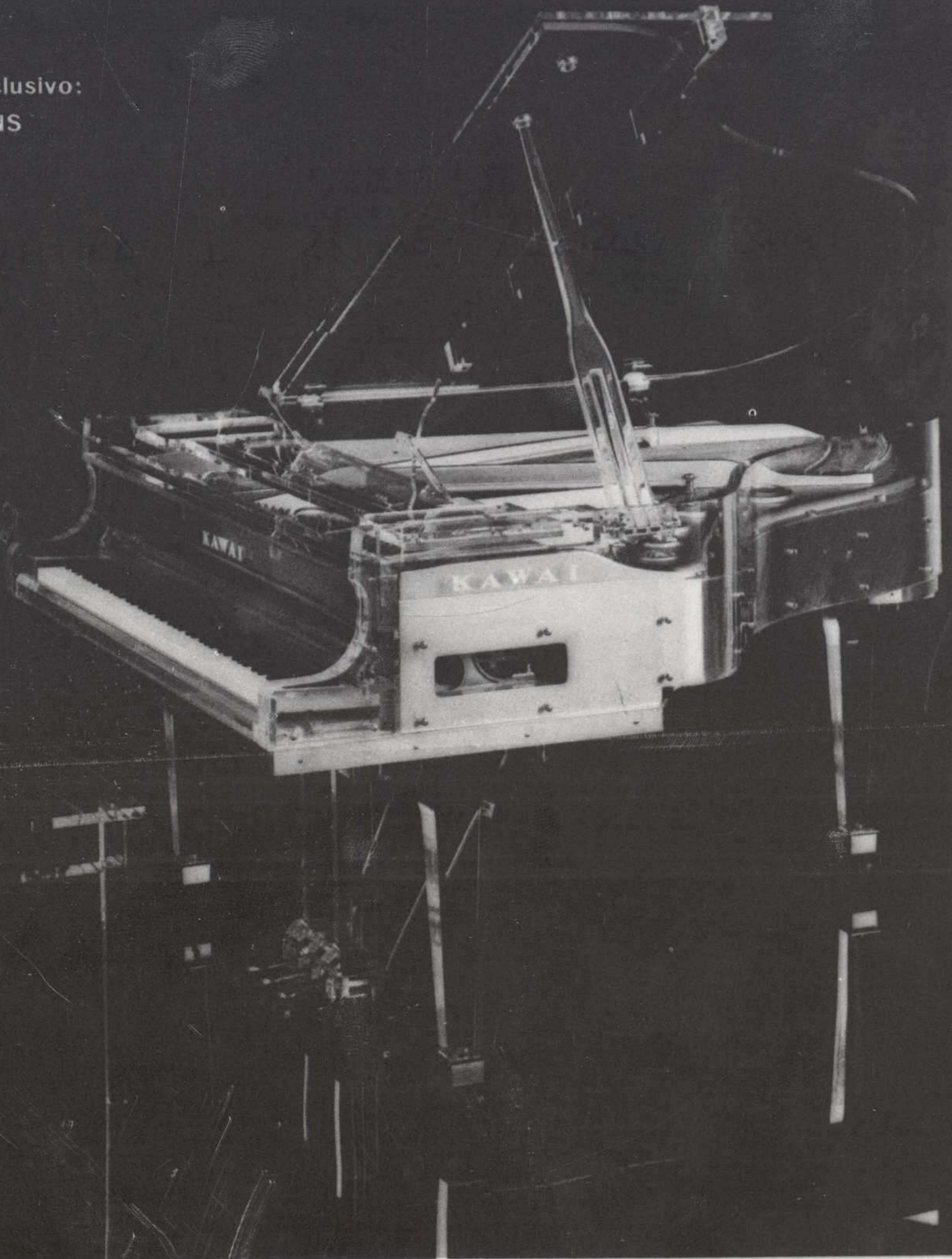
*el piano japonés
para quien sabe
elegir*

Importador exclusivo:

R. RODAMILANS

GRAN VIA, 77

BILBAO, 11



pasado que se revela rico en sugerencias para la situación presente (Tombeau), pasando por la utilización hábil de la **forma dada** para suplir lo que debería haber sido la creación **original** de una forma adecuada al nuevo lenguaje sonoro propuesto (Sonatina). Son diferentes **máscaras** de un mismo y personalísimo talento musical.

UN MUNDO DE FANTASIA

Las dos obras pianísticas de 1908, que quizá bastarían para dar una idea cabal de la personalidad raveliana, inciden en un mismo mundo estético presidido por la fantasía de corte literario. **Ma mère l'Oye**, en sus movimientos «Pavana de la Bella Durmiente del Bosque», «Pulgarcito», «La Emperatriz de las Pagodas», «Encuentros de la Bella y la Bestia» y «El jardín de las Hadas», desarrolla con exquisita finura el fascinante mundo de la narración infantil, mientras que **Gaspard** ilustra musicalmente, con una fuerza evocadora poco común, tres poemas de Bertrand vinculados al estilo de Hoffmann. En **Gaspard de la Nuit** la exuberante fantasía unifica temas tan distintos como el de los seres mitológicos de las aguas, el tremendismo del patíbulo o la siniestra existencia de gnomos malignos.

IMAGENES ACUATICAS

La vecindad con el impresionismo pictórico-musical ha servido a críticos y tratadistas poco escrupulosos para encasillar a Ravel como compositor «impresionista» generalmente asociado, porque sí, a Debussy. Ravel no suele ser impresionista, y desde luego su música ofrece escasos nexos profundos con la de Debussy. (Aprovechamos la ocasión para decir que en la tópica visión crítica que emparenta a Ravel con Debussy es norma ignorar que la lógica influencia del genial autor de **Péleas** sobre Ravel convive con la de éste sobre Debussy, algunos de cuyos **Preludios** delatan la existencia previa de **Jeux d'eau**, y cuya **Iberia** no podemos asegurar que hubiera existido, o que hubiera sido así sin el precedente de la **Rapsodia española**, de Ravel). Sin embargo, es lógico y casi necesario que entre compositores próximos cronológica, espiritual e incluso físicamente existan convergencias. Así ocurre con lo que podríamos llamar «música acuática» de Ravel, una parcela exigua (tres títulos), pero ciertamente vinculada a la corriente simbólico-impresionista que con más fuerza captara a Debussy que a nuestro autor: **Juegos de agua**, «Una barca sobre el océano» (de **Miroirs**) y «Ondine» (de **Gaspard**) son tres piezas hermosamente distintas, pero agrupables bajo este criterio. De ellas la más «debussyista» sería «Una barca sobre el océano»; **Jeux** participa más de la visión del agua como cascada, que musicalmente tiene su origen en Liszt, mientras que «Ondine», por su incisividad expresiva y armónica, rebasa ampliamente los caracteres de deliciosa evocación con los que quedaría definida la pieza de los **Miroirs**.

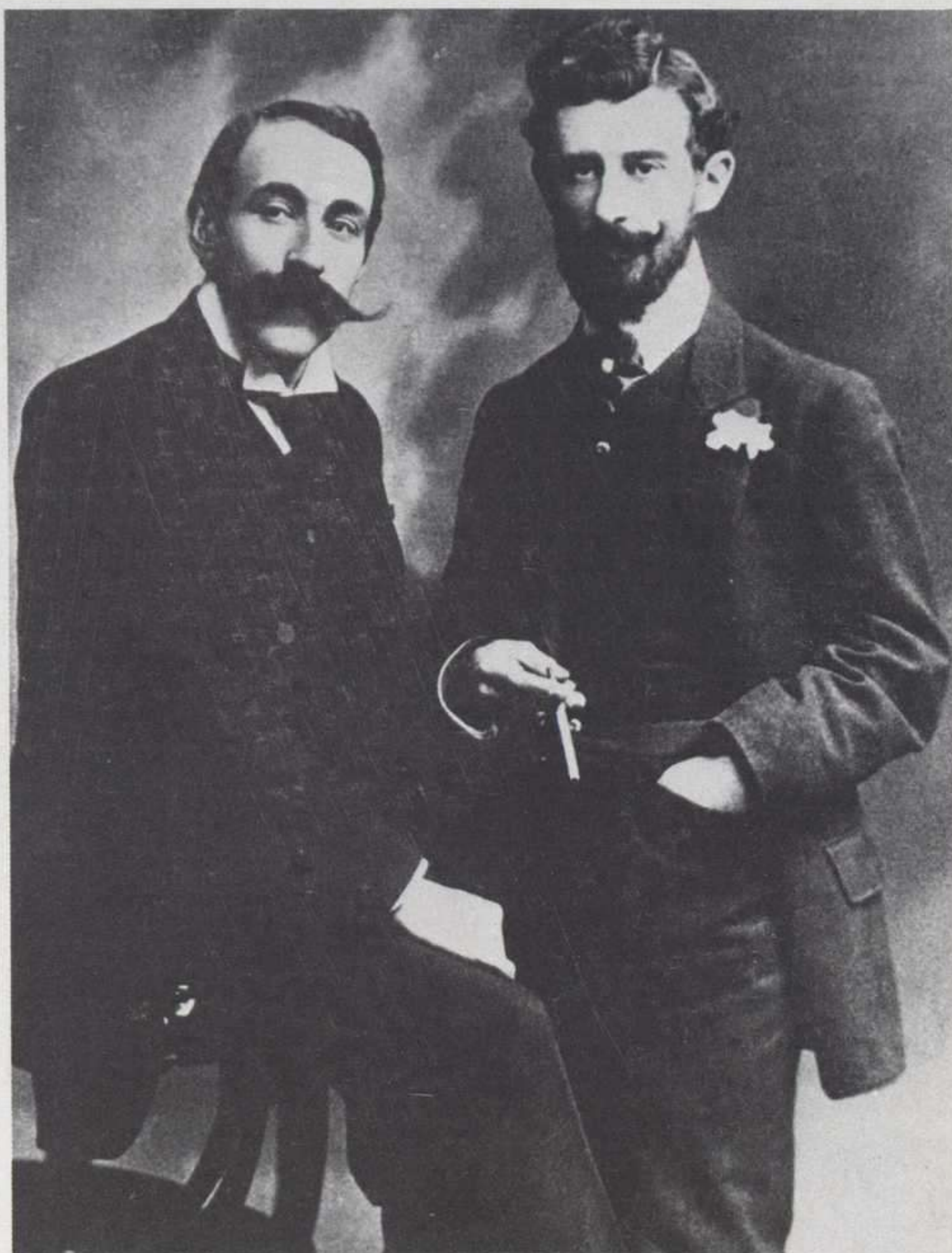
LA FASCINACION ANTE RITMOS Y DANZAS

Pocos compositores tan «coreográficos» como Maurice Ravel. Al margen de sus obras específicamente danzables abundan las partituras de todo tipo que muestran su tendencia o su adaptabilidad a la danza: quizá la cúspide de esto la constituyan **Ma mère l'Oye** y los **Valses nobles y sentimentales**, obras reelaboradas por el propio compositor con vistas a montajes coreográficos no previstos en principio ni especialmente pretendidos durante la composición. Los **Valses**, no incluidos en ninguno de los apartados anteriores, nos interesan especialmente, ya que ilustran muy bien esa fascinación a que nos referimos en la cabeza de este epígrafe. ¡Qué modestia la de Ravel —¿o quizá la «soberbia del humilde» de que se habla en el **Quijote**?— al presentar esta obra como una simple evocación del vals popular a lo Schubert! Los **Valses nobles y sentimentales** constituyen una de las más finas y hondas recreaciones que jamás se hayan hecho de un sencillo material dado; ofrecen una metamorfosis del vals que afecta a todos sus componentes musicales, sin excluir el ritmo ternario que parece ser consustancial a la forma: «Metamorfosis del vals» hubiera sido un título sin duda menos sugestivo, pero más definitorio del contenido musical de esta **suite** singular.

La misma atracción por los ritmos concretos llevó a Ravel a otros terrenos más exóticos que el del vals austríaco («europeizado» a través de tantos tratamientos «cultos»). En otro trabajo examino las relaciones del compositor con el folklore hispano, pero quede aquí constancia de la «Habanera» para dos pianos (de las **Sites auriculaires**) y de la «Alborada del gracioso» (de **Espejos**), como nuevas muestras de composiciones a partir de un ritmo como base exclusiva.

ALGUNAS PIEZAS AISLADAS

En este repaso temático a la obra pianística de Ravel han quedado sin mención unos cuantos títulos que representan tendencias aisladas: así «Noctuelles», pieza quizá más lisztiana que los **Juegos**, y «El valle de las campanas», también romántica, pero en una dimensión expresiva más intimista. Ambas pertenecen a **Miroirs**, así como «Pájaros tristes», cuya fuerza descriptiva y estático ambiente constituyen un precedente de los pájaros de Messiaen. Finalmente, **A la manière de Borodin et Chabrier** (cuya traducción



RAVEL Y VIÑES

correcta debe ser **En el estilo de...**) son composiciones imitativas y no exentas de humorismo; piezas de circunstancias que —como el «Minuetto»-Haydn o **Prélude**— ponen de relieve la habilidad de este artesano pletórico de talento que fue Maurice Ravel.

APUNTE CRITICO

Enlazamos con el principio: quisiéramos que el centenario de Ravel haya servido para interesarnos más por el compositor y su obra. La conmemoración tópica (la no conmemoración, mejor dicho) por parte del aficionado «dócil» y por parte de los responsables de programaciones de conciertos y emisiones radiofónicas estriba en reincidir en los títulos superconocidos; por parte de la crítica sería incurrir en la apología, sin más. No estamos a tiempo ni en condiciones de evitar lo primero, pero quisiéramos no incurrir en lo segundo. Se impone, pues, el esbozo de una visión crítica sincera de la obra pianística, de la que hemos tratado a niveles un tanto «asépticos».

Si se nos pidiera que resumiéramos en un concepto esta visión crítica propondríamos el de **singularidad, aislacionismo, individualismo a ultranza**. Existen influjos de Chabrier (**Pavana, A la manière de...**, «Minuetto» antiguo); de Liszt (**Juegos, Noctuelles**); de Chopin (algunos arrebatos de **Scarbo** nos traen a la memoria los **Scherzi** del genial polaco); de Debussy, de Fauré, de Gounod (centrados en **Mireille**, obra amada por Ravel); de los rusos, así como del sano humorismo de Erik Satie, de quien puede derivarse incluso hasta una cierta «pose» de independencia estética... Quizá pueda señalarse alguna influencia más, pero todo esto, siendo cierto, no ilustra **nada** acerca de la estética raveliana. Estas influencias operan a niveles superficiales, de modo que basar en ellas un análisis del piano de Ravel sería tan inadmisibile como equiparar dos frutos por la similitud de sus cáscaras. **Ravel es siempre Ravel**, y no deben engañarnos sus «máscaras», porque la personalidad musical es una tanto en la imitación de Borodin como en el homenaje a Couperin; tanto en las piezas con alusión cierta a otros estilos o compositores como en las nacidas con toda originalidad.

Esta rebeldía que muestra la obra de Ravel a engranar con el pasado corre paralela a su incapacidad o inadecuación como punto de partida para obras futuras. Ravel no ha abierto caminos; su obra es cerrada, ferozmente vinculada a su presente. Ciñéndonos al piano, este comentarista no puede citar una sola obra de Ravel que haya ejercido influjo notorio en posteriores creaciones de importancia estética fundamental. ¿Conclusión? Es difícil. Ravel, su piano, me gusta mucho más que me admira; lo considero mucho más perfecto que importante; música más bella que interesante. ¿Se acepta esto como juicio valorativo?



CLAUDE DEBUSSY EN LA PLAYA

MAURICE RAVEL Y EL ESPIRITU FRANCÉS

Por MANUEL CHAPA BRUNET

La existencia de un «espíritu musical francés» es para mí algo tan indudable como difícil de precisar en sus últimos contornos. Este inmaterial espíritu francés se manifiesta a lo largo de la gloriosa historia de la música francesa, lo que no equivale a afirmar que se manifieste en todos los músicos de esa trayectoria histórica. El «esprit», modelado por cada siglo, por cada moda, por cada escuela compositiva, parece encarnarse en ciertos músicos-tipo que sirven eficazmente de ejemplo a la hora de profundizar en su esencia. Rameau, Couperin, Fauré, Ravel son eslabones destacados de una larga cadena con multiplicidad de ramificaciones, parcelaciones y excepciones. Fauré y Ravel: dos nombres mágicos a la hora de observar este espíritu peculiar durante el período de transición del romanticismo al modernismo, del siglo XIX al XX. No son casuales las interrelaciones entre el músico de Pamiers y el compositor de Ciboure. Ravel fue alumno—alumno orgulloso de serlo, que siempre se jactó de esa dependencia—de Fauré. Fauré vio en Ravel una continuación y una superación. Bien que esta continuación fuera una continuación «de otra manera», ya que la perspectiva musical de Ravel es bien diferente a la de su maestro. Pero en ambos latía ese espíritu que nos ha permitido hablar de una auténtica y autóctona música francesa frente, o mejor, al lado de otras escuelas nacionales—no nacionalistas, cuidado—, como la alemana, la italiana o la rusa. Y no me atrevo a decir española porque, por gracia o por desgracia, a partir del XVII nunca he podido captar un verdadero «espíritu musical español» y sí, sin embargo, una palpable influencia del «esprit» francés en nuestros músicos más destacados.

«Desde luego, yo preferiría haber escrito *Le roi malgré lui* (de Chabrier) que el *Anillo del Nibelungo*.» Ravel, en sus tiempos de moderado «enfant terrible», fue aficionado a «boutades» como ésta. No hay que tomarlas al pie de la letra; sí en relación con su contexto. Ravel no sólo sabe que es un músico francés, sino que quiere serlo. El ambiente musical en el que se educa está transido de un wagnerismo a menudo agobiante, que impregna casi religiosamente toda la música europea. Wagner es un fenómeno artístico y estético esencialmente germánico, un eslabón decisivo de ese «espíritu alemán» que va desde Schütz hasta Schönberg pasando por Bach, Beethoven, Brahms o Bruckner. Ravel reacciona contra lo que

juzga un «modus faciendi» ajeno. También Debussy. Pero éste se dedica—genialmente, por supuesto— a componer una música «anti-Wagner», una especie de antídoto musical contra la influencia teutona. Esta actitud trae como consecuencia inevitable e inmediata algo que se palpa en toda la producción debussista: la música de Debussy es también consecuencia del wagnerismo, bien que sea consecuencia por reacción, no por aceptación. Es más, Wagner engendra dos grandes corrientes decisivas para la música europea contemporánea: la pro-Wagner—Schönberg, Segunda Escuela de Viena—y la anti-Wagner—Debussy—. Ambas parten de un mismo vértice en direcciones diferentes, pero no opuestas. Ambas tienen algo en común: no se hubiesen producido sin Wagner. Ambas son, como ya se ha dicho antes, diferentes, pero no tan radicalmente excluyentes que no pudieran ser asimilables en una misma obra posterior. Boulez es la prueba irrefutable de esa posible conciliación.

Si Debussy declara la guerra a Wagner, Ravel, en cambio, adopta una actitud bien distinta: le ignora. A Ravel no le gusta Wagner; a Debussy, en ciertos casos, sí. Esta diferencia de raíz engendra una de las varias diferencias consecuentes y cualitativas que separan estas dos figuras de la música francesa del siglo XX. Debussy va contra Wagner, pero parte de lo que supuso el compositor de Leipzig. Maurice Ravel prescinde de él, de sus tesis, de su dialéctica, de todo su concepto de la música, del Arte en general. Las ideas de redención, de heroísmo racial; el idealismo, la «obra de arte total», el cosmicismo wagnerianos son por completo ajenos al arte raveliano, hecho de refinamiento, de pequeñas palabras, de discreción, de soterrada timidez. Ravel escoge un camino menos arriesgado que Debussy. Ravel necesita saber el terreno que pisa. La discreción impregna toda su producción. El músico de Ciboure no es un aventurero, ni un iconoclasta, ni un anarquista de la música, características todas ellas predicables en mayor o menor medida de Claude Debussy. Ravel se conforma, se contenta con ser uno más entre los músicos franceses. En ser el heredero espiritual de Gabriel Fauré.

El arte de Fauré—esencialmente romántico—marca el hito de apoteosis del gusto francés por la proporción; su música podría de-

finirse como «el discreto encanto de la artesanía». Ravel, antirromántico convencido, hombre de su siglo, hereda de su maestro los mismos gustos, el mismo ideal de proporción, de exactitud. La música es como un gran jardín francés con sus múltiples parterres podados a la perfección. Cualquier exceso queda desterrado, todo está sopesado. El sentimiento aflora, sí, pero convenientemente matizado por un «buen gusto» muy característico. Lo desmesurado, lo desproporcionado carece de fundamento. El autocontrol, la timidez, el recato, encuentran dentro de este espíritu su cauce más depurado.

La acusación de insustancialidad que pende constantemente sobre el arte de Gabriel Fauré alcanza también al de Maurice Ravel. Como comentaba Pierre Lalo, la música de Ravel está llena de «monerías». Esto quiere significar que la música no pretende ir más allá de un determinado punto, que se agota en sí misma, que renuncia a franquear la barrera de la trascendencia. Por eso mismo, Ravel es «músico para músicos», músico para aficionados que aborden su etapa de madurez. En sus obras se encuentran soluciones perfectas, construcciones originales; siempre está «todo en su sitio», la factura es irreprochable. Que el músico deba «ir más allá», abordar una ultrasignificación musical, pretender el trascendente paso de una aventura humanística, es cuestión de teorías, de creos estéticos, de opinión, a fin de cuentas. Yo pienso que eso está reservado a los genios. Debussy lo era; Ravel, no. Pero también pienso que esta limitación que Ravel se autoimpone como «modus faciendi» vendría de maravilla a esa interminable legión de medianías que con pretensiones de inmortalidad nos aburren y exasperan con obras insoportablemente pretenciosas y petulantes. Esta autoimposición conduce también a una férrea disciplina por conseguir el objetivo perseguido, sin dejar un solo cabo suelto. Ravel, en este sentido, es un músico muy cercano a la perfección.

Maurice Ravel, un compositor un poco fuera del tiempo, tomó a tiempo el relevo del «esprit français». Creo que bien mereció la pena, porque este espíritu musical francés es un contrapeso necesario y coherente ante el innato expansionismo de «lo musical alemán». Y aunque la vanguardia tienda a borrar estos particularismos, creo que dentro de unos años tendremos perspectiva suficiente para saber quién tomó a su vez el relevo del músico de Ciboure. Si el nacionalismo musical es relativamente fácil de agotar, una actitud nacional resulta mucho más difícilmente abolible. Después de todo, no se trata de una teoría estética, sino de toda una compleja manera de ser, de un carácter a todas luces plenamente enraizado.

EN CLASE DE COMPOSICION CON FAURE



UNION MUSICAL ESPAÑOLA

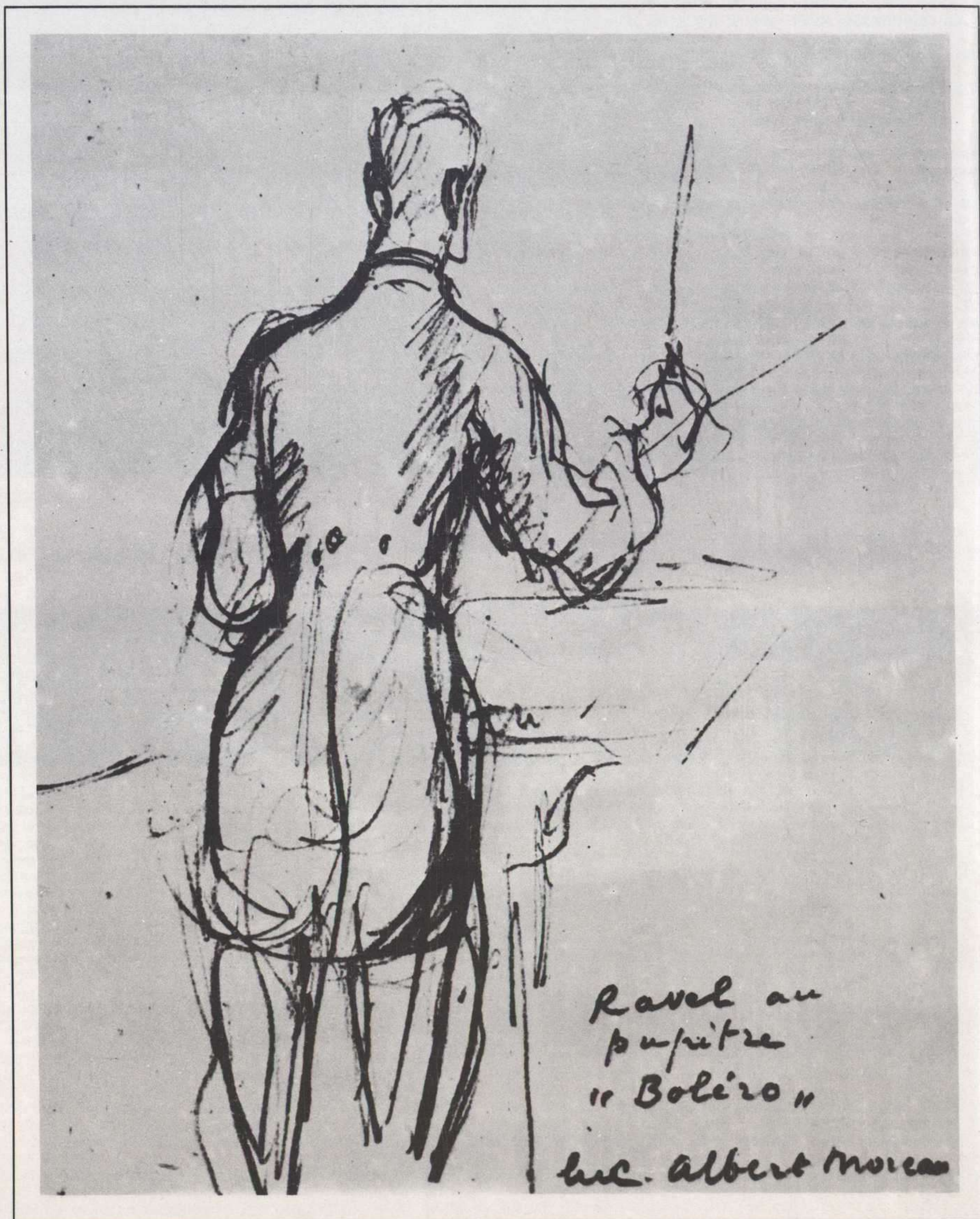
ERNESTO HALFFTER

Preludio y Danza

para piano

LA MUSICA ORQUESTAL DE RAVEL

Por MANUEL CHAPA BRUNET



UN SINFONISMO SIN SINFONIAS

Ravel músico de orquesta, es un caso diferente, probablemente único en el panorama de la música orquestal del siglo XX. Muchas de sus obras —Pavana para una infanta difunta, Rapsodia española, El Vals, Daphnis, Bolero, Concierto en Sol— han entrado con fuerza irresistible en el repertorio. Ravel, casi desde el mismo estreno de sus composiciones, es un clásico, un clásico aceptado, asimilado y valorado «ipso facto». Sin embargo, este clasicismo raveliano no se fundamenta en la aceptación de caminos trillados ni en la asunción consciente de moldes tradicionales. La música sinfónica «a tener en cuenta» parte, casi sin excepción, del Beethoven romántico, un Beethoven que impregna e inspira a todo el romanticismo musical alemán, principal contribuyente de lo que solemos conocer como «sinfonismo romántico». Además, siguiendo el ejemplo del compositor de Bonn, los sinfonistas, por lo general, se pliegan al modelo sinfonía como núcleo fundamentador de su actividad sinfónica. Ravel, en cambio, permanece ajeno a Beethoven, y lo que es más difícil en su época, a Wagner. También prescinde de marcosinfonía como espina dorsal de su catálogo orquestal. Maurice Ravel prefiere, por una previa cuestión caracterológica, partir del clasicismo francés (idealismo alemán al margen) de un Rameau, de un Couperin, que a su vez inspiran el romanticismo de un Saint-Saëns, de un Chabrier, y sobre todo de un Fauré. El mérito, lo insólito de Ravel es que con estos inequívocos antecedentes va a elaborar un sinfonismo enormemente popular, que supera con mucho en alcance y difusión al de sus maestros y sus modelos. Conseguir esto al margen de Beethoven, de Wagner, era un logro considerado imposible a finales del XIX. Sin embargo, Ravel no duda un momento, y desde el principio trabaja en este sentido. En cierta manera, el romanticismo sinfónico francés halla así en el músico de Ciboure su justificación última y quizás definitiva. Y, desde luego, como ya se apuntó anteriormente, un nivel de popularización y difusión desconocido hasta entonces. Porque de lo que no cabe ni la más mínima duda es de que la música orquestal de Ravel forma parte ya, definitivamente, del acervo musical del primer tercio del siglo XX. Definitivamente.

ALBORADA EN LOS COMIENZOS

El arranque, los primeros momentos de la obra sinfónica de Maurice Ravel responden plenamente a su carácter: discreción, timidez, exactitud, preciosismo. Para empezar, Ravel se siente más cómodo en la pequeña forma, en la obra de dimensiones reducidas. Las cantatas para el fallido premio de Roma no son más que ejercicios obligatorios que el propio Ravel no toma en cuenta. Jamás los publicará; es más, insistirá en que nunca vean la luz de la imprenta. Sí merecen, al menos, el honor y el compromiso de la edición un Minué antiguo, una obertura para Scherezade y una breve pieza para piano a dos manos, orquestada más tarde, titulada Pavana para una infanta difunta.

Scherezade, en principio, era un proyecto de ópera con tema exótico, muy enraizado en el gusto por lo mágico del XIX. Tal proyecto pronto se viene abajo, y sólo se ultima una obertura, estrenada el 27 de mayo de 1899 con un estrepitoso fracaso. Críticos y público están, esta vez, de acuerdo. Los primeros fustigan la obra y hablan de imitación incongruente de moldes clásicos, de «pastiche» impersonal. El público, con la ventaja de no tener que razonar su postura, se divierte horrores silbando y pateando al final. A unos y otros se unirá posteriormente el propio Ravel, al que «la innumerable cantidad de escalas de tonos que he empleado» le ha hartado para toda su vida.

La Pavana para una infanta difunta merecería pareceres semejantes por parte de crítica y autor, pero no del público. La facilidad de su ejecución al piano y el seguro impacto sentimental de la versión orquestada pronto conquistan una popularidad que a lo largo de los años no ha hecho otra cosa que acrecentarse. A Ravel esta popularidad parecía disgustarle más que otra cosa, lo que a menudo se traducía en una palpable actitud de autoinsatisfacción cada vez que escuchaba su interpretación. Esta inquietud le llevaba a actitudes impertinentes respecto a sus intérpretes, como en aquella ocasión en que advirtió, ante una lectura en exceso lánguida de la partitura, que él había escrito una pavana para una infanta difunta, no una pavana difunta para una infanta.

La música de esta Pavana es un calco de Chabrier con cierto aire ingrátido «a la Fauré». Lo más —quizá lo único— original de esta composición es su título. Este título es Satie cien por cien. Es decir, está escogido «porque me sonaba bien», como el mismo Ravel reconoció a sus amigos. En absoluto comporta un programa interior, ni siquiera responde a la imagen poético-literaria sugerida. «Lo que suena» tiene lo mismo que ver con una infanta difunta que con un bosque en otoño o un cielo al amanecer. Ravel no busca una sugerencia concretable. De ahí lo absurdo y gratuito de toda esa literatura sentimental y facilona que esta obra ha tenido que soportar en el sentido más físico del término.

A pesar de la liviandad de estas tres primeras incursiones en el terreno de lo sinfónico, Ravel ha marcado ya en ellas su impronta personal. Pueden detectarse varias de lo que, más adelante, serán constantes ravelianas: predilección por la pequeña forma, tradición francesa, orquestación cuidada y perfecta. La Pavana abre en este

sentido lo que será una característica original y personalísima de Maurice Ravel, la «doble versión», o, lo que es lo mismo, una doble vertiente interpretativa para la obra: una para piano, la original; otra para orquesta, la posterior. Esta ambivalencia piano-orquesta enmarca las dos piezas orquestadas de Miroirs (1905): «Une barque sur l'ocean» y «Alborada del gracioso». Los Miroirs supusieron, pianísticamente hablando, un paso adelante, toda una nueva visión de la armonía raveliana, de un Ravel que con estos Espejos quiere librarse de los encasillamientos procedentes de Jeux d'eau. Orquestalmente, «Une barque sur l'ocean» prosigue en la insatisfactoria línea de obras anteriores; es en exceso obvia, lineal y, además, por una vez su orquestación presenta más de un punto discutible. Maurice Ravel, autocrítico como siempre, desaprobará enérgicamente esta orquestación. Sin embargo, la «Alborada» no tiene desperdicio. Es la primera pequeña gran obra del compositor en lo que se refiere a orquesta. En ella la precisión, la brillantez y una inconfundible «panache» se alían a un permanente, pimpante, chispeante sentido del humor que vertebrada toda la página. Los adelantos, los logros indiscutibles de Scherezade (1903) para voz y orquesta se muestran potenciados en esta breve y divertida «Alborada». Alborada del gracioso, sí; pero sobre todo alborada de un compositor ya volcado en el medio orquestal que le procurará las horas más triunfales de su vida.

LO ESPAÑOL COMO TEMA

«Alborada del gracioso» es un título sugerente. Sugerente y un poco gratuito, como la Pavana para una infanta difunta. Pero, a diferencia de éste, «Alborada del gracioso» no es traducción; está escrito, desde el principio, en español. La Rapsodie espagnole confirma lo que el «Alborada» no es más que un atisbo: la entrañable, peculiarísima afición por lo español de Maurice Ravel. Aquí lo español no se ciñe a lo meramente epidérmico de un título más o menos ingenioso. Por el contrario, se enrosca con el mismo contenido musical en la música misma. España «está ahí», presente, como fuente de inspiración mucho más que como material imitable. Por eso la Rapsodia —«Preludio a la noche», «Malagueña», «Habanera», «Feria»— no es tanto una «obra española» ni una «españolada» —los dos vértices extremos posibles en una hipotética aproximación a lo español—, sino mucho más una obra sobre y con España. Lo que faculta que a la vez sea una de las producciones más francesas de su autor. El término «impresionismo», tan impreciso, tan vago, tan inexacto cuando se aplica a lo musical, parece ahora y por una vez muy significativo. Ravel, suizo por un lado, vasco por otro, francés por todos, siente a España cerca, la quiere como escenario de sus excursiones musicales. España es para Ravel una impresión que él capta, modifica y reintegra. No es el topicazo español, pórtico de la inevitable españolada; no es tampoco «lo español en profundo», «lo esencial español», como en el último Falla, incluso en el Falla de las Canciones, sino una impresión personal, intermedia, de corte muy francés. La Rapsodia resulta una exquisita, una sutilísima y sensual simbiosis entre lo español como origen, como impresión, en el sentido más pictórico del término, y una sensibilidad plenamente francesa.

Compuesta en un mes, incorporando sin modificar una sola nota la «Habanera» compuesta en 1895, Ravel ofrece en esta Rapsodia toda una gama de colores orquestales, de sutiles juegos tímbricos, de peculiares giros melódicos, que serán, a partir de ahora, característicos de «su» orquesta. Esa orquesta que, a propósito de la Rapsodia, califica Roland Manuel como «nerviosa, felina, cuya transparencia, nitidez y vigor son todo un ejemplo; cuya sonoridad sedosa y seca a la vez es como el marchamo de Ravel».

LA DESLUMBRANTE BRILLANTEZ DE UNA GRECIA INVENTADA

Si la Rapsodia es una recreación de una España soñada, sentida a través de un prisma muy personal, Dafnis y Cloe pretende, en principio, trasladarnos a una Grecia clásica vista por un pintor del XVIII francés. ¿La Grecia de Watteau? Eso es como decir «la Grecia que uno quiera imaginar», o, en otras palabras, un mundo clásico, intemporal, sin las limitaciones que engendraría la necesaria fidelidad de una adscripción concreta. Dafnis, desde un primer momento, es bautizado por su autor como sinfonía coreográfica. Ravel insiste en lo de sinfonía porque no quiere ceñirse a las exigencias estrictamente escenográficas del «ballet». Sabe que Diaghilev es un pequeño tirano, y el músico de Ciboure toma sus precauciones. La música será lo esencial. Danza, movimiento escénico, argumento, deberán estar supeditados a ella. Por eso, Dafnis es mucho más un gran friso sinfónico que un gran «ballet»; por eso ha tenido mucho mayor relieve posterior en las salas de conciertos que en los escenarios, bien que la actuación de Nijinsky en su estreno debió resultar inolvidable. Posiblemente también, Dafnis sea la obra orquestal más elaborada de todo el catálogo raveliano. La «Bacanal» final, en la que la música fluye incesantemente en un perfecto e inacabable encadenamiento (¿Qué es esto sino lo que solemos entender como espontaneidad?), cuesta a Ravel un año de trabajo ímprobo. Nada falta, nada sobra en este Dafnis.

Ravel actúa aquí a base de la técnica del diseño concreto, preciso, la pincelada musical aplicada a una sistemática combinación motivica. No deja de ser significativo que en una obra tan extensa

como ésta Ravel utilice tan sólo cinco motivos básicos, que sometidos a un permanente proceso de amplificación y explotando cada una de sus posibilidades combinativas conforman todo el entramado temático del «ballet». Además, una perfecta orquestación y una magistral planificación de los volúmenes sonoros colaboran decisivamente a configurar la obra más grandiosa, más deslumbrante, más larga también de toda la producción de Ravel. *Dafnis y Cloe* consigue en su estreno, el 8 de junio de 1912, un formidable éxito, que no es sino prolegómeno de su futura popularidad. La Segunda suite extraída de la obra, será de ahora en adelante una de las piezas sinfónicas más interpretadas, más populares de toda la literatura sinfónica del siglo XX. Ravel, esta vez sin proponérselo directamente, ha escrito una «obra de director». Y la dirección de orquesta le devolverá cumplidamente el favor.

TRES PASOS FUERA DEL TIEMPO

La intemporalidad es, a fin de cuentas, no sólo una característica, sino un objetivo para Maurice Ravel. Su arte nunca fue de vanguardia, pero tampoco de retaguardia. Entre Webern y Rachmaninoff, es decir, entre la avanzadilla más adelantada de la evolución musical y la reacción más decadente y sistemática, se despliega un amplio abanico de tomas de conciencia, posturas, finalidades y credos artísticos. Ravel adopta la actitud del clásico: necesita unos moldes dados, un lenguaje adquirido, aceptado, consolidado, para, eso sí, sacar de él todo el partido posible. En otras palabras, se trata de ir lo más lejos posible dentro de un marco inviolable. En el arte

integrar cada timbre en un decurso melódico fundamental. El objetivo está claro: la evocación. El timbre, claro o aterciopelado según donde se inserte, es un instrumento más, quizás decisivo, a la hora de introducir al oyente en lo que Ravel considera «su» propia atmósfera. Por eso, *Ma mère l'Oye* es obra de orquesta además de obra pianística. Y lo es autónomamente, distintamente, hasta el punto de que si comparamos las dos versiones, podremos hablar de un idéntico mundo evocado de manera diferente.

A lo largo del último cuento de *Mi madre la oca*, «El jardín encantado», Ravel rinde homenaje a Richard Wagner. Un Wagner admirado, pero absolutamente ajeno a la sensibilidad raveliana. Es curioso, pero «aquello» no suena tanto a Wagner como a una de sus consecuencias más directas y decisivas: Gustav Mahler. En efecto, salvadas las distancias, y con una interpretación que cargue un poco las tintas en este sentido, el comienzo del «Jardín encantado» «suena» a «Adagio» de Mahler; más concretamente, a «Adagio» final de la Tercera sinfonía. No deja de ser curioso que Ravel, queriendo imitar a Wagner, se haya aproximado sin saberlo a Gustav Mahler.

«¿VOULEZ VOUS DANCER AVEC MOI, MONSIEUR FRANZ?»

«El placer delicioso y siempre nuevo de una ocupación inútil.» Cuando Henri de Regnier escribió esta frase en su introducción a *Les Rencontres de Monsieur de Breot* no pensaba en definir obra alguna. Sin embargo, lo hizo, porque los Valses nobles y sentimentales no responden a otra motivación. Ravel siente fascinación por



Boceto: La Aritmética.



«Daphnis y Cloe»: pastora.

raveliano no hay aventuras, nunca acecha el riesgo de lo desconocido. Sus obras son placenteras y bellos paseos por jardines de líneas precisas y elegantes.

Esta intemporalidad, este «abandono del presente», esta falta de compromiso con una estética contingente, histórica, se hace más que nunca patente en tres de sus obras, como decía antes, tres placenteros y bellos paseos: por el mundo de la infancia (*Mi madre la oca*); por el universo del vals schubertiano (*Valses nobles y sentimentales*); por el paisaje de la tradición francesa (*La tumba de Couperin*). Las tres composiciones coinciden en ser pianísticas en origen. Cada una de ellas difiere de las demás en su atmósfera peculiar, en el universo evocado.

EL REINO DE LAS PAGODAS

Ravel no abandonó nunca el mundo infantil en el que creció, feliz, durante los primerísimos años de su vida. Perrault, D'Aulnoy fueron autores siempre recordados por el músico de Ciboure. Presente en los entresijos de cada composición, presente en la decoración de la casa de Montfort, presente en su mente, en sus recuerdos, en su carácter, este microcosmos infantil recibe un homenaje emocionado y añorante en *Mi madre la oca* (1908), «suite» en la que priva «el designio de evocar en esas piezas la poesía de la infancia». Esta postura ha llevado a Ravel, según propia confesión, a una simplificación, a una depuración de su escritura. Ciñéndonos a la versión orquestal, estrenada con gran éxito en el Teatro de las Artes el 21 de enero de 1912, hay aquí como una verdadera predilección por

el vals vienés. Pero no escoge a Strauss como modelo, sino a Schubert, más liviano, más infantil, más cerca de Mozart. Esta serie de valsos, maravillosamente orquestados, entran por derecho propio en la lista de obras auténticamente significativas, obras-testigo de una época. La Segunda Escuela de Viena extrajo del vals su consecuencia última: la danza como tragedia, la danza como testigo de un mundo perdido, destrozado a jirones por el curso de la historia. Ravel se refugia en el vals amable, placentero, «ocupación inútil», que engendra un placer delicioso, siempre renovado. Schönberg, Berg anuncian y denuncian una Viena, una Europa a fin de cuentas, desmantelada por una guerra, que no es sino el fin de toda una época. Ravel, en 1911, rechaza el horror y prefiere invitar a Franz Schubert a un vals, permanentemente intemporal, como si el mismo ritmo de tres por cuatro fuese un antídoto contra la historia, como si el placer de girar una y otra vez no permitiera otra cosa que emborracharse en los mismos giros. Y lo que resulta más curioso: para conseguirlo, Ravel aguza su escritura, recalca los contrastes, articula los timbres con dureza, prescinde, como diría Roland Manuel, siempre de lo superfluo, a veces de lo necesario. Pocas (¿ninguna?) concesiones gratuitas a «lo bonito», pocos momentos de piedad hacia la consonancia, hacia que «todo suene bien». Y, sin embargo, y a fin de cuentas... ¡qué delicioso y siempre nuevo este placer de una ocupación inútil!

UNA TUMBA LLENA DE FLORES

«Terminé entonces *Le tombeau de Couperin*. El homenaje está dedicado, en realidad, menos al propio Couperin que a la música

francesa del XVIII», escribía Ravel en su *Esquisse autobiographique*. Vayamos aún más lejos que el propio Ravel: el homenaje no es sólo a Couperin, no es sólo a la música francesa del XVIII, lo es a toda la música francesa, o, quizás mejor, a ese espíritu tan peculiar que la anima desde hace siglos. La ronda de influencias, aquí coincidente con una paralela ronda de homenajes, salta las barreras de lo unipersonal. Couperin está, sí, pero también lo están Scarlatti, Saint-Saëns y hasta Mozart. ¿Qué es sino Mozart la orquesta escogida por Ravel para esta Tumba?

De los seis movimientos pianísticos, Ravel prescinde de dos; la «Fuga» y la «Tocata» las considera específicamente concebidas para el teclado, no «trasplantables» a la orquesta. La transparencia de la orquesta, su nitidez alcanzan aquí, seguramente, su máximo exponente en la trayectoria raveliana. Cada elemento está más en su sitio que nunca. Cada pasaje suena «como tiene que sonar». Nunca Ravel afiló tanto su lápiz de composición.

Subterráneo, como una corriente helada que circula por debajo de tanta precisión, de tan perfecto preciosismo, incluso de tanta repetición impasible, permanece, «está» ese otro homenaje, esos «otros homenajes» que motivan la obra. Ya hemos hablado de «homenajes en la música», para la música y los músicos. Pero hay que constatar ese homenaje que encontramos a pie de página, al comienzo de cada pieza, que si no vincula la entraña musical, sí vincula su sentido. Cada una de las seis piezas aparece dedicada a un amigo de Ravel. A seis amigos muertos en la recientísimamente acabada «gran guerra». El dolor, dolor cierto, hondo, de un Ravel que en su compromiso personal con la historia de su país se lanzó

curidades dentro de esta música que parece girar y girar sin solución ni futuro.

La obra se estructura sobre una trayectoria progresivamente dramática forzada por dos grandes «crescendos»; comporta algo permanentemente inquieto, casi maquiavélico, siempre desazonante. La Vals no es obra fácil ni de tocar ni de escuchar, y su propia tensión parece haber influido en la no del todo lógica estructuración de la obra. Ravel no ha querido (¿no ha podido?) dominar del todo el material musical escogido, y esto es todo un dato, un exponente muy significativo, a mi juicio, de que, por una vez, Ravel ha sido turbado en su propia creación. Es decir, que la obra misma, por propia inercia, ha conseguido privarle del olímpico dominio del que ha hecho gala en las composiciones inmediatamente anteriores.

LA INEVITABLE CONCESION, TRIBUTO AL VIRTUOSO

«Pieza de virtuosismo a la manera de una rapsodia húngara.» Acostumbrado a mirar tan sólo «un poco más allá» de su país vasco natal, hacia esa España próxima y siempre sentida, Maurice Ravel mira ahora «mucho más allá» y en dirección opuesta: Hungría. Ravel, a fin de cuentas, compone *Tzigane*, para violín y piano, obra de encargo para Jelly D'Aranyi. Más adelante orquestará la parte de piano sin modificar para nada la del instrumento solista. Hoy en día, *Tzigane* se interpreta más a menudo (324 veces, de 501, en 1972) en su versión para violín y orquesta.

Creo francamente que *Tzigane* no es más que una obra perfec-



«Cloe», vestido diseñado por Bakst.



«Bolero»: boceto por Leyntz.

al frente con una ambulancia, a pesar de haber sido declarado inútil, no afecta a la serenidad casi impávida de la música. Pero condiciona la obra entera. Le Tombeau de Couperin es, pues, una tumba-homenaje a mucho y a muchos. Es una tumba llena de flores.

DE NUEVO EL VALS, PERO DISTINTO

«De nuevo el vals, pero distinto, acude, girando, al recuerdo común siempre otro.» La cita, de un jovencísimo poeta francés actual, parece escrita (¡otra vez!) para definir una obra de Maurice Ravel: *El Vals*. El músico de Ciboure, ya antes de la primera guerra mundial, tenía en proyecto un poema sinfónico al que, en principio, había titulado *Viena*, que iba a girar —una vez más— sobre el vals como tema motriz fundamental. El proyecto va madurando poco a poco. Antes de componer, Ravel, como Satie, «recorre sus obras ininidad de veces en compañía de sí mismo». El proyecto acabará convirtiéndose en lo que hoy conocemos como *La Valse*. «Concibo esta obra como una especie de apoteosis del vals vienés, en la que se mezcla en mi espíritu la impresión de un remolino fantástico y fatal.» Ahora no se trata de bailar perdiendo el tiempo al son de Schubert, sino de «una corte imperial hacia 1855». 1855, «intemporalidad una vez más, pero, ¿la misma de los Valses nobles y sentimentales? No, definitivamente, no. En *El Vals* hay algo más, quizás toda una experiencia, toda una serie de vivencias; quizás también toda una serie de muertes que si no son asumidas directamente —el pudor raveliano lo impide—, sí, al menos, reflejan ciertas os-

tamente escrita para un gran violinista. O lo que es lo mismo: una obra de virtuosismo. Esto equivale a decir una obra de intérprete más que una obra de autor. *Tzigane* explora todos y cada uno de los recovecos violinísticos descubiertos hasta entonces. Pone en un auténtico aprieto a la mano izquierda, al arco, al instrumento. Si se sale triunfante de esta prueba, cosa difícil por cierto, estallará una ovación cerrada, estentórea, de un público entusiasmado. Cuando Ravel decide escribir «una obra de solista», la escribe. Y *Tzigane* se empareja codo con codo con el Rondó caprichoso, de Saint-Saëns, o algunas obras de Sarasate en las que todo violinista que se precie se ha de fijar a la hora de las «propinas» en concierto. *Tzigane*, a diferencia del *Concierto para violín*, de Schönberg, por ejemplo, no va «más allá» de su propia escritura. Por eso «se queda» un poco en lo que es: pieza de virtuosismo, ni más ni menos que lo que pretendía su autor. La lástima es que «sólo» pretendiera eso.

COMPONER SIN COMPONER, O LAS MIL Y UNA REPETICIONES DEL «BOLERO»

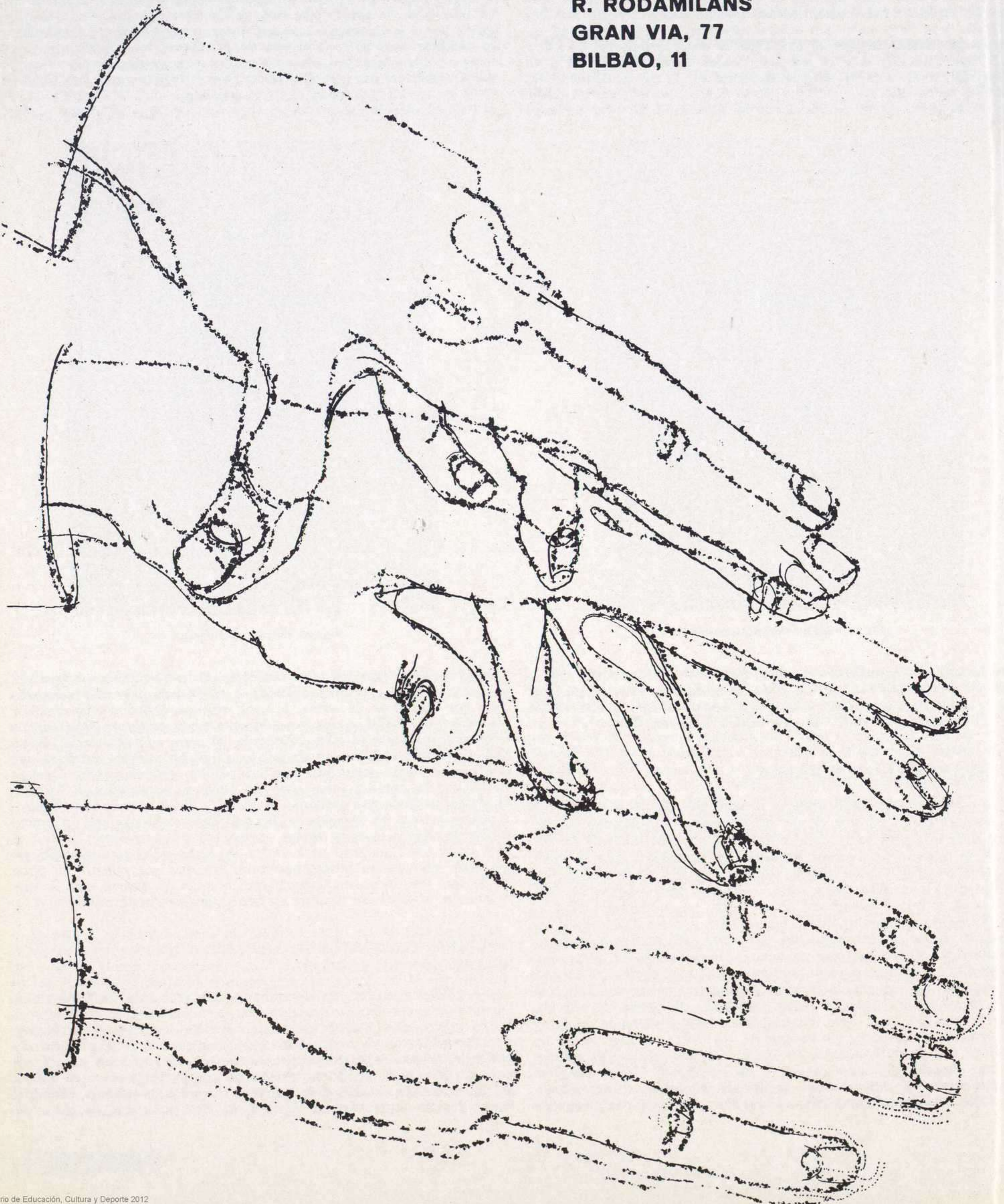
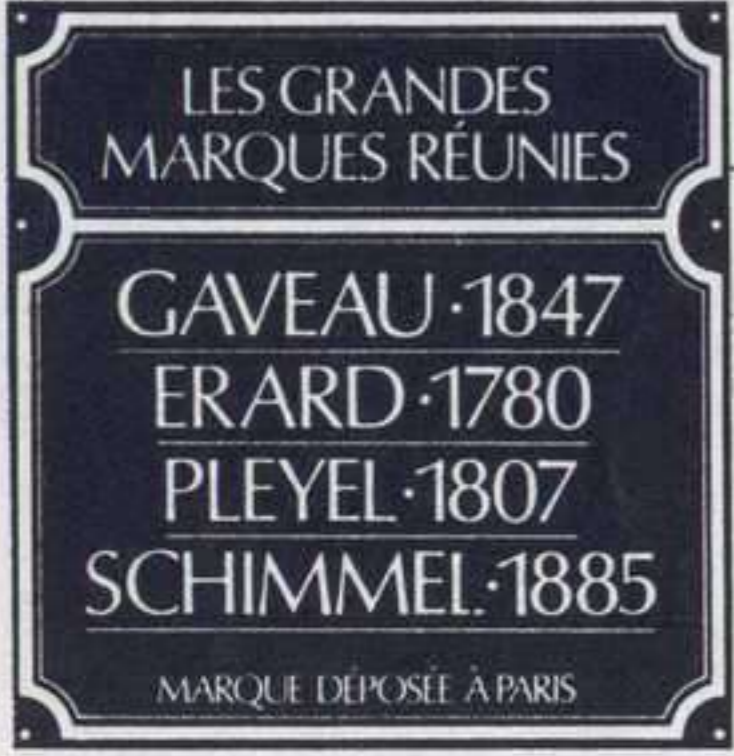
En 1928, Ravel está en permanente contacto con Ida Rubinstein. La eminente coreógrafa quiere encargarle un «ballet». Pero Ravel tiene mucha más ilusión en otro proyecto, una vez más relacionado con España: la orquestación de fragmentos de *Iberia*, de Albéniz. El viaje del ya universalmente famoso compositor vasco por todo el gran país americano suspende ambos proyectos. Al volver de Norteamérica, en lugar de ponerse a trabajar a destajo, Maurice Ravel decide pasar el mes de julio en San Juan de Luz. Ante el



SCHIMMEL

**El piano alemán
de
mayor venta
en todo
el mundo**

**Importador exclusivo:
R. RODAMILANS
GRAN VIA, 77
BILBAO, 11**





«Sala de Conciertos», por P. Vuillard. Helene Jourdan-Morhange toca «Tzigane», de Maurice Ravel.

asombro de sus amigos, se baña todos los días en la playa, habla de música y alterna en Biarritz, Bayona y Hendaya con unos y con otros. Pero no compone una sola nota de música. De nuevo Ravel pierde el tiempo a su modo; hablando en plata: hace lo que pura y simplemente le apetece. La verdad es que está encaprichado con la orquestación de la colección de Albéniz. Pero al enterarse de que por sus dilaciones Arbós puede ser el encargado de semejante tarea, desiste de esta labor. Sin embargo, el capricho persiste. Ravel quiere orquestar, no componer. Pero es imposible orquestar sin previamente haber compuesto algo. ¿O no? Ravel se plantea esta pregunta y se autodesafía a responderla negativamente. No; Maurice Ravel quiere orquestar sin componer, y a ello va a dedicar sus más denodados esfuerzos. La solución será el Bolero.

En efecto: el Bolero es mucho más una gigantesca labor de orquestación que una auténtica composición. No existen modulaciones, ni cambios de ritmo, ni interpolaciones, ni desarrollos, ni recapitulaciones..., sólo un implacable e inmenso «crescendo», que va poco a poco apoderándose del acontecer sonoro gracias a progresión en la densidad y en la intensidad del discurso musical. En el Bolero «sólo» hay una agregación de instrumentos a un tema dado, y por eso decimos que hay más labor de orquestación que de composición. Esta se reduce al tema, al simple y llano tema. Aquella, a la sucesión, dosificación y diseño de sus respectivas exposiciones. Imagínense por un momento una reducción del Bolero al piano, ¡sería el fragmento de música más insoportable de toda la historia!

La repetición «ad infinitum» del mismo tema es obvio que castra cualquier variedad e interés melódico. Una vez más persiste el color aportado por una tímbrica sabiamente dosificada como un elemento de variedad de la obra. Superado un primer impacto de asombro, el Bolero se impone rápidamente, y su tema, obsesivo y único, se canturrea por todas partes. Sólo en derechos de autor, la obra produce más dinero que el resto del catálogo raveliano. En cierto modo, parece un castigo y, en todo caso, una paradoja que la obra más perfecta, pero menos imaginativa de su autor sea la que se expanda a la velocidad del rayo por todo el mundo. Ravel pasa de ser considerado como un gran compositor a serlo como «el compositor del Bolero», sin más precisiones. Como en el espejo de la historia de Blancanieves, cada «reprise» del tema del Bolero parece proclamar su identidad anunciando: «Maurice Ravel es el compositor más famoso del mundo entero». En su excursión a Marruecos, el músico de Ciboure escucha a menudo su inefable tema de labios de musulmanes analfabetos. El mismo Ravel empieza a cansarse. Cuando, una tarde de verano, Ravel es presentado por un amigo de la infancia a un conocido de éste, el recién presentado le dice: «Hombre, Ravel, ¡usted es el compositor del Bolero!»! A lo que el

músico contesta: «Precisamente es el Bolero la obra que nunca compuse». Juego de palabras que desconcierta a primera vista, pero que demuestra bien a las claras la opinión del mismo Ravel sobre su famosísima obra.

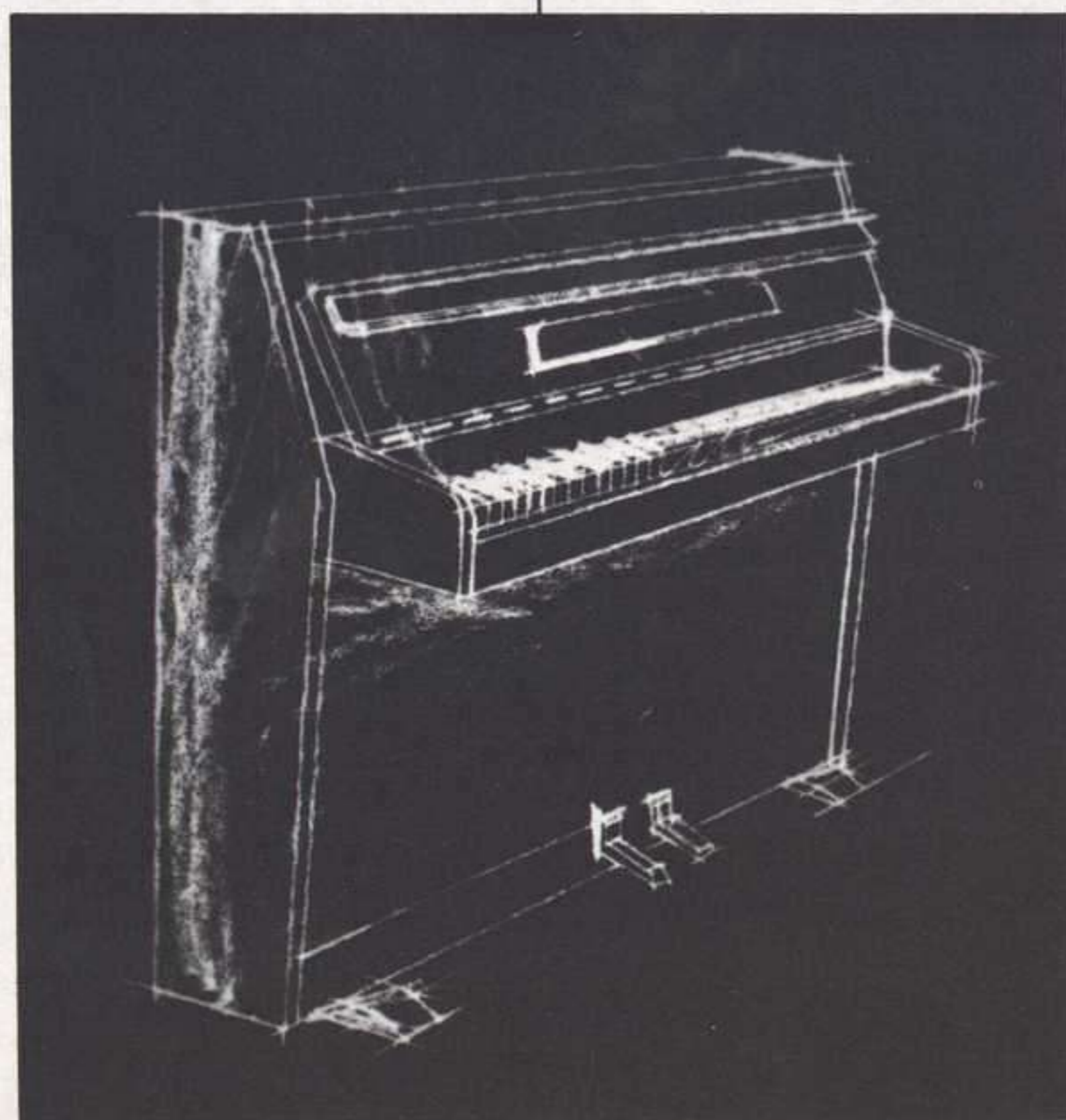
TRES MANOS PARA DOS «CONCIERTOS»

Un Ravel extremadamente impresionado por su gran periplo americano —ha «descubierto» el «jazz»—, progresivamente interesado por la música de Stravinsky, vuelve a plantearse un desafío, después del «tour de force» del Bolero. Esta vez el autorreto consiste en abordar simultáneamente la composición de dos conciertos para piano. La composición sí es simultánea, pero, desde luego, esta simultaneidad no repercute para nada en un posible —y presumible «a priori»— parecido mutuo. Aquí reside el meollo de este nuevo «tour de force», quizás más difícil que el del Bolero. Si en éste se trataba de orquestar sin componer, ahora se trata de «pensar» al tiempo dos conciertos diferentes. Ambos verán la luz en fechas próximas. El Concierto para la mano izquierda, escritura para una sola mano, un movimiento sin pausas, se estrena en Viena, el 27 de noviembre de 1931, por Paul Wittgenstein. El Concierto en Sol, escritura para dos manos, tres movimientos separados, según el esquema clásico rápido-lento-rápido, es estrenado por Marguerite Long, el 14 de enero de 1932, en la Sala Pleyel, de París.

En ambas obras resalta la misma maestría. Cada obra responde a un objetivo absolutamente distinto. La claridad, el buen humor, la sencillez, una simpatía activa y contagiosa impregnan el Concierto en Sol. En su «Adagio assai» oímos de nuevo y por última vez a Gabriel Fauré. Nunca fue su voz tan clara, tan íntimamente emocionada. Pero, por encima de esto, o, posiblemente mejor, por debajo, como infundiendo a todo el curso del Concierto de un espíritu inconfundible, como queriendo demostrar que «eso todavía es posible», que el clasicismo no está aún agotado, que la serenidad, el buen talante, el adorno ingenioso todavía no han sido abolidos, está Wolfgang Amadeus Mozart, ese viejo amigo de Maurice Ravel. Es Mozart, sí, sin duda alguna, bien que entendido «a la francesa» por un autor del siglo XX, no del XVIII. A veces se ha llegado a decir que si Mozart reviviese en nuestro siglo compondría obras como *The Rake's Progress*. ¡Qué afirmación más absurda! ¿Desde cuándo Mozart prescindió de tantas cosas como Stravinsky? ¿Desde cuándo Mozart fue el músico arbitrario, rebuscado, pedante incluso, como lo es el Stravinsky en *La carrera del Libertino*? Sin embargo, «servatae distantiae», teniendo en cuenta que el «fenómeno Mozart» sólo era posible precisamente cuando se produjo, creo que el

zander

EL PIANO INGLES
DE FAMA MUNDIAL
PRESENTA
SU NUEVO MODELO
IMPERIAL ~ 85



Un extraordinario instrumento de elegante diseño. El modelo Imperial 85 es un piano de 7 octavas que cabe en cualquier casa y en cualquier habitación.

REPRESENTANTE EXCLUSIVO PARA ESPAÑA

R. RODAMILANS

Gran Via,77 Bilbao-11

à IDA RUBINSTEIN
BOLERO

MAURICE RAVEL

Tempo di Bolero moderato assai. $\text{♩} = 72$

3 FLÛTES

2 TAMBOURN

1^{re} VIOLONS

2^{es} VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

Comienzo del celeberrimo «Bolero».

paralelismo es mucho más adecuado respecto al Concierto en Sol. Y a este respecto no conviene olvidar que cada vez que Ravel «pasea consigo mismo» el Concierto, abre, mira, remira y consulta una y mil veces la partitura del Quinteto con clarinete del músico salzburgués, compañero espiritual y algo más que espiritual del Concierto en Sol. Igual que Don Juan está presente en el Wozzeck, de Alban Berg, el Mozart más amable de algunos de sus conciertos pianísticos, de ciertas obras camerísticas, infunde y anima el Concierto en Sol raveliano.

La atmósfera es bien diferente en el Concierto para la mano izquierda. En él, el autorretrato de Ravel es aún más ambicioso: se trata de componer un concierto para una mano que suene «normal», es decir, como si el pianista utilizase las dos. Ravel, ya no es ni siquiera sorpresa, consigue lo «a priori» imposible. Pero por encima de esta demostración de dominio, de virtuosismo de escritura, hay que hacer mención del carácter sombrío, tenso, a menudo imponente de la partitura. No hay Mozart aquí, ni Fauré. La simplicidad ha dejado paso a la complejidad; la claridad, al efecto masivo, compacto, de una orquestación bien diferente. Hay «jazz», pero, sobre todo, hay Ravel; un Ravel preocupado, que a su vez, y por una vez, quiere preocupar. Obra en profundidad e intensidad, obra-testigo, este «Concierto manco» se sitúa entre los más significativos de su época. La guerra, el dolor de Europa, que ha sufrido lo indecible, pero que aún sufrirá mucho más, «está ahí», en este Concierto. No sólo en su motivación—dedicatoria a Wittgenstein, mutilado de guerra—, sino «entre» su música, en el mismo texto musical.

LA MUSICA NUNCA ESCRITA

Maurice Ravel, a partir de sus dos Conciertos, a partir de la que será su última obra—Canciones de Don Quijote a Dulcinea—, va siendo progresiva víctima de una implacable enfermedad cerebral que le impide al principio coordinar ciertos movimientos, que le condena después a la espera permanente, a la observación al margen, a la inacción. Sin embargo, su cerebro piensa, siente y, por lo tanto, compone. A Ravel le faltan sus manos, no las ideas. Esos «recorridos consigo mismo» a través de las obras proyectadas han tenido que ser insufriblemente largos para Maurice Ravel. Especialmente, a sabiendas de que jamás podrán plasmarse en papel pautado. ¿Cuál hubiera sido la trayectoria si Ravel no hubiese enfermado? ¿Qué y, sobre todo, cómo hubiera compuesto? La «nueva vía», algo más dramática, algo más teñida de ese expresionismo siempre evitado, marcada en el Concierto para la mano izquierda, ¿hacia dónde conducía? El clasicismo mozartiano del otro concierto, ¿hubiese tenido continuación? Todo ello queda ignoto, queda dentro del meramente especulativo campo de la hipótesis. Nunca encontraremos la respuesta. Lo que sí nos consta, lo que sí resulta drásticamente cierto, es que Ravel perdió sus facultades físicas mientras mantenía intactas sus facultades mentales. Como confesaba el propio músico de Ciboure poco antes de morir: «¡Aún tengo tanta música en la cabeza!»

Una música compuesta, perfectamente compuesta y, desgraciadamente, nunca escuchada. Pocas veces, como aquí, cupo hablar de una música perdida para siempre. Y esta irrecuperabilidad de ciertas cosas perdidas que hubiéramos querido conocer, que hubiésemos amado al conocerlas, es lo que nos acerca de manera inexplicable y visceral al problema de la muerte.

Y, a lo mejor, las obras compuestas mentalmente por Ravel, pero nunca escuchadas por nadie, eran las más bellas de toda la producción del músico de Ciboure.



Diaghilev y Nijinsky, dos de los grandes creadores de los «ballets» ravelianos
 Caricatura, por Jean Cocteau.

JUAN HURTADO DE MENDOZA, 9 * APT. 109
TELEFONO 250 56 00 * EXT. 52 * MADRID-16

LA FONTANA LITERARIA ... TODA LA LITERATURA.

Títulos publicados:	Ptas.
1. M. J. de Larra: El Doncel de Don Enrique el Doliente	125
2. G. de Nerval: Al dictado de la locura.	60
3. Eça de Queiroz: El mandarín	60
4. Mark Twain: El corruptor de Hadleyburg.	75
5. Jonathan Swift: Una modesta proposición (2.ª edición)	125
6. Máximo Gorki: La madre (4.ª edición).	125
7. Villiers de L'Isle Adam: La Eva futura.	75
8. Jack London: Cuentos de los mares del sur (2.ª edición)	60
9. Oscar Wilde: El crítico artista	60
10. Charles Nodier: La señorita de Marsan.	75
11. E. T. A. Hoffmann: La princesa Brambilla	125
12. Jean Cocteau: Opio (2.ª edición)	100
13. Lewis Carroll: Silvia y Bruno: Tomo I (2.ª edición)	75
14. J. W. Goethe: La nueva Melusina	125
15. G. Flaubert: Memorias de un loco/Correspondencia	100
16. Karel Capek: Apócrifos	150
17. Boris Vian: Vercoquin y el Plancton (2.ª edición)	175
18. J. M. Martín Triana: La penúltima imaginación inglesa: 1850-1900 (Antología de cuentos fantásticos)	175
19. Catalina de Erauso: Memorias de la monja alférez	100
20. Oscar Wilde: De profundis	125
21. Balzac, D'Aureville, Baudelaire: El Dandy	100
22. Pierre Louys: Afrodita	150
23. Longo: Dafnis y Cloe	100
24. Lewis Carroll: Silvia y Bruno: Tomo II	100
25. Francisco de Quevedo: Obras jocosas (2.ª edición)	100
26. Marqués de Sade: Diario último	200
27. Máximo Gorki: Los Artamonov (dos volúmenes)	125
28. Jeque Netzaqui: El jardín perfumado (2.ª edición)	100
29. Lope de Vega: Novelas a Marcia Leonarda	75
30. Dante Alighieri: La vida nueva (edición bilingüe)	100
31. Hugo Fóscolo: Jacobo Ortiz	100
32. Thomas Love Peacock: La mansión de las pesadillas	150
33. Clemens Brentano: Cuentos Italianos	100
34. Charles Baudelaire: Mi corazón al desnudo.	125
35. E. A. Poe: Cuentos cómicos	175
36. Dylan Thomas: El doctor y los demonios	150
37. Joseph Conrad: La flecha de oro	150
38. Marcel Brion: Palacio de sombras	150
39. J. M. Alonso Ibarrola: Florecillas para ciudadanos respetuosos con la ley. (Serie: Autores de Última Hora.)	125
40. Voltaire: Cartas Inglesas	125
41. Thomas de Quincey: Los últimos días de Kant y otros relatos	125

En prensa:

Gustav Meyrink: La casa de la última farola. Tomo I: Relatos.
Christy Brown: Sombra de verano. (Serie: Autores de Última Hora.)
Henry James: Los despojos de Poynton.
Samuel Johnson: Raselas. W. Congreve: Incógnita.
G. Miró: Novelas Cortas Completas: Tomo I.
G. Miró: Novelas Cortas Completas: Tomo II.
Dylan Thomas: De pronto, al amanecer.
Christopher Isherwood: Mr. Norris cambia de trenes.
Stendhal: Crónicas Italianas (edición completa).
Teophile Gautier: Relatos insólitos.
Aloysius Bertrand: Gaspar de la noche.
Marcel Brion: La fiesta de Torre de las Animas.
G. Sand: La charca del diablo. (edición completa).
Daniel Defoe: Capitán Singleton (edición completa).
A. Von Chamisso: La insólita historia de Peter Schlemihl (edición completa).
Anónimo: Los nibelungos (Texto y documentos).
Henry James: En busca de otras imágenes.
Jonathan Swift: El cuento del tonel.

En preparación:

John Wyndham: Polizone a Marte. (Serie Ciencia-Ficción.)
Joseph Conrad: La quimera de Almayer.
Büchner/Eichendorff/La Motte Fouqué: Tres relatos.
John Wyndham: Choki. (Serie Ciencia-Ficción.)
Alfred Jarry: La candela verde.
Dylan Thomas: Veinte años creciendo.
Gustav Meyrink: La casa de la última farola: Tomo II. Ensayos.
Joseph Conrad: Freya del archipiélago.
John Wyndham: El pueblo escondido. (Serie Ciencia-Ficción.)
Henry Fielding: Jonathan Wild.
Clemens Brentano: Cuentos del Rhin.
Marqués de Sade: Cuentos completos.
Leopoldo María Panero: Los desconocidos del terror (Antología de cuentos).
J. K. Huysmans: Al revés.
Barbey D'Aureville: Una historia innumerable.
Ueda Akinari: Ugetsu-Monogatari.
Novalis/Tieck: Narraciones.
Joseph Conrad: Cuentos escogidos.
Gustav Meyrink: El cuerno mágico alemán.
Sei Shonagon: El libro de cabecera.
A. Döblin: El asesinato del diente de león.
W. H. Hudson: Mansiones verdes.
R. Gómez de la Serna: La Quinta de Palmyra.

LA FONTANA MAYOR ... UNA GUIA DE LA CULTURA.

Títulos publicados:	Ptas.
1. Leonardo da Vinci: Cuadernos de Notas	200
2. Lord Byron: Morir de pie (Memorias, cartas y artículos)	175
3. Miguel Angel Buonarroti: Obras escogidas	175
4. B. Yeats: Ideas sobre el bien y el mal.	

En prensa:

Hugo/Marx: Napoleón el pequeño/El 18 Brumario.

En preparación:

Lord Houghton: Vida y epistolario de John Keats.
Charles Baudelaire: El arte romántico.
Gertrude Stein: Así soy yo. Obras inéditas.
Ezra Pound: Guía de la Cultura.
Ezra Pound: El espíritu de las lenguas romances.
W. B. Yeats: Mitologías.
Anónimo indio: Antología de Jakata.
Franc Castel/Burke/Althusser/Tafari: Sobre Francastel.
Herbert Read: La verdadera voz del sentimiento.
David Boyden: Introducción a la música.
Montesquieu/Cadalso: Cartas-persas/Cartas marruecas (edición crítica).
L. A. de Villena: Introducción y antología general de la obra de Manuel Mujica Láinez.
Marqués de Sade: Las 120 jornadas de Sodoma (edición crítica completa).
T. Bulfinch: La edad de la fábula.

ABRAXAS

Títulos publicados:	Ptas.
1. N. Drury & S. Skinner: En busca de Abraxas	175
2. P. de Felice: Venenos sagrados, embriaguez divina	250
3. R. Villeneuve: El universo diabólico.	

En preparación:

Nostradamus: Profecías comentadas.
Antología de textos sagrados hindúes.
Kraemer & Sprenger: El martillo de las brujas.
Havelock Ellis: Mi vida (dos tomos).
W. B. Yeats: Visiones.
J. Z. Eglinton: Amor griego.
F. King: Sexualidad, magia y perversión.
A. Crowley: Astrología.
E. Vicente: El universo mágico del nazismo.
R. Chartham: Sexo para esposas.
I. y S. Hegeler: Vivir es saber hacer el amor.

PUNTO CRITICO

Títulos publicados:	Ptas.
1. Manuel Vidal: La huelga de los actores.	
2. Manuel Leguineche: 400 días de Portugal. (La izquierda militar en el poder.)	200
3. Equipo de Estudios: Al filo de la crisis. (España, hoy.)	250
4. Francisco Umbral: Suspiros de España	
5. Manuel Leguineche & David Solar: Los palestinos atacan. (De Monte Scopus 1948 a Madrid 1975.)	250
6. José Oneto: 100 días en la muerte de Francisco Franco.	

En preparación:

Norberto Cirac Infante: Capitalismo y crisis actual.
Emilia Boado & Fermín Cebolla: Las señoritas toreras.

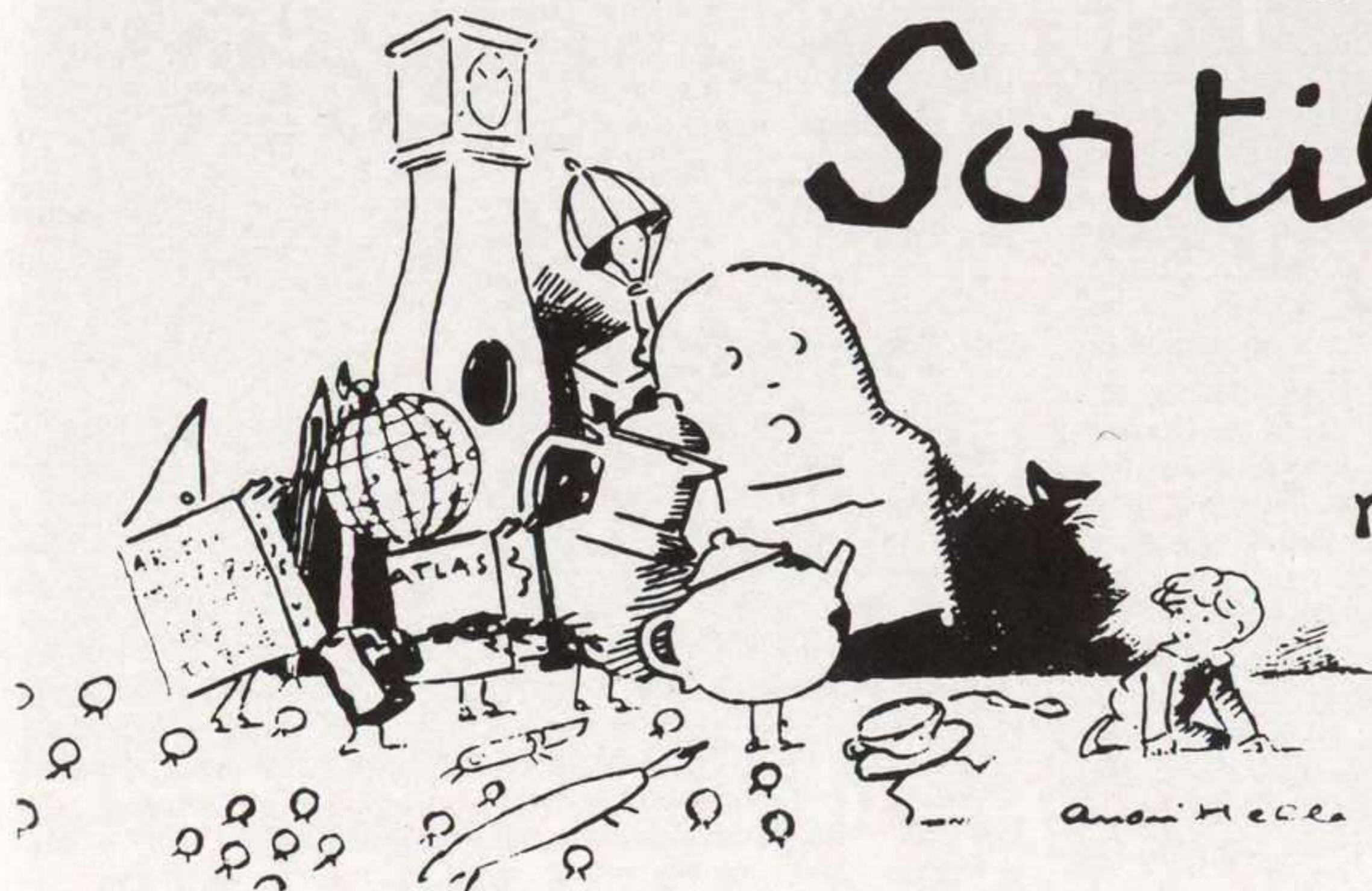
RUEGO ME ENVIEN CONTRA REEMBOLSO CON EL 10%
DE DESCUENTO LOS LIBROS SIGUIENTES...

Sr.
Dirección
Ciudad
Títulos:

Prov.

LA OBRA VOCAL DE RAVEL

L'enfant et les Sortilèges



Maurice Ravel
Colette

Por ARTURO REVERTER

EL MUNDO RAVELIANO

Compositor inteligente, equilibrado y objetivo (aunque a veces sólo en apariencia), Maurice Ravel conocía también todos los secretos de la instrumentación; para él no existían problemas a la hora de componer para un agente sonoro determinado, fuera éste cual fuere, como nos demuestra una y otra vez a lo largo de toda su producción. En su obra orquestal de cámara o pianística encontramos ejemplos abundantes, definitorios incluso de una técnica propiamente instrumental, independiente de los valores pertenecientes a los campos rítmico, armónico o contrapuntístico. Desde el «tratado de instrumentación» que puede considerarse su traslación a la orquesta de la obra pianística de Mussorgsky, **Cuadros de una exposición**, hasta el popular **Bolero**, pasando por **Ma mère l'oye**, **Le tombeau de Couperin** o **La valse**, todas las voces de su orquesta están atendidas y cuidadas al máximo, consiguiéndose efectos de orden tímbrico inigualados hasta entonces y una textura de pureza diamantina. Su piano nos revela asimismo a un profundo conocedor de este instrumento, capaz de extraerle efectos antes insospechados (**Jeux d'eau**, **Gaspard de la Nuit**). La contraposición piano-orquesta nos da obras como el **Concierto en Sol** o el **Concierto en Re**. El violín, tratado individualmente en **Tzigane**, página virtuosista, nos proporciona, junto con el piano y el violoncelo, dos obras maestras: **Sonata para violín y piano** y **Sonata en dúo**, respectivamente. En este mundo de extremo refinamiento sonoro en el que realmente cada elemento, cada voz es un solista, ¿qué papel juega la humana?

Extraordinariamente importante, como en seguida se va a comprobar, y como ya se puede deducir del hecho de que, en una u otra forma, interviene en más de la tercera parte de la obra de Ravel. Para él era un vehículo expresivo indispensable, y lo utilizó continuamente, bien sirviendo un poema, bien un texto dramático, bien como elemento tímbrico o colorista, desde el principio de su carrera (**Balada de la reina muerta de amor**, canción, 1894) hasta

el final (última composición: tres canciones de **Don Quijote a Dulcinea**, 1934).

LA RONDA DE INFLUENCIAS

Ravel es un directo heredero de Gabriel Fauré, del que fue discípulo, si bien cuando, en 1897, asiste a sus clases de Composición en el Conservatorio de París posee ya los cimientos sólidos de una técnica fácil y natural, y ha escrito ya canciones tan interesantes como **Un grand sommeil noir** («Un gran sueño negro») y **Sainte** («Santa»). Pero la influencia del maestro, sus consejos artísticos le ayudarán a pulir y purificar su estilo, dotándole de esa elegancia y encanto connaturales en aquél, tamizando un tanto los ecos, que permanecían todavía en su modo de hacer (como voraz receptor de todo lo que veía y oía), de Massenet, de Chabrier, de la escuela rusa con Rimsky-Korsakoff y Mussorgsky a la cabeza, de la moda imperante gustosa de lo exótico...; ecos que, de todas formas, siempre aletearán en su obra. Como el apoyo de Erik Satie, animador incansable de las mayores «irreverencias» para con la tradición. Todo este cúmulo de influencias, sintetizadas por una mente ordenada y lógica, conformarán, finalmente, el estilo raveliano, que se irá depurando con el tiempo hasta extremos increíbles; estilo que es uno de los más personales y originales de la historia de la Música.

EL EXTRAÑO MICROCOSMOS DE LAS CANCIONES: VERLAINE, GRECIA Y UNAS ORIGINALÍSIMAS «HISTORIAS NATURALES»

Aunque Ravel afirma pronto su personalidad como compositor y no puede decirse de una manera tajante que a lo largo de cuarenta años evolucione drásticamente (lo que sí puede predicarse de muchos otros), sí cabe establecer en él una línea progresiva

hacia la desnudez, la concisión y la justeza en sus últimas consecuencias. Para ello parte, ya en sus primeras canciones, de una gran concentración expresiva y de un riguroso tratamiento del texto en íntima unión con el piano. Así, en **Un grand sommeil noire**, sobre un sombrío poema de Verlaine, la sencilla línea melódica que expone la voz en una dramática escalada desde el grave establece íntimo contacto con la idea que sirve el poeta, contribuyendo a crear el clima, en cierto sentido expresionista, los acordes «ostinato» del piano, monótonamente repetidos en una alternancia de declamación y gritos desesperados. **Sainte**, que utiliza una poesía, de arcaico sabor, de Stéphane Mallarmé, emplea parecida técnica en el acompañamiento a un recitado a modo de salmodia o letanía soñadora. Parece evidente la huella que Satie dejó en estas dos composiciones.

Antes de las revolucionarias **Histoires naturelles**, de 1906, nos encontramos con las **Cinco melodías populares griegas**, que inauguran la serie de páginas ravelianas inspiradas en cantos y temas populares de distintas latitudes, orientales en su mayor parte. El compositor utiliza aquí, realmente, motivos concretos del folklore, pero los adapta a su propio estilo y los armoniza sabiamente, empleando giros modales antiguos. Cada una de estas «melodías» tiene su propio carácter, y los acompañamientos están muy trabajados. Son: «Chanson de la mariée» («Canción de la casada»), de delicada armonía; «Là-bas vers l'église» («Allá abajo, hacia la iglesia»), sobria y contenida; «Quel galant!» («¡Qué galante!»), canto campesino de gran sencillez; «Chansons des cuilleuses de lentisques» («Canción de las recogedoras de lentisco»), de dulces acentos y discreta alegría, y «Tout gai» («Todo alegre»), en la que aquélla sale a pleno sol. Los **Cuatro cantos populares** son del mismo estilo; en ellos se describe, a través de un sutil y variado juego, en nítidas pinceladas, el ambiente español, francés, italiano y hebreo. Se edifican sobre coplas monótonas, sencillas y espontáneas.

«El lenguaje directo y claro, la poesía profunda y oculta de las **Historias naturales**, de Jules Renard, me atraían (...) El texto me imponía una declamación particular, estrechamente ligada a las inflexiones del lenguaje francés», nos dice el propio Ravel a propósito de su decisión de trasladar al pentagrama estos poemas. La obra fue recibida en medio de un gran escándalo, pues al elegante francés de la época chocaron las rechinantes armonías y el directo sarcasmo utilizados por el músico, quien con certeras pinceladas nos describe un pequeño bestiario: «Le Paon» («El pavo real»), «Le Grillon» («El grillo»), «Le Cygne» («El cisne»), «Le Martin-Pêcheur» («El martín pescador») y «La Pintade» («La pintada o gallina de Guinea») desfilan ante nosotros. El valor descriptivo de la música es grande («parlera volatería plena de gorjeos, de charlo-

teos, de plumas esparcidas», define Vladimir Yankélevitch), y su adaptación a la prosodia del idioma, perfecta. La línea melódica, muy unida al acompañamiento, es, en realidad, una verdadera declamación llena de contrastes. Soberbios detalles expresivos podemos encontrar en esta partitura, en la que Ravel da muestra de una fantasía, una libertad y un dominio de la forma verdaderamente excepcionales: la petulancia y «pavoneo» del pavo real viene servida por una marcha cómica y pomposa, que acaba rota por un grotesco grito; el «menudo trotecillo de insecto» del grillo se nos sugiere por una escritura musical de notable refinamiento, en cuya armonía intervienen los intervalos favoritos del compositor: quintas aumentadas, séptimas mayores, novenas...; la majestuosidad del cisne deslizándose por las tranquilas aguas se nos pone en evidencia a través de armonías fluidas y «vaporosas», para finalizar la canción con un golpe de sarcasmo plasmado por acordes incisivos y un recitativo seco y cortante («...se pone gordo como una oca», dice el poema); sencillo y melancólico se describe al martín pescador; finalmente, la pintada y su cacareo se dibujan a través de fuertes disonancias, «staccatos», «glissandos» y «mordentes».

La crítica quedó sorprendida ante los hallazgos y originalidades de esta música, que rompía bruscamente con las muelles sonoridades, con la amplia y confortable, blanda línea melódica. «Colección de armonías industrialmente rarísimas, series de acordes torturados y complicados...», sentenciaba Pierre Lalo en **Le Temps**. No obstante, otros muchos comprendieron el valor del empeño, como G. J. Aubry, quien comentaba que se había instaurado en una sola palabra «una ironía musical no sospechada hasta entonces».

DEL UNIVERSO DE MALLARME AL DE «DON QUIJOTE»

En este camino, que ha abandonado en gran medida lo que en Ravel pudiera haber de lánguido o voluptuoso (en su acepción más trivial), herencia de Massenet, Chabrier o Chausson, nos encontramos, en 1913, con otra de las obras maestras del autor: los **Tres poemas de Mallarmé**, precedidos, en 1907, por **Sur l'herbe** («Sobre la hierba»), que traduce un poema galante de Verlaine, y por la **Vocalise** («Vocalización») en forma de habanera, nostálgica y con un trasfondo andaluz (como muestra de lo español, siempre presente en él). La página inspirada en el poeta simbolista francés se escribe para voz, cuarteto de cuerda, piano, dos flautas y dos clarinetes. Es curioso que en el mismo año Debussy dé a conocer también sus **Tres poemas de Mallarmé** para voz y piano; curioso y lógico hasta cierto punto, teniendo en cuenta las corrientes culturales en boga, en las que la poesía intelectual y sugerente de aquel autor encajaba bien. Los dos compositores coinciden también en la elección de dos de los poemas: **Soupir** y **Placea futile**. Sin embargo, el resultado obtenido es bien distinto, y no ya porque el tercero sea en Claudio de Francia **Eventail** («Abanico») y en Ravel **Surgi de la croupe et du bond** («Surge de la grupa y del salto»), sino porque la atmósfera lograda es diversa: más delicada y neblinosa en aquél; más fría en apariencia, más nítida y lineal en éste. Aquí Ravel consigue una desnudez en los medios y una intensidad en la expresión admirables; la economía queda clara en la tensa armonía de las distintas voces del pequeño conjunto, que dejan libre a la voz en una línea melódica precisa y perfilada. La agresividad tonal, sobre todo en el último poema, y la combinación de instrumentos empleada establecen un puente entre esta obra y el **Pierrot lunaire**, de Schoenberg (que ilustra poemas del belga Albert Giraud), estrenada en Berlín el año anterior. Se sabe que Ravel tomó contacto con el monodrama del vienés a través de Stravinsky, que había asistido al estreno, y que, fuertemente impresionado, se había puesto a trabajar en una obra para voz y pequeño conjunto instrumental sobre poemas de la lírica japonesa, si bien distaba todavía mucho de compartir la estética y técnica schönbergianas. El ejemplo cundió en nuestro músico, que ese mismo año, y mientras escribía la orquestación para la **Khovantchina**, de Mussorgsky, decidió poner música a Mallarmé. La comparación del sombrío lirismo del austríaco, sumergido ya en el reino atonal, y la descarnada concentración del francés, que utiliza un lenguaje más «clásico» y sirve a un texto de mayor exquisitez y refinamiento, no deja de ser profundamente interesante.

La salmodia litúrgica que caracterizaba la «Canción hebrea» de los **Cuatro cantos populares**, de 1910, se relaciona con las dos **Méloides hébraïques**, de 1914. En la primera, «Kaddisch», se nos ofrece una melopea de vocalizaciones extáticas que nos conducen, por acumulación, a una tensión, bruscamente liberada, en la que la voz se exalta hasta el fanatismo. La segunda, «Le'énigme éternelle», aporta un contraste más acusado entre el recitado y el acompañamiento pianístico, disonante y obstinado. En ambas se atiende más a la prosodia de las palabras que a su verdadero significado, alcanzándose una intensidad expresiva realmente extraordinaria. Con ellas finaliza Ravel su mirada al folklore de otros países, aun cuando, como en las tres canciones de **Don Quijote a Dulcinea**, pueda atender en otras obras a algunos aspectos (giros modales, ritmos) indígenas.

La simplicidad, una de las características más definidoras del estilo raveliano, preside las dos únicas canciones aisladas de su



Colette una de las ilustres libretistas de Maurice Ravel.



VESTIDO DE «CONCEPCION», POR ANDRE MARE

VOZ Y ORQUESTA: «SHEHERAZADE» O EL GUSTO POR EL EXOTISMO

Hemos de retroceder ahora varios años para encontrarnos, en 1903, con la única obra del catálogo raveliano compuesta para voz y orquesta completa dentro del campo no lírico, y a excepción de las cantatas *Myrrha* (1901), *Alcyone* (1902) y *Alysa* (1903), escritas para los concursos de Roma de esos años e inéditas. Me refiero a *Shéhérazade*, que tiene como antecedente la obertura así titulada de 1899; obertura de una proyectada ópera fantástica que nunca llegó a realizarse y que sirvió de base al primer número, «Asia». La composición nos revela el interés de la época por lo oriental, y que siempre estuvo presente en el músico, como más arriba se ha podido constatar. La dimensión exótica y mágica, el sabor de lejanas tierras ejercían poderosa influencia sobre los artistas e intelectuales occidentales de principios de siglo; influjo al que no escapó «Tristan Klingsor», seudónimo wagneriano de Leon Leclere, poeta simbolista, crítico y compositor, autor de los versos que sirvieron de base para que Ravel, captado por su perfume orientalista, trabajara con ahinco buscando reflejar este mundo, un poco falso, en una serie de imágenes sonoras. La voz de la soprano expone a lo largo de ellas un bello recitativo teñido de ensoñación y arropado por una «mágica» orquesta, que ilustra con delicadas armonías y encantadores juegos tímbricos los comentarios de la solista. En «Asia» nos subyuga el clima de recuerdo de lejanos lugares, la evocación anhelante y nostálgica a través de varios episodios encuadrados entre un preludeo y una reexposición; no queda lejos el mundo debussyista. «La flauta encantada» nos capta por la lineal melodía sobre la que, arriba y abajo, respuntea la flauta, componiendo una bella serenata. «El indiferente», tema austero emparentado con la «Pavana», aparece, no obstante, envuelto en un denso perfume de sensualidad, en virtud de su voluptuoso ambiente tonal. Esta «especie de poema sinfónico para canto y orquesta» nos define a un Ravel ya dueño de todos sus medios, pero todavía apegado al «pastiche» modernista, lejos de la desnuda intensidad de alguna de sus obras posteriores.

OBRA LIRICA: LA HORA DE LOS SORTILEGIOS

Para Ravel no existía el «más difícil todavía». Poco después de componer las *Historias naturales* sobre los, en principio, antimusicales poemas de Renard, decide convertir en ópera una comedia ligera de Franc Nohain, de asunto casquivano y superficial, que no parecía tener ningún punto de contacto con la sensibilidad y manera de hacer del músico. Las razones de esta preferencia nos las resume él mismo: «... convencionalismo familiar, lirismo ridículo y

último período creador: *Ronsard à son âme* (1924) y *Rêves* (Sueños) (1927). La primera tiene notables puntos de contacto, por lo arcaico de su escritura y de su acompañamiento en quintas, con *Sainte*, sirviendo de este modo a un bello texto del poeta renacentista francés Pierre de Ronsard. Un poema de Leon Paul Fargue motiva la segunda, de clara línea melódica, emparentada espiritualmente con las *Chansons madécasses*, de 1926.

Yankélevitch opina que estas «canciones malgaches» constituyen la obra raveliana más característica de la postguerra, así como las *Historias naturales* lo son de la época impresionista. En estos tres fragmentos, correspondientes a otros tantos poemas de Parny, *Nahandove*, *Aoua!* e *Il est doux...*, alcanza el compositor un refinamiento y austeridad, una «esencialidad», mayores aún que los logrados en los poemas de Mallarmé, a lo que contribuye que el acompañamiento a la voz venga dado por una flauta, un violoncelo y un piano. Escribe Ravel: «Las tres canciones me parece que aportan algo nuevo, dramático y aun erótico, que ha introducido en ellas el asunto mismo de las canciones de Parny. Es una especie de cuarteto en el que la voz desempeña el papel de instrumento principal. Domina allí la simplicidad». La desnudez de la armonía y la precisión del contrapunto en las combinaciones de las cuatro voces otorgan al conjunto una rara y como descarnada voluptuosidad, que se convierte en grito en la segunda canción, aproximándonos de nuevo al mundo del *Pierrot lunaire*. La *Sonata para violín y piano*, de 1927, está ya presente en *Nahandove*, a través de un púdico ritmo de canción de cuna que mece al lánguido texto. Placidez es lo que encontramos en el tercer fragmento, merced a una clara línea melódica de la flauta, que enlaza con un bello nocturno final.

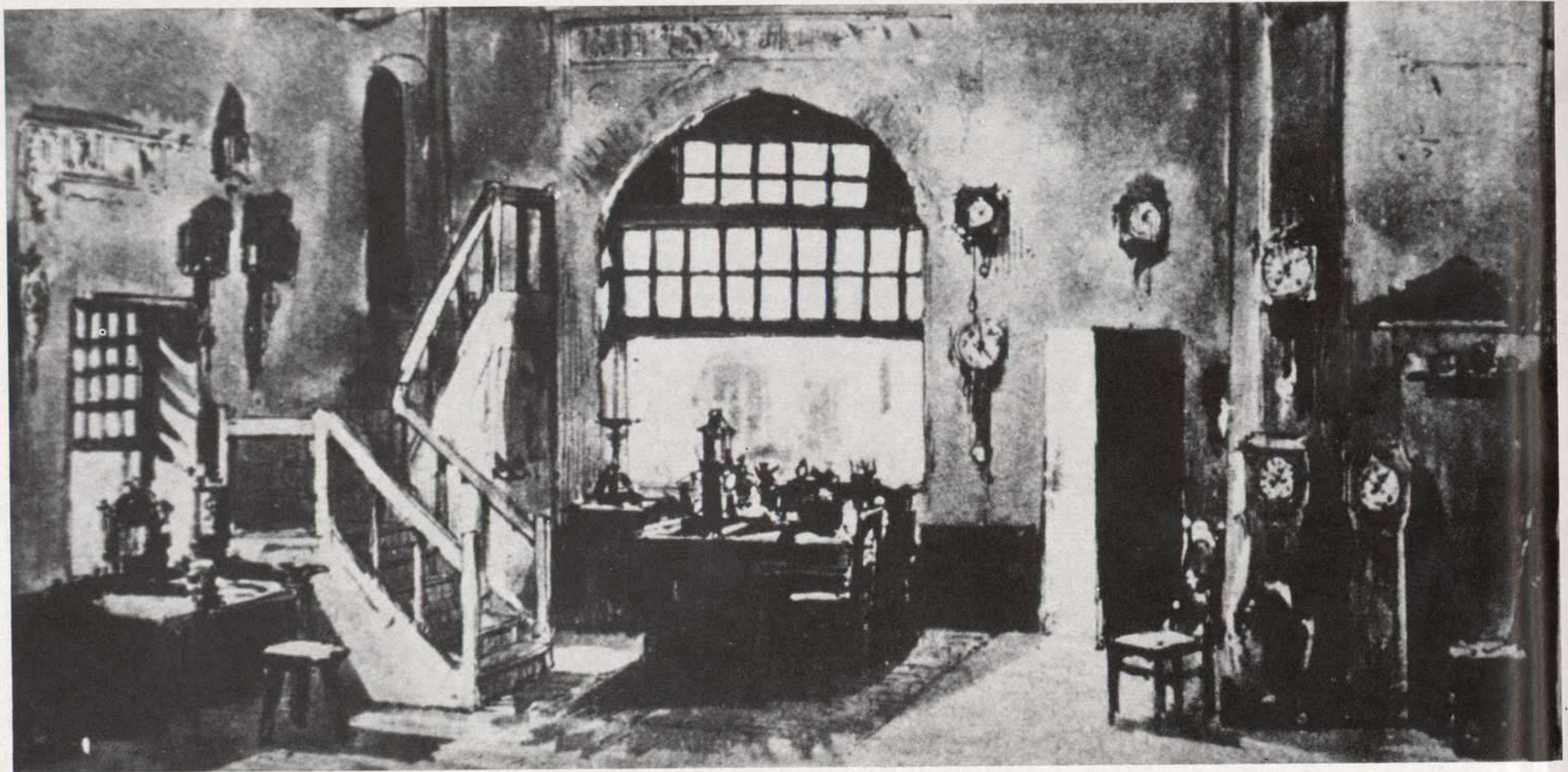
La última obra de Ravel, el ciclo antes citado de canciones de *Don Quijote a Dulcinea*, para voz y piano, nace, en 1934, como consecuencia de un proyecto luego no realizado: una película sobre el personaje cervantino para la que debían componer la música, además de Ravel, Falla, Milhaud, Ibert y Delannoy. Sobre poemas de Paul Morand se edifican tres agradables canciones, muy alejadas de la concentración de los empeños antes examinados. Lo más destacable es el empleo de ritmos de danzas españolas: guajira en la «Canción romántica», zortzico en la «Canción épica» y jota en la «Canción de beber», aflorando así, al igual que en otras muchas composiciones del músico (*Rapsodia española*, «Alborada», *La hora española...*), su afición a lo ibérico, a lo que por nacimiento estaba tan unido.



artificial, atmósfera de ruidos inusitados y divertidos y, por último, la posibilidad de sacar partido del pintoresquismo de la música ibérica». La idea era plasmar esta comedieta, esta conversación en música, intentando con ello una revitalización, y al mismo tiempo una actualización de un género ya periclitado: la ópera bufa. ¿Se logró esta pretensión? Puede afirmarse que sí, aunque el resultado obtenido pertenezca, por muchos factores, a una dimensión muy distinta a aquella ocupada por las obras a las que se quería evocar. No obstante, la originalidad del empeño motivó algunos puntos de discusión. Así, por ejemplo, se ha tachado a la ópera de fría y falta de humanidad, de un puro aunque magnífico mecanismo de relojería (Pierre Lalo), o de poseer un discontinuo y desperdigado discurso musical (Yankélevitch). Pero nadie ha discutido la extrema habilidad del compositor para extraer partido de un asunto endeble como el de Nohain, en base a una construcción impecable por su minuciosidad y rigor. Toda la obra está, en efecto, montada con la precisión de un relojero que se divierte en ir colocando cada pieza en su sitio, y, evidentemente, Ravel, al hacerlo así, ha ido más allá de la propia anécdota picaresca que describe. El tic-tac de los relojes, símbolo de lo temporal, es un motivo constante en todo el discurso, y el compositor parece reírse de esta manera, distanciándose de las idas y venidas de sus personajes, convertidos también en máquinas, en marionetas. Para ello emplea un lenguaje musical altamente eficaz, presidido por un recitativo «quasiparlato», que da a cada frase un valor singular, y por una orquestación prodigiosa, salpicados, desde el punto de vista rítmico, de danzas de origen español (de nuevo su influjo),

«quasiparlato» de aquella nos topamos en ésta con una mayor relevancia de los valores melódicos; la mayor complejidad del entramado de una es sustituida por una mayor linealidad en otra; a la más estricta unidad temática sucede un general atematismo. El asunto, un cuento sencillo de un niño malo, un tema «anderseniano», es de Colette, sensibilidad en principio no muy afín a la del músico, quien, no obstante, escribía: «El libreto autorizaba esa libertad en lo maravilloso. Es el canto el que quiere dominar aquí. La orquesta, sin desdeñar su virtuosismo, queda, con todo, en segundo plano...». Se cumple así lo que, a raíz del estreno de **La hora española**, había propugnado Henri Gheon en el sentido de aligerar el subrayado orquestal. Decía el crítico a propósito de aquella: «Su gracia y su alegría son sobre todo vocales; a pesar de todo el ingenio empleado en la trama armónica y en las combinaciones de timbres, opino que la orquesta ocupa demasiado lugar aquí, que suena demasiado».

La orquesta, en efecto, se ha hecho más aérea en **El niño y los sortilegios**, y la armonía menos rica, aunque no por ello deja de ser punzante. La austeridad, la «desección de la sustancia musical», a que alude Roland-Manuel, la encontramos ya en el encantador prelude, en el que cuartas y quintas paralelas aparecen yuxtapuestas en el agudo por dos oboes; esta sencillez armónica y la descarnada y al mismo tiempo dulce instrumentación nos da en el comienzo idea de lo que va a ser la obra. A lo largo de ella volvemos a encontrar la sempiterna preocupación raveliana por los ritmos y aires de danza más diversos. Pero el ambiente es muy otro al de **La hora española**, en la que proliferan las voluptuosas haba-



DECORADOS PARA «LA HORA ESPAÑOLA»

como la jota, la habanera o el bolero. La presentación del ridículo «Don Gonzalvo» viene dada al ritmo del fandango. «Don Iñigo», no menos ridículo, canta su «solo» mecido por el tres por cuatro. Determinados timbres definen a los personajes; así, a «Don Iñigo» lo relacionamos con el clarinete bajo, el mulero «Ramiro» es precedido por el timbal... Con justicia se han hecho famosos el prelude y el final de la obra; a aquél, por el encanto y originalidad de su orquestación, por la que se «exaltan todo el misterio y poesía secreta, lejana, de los pequeños seres de acero a los que el ingenio de un mecánico dotó de una voz de otro mundo» (Vuillermoz); éste, por su habilidosa construcción en ritmo de habanera, sobre el que el quinteto vocal, en escalas vertiginosas y florituras al viejo estilo «belcantista», nos expone la conclusión desenfadada: «Llega un momento en el juego del amor... ¡ah!... en que al arriero tiene su turno».

«L'ENFANT ET LES SORTILEGES»

Estrenada en Montecarlo, en 1925, es de signo bien distinto. Por estas fechas el compositor ha afilado y purificado extraordinariamente su técnica, haciéndola cada vez más austera y eliminando de ella todo lo superfluo. No debe olvidarse que de estos mismos años son obras como la **Sonata en dúo** para violín y violoncelo (1922), **Ronsard a su alma** (1924) y las **Canciones malgaches** (1925). Frente al sarcasmo y la ironía de la ópera anterior encontramos aquí una mayor delicadeza y ternura (aunque puedan señalarse instantes en los que impera la malicia); frente al recitativo

neras o los mecedores boleros; aquí lo que se nos propone es un viaje al mundo de los «blues» y del «fox», porque, como el propio compositor nos dice, es un asunto «tratado con el espíritu de la opereta americana»; aunque, claro, el resultado final queda muy alejado de ella, a excepción de esas conexiones rítmicas. La atmósfera sonora, de un refinamiento extraordinario, de una gran individualidad en las voces orquestales, puede emparentarse con la de **Mère l'oye**. Tampoco está lejos el mundo de **Daphnis et Chloé**, especialmente en la delicada y modélica fuga final, «música del espíritu y de la sensibilidad, toda henchida de ternura», como proclama Roland-Manuel. Toda la parte última nos muestra, en una página auténticamente panteísta, el sabor de la Naturaleza a través de las plantas y animales que cantan. Las dos postreras notas de la partitura nos dan la patética llamada del niño a su madre, que queda flotando en el aire perfumado de la noche. Como otros momentos imborrables de esta obra maestra han de señalarse la lamentación de la princesa—sostenida por la flauta—o la maravillosa introducción al segundo cuadro. Son muchos los detalles ingeniosos o incluso chocantes, como el famoso «duo de los gatos», enjuiciado duramente por cierto sector de la crítica contemporánea del músico por tratarse de un efecto de no muy buen gusto de fácil descriptivismo (las voces maúllan realmente). Frente a ello escribe, sin embargo, Arthur Honneger: «Ravel no se ha divertido imitando los maullidos de los gatos, sino que se ha servido de ellos para establecer una línea melódica que se inspira allí. Todo el problema de la llamada música imitativa reside en eso».

Ravel emplea un pequeño coro en esta obra. Sólo lo había utili-

zado con anterioridad en el **Dafnis** (con misión básicamente tímbrica y expresiva) y en las **Tres canciones** de 1916 para formación «a capella», con textos de él mismo: «Trois beaux oiseaux du Paradis» («Tres bellas aves del Paraíso»), que anuncia, por su transparencia de escritura y belleza melódica, la desnudez de **El niño y los sortilegios**; «Ronde», jubiloso diálogo de muchachos y viejos, y «Nicolette», que a través de un tema y tres variaciones nos cuenta las aventuras de Caperucita Roja.

EL INSTRUMENTO

A lo largo de lo expuesto se ha podido constatar que Ravel, músico sólido siempre, en posesión de medios técnicos archisuficientes, ha ido depurando su estilo al correr de los años (cosa, por otra parte, perfectamente lógica). Así, vemos que de los acordes grasos de **Un grand sommeil noir**, de discurso melodramático, pasamos, a través del tiempo y en el ámbito de las canciones para voz y piano, a la enteca armonía de **Rêves**, de corte más lineal; o desde el patetismo violento de corte orientalista, sensual y voluptuoso de **Shéhérazade** al estilizado y delicado mundo de **El niño y los sortilegios**. El estilo evoluciona hasta el final si dejamos a un lado, quizá, las canciones de **Don Quijote a Dulcinea**, su última obra, cuyo jocoso y elegíaco perfume nos aleja un poco del Ravel austero y afilado. El artificio del músico que gusta de disfrazar su auténtica idiosincrasia en mundos exóticos un poco de guardarropía nos da una imagen que puede considerarse válida de su modo de hacer, de su fina sensibilidad, de su receptividad para aprehender lo esencial de otras músicas, de otras culturas. Ahora bien, ¿cómo son empleadas estas facultades en el ámbito de lo puramente vocal?; es decir, ¿de qué forma traduce el artista sus inquietudes a través de la voz humana como vehículo principal? Durante toda su vida sintió que sola, con piano, pequeño conjunto o gran orquesta, le era esencial. La variedad de los tratamientos, la sutileza de las combinaciones, el rigor de la escritura nos informan de su dominio del medio y de su técnica expresiva.

La voz es enfocada así buscando, antes que el lucimiento, la más íntima expresión, sondeando e interpretando el auténtico sentido de los textos a que se sirve y llegando, en obras como las **Canciones malgaches** o **El niño y los sortilegios**, en una suprema sublimación, a que el valor lineal o melódico prime sobre las exigencias del verbo, lográndose, por otra parte, una indisoluble unidad con la sección instrumental. En estas condiciones la voz humana se convierte en un instrumento más del pequeño o gran conjunto, aunque, lógicamente, no deje de ser el elemento principal

en una canción. Recordemos lo manifestado por el propio compositor en relación con las canciones de Madagascar: «Cuarteto en el que la voz desempeña el papel principal».

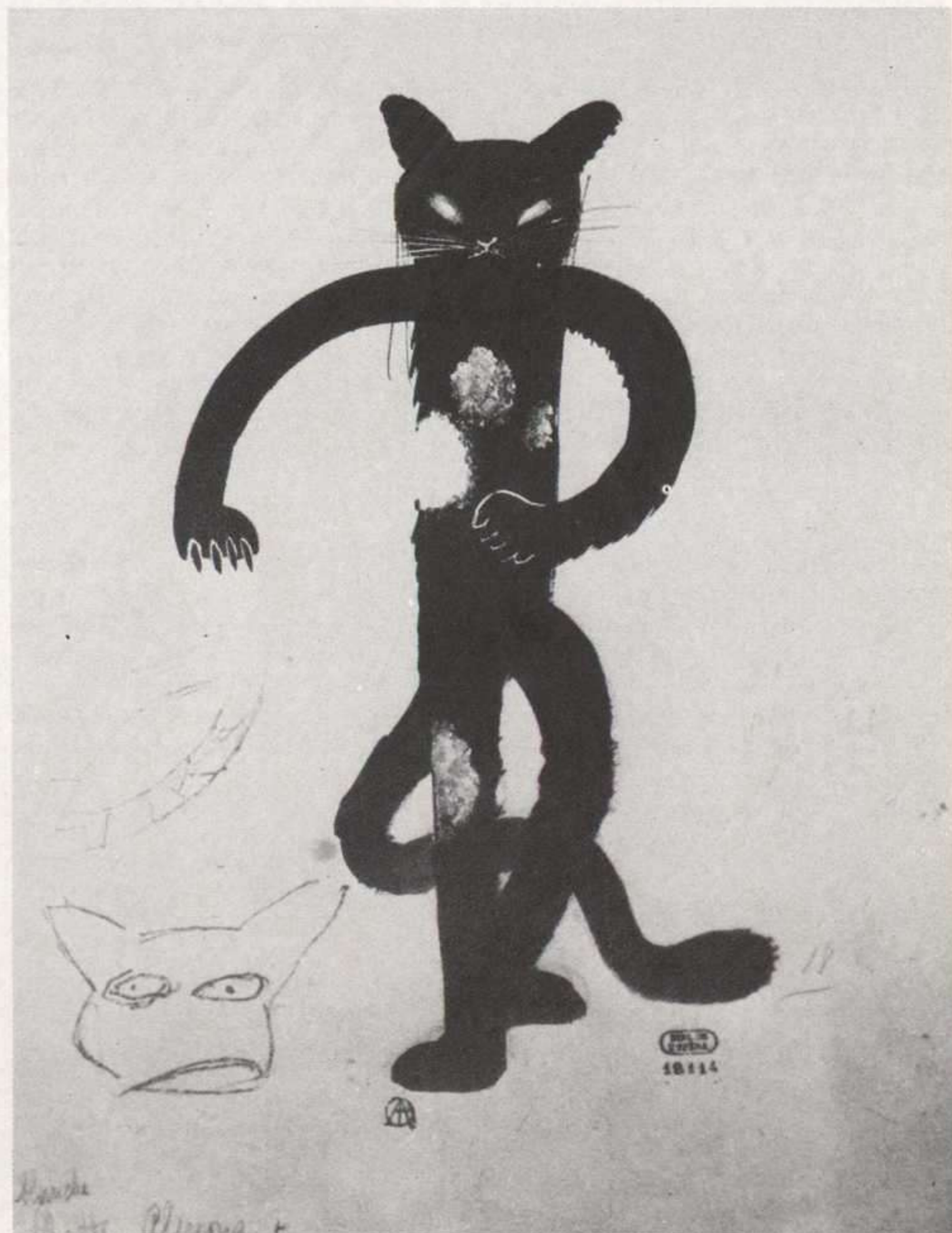
Desde el punto de vista técnico-expresivo, la voz de Ravel está siempre sujeta, por tanto, a la intencionalidad puramente musical, independiente de cualquier otro factor. Las exigencias del compositor son, no obstante, grandes, y para servirle adecuadamente ha de poseerse un virtuosismo a toda prueba (como lo requiere, en general, cualquiera de sus obras puramente instrumentales): facilidad para el «filado» piden al solista **Sainte** o **L'énigme éternelle**; para la media voz, **Ronsard a su alma**; dominio de los reguladores, las **Canciones griegas**; «fiato», **Kaddisch**, y, en general, técnica para realizar todo tipo de ligados y «portamentos», gran sentido del ritmo y suprema afinación. Si además de todas estas cualidades el cantante es dueño de un timbre cálido y sugerente, puede hablarse de una idoneidad para interpretar el mundo vocal raveliano.

Las canciones con piano están compuestas pensando en una soprano más bien oscura, lindante con la «mezzosoprano», aunque una lírica con cuerpo y, por supuesto, un barítono puedan dar excelente juego. **Shéhérazade** exige una voz femenina pastosa y hábil para sugerir ese mundo de ensueño oriental; una voz que se pliegue igual al cadencioso acompañamiento de la flauta en «La flauta encantada» que al encantamiento armónico de «Asia»; una voz capaz, por otro lado, de progresar con soltura hasta el si bemol agudo. Las **Historias naturales** precisan de una gran nitidez en la articulación y de una emisión seca e incisiva. El colorido de las canciones de corte folklórico requiere que la voz, aparte de plegarse a una muy flexible línea melódica, posea un timbre luminoso y fluido. Al erotismo reconcentrado de las **Chansons madécasses** y al preciosismo de los **Tres poemas de Mallarmé** convienen un color oscuro y una especial densidad interpretativa.

En las dos óperas encontramos todo tipo de voces: desde el bajo profundo de corte bufo de «Don Iñigo» en **La hora española** hasta la soprano superligera del ruiseñor de **El niño y los sortilegios**. Concepción, eje de la primera, requiere una voz incisiva, pero sólida, una lírica ancha. El niño protagonista de la segunda pide una «mezzo» cálida e inteligente, capaz de marcar el contraste entre el primero y el segundo cuadro.

Sin temor de pecar de exageración puede afirmarse que Ravel alcanzó, también en el aspecto vocal, una perfección técnica de escritura, una facilidad para definir la idea o sentimiento y una sutileza y delicadeza expresivas dignas del mismo Mozart, revelándonos que detrás de esa fachada de objetividad y compostura latía el corazón de un gran artista.

FIGURINES PARA «EL NIÑO Y LOS SORTILEGIOS»



RAVEL Y SU ESPAÑA SOÑADA



MAURICE RAVEL EN SEVILLA

Por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

El compositor cuyo centenario conmemoramos en este 1975 nació cerca de la frontera española, en el país vasco-francés. Su padre había conocido a María Deluarte (que no Delouarte) en Aranjuez; ella era vasca de nacimiento y con toda facilidad debió integrarse en el país vasco-francés, en donde los Ravel fijaron su residencia. Allí, en Ciboure, vio la luz Maurice Ravel hace cien años.

El tiempo iba a encaminar a Maurice hacia la Música, y en seguida pudo verse la excepcional capacidad del compositor para imbuirse de cualquier ambiente musical que despertara su interés. El origen español de su madre y la proximidad a nuestra tierra del lugar de nacimiento (y de otros de residencia habitual) no son base documental suficiente para justificar la atracción de Ravel hacia lo español. Estos detalles pueden suponer—eso sí—una polarización, una atracción más marcada; pero el repaso al catálogo raveliano obliga a considerar el capítulo de su música española como uno más, el más señalado, de los capítulos exóticos en los que incidió nuestro autor. Así, Ravel fue compositor de música oriental en *Shérézade* y en *Laideronette*, Emperatriz de las Pagodas; fue compositor de jazz sinfónico en el *Concierto en Sol*; practicó recreaciones de los folklores griego, ruso, italiano, escocés, flamenco, hebreo, húngaro... Ravel, sin dejar de ser él mismo, revistióse de las tan mencionadas «máscaras» muchas veces. Su interés por lo hispano es, pues, natural; los hechos biográficos y razones de proximidad acrecentaron este interés espontáneo.

Salvado el posible tópico de la madre española que determina la inspiración del hijo compositor, hemos de esquivar otro: el de los posibles viajes a España, enriquecedores musicalmente para el compositor. Tampoco es este el caso de Ravel. En 1924 viene a España—a Barcelona—para presidir un concierto dedicado a su obra. Viene ya famoso (se cuenta que en un café de las Ramblas fue reconocido por el violinista que interpretó en su honor la *Habanera*) y su visita es de cumplimiento. Por otra parte, ocho de las diez obras «españolas» sue podemos contabilizar han sido ya compuestas... Próximo a su muerte, en 1935, por iniciativa de Ida Rubinstein, pudo hacer Ravel un espléndido viaje por España y Marruecos; en nuestro país se detuvo en Madrid, Algeciras, Sevilla, Córdoba, Vitoria y Pamplona. De su paso por Sevilla es la espléndida fotografía que encontrará el lector por estas páginas: envejecido, con el pelo cano, Ravel conserva toda la apostura, la exqui-

sitez en el atuendo y hasta la «pose» que tan deliciosamente evocara Alma Mahler en sus *Memorias*. Pero por entonces ya estaban estrenadas las dos composiciones «españolas» que faltaban: no cabe, pues, enfocar la inspiración raveliana como fruto inmediato de viajes o contactos directos con nuestro folklore. Ravel compuso música en estilo español sin ningún imperativo especial, porque sí, como compuso «minuetos» y valeses sin que quepa una explicación lógica convincente.

En este estudio de las vinculaciones de Ravel a nuestro país no debe pasarse por alto la entrañable amistad que desde 1890 le unió a Ricardo Viñes, el extraordinario pianista leridano a quien se encomendaron los estrenos de buena parte de las composiciones pianísticas ravelianas, sobre todo del primer período. No obstante, tampoco esta circunstancia es agarradero tópico: Viñes brillaba mucho más como intérprete de Debussy y Ravel que como especialista del piano español. No es que estuviera el ilustre catalán desconectado de la música española, por supuesto que no, pero su dedicación a ella vino más por la parte de Falla y Turina (en cierto modo vinculados al París de estos años) que, por ejemplo, de Albéniz. Por otra parte, no creo que nadie se escandalice si afirmamos que el españolismo de Ravel está más próximo de Falla y Turina (como precedente) que de un Albéniz cuyo fuego romántico quizá entorpeció el poder de influjo que pudo haber tenido sobre Ravel y su generación. En otras palabras, la música española de Ravel lo es más porque la posterior de Falla la recuerda que por el hecho de basarse como modelo en música española anterior a él. Un caso increíble de personalidad y poder de convicción.

Entre las más tempranas partituras figura «Habanera» para dos pianos (de las *Sites auriculaires*, 1895). Algún día se hará el estudio reposado que merece la influencia de Sebastián Iradier (Sanciego, 1809-1865) en la música culta francesa de la segunda mitad del siglo XIX: baste recordar ahora que Iradier fue, en París, profesor de Canto de la Emperatriz Eugenia, y que entre las muchas canciones suyas que hicieron fortuna (principalmente habaneras, forma popular española derivada del tango andaluz) se encuentra el arreglo, habanera que Bizet adaptó para la más popular de las páginas de su ópera *Carmen*. Para encontrar un compositor de música «ligera» tan admirado e influyente como Iradier habría que acudir a Johann Strauss. Pues bien; Ravel, como Bizet, Saint-Saëns, Lalo,

Laparra, Chabrier, Aubert o Debussy compuso habaneras; nada menos que cinco podemos encontrar repartidas entre su corta producción: la citada de las Sites auriculares para dos pianos, la de Rapsodia Española (cuya «Habanera» no es sino una versión orquestal de la anterior) y la Vocalise en forma de habanera, para canto y piano (abundantemente transcrita para violín o violonchelo y piano), son las tres que, como tales, figuran en los títulos. En La hora española hay otra bien notable y, más escondida, en «Le Grillon» (una de las canciones de las magníficas Historias naturales) tenemos también el inconfundible esquema rítmico de la habanera.

La pavana no es claro que ofrezca un origen específicamente hispánico, pero como danza cortesana tomó desde el siglo XVI un «ropaje» español que le añadió color y vida originales. Si la «Pavana de Ma mère l'Oye» no puede incluirse sin artificio en este comentario, en cambio la Pavana para una infanta difunta, sí; el propio Ravel nos da la pauta: «No se trata de un canto fúnebre para una niña difunta, sino más bien de una evocación de la pavana tal como podía haber sido bailada por una princesita de las pintadas por Velázquez en la corte española».

En la «suite» pianística Miroirs encontramos una pieza de mayor fuerza españolista: si en las Habaneras domina un deje patético, nostálgico, de inconfundible sabor romántico, y en la Pavana estábamos ante la evocación de una remota España cortesana, la «Alborada del Gracioso», de Miroirs, no deja lugar a dudas acerca de su pimpante españolismo. Con agudeza extraordinaria, Jankélévitch ha descrito al Gracioso de la «Alborada» como «una especie de Petrushka andaluz», mientras que en unas notas a programa de concierto trazaba E. Franco un estrecho paralelismo entre el esquema formal-estilístico de la «Alborada» y los de muchas piezas de la Iberia, de Albéniz: ritmo de danza en la base, falseta y copla. El carácter español de la «Alborada» es hermano del de Rapsodia española y ha gozado del más autorizado de los retratos: el hecho por Manuel de Falla.

«La Rapsodia me sorprendió por su carácter español, el cual, coincidiendo con mis propias intenciones, y en contra de lo hecho por Rimsky en su Capricho, no estaba logrado por el simple acomodo de documentos folklóricos, sino más bien (con excepción de la «Jota» de la «Feria») por un libre empleo de sustancias rítmicas, modales, melódicas y ornamentales de nuestra lírica popular.» Esto escribía Falla (París, Revue Musicale, 1939); apuntando hacia la definición de una estética que dio en llamarse «folklore imaginado», una estética popularista de músicos cultos, una estética en la que hicieron brillantes incursiones Ravel, Falla, Debussy... y, sobre todos, Béla Bartok. Más que imaginación, el españolismo raveliano me transmite la idea de «ensueño». La España de Ravel es tan real como imaginada, tan etérea como fundada en bases ciertas, tan reconocible por sus perfiles como idealizada subjetivamente. Es, en definitiva, una España soñada. En la Rapsodia se equilibran ambos sectores: idealización en el «Preludio a la noche» y «Malagueña»; concreción real en «Habanera» y «Feria».

En la música vocal de Ravel, poco conocida entre nosotros, tenemos importantes muestras de lo español: entre un grupo de Canciones populares compuesto en 1910, tenemos una Canción español-

la; una de las dos óperas ravelianas se titula La hora española; por fin, el canto del cisne del compositor vasco-francés es el ciclo de canciones de Don Quijote a Dulcinea. La ópera citada es mucho más que una recreación hispánica; en justicia, casi habríamos de admitir que el españolismo del libreto de Nohain es oportunista y un tanto superficial: en Toledo se desarrolla la acción y españoles son sus personajes—Concepción, Torquemada, Ramiro, Gonzalvo, Iñigo—, pero el entramado no deja de ser una típica comedia de enredo, cuya situación puede trasladarse sin perjuicio a otros lugares. Ravel, como de paso, sirvió a ese españolismo con la facilidad de quien está muy puesto en el tema, pero, musicalmente, la aportación de La hora española a la literatura operística deja muy arrinconadas las posibles consideraciones estéticas acerca de su españolismo.

El ciclo de Don Quijote, increíblemente ausente de nuestro orbe musical, es una obra muy notable, cuyo planteamiento debemos admirar sin reservas: pensemos en lo que supone de nobleza artística el hecho de que Ravel, al final de su etapa creadora, cerrara su voz y buscara nuevas aproximaciones a su España soñada en el terreno de la intimidad «liederística», después de tantos éxitos—el Bolero el más reciente—, con el despliegue exuberante de un españolismo extrovertido, brillante y atractivo a niveles superficiales. Ante las canciones de Don Quijote a Dulcinea guardan los tratadistas de Ravel un distante respeto... Sólo nosotros podríamos entusiasmarnos o señalar su artificio: no lo hemos hecho, por ahora. Las tres canciones («Romántica», «Epica», «Báquica») que componen el pequeño ciclo pueden estudiarse como una recreada «suite» de danzas populares hispánicas: guajira, zortzico, jota aragonesa. Para el anecdotario añadiremos que el origen de la composición fue el de servir un fondo musical a un filme que sobre Don Quijote iba a protagonizar Chaliapin. Y que existe una versión de este ciclo, totalmente olvidada, con acompañamiento orquestal: ¡qué fácil y bonita hubiera podido ser la conmemoración de la efemérides raveliana en nuestros conciertos!

Ha quedado para «coda» la más popular y difundida de las partituras de Ravel: el Bolero. No vamos a describir la fisonomía de esta celeberrima recreación de la danza española, pero sí a recordar que la versión coreográfica nos sitúa en una posada española (sin mayor precisión); aquí, una bailarina, animada por los hombres que la rodean, inicia un suave bolero que terminará en la más crispante orgía de ritmo y sonido. El Bolero fue realizado por Ravel para atender el encargo de Ida Rubinstein; la primera idea fue la de orquestar algunas páginas de la Iberia, de Albéniz, de cara al montaje coreográfico, pero los derechos adquiridos por Fernández Arbós torcieron el proyecto. A cambio de lo que pudo ser otro apasionante trabajo orquestador de Ravel, nos ha quedado una partitura original, apasionante en su singularidad y admirable en su virtuosismo.

Desde la nostalgia de la «Habanera» hasta la crispación del Bolero, desde la incisividad de la «Alborada» hasta la difuminación de «Preludio a la noche», desde la exteriorización de La hora española hasta la intimidad de Don Quijote a Dulcinea, Mauricio Ravel ha hecho maravillosos recorridos por nuestro folklore y nuestro paisaje. Sólo con ello estaríamos obligados a admirarle.

Maurice Ravel
con unos amigos,
en Estella



La imperceptible e irónica sonrisa de Alexandre Taverner, o a dónde fueron a parar los millones de Maurice Ravel

Por MANUEL CHAPA BRUNET

A Jerome Duhamel, gran periodista, sin cuya colaboración no hubiese podido hacer nada.

Sentado en el confortable «fauteuil» del salón de su «Belvedere», de Biarritz, Alexandre Taverner escucha un aparato de radio recién comprado. —«Es el mejor que tenemos, señor Taverner», le han dicho en la tienda— y que ha instalado encima de una soberbia mesa rústica vasca. Suena una música lánguida e impersonal, a la que Taverner presta cada vez menos atención. Taverner se ha puesto a recordar, sin darse cuenta, sus múltiples vivencias pasadas, su vida, en otras palabras. Esto le ocurre con frecuencia. —«Me debo estar volviendo viejo», piensa un momento—. Sigue recordando, revive una vez más sus antiguas hazañas. Poco a poco ha ido aflorando en su semblante una imperceptible e irónica sonrisa.

A pesar de ser el decimotercero de una familia de trece hermanos, Alexandre Taverner comienza a sospechar que es un hombre de suerte. Y comienza a sospechar semejante cosa cuando, en plena guerra europea, consigue evadirse y pasar sin dar ni golpe el resto de la contienda. «Alors, ça marche.» Taverner se pregunta a sí mismo si esto sería fruto de la mera casualidad. Decide probar fortuna jugando a los caballos. Gana la quíntuple. «Alors, ça marche beaucoup mieux.» Alexandre Taverner, acto seguido, tiente suerte en la lotería nacional. Le toca un premio mayor. «Alors, ça marche mieux encore.»

Bien; está claro que monsieur Taverner es un hombre de suerte. Guerra, caballos, lotería..., ramalazos oportunos, sucesivos, de la diosa Fortuna lo señalan diáfanoamente. Sin embargo, Taverner piensa que lo mejor está aún por llegar. Este afortunado, pero aún modesto barbero de Hendaya está convencido de que se le presentará el golpe maestro. «La suerte está en todas partes, agazapada tras cada oportunidad. Lo que nunca hay que fallar es la ocasión concreta», suele repetir una y otra vez a sus amigos de chiquiteo por los bares de la villa fronteriza. Taverner cree que algo le aguarda, y por nada del mundo piensa desaprovechar su «chance». Lo que no sospecha ni remotamente es que el golpe definitivo va a consistir en el usufructo de por vida de la fabulosa herencia de Maurice Ravel—unos 500 millones de pesetas de caudal hereditario, más 28 millones al año de derechos de autor—. Taverner nunca conoció a Ravel, pero, eso sí, le suena su nombre porque en 1925 habían dedicado al compositor francés la calle principal de Ciboure, pueblecillo anexo a San Juan de Luz, cercano de Hendaya; calle por la que se pasa obligatoriamente si se viaja de Hendaya a Biarritz por la carretera de la costa.

Para que un don Nadie como Taverner llegue a disfrutar de la herencia de un ilustre músico como Ravel es necesario que se combinen muchos factores, que la casualidad intervenga, que el azar juegue su decisivo papel. Taverner, eso sí, pondrá de su parte. «Il faut pas laisser passer l'occasion, voyez vous»; pero el comienzo es sólo producto de la suerte. O de la mala suerte, según se mire, que a menudo la mala suerte de unos se convierte en buena para otros, como ocurre en el caso de la presente historia. Y la presente historia tiene su punto de arranque donde tantas otras finalizan, en un accidente de automóvil. Lugar: la carretera de Pau a Lourdes. Víctimas: Edouard Ravel, hermano y heredero de Maurice, y su mujer. Consecuencias: un buen susto y una lesión en la espalda de Edouard que exige un tratamiento permanente a base de masajes. Los Ravel buscan un masajista por todo el país vascofrancés. Por fin, tras interminables pesquisas, encuentran la persona adecuada. Se llama Jeanne Taverner, esposa de Alexandre; está bien proporcionada, es generosa de carnes y se dedica indistintamente a dar masajes, fabricar botones y vender canarios. De una mujer con semejantes ocupaciones se puede esperar cualquier cosa. Tanto Taverner como Ravel piensan que, en efecto, de Jeanne pueden esperar cualquier cosa.

La ancianísima esposa de Edouard Ravel fallece de pronto. El hermano de Maurice se encuentra solo en el mundo y decide contratar al matrimonio Taverner como servidores fijos. Les aloja en su villa «Mayatza», de Hendaya, y les reparte sus «rôles» respectivos. Alexandre se ocupará de las labores del jardín; también será el chofer. Jeanne tendrá el doble papel de masajista y ama de llaves. Bien pronto Edouard comienza a manifestar una peligrosa y



RAVEL EN LA PLAYA DE SAN JUAN DE LUZ

acusada proclividad hacia madame Taverner. Parece exigirle cada vez más como masajista, cada vez menos como ama de llaves. Edouard no se muestra especialmente exigente con la comida ni con el orden de la casa. Sin embargo, las sesiones de masaje se prolongan más y más. Curiosamente, siempre se producen a horas intempestivas, generalmente por la noche, a puerta cerrada a cal y canto... «Oh, la la!»

Alexandre asiste impávido a este repentino, progresivo e inesperado romance. ¿Inesperado? Muchos amigos intentan azuzarle: «Que te están poniendo unos cuernos más largos que los de un alce». Taverner sonríe sarcásticamente, mira al suelo y contesta: «Il faut avoir de la comprehension». Taverner, marido engañado, resignado e incluso comprensivo... ¡Qué papelón!

Lo que ninguno de sus amigos sabe todavía es que Edouard Ravel, apasionado por el amor de Jeanne, ha puesto a nombre de ésta su villa «Mayatza», y emocionado por la serena resignación de Alexandre, ha regalado a su jardinero un lujoso Pontiac, último modelo. Guerra, caballos, lotería y ahora un cochazo. «C'est pas mal, evidemment».

Alexandre Taverner, movido por su insondable bondad, propone por fin (¿por fin?) a su mujer la necesidad del divorcio: «Esto no puede continuar así, Jeanne. Nos divorciaremos y de esa forma podrás casarte con Ravel». La escena es de una maravillosa ter-

nura: Monsieur Ravel agradece con un entrañable abrazo la noble actitud del encornamentado Taverne; Jeanne se entrega a un emocionado llanto; Taverne abandona, en su nuevo Pontiac, claro, «Villa Mayatza». Se va engañado, pero digno. Y, sin embargo, ¿a qué viene su casi imperceptible e irónica sonrisa cuando franquea la cancela de la mansión de Edouard? Mejor dicho, de la ex mansión de Edouard. Al despedirse, Alexandre ha pronunciado una frase lapidaria: «Je m'en vais pour jamais revenir». («Me voy para nunca más volver»). ¡Qué bonito! Claro que 500 millones, más 28 anuales, bien merecen al menos una mentirijilla. ¿Me creerían ustedes si les dijera que merecen incluso más de una mentirijilla?

La proyectada y anunciada boda entre Monsieur Ravel y Madame Taverne no tendrá lugar. Ni lugar, ni fecha, ni nada, porque el fogoso hermano de Maurice muere—¿víctima de los masajes?—ocho días antes del día en el que se iba a celebrar la ceremonia. ¡Qué inmensa pena para los Taverne! Da la casualidad de que Edouard, como Maurice, nunca tuvo hijos. El sucesor por sangre más próximo, sobrino de ambos, es Marc Perrain, primer trombón de la Orquesta de la Suisse Romande. Héteme aquí—nada por aquí, nada por allá—que Jeanne Taverne es la heredera universal de los Ravel. Pero, ¿qué suponen 500 millones, más 28 al año, ante su desolación inconsolable?

Alexandre («Il faut toujours de la compréhension»), una vez más se muestra magnánimo y bondadoso. Accede, movido por la piedad, sin duda, a casarse de nuevo con su ex mujer, Jeanne. Olvidará el pasado, «Lo pasado, pasado está», y se esforzará por consolar a la desconsolada casiesposa de Edouard Ravel. Alexandre y Jeanne se casan el 20 de julio de 1960. Algunos testigos creen percibir en el rostro de Alexandre una imperceptible e irónica sonrisa. Una de las cláusulas del nuevo contrato económico-conyugal establece la comunidad universal de bienes. Es decir, el que superviva de los dos esposos heredará del otro la totalidad de sus bienes. «Vraiment admirable.»

1964. Jeanne Taverne muere de un fulminante ataque cardíaco. Y—¡nada por aquí, nada por allá!—, «voilà» a Alexandre Taverne dueño y señor de los 500 millones más los 28 de turno anual. El juego del Derecho sucesorio se asemeja al de las muñecas rusas. A un heredero sucede otro de manera estatuida y automática. Ahora Alexandre Taverne lo es de un caudal hereditario fabuloso y, en principio (sólo en principio), ajeno. Taverne es heredero universal de Jeanne, su mujer, su ex mujer, su mujer de nuevo, que a la vez lo fue de Edouard Ravel, que a la vez lo fue del compositor del **Bolero**. Lo dicho: el juego de las muñecas rusas.

A partir de ahora se entabla una feroz lucha legal entre Marc Perrain, que pretende los derechos de autor, y Alexandre Taverne, que resiste los furiosos embates del trombonista suizo con una imperceptible e irónica sonrisa. La prensa desata una campaña en contra del ex barbero de Hendaya, al que se acusa, entre otras cosas, de perverso maquinador, abyecto inmoral y cazarrecompensas sin escrúpulos. Taverne no dice ni mu, pero a la hora de actuar contrata a uno de los abogados más caros y prestigiosos del Sudoeste francés para que defienda en juicio lo que le ha costado tanto—¡ya lo creo, tanto!—conseguir. Por dos veces Perrain sale derrotado en sus pretensiones reivindicatorias. El ex barbero de Hendaya ha vencido, «per in secula seculorum», al trombonista de Ginebra. «Ça tourne encore!»

En 1970 Alexandre Taverne no es ya ni barbero, ni jardinero, ni chofer, ni marido encornamentado, ni marido comprensivo, ni marido reenamorado, ni viudo inconsolable, ni siquiera litigante por unos derechos de autor. No, no es nada de eso. Ahora, Alexandre Taverne sólo es millonario. Y, naturalmente, se comporta como tal. Ha vendido «Villa Mayatza». Un millonario que se precie no puede vivir en Hendaya, debe habitar en Biarritz, ciudad elegante de la costa vasca. Allí se ha trasladado Taverne. Allí ha adquirido una preciosa villa que ha bautizado «Belvedere», en recuerdo de la casa de Maurice Ravel en Montfort. Allí ha montado todo un «escenario Ravel»—pseudoravel, según las malas lenguas, pero, ya se sabe, las malas lenguas son muy malas—con piano, cachivaches, partituras y hasta cajas de tabaco que, según Alexandre, pertenecieron al compositor de Ciboure. Alexandre, que nunca supo lo que era una clave de Sol, que jamás asistió a manifestación musical alguna, que apenas poseía discos clásicos, se ha transformado en una especie de sorprendente hijo espiritual de Maurice Ravel. Las malas lenguas aseguran que todo es «pose», que todo es mentira, ficción, deshonestidad galopante, pero, ya se sabe, las malas lenguas son muy malas. Taverne juega el papel de improvisado (improvisado por 500 millones, entre otras cosas) patriarca raveliano. Habla de Maurice como si fuera su primo. Ofrece a los que, movidos por la curiosidad, visitan al nuevo millonario, cigarrillos que, según él, pertenecieron a Ravel. «Cualquier día de estos nos acercamos a San Juan de Luz y les enseñé la casa donde nació Maurice.» Lo dice como si tal cosa y se queda tan ancho. Las malas lenguas afirman que a menudo Taverne esboza apenas una sonrisa imperceptible e irónica. Pero, ya se sabe, las malas lenguas son muy malas.

Sentado en el confortable «fauteuil» del salón de su «Belvedere», de Biarritz, Alexandre Taverne escucha un aparato de radio recién comprado: «Es el mejor que tenemos, señor Taverne», le han dicho en la tienda, y que ha instalado encima de una soberbia mesa rústica vasca. No sabe por qué—«Me debo estar volviendo viejo»—se ha ensimismado en los viejos recuerdos de hace tiempo. Ahora recuerda que hace tan sólo unas horas un periodista le ha preguntado, capciosamente, claro, que para eso es periodista, cómo había conseguido su situación actual. Taverne, sincero por una vez, le había contestado: «Está a la vista que siempre he tenido ideas claras». Y una vez más había esbozado una sonrisa imperceptible, aunque ahora exenta por completo de ironía.

De repente, una interferencia interrumpe la música lánguida e impersonal que venía sonando hasta ahora. Taverne se levanta. Manipula los mandos de su receptor. Busca otra emisora. Al fin detecta la sintonía de «Radio Montecarlo». Vuelve a arrellanarse en su cómodo sillón. El locutor anuncia que va a retransmitirse un concierto desde la Opera de París. La primera obra programada es el Bolero, de Ravel. Taverne calcula: derechos de ejecución mecánica, derechos de retransmisión radiofónica, alquiler de material..., un pico de esos 28 millones que año tras año van cayendo sobre los 500 largos que ya posee. Y su sonrisa casi imperceptible se trueca en una espontánea, irreprimible y sonora carcajada.

Biarritz, 20 de septiembre de 1975.



RAVEL EN EL BALCON DE MONTFORT

GENESIS: EVOLUCION SIN PAUSA



«Se trató de que fuera muy agradable. Melódico, desacostumbrado, conteniendo lo que es natural y genuino. Algunas veces, antes de la fugaz adolescencia, las formas son más agudas, los patrones más claros y las creencias más cristalinas. A veces, por supuesto, equivocadamente. Otras, con razón. Siempre, en verdad, interesantes y válidas como experiencia para los sentidos, para la mente.» Estas palabras aparecieron en 1969 en el primer disco de un grupo cuyos miembros no llegaban a los veinte años. El grupo no tenía nombre y el disco se llamaba **De Genesis a Revelación**. (Ahora somos un grupo sin nombre, pero tenemos un disco y queremos dároslo con o sin nombre.) Era algo muy diferente de lo que aquel año tenía éxito. Suave, con evidentes raíces en el «folk» inglés y un sonido a lo «Bee Gees con mellotrón». Canciones cortas, unidas por este nuevo instrumento. Por supuesto, la resonancia del disco fue mínima y no volvieron a grabar para la Decca.

Todo ha cambiado bastante desde 1969. Y parece oportuno hablar de Genesis por varios motivos: la próxima salida de su último LP, el abandono de Peter Gabriel y lo que esto puede significar para su música. Las razones aducidas por Gabriel son ciertamente parecidas a las que dio Robert Fripp al deshacer King Crimson. La proximidad de un gran cambio, el hartarse de la fama... ¿Tendrán razón?

Dime que mi vida está a punto de comenzar.
Dime que soy un héroe.
Prométeme todos tus sueños violentos.
Enciende tu cuerpo con ira.
Ahora, en este horrible mundo,
es tiempo de destruir toda esta maldad.
Ahora, cuando dé la palabra,
¿estáis dispuestos a luchar por vuestra libertad?
¡AHORA!

En 1970 el grupo ha tenido su primer cambio: de batería y de Casa discográfica. Y es en su segundo LP (primero con Charisma) donde podemos presentir lo que Genesis va a dar de sí; y en un tema, es bastante más que un presentimiento. Es **El Cuchillo**. Violento, con una sátira a lo Orwell y perfectamente ensamblada con la música. El resto de los temas mantiene

un patrón de varias partes diferentes, en ritmo y dinámica, y van desde una historia legendaria de animales en la **Montaña Blanca** a una canción dedicada a un hombre que gastó su fortuna en construirse un refugio, y «como único superviviente de la raza humana, heredó el mundo entero».

Este disco se llama **Tresspass**. Podría hablarse de «canciones cuento», aún con claras influencias del «folk» inglés, lo que hace que se le catalogue como grupo de «folk-rock», etiqueta que ha mantenido la distribuidora en nuestro país hasta su penúltima obra. Pero no nos adelantemos...

Levantaros y luchar, pues sabéis que tenemos
[razón.
Debemos atacar las mentiras, que se han ex-
[tendido como enfermedad
por nuestras mentes.
Pronto tendremos el poder, descansarán todos
[los soldados
Y extenderemos nuestra amabilidad a los que
[ahora merecen nuestro amor.
Algunos de vosotros vais a morir.
Por supuesto, proporcionaré mártires a la
[libertad.

Pronto las canciones-cuento van a convertirse en historias, que a la hora de las actuaciones serán guiones sobre los que Peter Gabriel montará auténticas representaciones teatrales. A pesar de que todos los «copyrights» han sido firmados por el grupo y, por lo tanto, por todos los miembros, es general la atribución de los textos a Gabriel. También las puestas en escena. La primera dedicación artística del líder de Genesis fue el teatro y la pantomima. Después fue batería en un modesto grupo de «soul», y, por último, músico de sesión. (En el *Mona Bone Jakon*, de Cat Stevens, aparece entre los créditos como flauta.) A la hora de estar en el grupo, Gabriel aporta todo ello. Bombo, percusión variada, flauta, oboe, acordeón, y sobre todo su voz, teatral como toda la escenificación, con una modulación increíble, utilizando todos sus recursos (que no son pocos) para dar a los temas el carácter buscado, utilizando incluso distintas texturas en la voz, distintos acentos, que

se unen a una diferente melodía, para «encarnar» varios personajes dentro de una canción compuesta ya para ser representada más que cantada. Es el **Echalo el jueves**. Pero no nos adelantemos...

Os daré los nombres de los que debéis matar.
Todos deben morir con sus hijos.
Llevad sus cabezas al palacio de lo viejo.
Colgadlas sobre estacas, dejad que fluya la
[sangre.
Ahora, en este mundo lleno de odio, debemos
[romper las cadenas
que nos han rodeado.
Ahora ha empezado la cruzada, haremos de
[ésta una tierra
apropiada para héroes.
¡AHORA!

Su primera gran obra aparece en 1971, después de una temporada difícil para el grupo, que tuvo que ensayar sin guitarrista, como cuarteto. Es la formación definitiva hasta 1975, que luego comentaré. El título del álbum es **Crimen en la Guardería**. (Su título en inglés, **Nursery Cryme**, forma un juego de palabras con Nursery Rhyme, que es el nombre genérico de las canciones infantiles.) La línea de Genesis queda ya totalmente definida. Una base rítmica muy compacta, con uno de los mejores baterías del «rock» y un tratamiento muy original del bajo, todo ello envuelto perfectamente por los teclados, que a primera vista dominan los arreglos. Pero sólo a primera vista, porque al escuchar este disco con calma se ve la gran labor de la guitarra; ésta cumple una función no usual en este tipo de música, producto de esa temporada que el grupo estuvo ensayando carente de ese instrumento. Por encima de todo, la voz añade una nueva melodía en armonía o contraste con el «fondo» musical. Hay grandes canciones en este **Nursery Cryme**. Como «The Musical Box», que inspira el dibujo de la portada y el título genérico del disco. (Algo que repetirán en sus dos discos siguientes. Las carátulas se inspiran en un tema. O lo inspiran, caso del «Selling England...») Otra canción importante en este disco es «La Fuente de Salmacis», basada en la leyenda mitológica de Hermafrodito, con narración, diálogos y voces diferentes simultáneas en algún momento. Pero todo

el disco tiene un excelente nivel, que al repetirse en obras posteriores no pasará inadvertido y colocará a Genesis en el lugar que por derecho les corresponde.

Levantaos y luchad, pues sabéis que tenemos razón...
¿Estamos solamente buscando libertad...?
¡HEMOS GANADO!
Algunos de vosotros vais a morir.
Por supuesto, proporcionaré mártires a la libertad.

La consagración llegará en 1972, con el **Foxtrot**. Musicalmente, este disco es el lógico paso adelante desde el anterior. La temática de las letras se sitúa entre la mitología, la ciencia ficción y la crítica social y religiosa en algunos momentos. Esto y su excepcional montaje escénico (fueron elegidos el mejor «show» en directo por **Melody Maker**) hacen que se los catalogue dentro del naciente «Gay Power». Pero esas son todas sus similitudes. Su contexto es totalmente diferente. El «rock» del **Foxtrot** es refinado, polifónico en muchas ocasiones, con mezcla de medidas binarias y ternarias (creo que es la primera vez que se utiliza el 9/8 en «rock»). En este álbum hay dos canciones estrellas, sin desmerecer a las demás: **Echalos el jueves** es la historia de una estafa colectiva, una especie de «Nueva Esperanza» en el año 2012, con tres personajes principales, un «flash» televisivo y unos rumores de taberna sobre la participación de un departamento gubernamental en el fraude. Todas y cada una de las palabras, de las notas, de los ruidos, tienen una función para reforzar la historia y su intención. Así, por ejemplo, los dos últimos versos, una vez hecha la ganancia monetaria y honorífica por los defraudadores, cantados por una voz lejana:

Con la tierra en vuestra mano, seréis felices
[en este mundo.
Así, pues, invertid en la Iglesia para vuestro
[paraíso.

El otro tema estrella al que me refería es **La cena está lista**. Es una verdadera amalgama surrealista, con siete partes, por donde desfilan monjes, granjeros, la Seguridad Social, Pitágoras y su espejo, los monstruos del «Apocalipsis» de San Juan, Narciso, Churchill... Todo ello durante unos veinte minutos llenos de imaginación. ¡Realmente antológicos!

1973: O VENDIENDO INGLATERRA POR LIBRAS

Que sería la traducción de la obra que los dio a conocer realmente en España. Sin especificar si la libra es la unidad monetaria o de peso de la Gran Bretaña.

—«¿Podéis decirme dónde yace mi país?»
—dijo el unifauno a los ojos de su ver-
[dadero amor—
—«¡Yace conmigo!» —dijo la Reina del Pue-
[deser—
—Comerció en su precio, por la mercan-
[cía de ella.»

Estas son las primeras palabras del disco. En sus casi cincuenta y cinco minutos se suceden las críticas a la decadente situación del «ex imperio». El final de la cara B es la misma melodía con la que empieza el disco, arropada por unos coros celestiales, gloriosos, entre los que deambula una voz cantando algo tan glorioso como:

Costillas de vaca inglesas rebajadas a cuarenta
[y siete peniques la libra.
Mantequilla Anchor a once peniques la media.

Y otras cosas así, citando marcas reales, mezclando a los caballeros con los cupones de regalo o el «slogan» de una importante cadena de supermercados. Hay también canciones líricas, como la dedicada a un estuario, y dos canciones de

amor: una cantada por Phil Collins, que se acompaña con una guitarra acústica, y la otra, dedicada a los «Romeo y Julieta» británicos de fin de semana; ella pensando en ir al cine y él pensando en la cama de ella, todo cubierto por la ironía.

Y abriendo la cara B, algo increíble: **La batalla de Epping Forest**; una narración de una pelea entre dos bandas rivales por una cuestión de límites en sus territorios de «protección», con una música apropiada, llena de saltos, golpes y subidas a los árboles.

No queda nadie vivo; debe ser una retirada.
Así que los barones de sombrero negro tiran
[una moneda
para ajustar el resultado.

El disco no tiene desperdicio. Y llega el momento de presentar a los miembros del grupo y de ver la función que cada uno desempeña con su instrumento en la música del grupo, que ya está perfectamente definida y que cristalizará por completo y con pocas variantes en su último álbum hasta la fecha en que escribo: **El Cordero yace en Broadway**.

Ya dije que Phil Collins es uno de los mejores baterías del «rock». No se limita a marcar el ritmo. Por debajo o por encima de éste crea un completo entramado sonoro que, reforzando el sentido general de la música, puede llegar a tomar cuerpo independientemente de ella («Apocalipsis en 9/8» sería un buen ejemplo). Unido indisolublemente a él, va el bajo de Michael Rutherford, a veces manual y otras de pedales, a tiempo o a contratiempo con la batería. El bajo de pedales lo utiliza en los temas en que «dobla» con la guitarra de doce cuerdas o incluso el sitar eléctrico. También toca la guitarra de doce cuerdas Tony Banks en algunos temas, formando un fluidísimo entramado de arpeggios. Pero lo suyo son los teclados de todo tipo: órgano, «mellotrón», sintetizador, piano... Pocas veces se limita a llevar la simple armonía de acordes para que otros instrumentos hagan los desarrollos melódicos. Dejando aparte los momentos en que hace una melodía solista, las armonías de Banks son siempre melódicas. Quiero decir que generalmente tienen una belleza, una validez por sí mismas (oíd **la batalla**, ya citada). Igualmente melódico es su uso del sintetizador, que otras veces utiliza, como el órgano, a manera de «continuo», sustituyendo así al típico acorde armónico y estableciendo a veces una estructura obsesiva cuando el tema lo requiere. Lo mismo puede aplicarse a Stephen Hackett, que da a su guitarra sintetizada toda una amplísima gama de sonidos, que a veces se confunden con los teclados; otras nos deja sorprendidos por los sonidos que logra (el «solo» de «kazoo» del «Counting out time», en el **Cordero**) o su hábil uso de los efectos de distorsión, octavador, «sustain...». En las ocasiones en que toca el consabido punteo, sin efectos, consigue una expresividad y una belleza infrecuentes.

Sobre todo ello la voz de Peter Gabriel suele unir todavía una nueva línea melódica. O cualquiera de los instrumentos que toca, sin virtuosismos, pero plenos de sensibilidad y gusto.

La música de Genesis en los discos hasta aquí comentados se puede «etiquetar». (Hay mucha gente que no puede vivir sin etiquetar. No es mi caso.) como «rock» con bases del «folk» inglés, evolucionado y tratado de una forma clásica por la polifonía o la polirritmia que utilizan a menudo. Esto les ha colocado dentro de eso que se llama «rock sinfónico». Pero nunca se encontrará un pasaje que sea un «calco» más o menos descarado de algún compositor sinfónico, como a otros grupos con los que se les ha emparentado (E. L. & P.

o Yes, por ejemplo.) Desde luego, al gunas introducciones de piano suenan «a clásico» como cualquier pasaje tonal y no «jazzístico» en este instrumento; pero ahí se acaba su «sinfonismo» en este sentido estrecho y casi peyorativo.

1974: «EL CORDERO YACE EN BROADWAY»

Hasta aquí podía acusarse a **Genesis** de ser demasiado esteticistas. Aunque no fuese vacía, era verdad que la belleza era su pretensión fundamental. Con este disco hay un cambio de rumbo. Si cualquiera de los anteriores gustaba desde la tercera audición (o antes), y cada vez te gustaba más, porque ibas descubriendo más y más cosas debajo de lo que te gustó, de lo que «cogiste» a la primera, este **Cordero** era sorprendente. Coincidió completamente con lo que mi compañero José Miguel López decía en RITMO (núm. 449). Tenías que descubrir que eran Genesis.

Hay algo sólido formándose en el aire.
El muro de la muerte se baja en Time Square.
Nadie parece preocuparse.
Siguen como si nada pasase.
El viento sopla más fuerte ahora,
Metiendo polvo en mis ojos.
El polvo se fija sobre mi piel,
Haciendo una costra en la que no puedo mo-
[verme,
Y revoloteo como una mosca esperando al pa-
[rabrisas en la autopista.

En este ambiente comienza la alucinante, alucinada y alucinógena historia de Rael, un joven del Nueva York más cercano a Harlem que a Wall Street, que narra su primera experiencia amorosa, basado en un libro que no sirve, y su viaje por un inframundo de monstruos, después de hacer el amor con tres lamias, seres medio mujer-medio serpiente, sucesivos encuentros con un hermano que no le hace caso, y al que después—en la terrible disyuntiva de salvarle o salvarse él—ve transformarse en sí mismo en un final que recuerda a **Performance**, la película de Jagger que nunca se verá en nuestras pantallas. Además, el viaje (perdón, el disco) acaba con una frase «stoniana». Y como vimos en su actuación de Madrid, el «estar en escena» de Gabriel recuerda bastante al cantante de los Rolling Stones. Y hablando de aquella situación, digamos que fue memorable. El **Cordero** corregido, aumentado y con ingredientes «multimedia»: diapositivas que sí tenían que ver con la historia, un fantástico juego de luces que en un momento hizo participar al público en el espectáculo, y además toda una serie de elementos mímico-teatrales. (Vimos a Gabriel rodeado por las lamias y convertido en monstruo.) En fin, algo extraordinario, a pesar de los fallos (tres o cuatro) de la mesa de mezclas. Musicalmente, es un salto, más que un paso adelante. La belleza es la misma, pero apartada de las bases anteriores, claramente tonales. Por ello es más difícil, como decía. Además, aquí se hace definitivo el uso de la música al servicio de la idea que agrupa a todos los elementos.

AHORA

Gabriel se va. Quizá le agobie la tecnología que ya estaban utilizando. La voz de los nuevos Genesis es el batería Collins, que ya ha cantado y hecho voces con frecuencia. La evolución posible parece muy prometedora, siempre —no soñemos— dentro de un sistema de profesionales dentro del Sistema (aunque no sea así a nivel personal). Pero ése es un asunto común a todo el Arte.

SANTIAGO HERRERO VILLA

EL PORQUE DE LA SUPERIORIDAD DE UNAS PANTALLAS ACUSTICAS

Al efectuar su elección, considere una serie de factores indispensables para evaluar la calidad de una pantalla acústica; lea las especificaciones técnicas, observe con atención los altavoces, el acabado del mueble, escúchela; valore el diseño, la fiabilidad, el precio. Asegúrese que compra lo mejor. Después, compruebe la marca... Naturalmente es Pioneer.



PANTALLAS ACUSTICAS



PIONEER

la conclusion inevitable

Los productos Pioneer se encuentran a la venta en los principales establecimientos especializados.



Representado en España por
ATAIO* INGENIEROS S.A.

DIVISION DE AUDIO

MADRID-16
Enrique Larreta, 10 y 12
Tels. 733 05 62 - 733 37 00
Telex: 27249 - Cable: Teleataio

BARCELONA-6
Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

BILBAO-13
Simón Bolívar, 27
Tel. 442 20 50

SEVILLA-11
Av. Ramón de Carranza, 12
Tel. 45 18 30

VALENCIA-8
Av. del Cid, 2
Tel. 326 72 00

CONMEMORACION RAVELIANA ARGENTINA



Con la presente nota deseo poner en antecedentes a los lectores de RITMO acerca de la repercusión que ha tenido, en el medio musical argentino en general, este año del centenario del nacimiento de Maurice Ravel. Efectivamente, y siguiendo paralelamente las alternativas que ha tenido dicha conmemoración en otras latitudes de la geografía musical, la ciudad de Buenos Aires en particular, y en menor escala algunas ciudades del interior argentino, hicieron sentir su voz en esta recordación, configurando una serie de actos y funciones al efecto.

Este contacto del músico galo con la actividad musical capitalina tiene, por otra parte, su connotación histórica y su pequeña tradición. Por ello deseo ir un poco a las fuentes mismas de la estadística, reveladoras de que allá por los comienzos del siglo (primeras décadas) se establece el arraigo del nombre de Ravel en los repertorios musicales de entidades y salas de concierto. Para entonces las interpretaciones de su obra pianística comienzan a difundirse, y al mismo tiempo en los programas sinfónicos vense aparecer obras del éxito de su *Ma mère l'oye* o su *Rapsodia española*.

Poco a poco los programas musicales de este centro sudamericano van registrando la presencia de nuevas obras de diversos géneros del patrimonio raveliano, en una afirmación que si se tornaba un tanto lenta en un comienzo, adquiría con posterioridad, en el gusto del público, una segura respuesta, quedando así definitivamente aseguradas entre las aptencias musicales del público metropolitano. Y fue así como en la sucesión de los años casi toda la obra del compositor recordado en la oportunidad adquirió una identificación diría yo habitual, corriente, y las reposiciones fueron constantes, especialmente en el género coreográfico y en buena parte en sus pocas contribuciones al género lírico, dos para ser más exactos, las cuales se volvieron a presentar en esta temporada: *L'enfant et les sortilèges* y *L'heure espagnole*.

Pero previamente a esto hablaré del «ballet», que también lo hubo, en materia de recordar al músico de Ciboure, en los Bajos Pirineos, llegado al mundo hace cien años. Con suma frecuencia se han venido reponiendo en este sentido sus celebradas partituras, como *Bolero*, *La valse* o *Daphnis y Cloe*. La primera de ellas, que pocos años después del estreno parisiense llegó a la ciudad de Buenos Aires con una realización coreográfica de

Boris Romanoff, tuvo en sucesivas temporadas cambios y transformaciones en sus versiones, llegando a poco la creada por Nijinska (la misma del estreno absoluto en la capital francesa), y, finalmente, la que permanece desde hace unos veinticinco años con reposiciones frecuentes: la del coreógrafo húngaro Aurel Millos. Plantea ésta una concepción coreográfica que no se refiere como elemento recurrente a un determinado argumento, sino que plantea un problema más abstracto. En otras palabras, y haciendo referencia a las propias del mencionado coreógrafo, «debe ser un verdadero drama coreográfico, que demuestre que en su propia concepción, como en la música en que se inspira la melodía, nace, crece y se expande por el ritmo demoníacamente dinámico y monótono y llega al agotamiento en el mismo ritmo, hasta que éste se detiene como acento conclusivo de la petrificada imagen de fuerzas fatales».

Otro «ballet» raveliano que encontró respuesta en esta conmemoración y que también subiera a escena del Colón fue *Daphnis y Cloe*. Con la presente ya se han totalizado cinco coreografías para esta partitura en los años de labor del coliseo porteño a partir del estreno local de la obra, hace casi medio siglo. Tal libertad en la interpretación plástica de la partitura (en cuanto a las diferentes alternativas del diseño y las figuraciones plásticas) parece encontrar pie en esas mismas palabras que expresó Ravel alguna vez: «*Daphnis y Cloe* me fue encargada por el director de la compañía de bailes rusos (se refiere aquí al célebre Serge Diaghilev, de gran influencia en su tiempo). Mi intención al escribirla —prosigue— era componer un vasto fresco musical, menos preocupado de arcaísmo que de fidelidad a la Grecia de mis sueños, que se asemeja con bastante aproximación a la que imaginaron y describieron los artistas franceses de fines del siglo XVIII. La obra está construida sinfónicamente según un plan tonal muy riguroso, por medio de un pequeño número de motivos cuyos desarrollos aseguran la homogeneidad de la partitura».

Ahora bien; paso a ocuparme de otras obras repuestas en Buenos Aires en esta serie de actos musicales destinados a conmemorar el centenario del natalicio raveliano, de sus dos óperas breves o comedias (o fantasías) líricas, como también se han denominado en aras de no encuadraslas en la acepción tradicional del vocablo. *L'enfant et les sortilèges* fue objeto de una discreta reposición en el mismo

espectáculo en que se presentó el popular *Bolero*. En cuanto a *L'heure espagnole* cabe significar que fue objeto (con motivo de reponérsela esta temporada) de una versión escénica renovada, que tuvo como responsable a Jorge Petraglia y en la dirección de orquesta a Jorge Fontenla.

Con motivo de esta «mise en scène» se comunicó a los asistentes, mediante el programa de la función, que la misma había seguido conceptos expuestos por Roland Manuel cuando hizo esta apreciación: «Ravel parece negarse a toda connivencia con su libretista: en lugar de humanizar los personajes, pone implacablemente al desnudo el mecanismo elemental de sus instintos. Casuista y cirujano, regula secamente el continente apacible o lujurioso que conviene a cada uno. Luego, injertándoles un cilindro en el sitio del corazón, los trasmuta en marionetas de reflejos sabios y helados. Ravel conservó de su infancia esa extraña pasión por los autómatas. Antes de penetrar en el secreto de los corazones de acero —prosigue diciendo— nuestro relojero suizo se asomó a su misterio con una simpatía cien veces más ardiente que su curiosidad por la naturaleza humana».

Sobre la base de estas premisas, los responsables de la puesta en escena dicen haber «procurado hacer resaltar el carácter de muñecos, vistiéndolos con los colores típicos de la cerámica de Talavera, que es la que vemos en Toledo, lugar de la acción». Y, finalmente, agregan: «Para nosotros Ravel es un autor objetivo: nada queda en penumbras, a pesar, o gracias tal vez a las sutilezas de la escritura. Nada es desdibujado o secreto. Todo se evidencia desde un punto de vista estructural; todo es claro y neto».

Pues bien, amigos lectores, las que he transcrito fueron las intenciones y pautas trazadas para esta reposición, que alcanzó también correcto nivel interpretativo, aunque no pudiera echarse de menos alguna realización anterior muy trascendente en el mismo escenario (la última, por ejemplo, dirigida por George Sebastian y protagonizada por Denise Duval). Para finalizar, deseo testimoniar la presencia de una copiosa serie de conciertos de cámara y recitales pianísticos, que juntamente con algunos conciertos sinfónicos que también incluyeron algunas de las partituras ravelianas, tornaron la actividad musical porteña en un frecuente recordatorio de uno de los compositores de mayor resonancia de nuestro siglo.

NESTOR ECHEVARRIA

RAVEL

La influencia de su «Bolero» en el «rock»

Por SANTIAGO HERRERO y RAFAEL SAN GABINO ORTIZ



En los últimos años, el «rock» se ha acercado a la música llamada culta o clásica, en un proceso de intelectualización o búsqueda de nuevos campos sonoros. Muchos compositores «clásicos» han sido pasados al ritmo del «rock» o el «beat» con más o menos acierto y a veces literalmente. Mozart, Beethoven, Mussorgski, Katchaturian... Asimismo las formas clásicas han influido en un buen número de grupos, particularmente en la vanguardia inglesa, eso que se ha dado en llamar «rock sinfónico». En este campo, la influencia de Ravel es similar a la de muchos otros compositores. Plagios más o menos descarados, «inspiraciones», etc. Pero hay algo que le distingue. El ritmo del **Bolero**, quizás su obra más conocida y más tocada, es la composición clásica que más se ha llevado al «rock». Vamos a comentar aquí los temas que, con ese ritmo, son más conocidos; sobre todo, por el nombre de los grupos que los han llevado al disco. No podemos citar todas aquellas obras que utilizan este ritmo como puente entre dos partes, incluso en el «rock» duro de los últimos sesenta. Quizás la más importante o más lograda fuese la de Deep Purple en su **Child in Time**.

Bolero «es, realmente, el famoso rompezapatos de batería de Ravel (bien cerca)». Con estas palabras presenta Jon Hiseman «su» versión, publicada en el disco **Collectors** de Colosseum. Como casi todo lo que he oído a este músico, es un alarde de técnica, que personalmente encuentro con poco sentido. Hiseman es, técnicamente, quizás el mejor batería de «rock», pero nunca me ha llegado con sus alardes y virtuosismos. Su versión del **Bolero** (él mismo dice que es una versión) es pobre, poco imaginativa y, eso sí, llevada a un «tempo» en el que nos demuestra lo bueno que es con una batería delante. Pero nada más.

El segundo ejemplo está en el **Lizard**, tercer LP de King Crimson. Después de un tema suave, la música se hace altamente descriptiva, dominando el oboe y el trombón con delicadas y entrelazadas líneas melódicas. Y es en este contexto donde la caja entra, con un perfecto dominio de la dinámica, en un «piano» que no dejará de crecer poco a poco hasta hacerse protagonista del tema y acabar, arrastrando al resto de los instrumentos, con una desembocadura conjunta, en otro tema sin solución de continuidad. Ya dije en una ocasión que me parecía lo mejor que, con este ritmo, se ha hecho en el «rock».



ROBERT FRIPP, ARTIFICE DE KING CRIMSON.

JOHN HISEMAN, ¿DEMASIADA TECNICA?



Emerson no nos deja lugar a dudas, y junto a Lake & Palmer abordan el tema objeto de este artículo con cierta valentía. Es Palmer quien corre con la primera responsabilidad de la obra, en un «crescendo» de la caja, sobre la que van a desarrollarse una diversidad de melodías como parte colorista de la interpretación. Su

dinámica es perfecta, asegurando la base estructural de esta versión y manteniendo una construcción semejante al original clásico. Ya comentada la estructura semi-formal con que se aborda la percusión, destacaremos la intervención, espectacular para más señas, del teclista líder del grupo. Emerson ejercita todo tipo de tonos y frecuencias en sus teclados, integrándose en el batear incesante de Palmer, que sigue el soporte rítmico del tema, la vía paralela a la obra original. Así se pierde el tradicional sinfonismo de la partitura primera, buscando un aire de epopeya, una grandiosidad propia del órgano de una catedral, un carácter épico que, a nuestro entender, no recogen las versiones orquestales de la obra original. Encuentro que una vez más Keith Emerson utiliza una obra madura para desarrollar pensamientos, vivencias o sentimientos distintos a los que el autor nos quiere introducir por medio de su partitura. Es esta una postura admisible, a mi modo de ver, lejana del frío tratamiento con el que el director clásico ha de interpretar las obras, aunque también es justo reconocer que las salidas son mucho más numerosas y el resultado más discutible.

El ritmo del **Bolero** no es propiamente un ritmo de «rock & roll», ni siquiera se le acerca; pero tiene una característica poco usual en el sinfonismo, y es esta la destacada participación de los instrumentos de ritmo (no es propaganda); más particularmente hablando, la percusión, factor esencialmente coincidente a las tendencias de la música actual, incluyendo las nuevas versiones del sinfonismo y politonalidad, que tan brillantemente fija sus llamadas en los nuevos campos de la percusión a todo tipo de niveles, que van desde los sonidos más cristalinos, como pueden ser campanas, vidrios, metales, hasta los más hoscos y oscuros.

Quizás merezca mencionar un leve pasaje inscrito en el básico **Thick as a Brick** de Jethro Tull, sin más destacar que su brevedad y ligereza, inmerso en una obra de características propias.

Como colofón de este comentario a una serie de situaciones, canciones, que por algún instrumento nos han dejado un poco del genio de Ravel, en la garantía de lo que es respeto a una obra maestra inicial, sobre la que un alumno ha dejado traslucir algo de su espíritu, mencionar aquel **Et maintenant** de su compatriota Gilbert Beaud, que tiene un claro fundamento en la obra del maestro original.



JETHRO TULL.

SEGUNDO CONCURSO DE COMPOSICION DE MUSICA DE CAMARA DE LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORROS

«TROFEO ARPA DE ORO»



Los triunfadores, Tomás Marco y Jesús Villa Rojo, con el Director de la orquesta, José María Franco Gil

- Tomás Marco, "Arpa de oro".
- El "Arpa de plata" fue para Jesús Villa Rojo.
- Prieto, Ibarro, Guerrero y Otero, finalistas.
- "Autodafé" fue la partitura ganadora, con 250.000 pesetas.
- "Concerto grosso I" sería semifinalista del certamen, con una cuantía de 100.000 pesetas.

Antes de conocerse el fallo del Concurso de Composición que ha convocado por segunda vez la Confederación Española de las Cajas de Ahorro, ya se supo que estaba en marcha el tercero de estos certámenes, que seguramente será convocado en los primeros días del próximo 1976. Ello indica que el Concurso se institucionaliza y que nuestros compositores que gustan del género «camerístico» van a tener ocasiones, por muchas veces, para cultivar uno de sus géneros preferidos. Aquel que más abandonado estaba, y que gracias a la entidad del ahorro tomará el auge que realmente debe tener. Sería bueno que otras corporaciones se ocuparan de aquellas parcelas de la Música que están más olvidadas. Las que todavía no han encontrado su urgente mecenazgo por parte de quienes pueden hacer mucho por ellas.

CINCUENTA Y CINCO MUSICOS ACUDEN

Parece que la segunda convocatoria cogiera desprevenidos a nuestros músicos, pues a ella han acudido sólo cincuenta y cinco compositores, que aportaron sesenta y siete partituras. Creemos recordar que el pasado año fueron más del centenar de obras, y los compositores casi la centena. Entre las composiciones presentadas se seleccionaron seis, que correspondieron a Claudio Prieto, Félix Ibarrondo, Francisco Guerrero, Jesús Villa Rojo, Francisco Otero y Tomás Marco, citados por el orden que un sorteo previo establecería para el de audición en el concierto que habría de ofrecerse en el Teatro Real el pasado día 2 de diciembre, como resultado de la decisión tomada por el Jurado seleccionador, que estuvo presidido por el crítico y compositor Enrique Franco Manera, actuando de vocales Carmelo A. Bernaola, Manuel Carra, José María Franco Gil y Fernando Ruiz Coca.

El Jurado final lo presidió Federico Mompou con la colaboración de Manuel Castillo, Enrique Franco, Xavier Montsalvatge y Fernando Remacha, quienes, tras las oportunas deliberaciones, emitieron el fallo que se ha mencionado más arriba, indicando sus ganadores.

LA SELECCION DE OBRAS

Siguiendo el orden de actuación en el concierto, la obra de Claudio Prieto era una **Fantasia para violonchelo y piano**, interpretada por el Dúo Corostola-Rego; las restantes estaban escritas para un conjunto de cámara más o menos reducido, según las circunstancias. A Félix Ibarrondo correspondía **Au Bord d'abîmes**; a Francisco Guerrero, **Anemos A**; **Endecha para una encordadura**, de Francisco Otero. Como el pasado año, hay que decir de ellas (así como de las premiadas) que todas se han escrito con un lenguaje totalmente moderno, dentro de las estéticas actuales que más imperan en el campo de la creación personal, y que, salvo algunas reiteraciones observadas en los pasajes que las conforman, todas tenían calidad y nivel para aspirar al máximo galardón, pero que sólo dos de ellas habían de conquistar el primero y segundo puestos, mientras que el resto, con las galardonadas, compartían el premio de 50.000 pesetas y placa de plata, que era la dotación, por igual a todas, de los premios de selección.

Antes de seguir adelante, el cronista debe confesar que la decisión del Jurado fue unánime para el público en cuanto se refiere al segundo premio, pero que sería protestada tal decisión en cuanto a lo que

se refiere al primero; parece que el auditorio tenía en «cartera» otro galardón máximo y no el del Jurado.

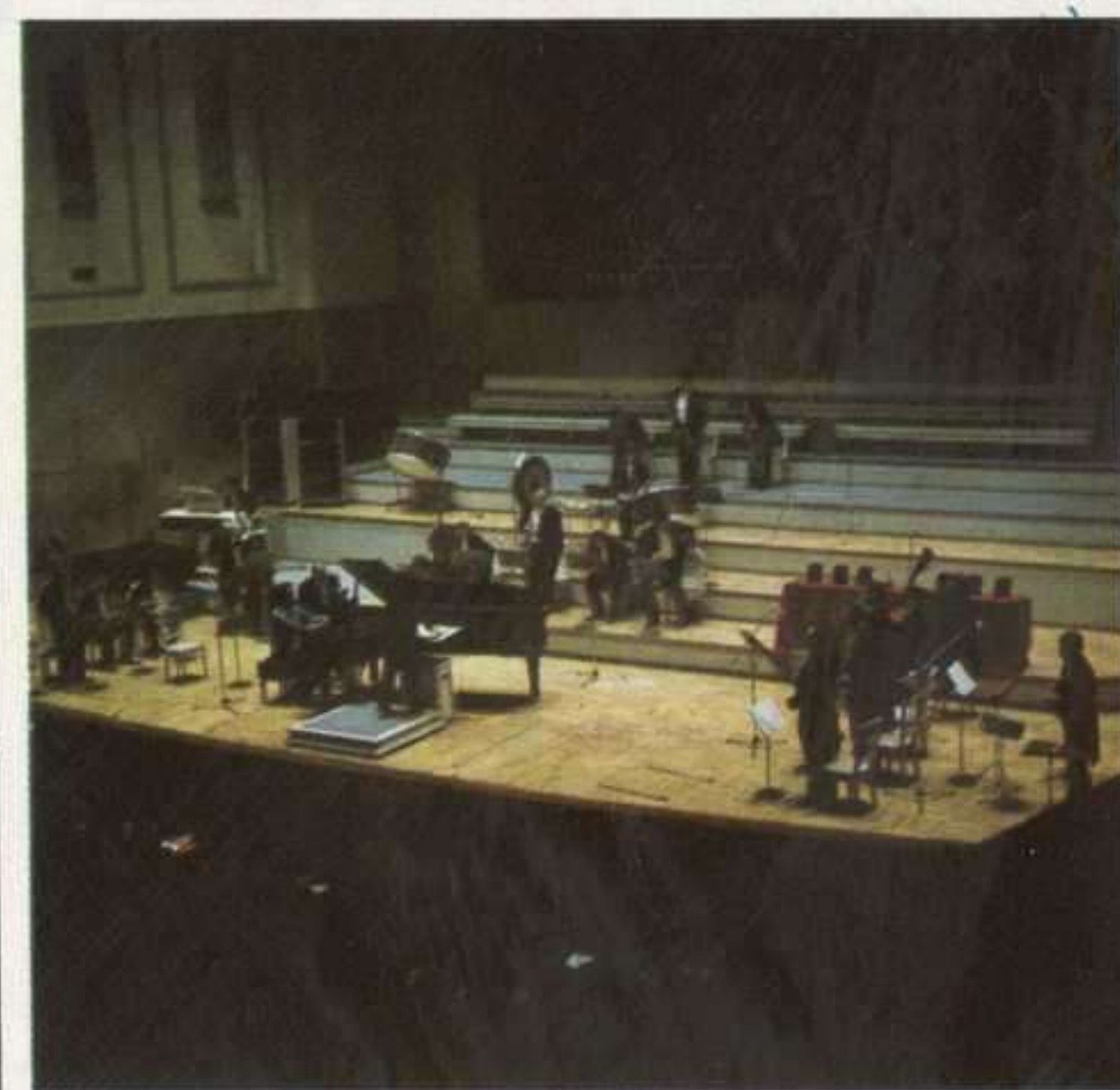
LAS OBRAS PREMIADAS

Autodafé, de Tomás Marco, parte.—como dice el autor—«de un elemento cultural que será elaborado musicalmente, elemento que, como en otras piezas (**Escorial, Ultramarina, Ecos de Antonio Machado**, etc.), se basa en una cultura española y su proyección actual. En este caso se trata del largo proceso de la libertad de expresión y sus distintos autos de fe, concretado en los autos de fe barrocos, donde además se convierte en el arquetipo de ciertos espectáculos, netamente españoles (la tauromaquia, por ejemplo). Por otra parte, el subtítulo («Concierto barroco número 1») no alude tanto a un esquema formal como a la persistencia del elemento barroco en el arte español desde Velázquez, Cervantes o Calderón hasta Goya, Picasso o Valle Inclán, entendiendo el barroco como un elemento de expresión, de introducción de un elemento temporal que llega hasta la Arquitectura (y que conviene a la Música por su misma esencia), y de un empleo dramático de la ornamentación.

«La obra no pretende ser descriptiva, pero sí introduce ciertos elementos psicológicos y atiende más a los procesos sensoriales del sonido que a su pura física. Está escrita para piano principal, tres grupos instrumentales, órgano obligado y un eco de violines. En algunos casos, y por razones de estructura sonora, los intérpretes cambian de lugar, procedimiento que no es nuevo, y que yo mismo he utilizado en otras obras desde **Anna Blume**, en 1967. La estructura musical se articula en varias secciones enlazadas por comentarios de los teclados, y en las que se reflejan distintos estadios de una misma materia sonora. Algunos elementos de compositores españoles del pasado (Cabezón, Soler, Albéniz, Falla...) hacen su aparición como generadores de algunas secciones, aunque su función no es la de un «collage», ni tampoco es importante que sean reconocidos en la audición. La obra va adquiriendo una forma propia y autónoma que es bastante compleja, aunque se base en elementos simples y que se concierte en un modelo abstracto según la concepción del autor de que la forma musical no es otra cosa que la plasmación sonora de la idea cultural. Se ha utilizado la expresión de origen francés **Autodafé**, en vez de la española **Auto de fe**, por constituir una sola palabra y por haberse generalizado su empleo en casi todos los idiomas occidentales». Puede añadirse que se trata de una página muy elaborada, pensada y bien resuelta, quizá la más importante de este autor, en cuanto a la obra conocida que se ha dado en concierto público.

En cuanto al **Concierto grosso I**, el propio Villa Rojo dice que «es el inicio de "concerti grossi" para muy variados solistas y grupos instrumentales, donde encontraremos absoluta afinidad en determinados aspectos de elaboración barrocos, aunque los resultados que aquí se obtengan marcarán separaciones históricas—con las sabidas evoluciones—existentes».

«La obra, escrita para oboe, clarinete y fagot—tratando de sintetizar estas algunas de las materias expuestas en el libro **El clarinete y sus posibilidades** (del que también es autor el músico)—con tres grupos de instrumentos de arco, fue terminada en Quismondo el 14 de octubre de 1974». Debiendo añadir por nuestra parte



que centra su atención en algunos recursos y procedimientos que vienen siendo cultivados por el propio Villa Rojo en obras anteriores con resultados óptimos.

LA AUDICION

José María Franco Gil parece ya «encasillado» en este tipo de música, y se le olvida para otros géneros para los que está suficientemente dotado, como ha podido comprobarse prácticamente. El conduxo con mano experta las cinco obras para conjunto de cámara y logró que calaran hondamente en el ánimo de sus oyentes, con la colaboración de estupendos instrumentistas, citando aquellos que realizaron una labor solista: el ya citado Villa Rojo (clarinete), Roberto Liñana (oboe), Vicente Merenciano (fagot), José Luis Rodrigo y Francisco Torres (guitarras), así

como Jean-Pierre Dupuy (piano). Este, con un atuendo que encontramos poco adecuado cuando el resto de sus compañeros de actuación iban correctamente vestidos con sus trajes habituales (el frac).

LA EDICION DE LAS PARTITURAS

Hay que resaltar el esfuerzo que la Editorial Alpuerto viene realizando al tener a disposición del público las partituras correspondientes a las obras finalistas, en labor pulcra y cuidada, a la cual se unirá la registración discográfica de los premios correspondientes al pasado año y a este. Un esfuerzo que todavía no existe nadie en España que lo haya emulado, y bueno fuera que así ocurriera, pues ello evidencia el interés que por la música se está despertando en España. Se adivina un gran futuro.

EL ACTO DE ENTREGA DE LOS PREMIOS

Podría decirse que la entrega de los premios de la primera edición se hizo en «familia», con sencillez y sin alharacas de ninguna especie; pero este 1975 ha revestido todo el interés e importancia que la convocatoria se merece; para ello se contó con la presencia del Director General del Patrimonio Artístico y Cultural, Miguel Alonso Baquer; Comisario Nacional de la Música, Francisco Calés Otero; Director General de la Confederación, Miguel Allué Escudero, y el Jefe de Relaciones Públicas de dicha entidad, José Ignacio Saralegui, quienes hicieron entrega de los premios y trofeos respectivos a cada uno de los galardonados. Así, con el refrendo oficial se ponía fin a esta segunda convocatoria de las Cajas de Ahorro de España, que ven en la Música un aspecto social y cultural que debe ser potenciado por la iniciativa privada y no sólo por el Estado.

LOS MEDIOS DE COMUNICACION HAN DICHO:

«ARRIBA»

El Teatro Real se llenó de público, preferentemente juvenil, que dio especial calor a la prueba final del II Concurso de Composición de la CECA (Confederación Española de Cajas de Ahorro). Feliz iniciativa, como lo muestra la concurrencia de decenas de autores y, entre ellos, muchos nombres de prestigio nacional e internacional.

Y es que el sistema mismo de la competición está planteado desde criterios verdaderamente eficaces. Recordemos que seis finalistas obtienen ya un premio de 50.000 pesetas cada uno, placa de plata, edición, estreno y grabación de la obra. Estos seis premiados se disputan luego, en la última prueba, el Arpa de oro (dotado con 250.000 pesetas) y el Arpa de plata (pesetas 100.000).

Las seis partituras seleccionadas en la primera prueba presentan diversidad de carácter dentro de un excelente nivel de calidad y un vario talante de contemporaneidad.

El más joven seleccionado fue el jienense-granadino Francisco Guerrero (veinticuatro años). Imaginación original y fuertemente coloreada. Creación desde una nueva valoración de los timbres, previamente acotados a los instrumentos de viento (con el apoyo estructural de algunas percusiones).

«ABC»

Creo que no es ocasión ésta de exponer juicios personales sobre las nuevas páginas escuchadas, en cualquier caso todas de muy considerable nivel; un calificadísimo Jurado, presidido por Federico Mompou —y completado por Manuel Castillo, Enrique Franco, Xavier Montsalvatge y Fernando Remacha—, dictó su veredicto que debe, por muchas razones, respetarse.

Sí lo es, por el contrario, para

referirse de nuevo, en los términos elogiosos que merece, al acertado empeño de la Confederación de Cajas de Ahorro, tanto por la atención que dedican a una parcela tan necesitada de ella como la música de cámara, como por el cuidado organizado la pronta edición de las obras y mil detalles más merecen estos concursos toda clase de placeres.

«PUESTO»

Vuelve a ser noticia, tras el estreno del encargo de la Fundación, junto a Carmelo Bernabé y Luis de Pablo, para el presente homenaje a Machado. Tomás Marco ha resultado ganador del II Concurso de Composición de Música organizado por la Confederación Española de Cajas de Ahorro, tras el concierto que se celebró en el Teatro Real y en el que se estrenaron las seis obras finalistas. El premio está dotado con 300.000 pesetas y un Arpa de oro, y 50.000 para los finalistas. El segundo premio, de 150.000 pesetas, ha sido para Jesús Villa Rojo. El jurado: Federico Mompou, Manuel Castillo, Enrique Franco, Xavier Montsalvatge y Fernando Remacha.

RADIO MADRID

Con el mayor de los éxitos ha culminado en el Teatro Real el II Concurso de Composición de la Confederación Española de Cajas de Ahorro, uno de los hechos de medianoza musical más significados en estos últimos tiempos. Seguramente recuerdan ustedes el Concurso del año pasado. En éste puede hablarse de superación, ya que la organización y el nivel de las obras finalistas merecen todo el aplauso.

De esta forma la Confederación Española de Cajas de Ahorro no sólo realiza una labor

meritoria, sino que sirve de modelo para cuanto las Cajas de Ahorro llevan a cabo en toda España en el campo de la cultura.

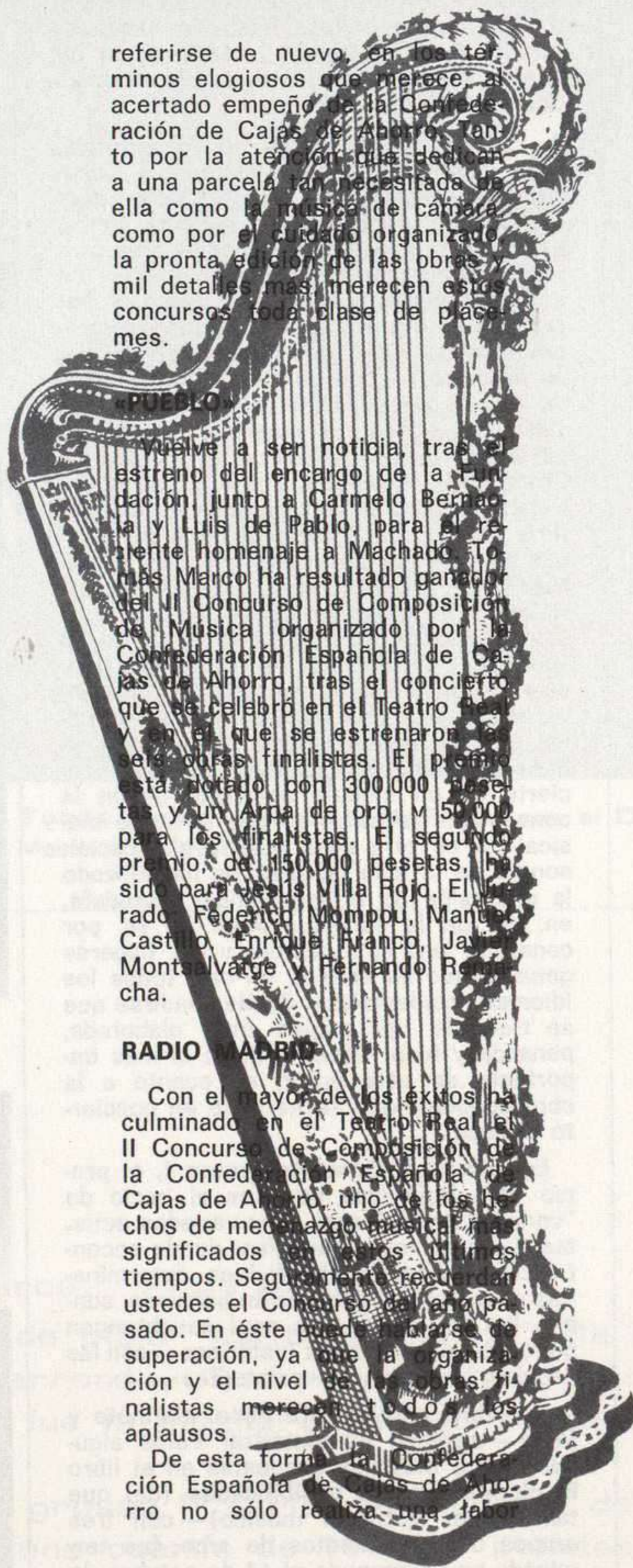
«NUEVO DIARIO»

La creciente atención que la creación musical viene recibiendo en los últimos tiempos en España tiene en el Concurso anual que convoca la Confederación Española de Cajas de Ahorro uno de sus más fructíferos puntales. Este año, en la segunda edición del certamen, han sido 55 los compositores que han presentado sus obras —algunos más de una—, hasta un total de 67 partituras.

El concierto, un acontecimiento artístico de primer orden que reunió un público expectante muy numeroso en el Real, fue interpretado por un notable grupo de profesores y solistas, elegidos por los autores para el mejor servicio de su obra, y todos, bajo la dirección del maestro, muy experto en estas lides, José María Franco Gil. Ante todo, diremos que el nivel de las obras escuchadas fue muy alto, cada una en su propio campo estético, en esa amplia diversidad que afortunadamente caracteriza la música española.

«INFORMACIONES»

Las partituras que nos disponíamos a escuchar las había editado ya Alpuerto; ... dos Jurados con evidente categoría; ... importantes premios en metálico para las obras finalistas; ... difusión por la radio y la televisión; ... elección de solistas por parte de los compositores mismos; ... interpretación de las obras por excelentes profesionales; ... ensayos suficientes; ... presentación de ellas en el marco del teatro Real; ... asistencia de un numeroso público; ... grabación inmediata en disco.



LAS PARTITURAS YA EDITADAS Y SUS AUTORES

autodofé (concierto barroco n.º1)
piano y tres grupos instrumentales

tomás marco

editorial alpuerto, s.a.

II CONCURSO DE COMPOSICIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA DE LA CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORRO 1975



concerto grosso I
orquesta de cámara

jesus villa rojo

editorial alpuerto, s.a.

II CONCURSO DE COMPOSICIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA DE LA CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORRO 1975



au bord d'abîmes
orquesta de cámara

félix ibarrondo

editorial alpuerto, s.a.

II CONCURSO DE COMPOSICIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA DE LA CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORRO 1975



fantasía
violoncello y piano

claudio prieto

editorial alpuerto, s.a.

II CONCURSO DE COMPOSICIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA DE LA CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORRO 1975



endecha para una
encordadura
orquesta de cámara

francisco otero

editorial alpuerto, s.a.

II CONCURSO DE COMPOSICIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA DE LA CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORRO 1975



anemos a
metales y percusión

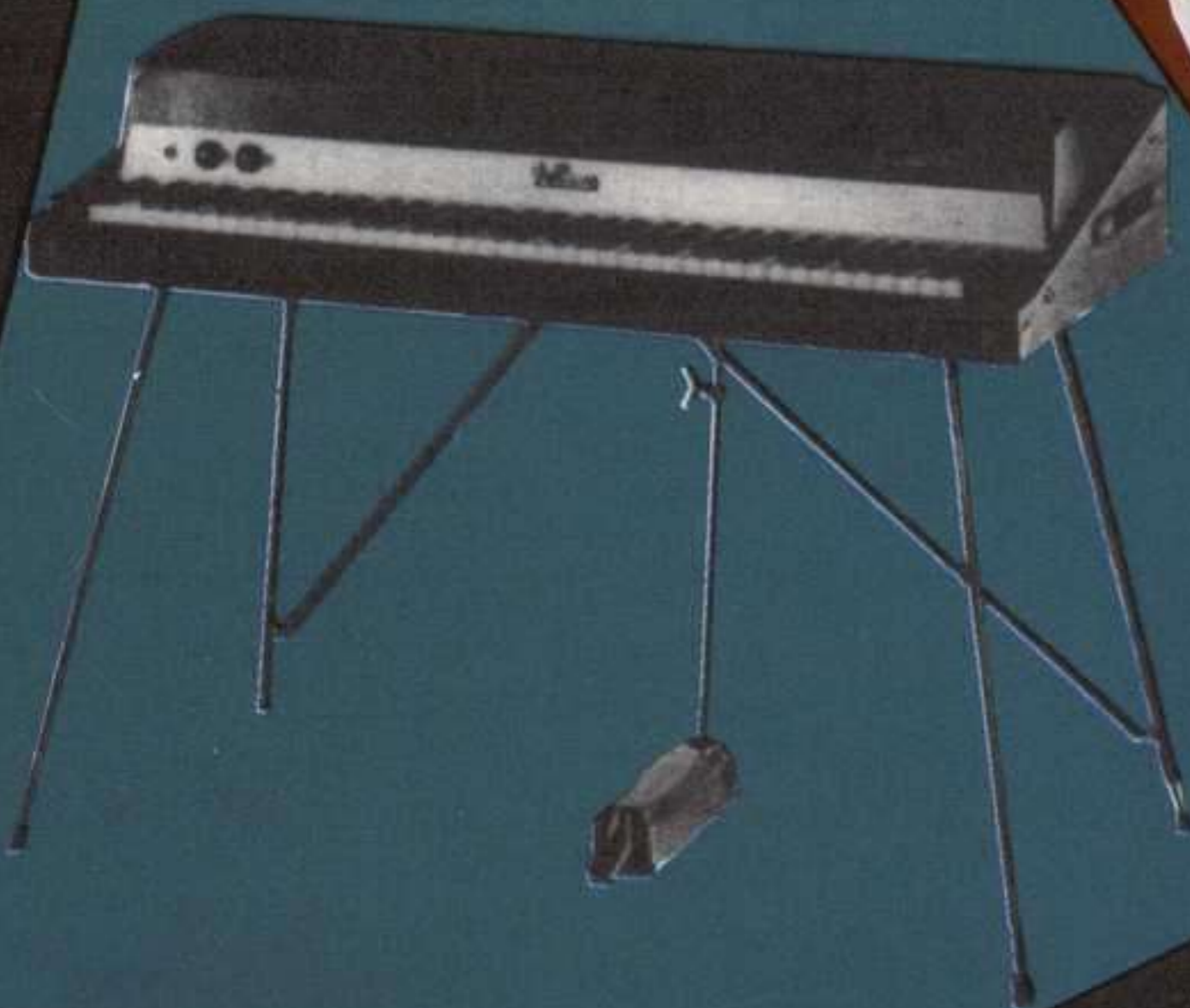
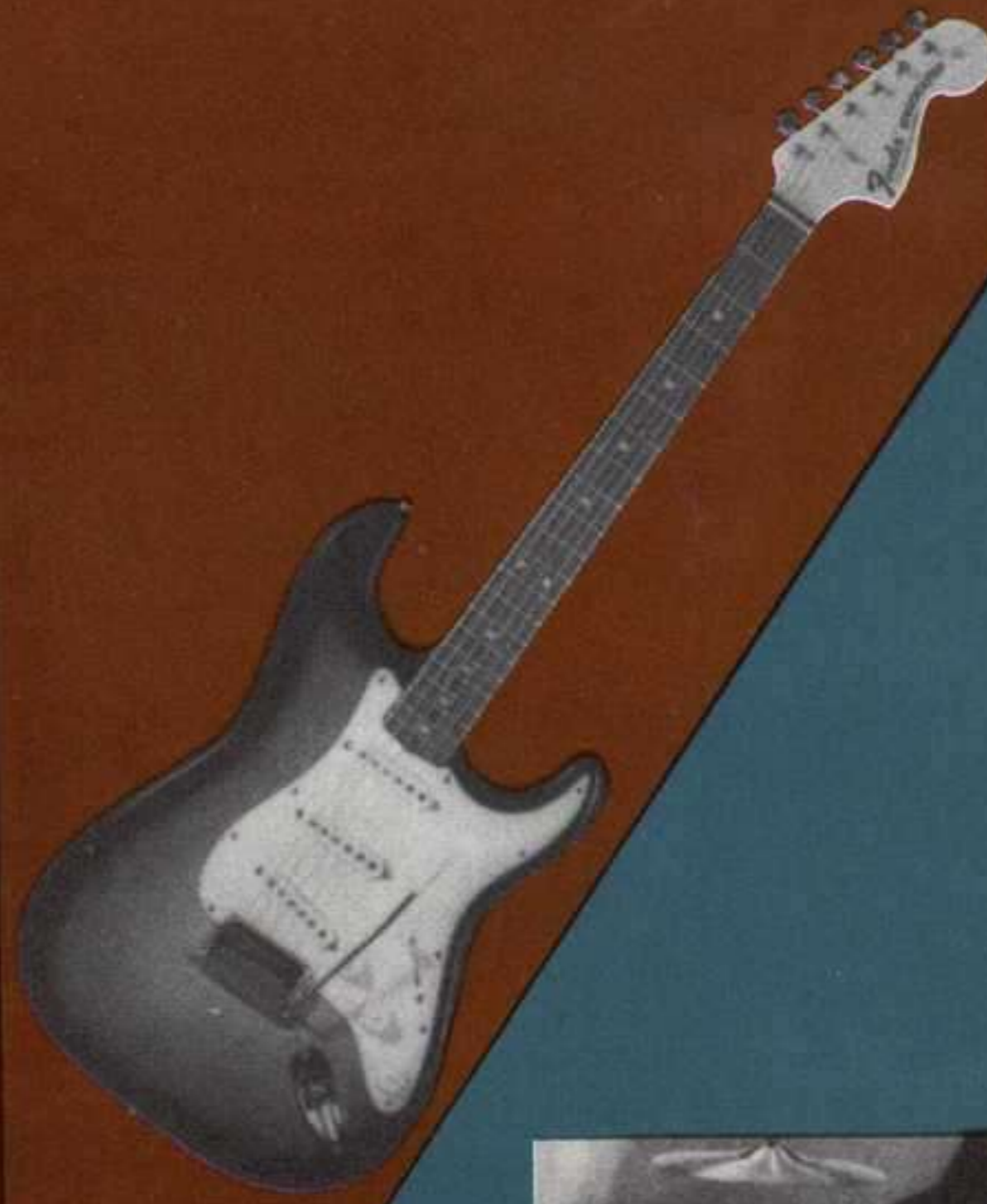
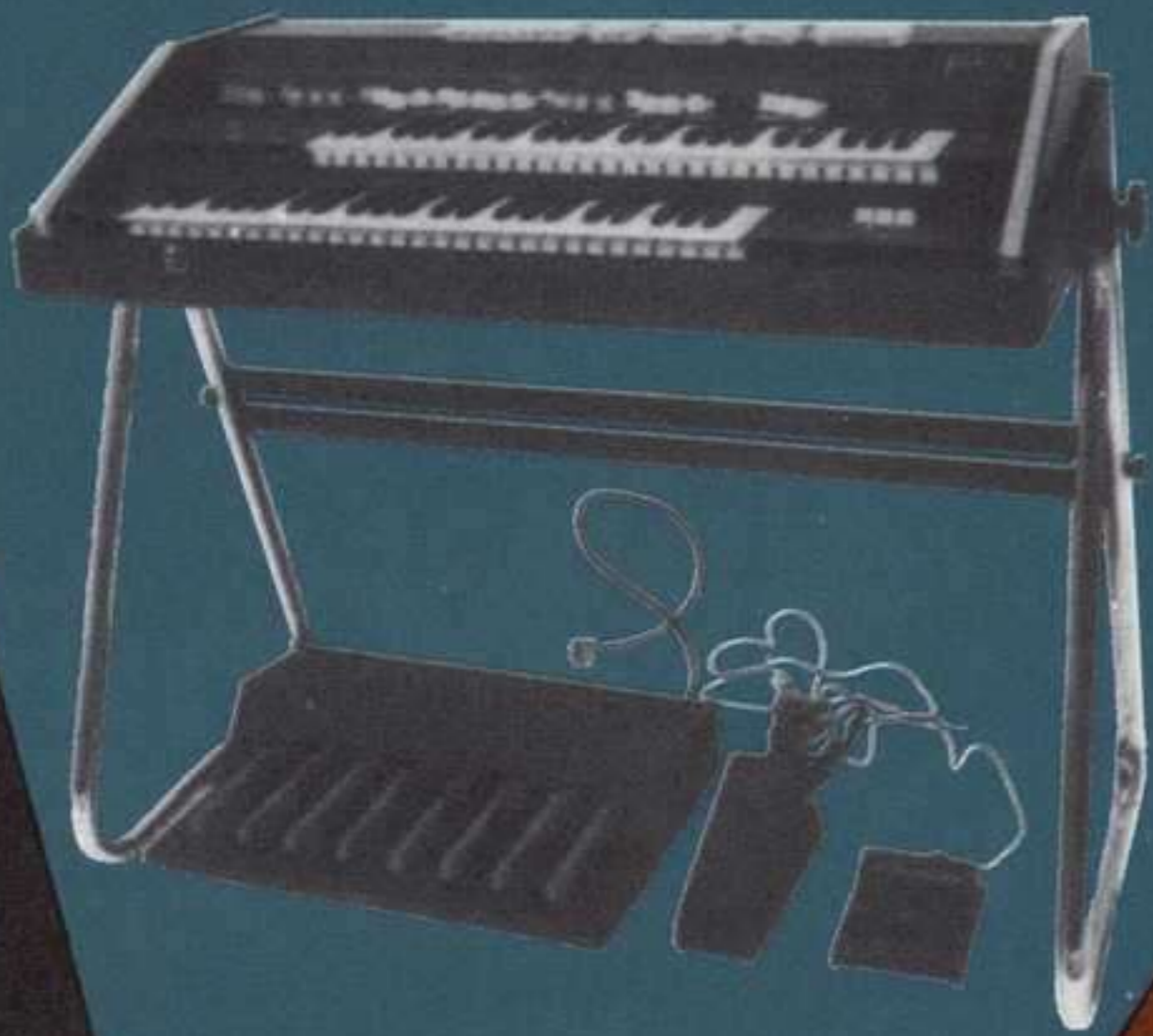
fco. guerrero

editorial alpuerto, s.a.

II CONCURSO DE COMPOSICIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA DE LA CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORRO 1975



DISTRIBUIDOR
Leturiaga



Se celebró el IV Festival Internacional de Danza

Ultimamente se ha venido celebrando en la capital de España el IV Festival Internacional de Danza, del que ya hemos dado noticia en números anteriores. Ahora nos interesa dejar testimonio sobre todo gráfico, y también de tipo general, sobre los «ballets» y figuras más importantes que han intervenido en él.

COMPAÑIAS Y ESTRELLAS QUE HAN ACTUADO

Del 16 al 21 de septiembre: Scottihs Ballet, de Glasgow, con Rudolf Nureyev.

Del 23 al 28 de septiembre: Ballet de la Opera Alemana del Rhin, con Paolo Bertolucci.

Del 30 de septiembre al 5 de octubre: Ballet Folklórico Nacional de Cuba.

Del 8 al 12 de octubre: Gran Ballet Clásico de París, con Liane Dayde, Ivan Nagy, Margot Fonteyn, Noella Pontois, Christiane Vlassey, Attilio Labis, Nicole Chouret, Ion Tugerau y Jean Pierre Franchetti.

Del 14 al 19 de octubre: Compañía de Danza de Paul Taylor.

Del 21 al 26 de octubre: Ballet de Eleo Pomare.

Del 28 de octubre al 2 de noviembre: Ballet Nacional Festivales de España, con Antonio.

Del 4 al 9 de noviembre: Ballet P. A. C. T., de Sudáfrica, con Galina Sansova, Maina Gielguld, Arinel Stefanescu, R. Fisher, Barry Magreth y Kathrijn Wade.

GALA DE «ESTRELLAS»

También se celebró una gala de «estrellas» en la que actuaron las siguientes figuras del mundo de la danza: Cyril Atanasoff, Patrice Bart y Florence Clerc, de la Opera de París; Marta Protnerova, de la Opera de Praga; Jean Pierre Franchetti, de la Opera de París; Luis Fuente; Vladimir Genkolov, de la Opera de Sofía; Jean Guizerix, de la Opera de París; Maina Gielguld, del Royal Festival de Londres; Vlastimil Harapes, de la Opera de Praga; Vera Kirova, de la Opera de Sofía; Natalia Makarova, de los Ballets Kirov y Royal Ballet de Londres; Margot Miklosy, del London Festival Ballet; Yoro Morishita (Medalla de oro del Concurso Festival Internacional de Varna); Claire Motte, de la Opera de París; Martine Parmain, del Ballet Théâtre Contemporain; Gallina Sansova, del New London Ballet; Marinel Stefanescu, de la Opera de Budapest; Tetsutaro Shimizu (Medalla de bronce del Concurso Festival Internacional de Varna), y Jimmy Urbain, del Ballet Théâtre Contemporain.

La Orquesta colaboradora de la gala de «estrellas» fue la de Cámara de Madrid, dirigida por André Presser, Director musical del Ballet Nacional de Holanda. La realización artística corrió a cargo de Boris Trailine.

El programa de esta gran gala fue el siguiente: Primera parte: El lago de los cisnes (extracto del segundo acto); música de Tchaikovsky; coreografía, M. Petipa y Saint Leon; solistas, Vera Kirova y Vladimir Genkolov. «Paso a dos» Tchaikovsky-Balanchine; música de Tchaikovsky; coreografía, George Balanchine. Webern, opus 5; música de Webern; coreografía, Maurice Béjart; solista, Maina Gielguld. El corsario («paso a dos»); música de Drigo; coreografía, M. Petipa; solistas, Florence Clerc y Matrice Bart. La muerte del cisne; música de Saint-Saëns; coreografía, Michel Fokine; solista, Natalia Makarova.

Segunda parte: La Peri; música de Paul Dukas; coreografía, George Skibine; solistas: Claire Motte y Jean Guizerix. El cisne negro («paso a dos»); música de Tchaikovsky; coreografía, Alberto Alonso; solistas: Yoko Morishita y Tetsutaro Shimizu. Carmen; música de Bizet y Chedrine; coreografía, Alberto Alonso; solistas: Vera Kirova y Vladimir Genkolov. La bella durmiente; música de Tchaikovsky; coreografía, M. Petipa; solistas: Galina Sansova y Cyril Atanasoff.

Tercera parte: Sans titre; música de Stravinsky; coreografía, Lar Luvovic. Formes et lignes; música de Pierre Henri; coreografía, Maurice Béjart; solista, Maina Gielguld. Don Quijote; música de Minkus; coreografía, M. Petipa; solistas: Natalia Makarova y Marinel Stefanescu.



Carlos III, 1 - MADRID- 13 - Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65

SECCION DISCOS

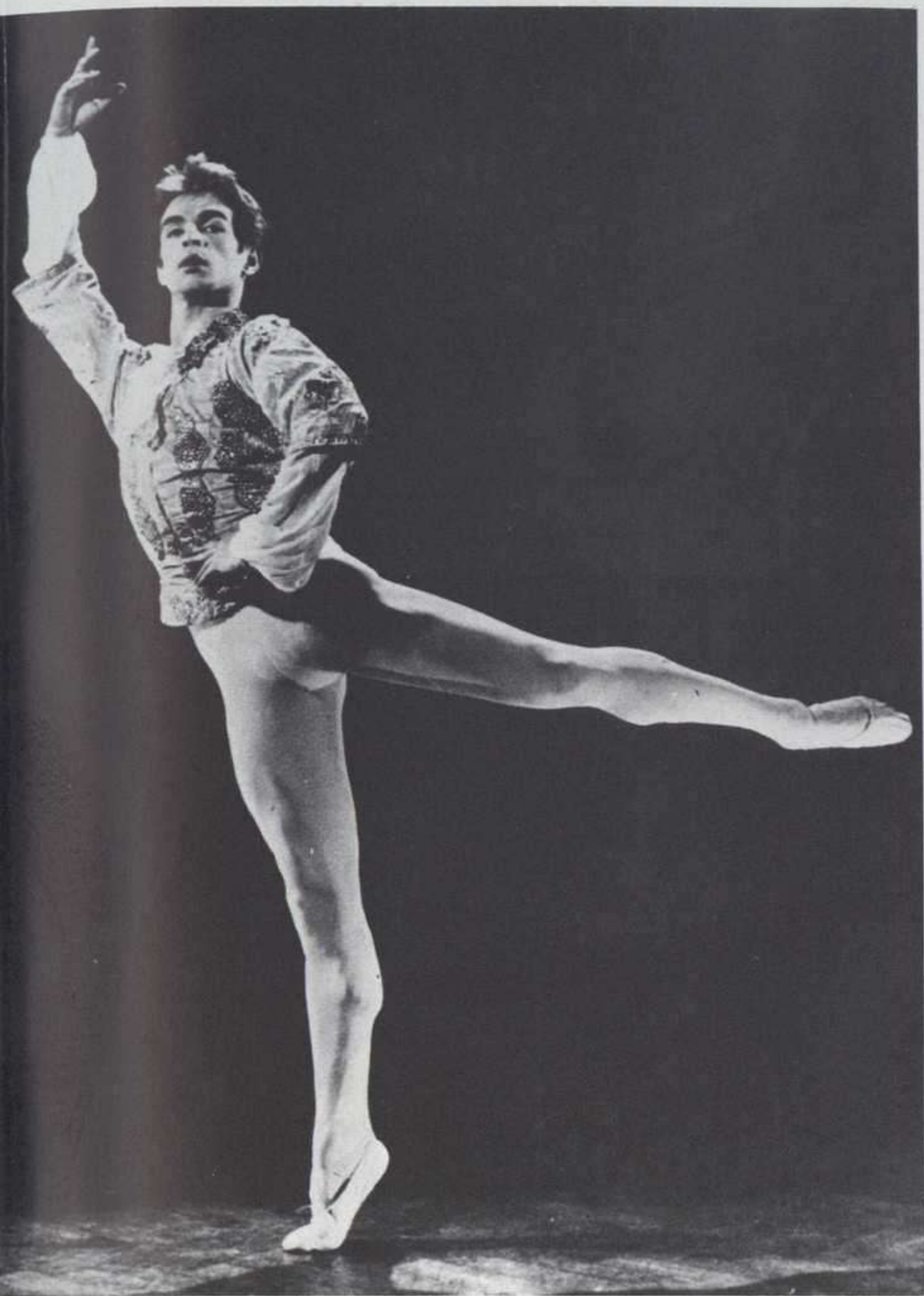


Los dos principales problemas a la hora de comprar un disco de música clásica son:

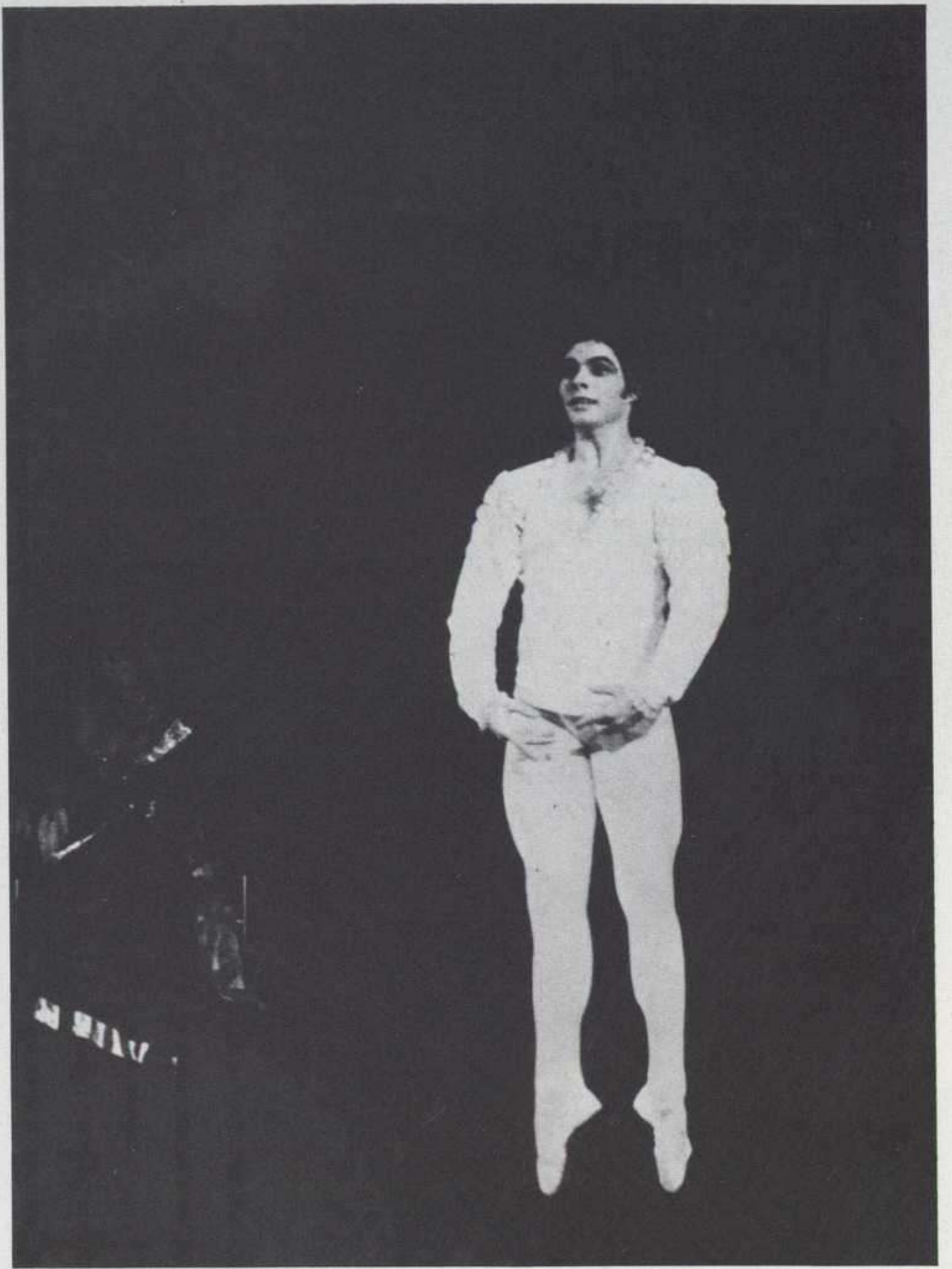
1º Encontrar un establecimiento que tenga a disposición de sus clientes el máximo número de discos en exposición de los existentes en el catálogo nacional.

2º Que el establecimiento elegido tenga al servicio de sus clientes, personal técnico especializado, para aconsejarle, orientarle y encontrar rápidamente la obra que busca.

REAL MUSICAL, de Madrid, ofrece a todos sus clientes su Sección de Venta de Discos de música clásica, en la que encontrará a Andrés Ruíz Tarazona y Aurora Asumendi. Asimismo, la Sección Discográfica de Real Musical le confirma que es la que en España tiene más discos en exposición, y ofreciendo a sus clientes su tarjeta de descuentos como su servicio de Importación como de envíos por correo a la península o al extranjero.



Rudolf Nurejev.



Marinela Stefanescu.



Ballet Escocés.

¿Qué se puede esperar hoy de los creadores del primer auricular estereofónico?*

*(SP-3, año 1958)

Una gama que responda a todas las necesidades de los exigentes en Alta Fidelidad.

A usted le interesa conocer hasta dónde ha llegado KOSS en el campo de los auriculares electrostáticos y dinámicos; o bien, cuáles son sus últimas aportaciones en cuadrafonía; o cómo, desarrollando la técnica "High Velocity", ha conseguido una extraordinaria dinámica de reproducción en auriculares de tipo abierto.

Formule estas preguntas a los especialistas de la Alta Fidelidad en España:

VIETA AUDIO ELECTRONICA, S.A.
Bolivia, 239 - Barcelona-5
Representante en España de
KOSS CORPORATION.

 **KOSS**



Deseo recibir información de los auriculares KOSS

- Dinámicos High Velocity
 Electrostáticos Cuadrafónicos

D. _____

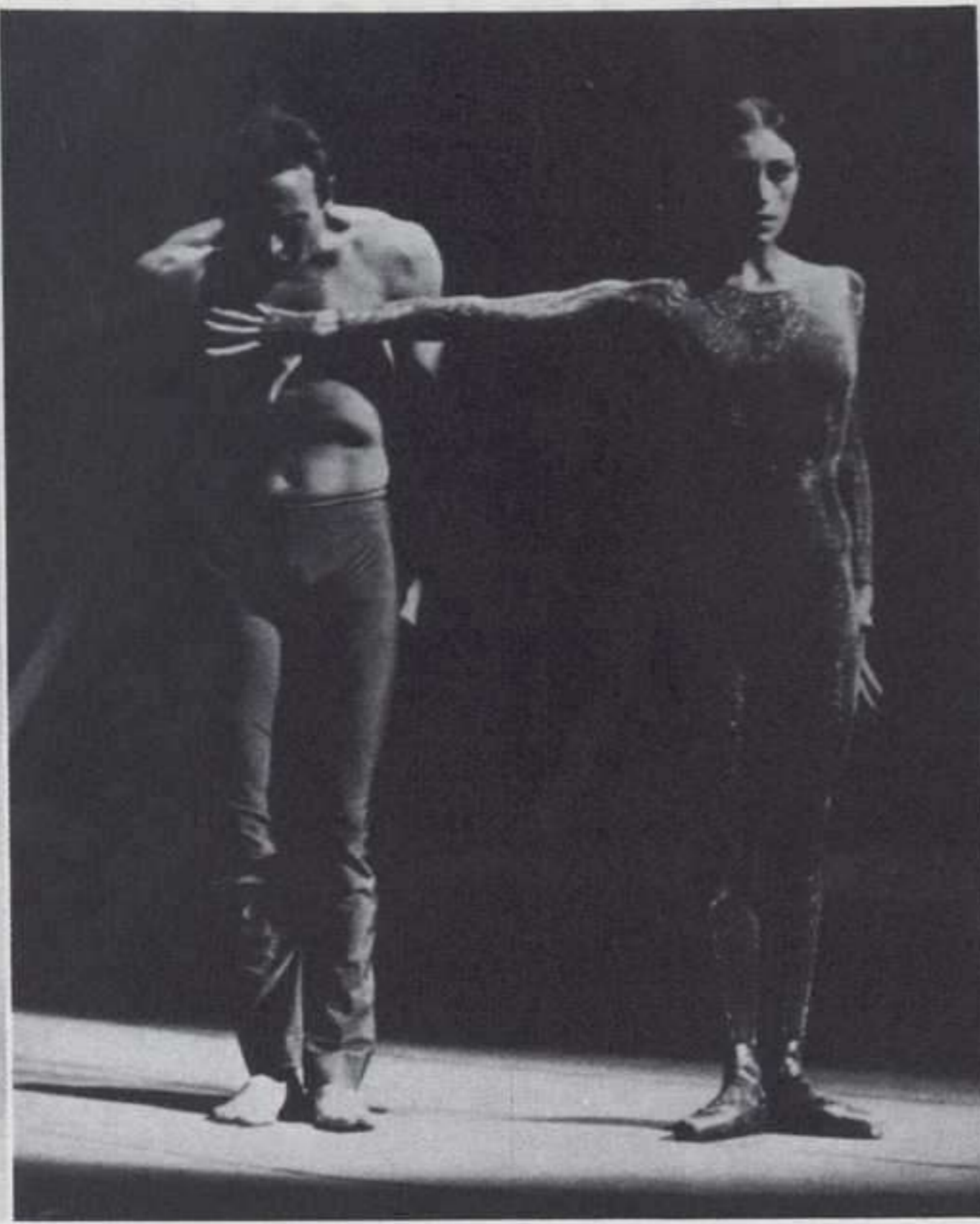
Domicilio _____

Población _____ Dto. _____

Provincia _____



Ballet Clásico de Francia.



Ballet de la Scala de Milán.



Diane Doyade.

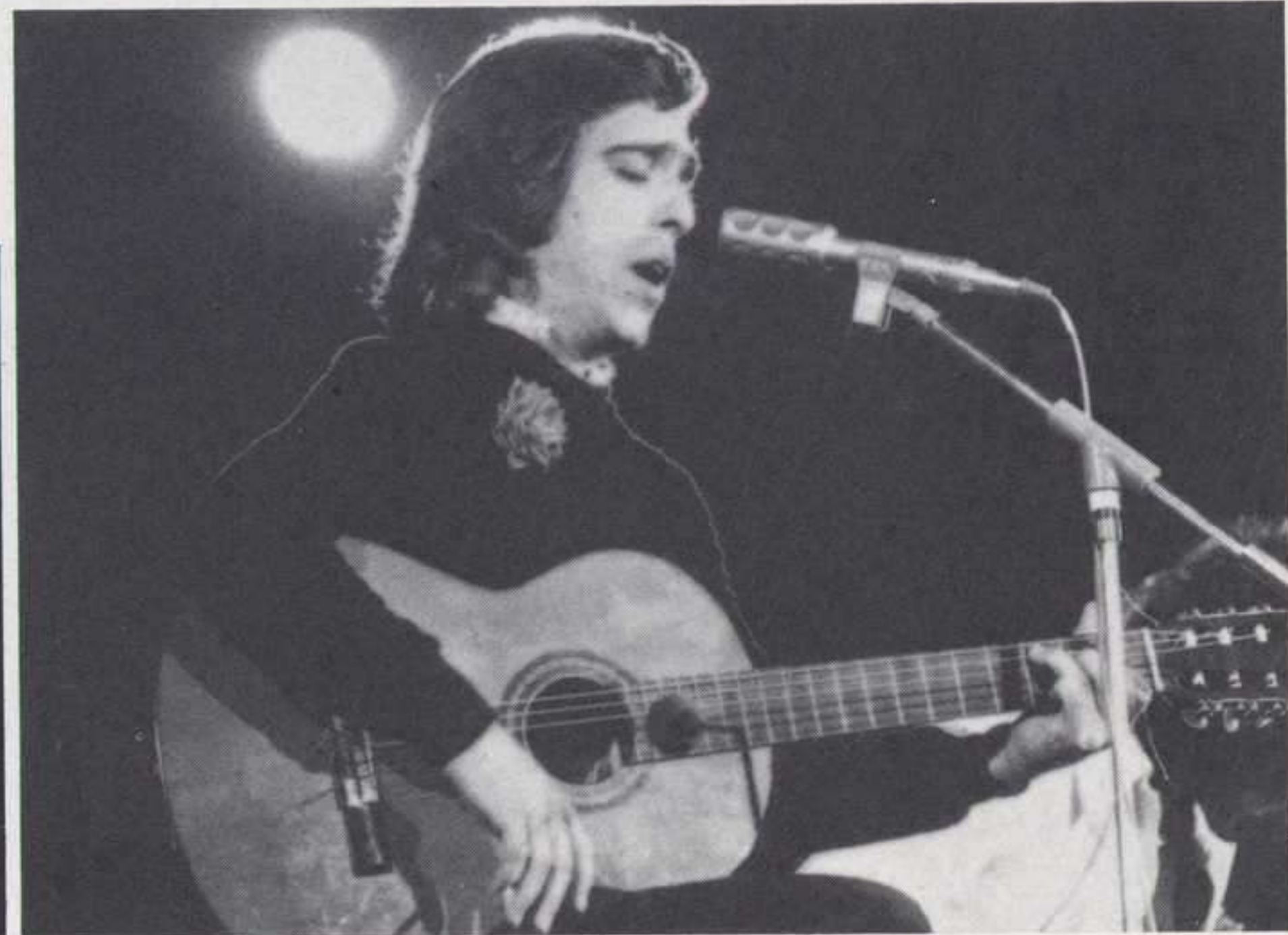


Ballet Clásico de Francia.



World Popular Song Festival in Tokyo





El 16 de noviembre, en Tokio, se celebró la final de la sexta edición de este Festival que anualmente patrocina la famosa Compañía japonesa de instrumentos musicales. Los vencedores fueron: Lucky Man, de Méjico, compuesta e interpretada por Jorge García-Castil, miembro del grupo de "rock" de su país Mister Loco, y Time Goes Around, japonesa, compuesta e interpretada igualmente por Miyuki Nakajima. Ambos recibieron 5.000 dólares y sendas medallas de oro con la forma de las antiguas campanas japonesas.

Veintinueve jueces, entre 46 seleccionados de todo el mundo, tuvieron la responsabilidad de elegir a los vencedores. En la categoría de interpretación fueron Tom Sullivan, de los Estados Unidos, que cantó Beauty is in the Eyes of the Beholder, y Neyda Perdomo, de Venezuela, que interpretó Juntos en la Eternidad. Recibieron 2.000 dólares, aparte de la medalla y el consiguiente diploma.

Además fueron galardonados con medalla de plata y 1.000 dólares las nueve canciones que merecieron entrar en la categoría

de Sobresalientes, compuestas por Charlie Leroy, de Argentina; Betty y Barry Henninger, de Australia; Francis Lai y André Popp, de Francia; Gino Mescoli, de Italia; José Cid, de Portugal; Billy Tragesser, de Estados Unidos, y los japoneses Akira Inaba y Yukio Hiasa.

En cuanto a las interpretaciones, recibieron medalla de plata y 500 dólares: Fernando de Madariaga, de Argentina; Mary Spiteri, de Malta; Ben Krammer, de Holanda, y Shigeru Matsuzaki y Yoko Shibata, de Japón.

Bobby Solo recibió un premio especial de 500 dólares.

El concurso fue presenciado por más de 30.000 personas en los tres días de su duración. Otras canciones sin premio son mencionadas como sobresalientes por la Organización. Entre ellas, las de Elton John y del español Guillermo Basterrechea.

Los organizadores han quedado muy satisfechos de la calidad de las canciones presentadas y ya preparan la séptima edición de este Festival Mundial de la Canción Popular, para la que esperan la misma o incluso superiores categorías.



Patrocinados por la Casa Yamaha, cuatro jóvenes embajadores de la música del Japón han realizado un "tour" por diversas capitales de Europa, y entre ellas algunas españolas.

Sobre los teclados de pianos y órganos nos ofrecieron una serie de obras, unas de corte hispano, bajo un prisma de muy lejanas tierras, y algunas otras propensas a resaltar las cualidades de los instrumentos sobre los que tocaron.

Cuatro jóvenes, entre los diez

Un momento de la actuación de los jóvenes japoneses en el Palau barcelonés, el 4 de noviembre.

y los dieciséis años, que llenaron el Teatro Real, de Madrid, a beneficio de una fundación española de la lucha contra la poliomielitis infantil; la sala de música de la Universidad Autónoma de la misma capital y el Palau catalán como despedida española, de notable éxito.

ELAC

CAMBIADISCOS DE PRECISION



Construidos siguiendo una tecnología de vanguardia, ofrecen fiabilidad y robustez, así como la seguridad de un funcionamiento perfecto durante largos períodos de tiempo.

Algunas de las características más importantes de los cambiadiscos ELAC Miracord, comunes a todos los modelos, son:

- Posibilidad de funcionar como giradiscos manual, giradiscos automático o cambiadiscos.
- Motor especialmente diseñado para que su campo magnético no influya en el sistema transductor de la cápsula. La elasticidad torsional de la suspensión del motor absorbe todas las vibraciones del mismo, impidiendo su captación por la cápsula.
- Plato de zinc, fundido a troquel, antimagnético, balanceado dinámicamente, que gira en un cojinete de precisión. Sus elevadas masa e inercia contribuyen a disminuir el lloro y trémolo a límites inaudibles.
- Brazo de alta precisión, de metal ligero, con alta rigidez y baja masa para evitar resonancias.
- Dispositivo de compensación de empuje lateral.
- Descenso amortiguado del brazo.

ELAC, robustez y calidad: la combinación perfecta a un precio adecuado.

Los productos ELAC se encuentran a la venta en los principales establecimientos especializados.



Representado en España por
ATAI O * INGENIEROS S.A.

DIVISION DE AUDIO

MADRID-16
Enrique Larreta, 10-12
Tels. 733 05 62 - 733 37 00
Telex 27249 - cable: Teleataio

BARCELONA-6
Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

BILBAO-13
Simón Bolívar, 27
Tel. 42 20 50

SEVILLA-11
Avda. Ramón de Carranza, 12
Tel. 45 18 30

VALENCIA-8
Avda. del Cid, 2
Tel. 326 72 00

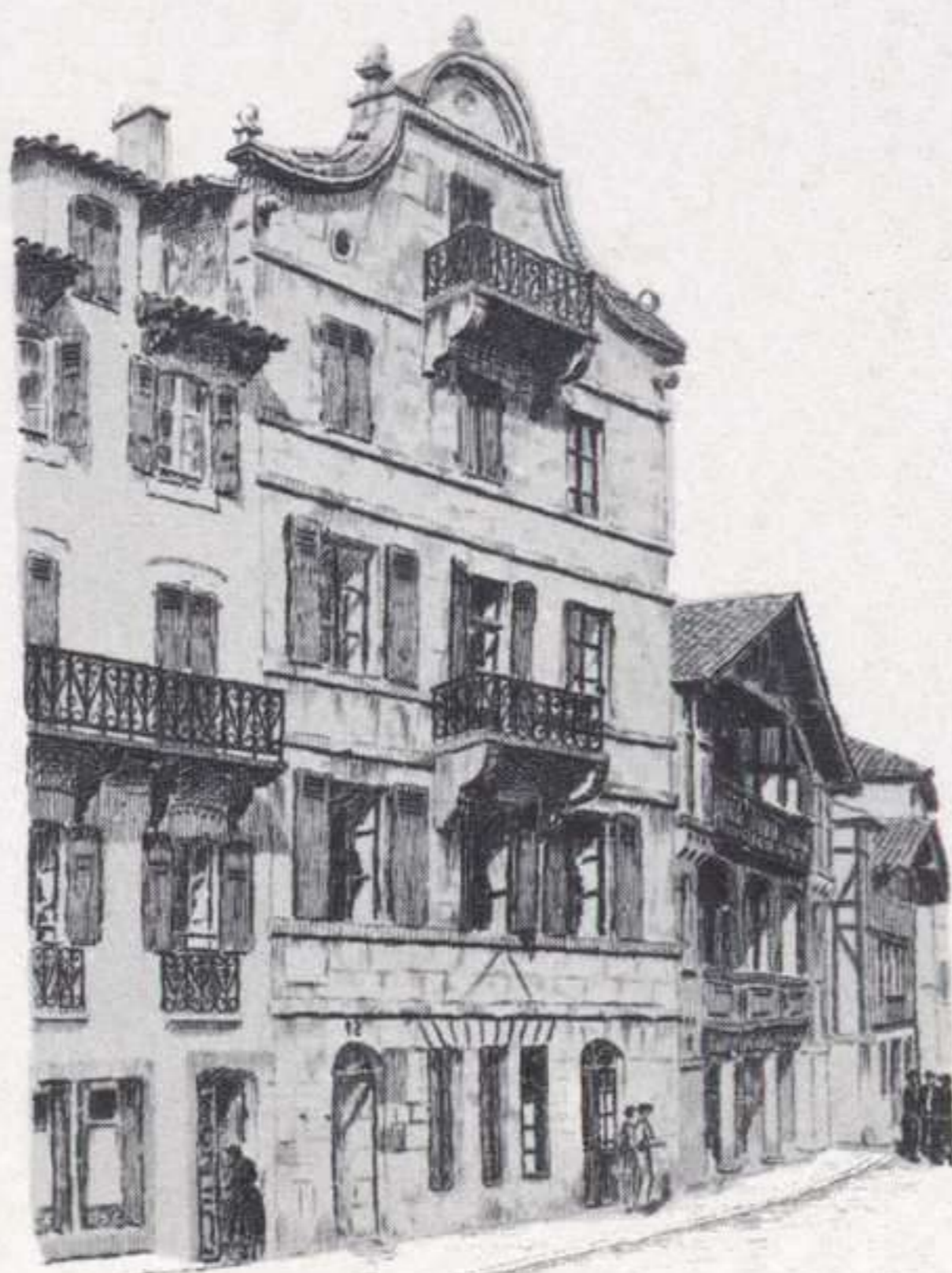
DISCOGRAFIA ESPAÑOLA DE M. RAVEL

I. OBRA PARA ORQUESTA

ANTOLOGIA. Ernest Ansermet, Orquesta de la Suisse Romande: **Pavana para una Infanta difunta**, **Shéhérezade** (con Régine Crespin), **Rapsodia española**, **Valses nobles y sentimentales**, **Mi madre la oca**, **Daphnis et Chlœ** (Segunda «Suite»), **Alborada del Gracioso**, **La Valse**, **Le tombeau de Couperin**, **Tzigane** (con Ruggiero Ricci), **Bolero**. (DECCA, SDD 337-9, tres LPs.)

Todas las obras anotadas se comentan en sus epígrafes respectivos, poniendo en comparación esta versión con las otras existentes en nuestro mercado; es ociosa, por ello, la referencia aislada a cada pieza y sí puede ser útil, en este caso, establecer unas premisas aproximatorias a este «quasi-integral».

El primer prenotando sería la afirmación de que Ernest Ansermet fue un formidable intérprete de Ravel, un verdadero «connaisseur» de la materia. El músico suizo, profeta de lo stravinskyano, enamorado de la música rusa, calculador amante del exotismo y francés por formación, reunía una colección de ingredientes que le hacían fácil receptor del «melos» raveliano: esta serie de registros confirman la hipótesis. El Ansermet colorista, que abría nuevas dimensiones para Rimsky o Glinka, está a sus anchas en la paleta deslumbrante de «Asia» (de **Shéhérezade**) o en el tintineo galopante de «Laideronette» (de **Ma mère l'oye**). El antiguo estudioso de la matemática, cartesiano y pascaliano en equivalencias, es el artista idóneo para contener el **Bolero** o desfogar **La Valse**. El mismo Ansermet, impertérrito propagan-



Ciboure. La maison de Maurice Ravel

J. J. Jacquem

Casa natal de Ravel en Ciboure.

dista de Honegger, puede dar a **Le tombeau** una maestra combinación de gusto y coherencia. Ansermet, en fin, raveliano ejemplar, culto, analítico, equilibrado, hondamente «convencido» de la bondad de unos pentagramas inseparables de una estética y hasta de un modo de vida.

La Suisse Romande merecería la segunda nota. Durante muchos años la orquesta de Ginebra fue, por esencia, la agrupación ideal para la música francesa. Ansermet, en labor de décadas, creó con ella un instrumento admirable por muchos conceptos, poseedor, por encima de todo, de una fabulosa sección de viento-madera. En un período que, a diferencia del nuestro, no concedía apenas importancia a la claridad, la Suisse Romande fue el conjunto de la diafanidad exagerada, aquel al que se reprochaba su evidente parcelación tímbrica en falta de un sonido grueso y redondo. Hoy, en mucho gracias al disco, se ve como virtud lo que hace tres lustros era defecto, y la Orquesta suiza, precisamente por ello, aparece como vehículo más que apto para la difícil reproducción integral de la polimorfía raveliana.

La grabación, por último, que data de los primeros años 60, goza todavía hoy de un estupendo sonido global, con ligera oscilación de lo pasable (**Pavana**, **Tzigane**) a lo espléndido (**Rapsodia española**, **Daphnis**). Hay casi tres horas de música albergadas en estos tres discos, susceptibles, además, de adquisición en serie económica. En la carencia de un integral orquestal, la Antología de Ernest Ansermet es una oferta plural de elevado interés.—
J. L. P. A.

PAVANA PARA UNA INFANTA DIFUNTA.

Carlo Maria Giulini, New Philharmonia Orchestra (EMI, «Voz de su Amo», 063-00.610). (+ **Rapsodia española**; FALLA: **El amor brujo**.) Julius Rejntovich, violines del Teatro Bolshoi, con Irina Stscherbina (DISCOPHON, S 4241). Rafael Frühbeck de Burgos, New Philharmonie Orchestra (DECCA, SXL 6287). (+ **Alborada del Gracioso**; FALLA: **El amor brujo**; GRANADOS: **Intermedio de «Goyescas»**.) Claude Monteux, Royal Philharmonic Orchestra (DECCA, PFS 4226). (+ **La Valse**, **Bolero**.) Thomas Greene, Orquesta de los Festivales de Londres (MARFER, M 50-040). (+ **Daphnis et Chlœ**, segunda «Suite»; **Bolero**; DEBUSSY: **Preludio a la siesta de un fauno**.) Pierre Boulez, Orquesta de Cleveland (CBS, S 72975). (+ **Daphnis et Chlœ**, segunda «Suite», **Rapsodia española**, **Alborada del Gracioso**.) Bernard Haitink, Orquesta del Concertgebouw (PHILIPS, 65 00 488). (+ **Daphnis et Chlœ**, «Suite» número 2; **Alborada del Gracioso**, **Rapsodia Española**.) Ernest Ansermet, Orquesta de la Suisse Romande (véase **Antología**

en **MUSICA ORQUESTAL**). Claudio Abbado, Orquesta Sinfónica de Boston (DG, 25 30 038) (**Daphnis et Chlœ**, segunda «Suite»; DEBUSSY: **Nocturnos**).

Haciendo mala la impresión despectiva de Ravel hacia esta obra primeriza, la **Pavana** es un «hit» de la literatura musical: nueve versiones en el panorama español avalan la popularidad de este espléndido trabajo, uno más en la línea singular de su creador, de mutación radical en el paso del piano a la orquesta.

Conviene empezar por lo que es «broma musical»: el «tovarich» Rejntovich debió llegar a la conclusión, profunda y encomiable, de que el tal Ravel, Maurice en familia, era un pésimo orquestador; el «tovarich» Rejntovich, de profesión sus arreglos, ha tenido la gentileza, aún más, la deferencia para con el difunto Ravel, Maurice en familia, de orquestarle su **Pavana** en versión para piano solista («Urtext», se supone, por aquello de que la obra fue escrita para dicho instrumento) y orquesta de cuerdas, digo, de violines. El resultado es... ¿pestilente?

Bien; pasemos a la **Pavana para una infanta difunta**. Parafraseando al compositor, la **Pavana** de Giulini, llevada a un tiempo asombrosamente *lento*, resulta verdaderamente «difunta». Giulini, que ha dado al disco una sensacional **Rapsodia española**, no está a la altura de su fama en esta versión mórbida y desmayada, muy «rubateada» y muy «lirizada». Con la misma orquesta, la New Philharmonia londinense, Rafael Frühbeck obtuvo una versión más satisfactoria, expresiva, aunque algo falta de encantamiento en la mágica aparición final de la melodía sobre el ritmo de la danza.

Claude Monteux toca la pieza al frente de otra orquesta británica, la Royal Philharmonic; Claude, hijo de Pierre, se decanta por una versión dramatizada en exceso, con inoportunos «sforzandos». La grabación, soberbia, pone de relieve la matizada sutileza de la trama orquestal y, por contra, delata un —de otra forma inaudible— «calado» de la trompa al cerrar la primera frase de la obra. Ha de suponerse que también es inglesa la llamada «Orquesta de los Festivales de Londres» (¿Qué músicos se ocultarán bajo ese título?

!!!NO SON REEDICIONES!!!
 !!!SON AUTÉNTICAS
 NOVEDADES!!!
 !!!NO SON REEDICIONES!!!
 !!!SON AUTÉNTICAS
 NOVEDADES!!!
 !!!NO SON REEDICIONES!!!
 !!!SON AUTÉNTICAS
 NOVEDADES!!!
 !!!NO SON REEDICIONES!!!
 !!!SON AUTÉNTICAS
 NOVEDADES!!!
 !!!NO SON REEDICIONES!!!
 !!!SON AUTÉNTICAS
 NOVEDADES!!!
 !!!NO SON REEDICIONES!!!
 !!!SON AUTÉNTICAS
 NOVEDADES!!!
 !!!NO SON REEDICIONES!!!
 !!!SON AUTÉNTICAS
 NOVEDADES!!!
 !!!NO SON REEDICIONES!!!
 !!!SON AUTÉNTICAS
 NOVEDADES!!!

USA

PERECE

ESTA

OFERTA

limitada al 25 de enero

DECCA



Grabaciones DECCA

5BB 130/1
J. S. BACH
 "Conciertos de Brandeburgo"
 Orq. de Cámara de Stuttgart
 KARL MÜNCHINGER
 p.v.p. normal 670
 p.v.p. oferta 520

SXL 6594/7
BEETHOVEN
 "Los cinco conciertos para piano"
 Vladimir Ashkenazy (Piano)
 Orquesta Sinfónica de Chicago
 SIR GEORG SOULTYKOFF
 p.v.p. normal 1.040
 p.v.p. oferta 1.040

SXL 6665/7
**Las obras
 orquestales de
 ZOLTAN
 KODALY**
 Philharmonia Hungarica
 ANTAL DORATI
 p.v.p. normal 1.005
 p.v.p. oferta 780

SXL 6644/8
SCHUBERT
 "Las Sinfonías"
 Filarmónica de Viena
 ISTVAN KERTESZ
 p.v.p. normal 1.675
 p.v.p. oferta 1.300

SET 570/1
BERLIOZ
 "Romeo y Julieta"
 Filarmónica de Viena
 LORIN MAAZEL
 p.v.p. normal 720
 p.v.p. oferta 520

6BB 171/2
BRUCKNER
 "Sinfonía No. 4"
 Filarmónica de Viena
 KARL BOHM
 p.v.p. normal 670
 p.v.p. oferta 520

SXL 6686/7
BRUCKNER
 "Sinfonía No. 5"
 Filarmónica de Viena
 LORIN MAAZEL
 p.v.p. normal 670
 p.v.p. oferta 520

SXL 6671/2
BRUCKNER
 "Sinfonía No. 8"
 Filarmónica de Los Angeles
 ZUBIN MEHTA
 p.v.p. normal 670
 p.v.p. oferta 520

SXL 29091/3
CORELLI
 "Doce Concerti Grossi Opus 6"
 Academy of St-Martin-in-The-Fields
 NEVILLE MARRINER
 p.v.p. normal 1.005
 p.v.p. oferta 780

SXL 6660/4
SCHOENBERG
 "Obra completa para
 conjunto de cámara"
 London Sinfonietta
 DAVID AHERTON
 p.v.p. normal 1.675
 p.v.p. oferta 1.300

SXL 6558/61
SIBELIUS
 "Las Siete Sinfonías"
 Filarmónica de Viena
 LORIN MAAZEL
 p.v.p. normal 1.340
 p.v.p. oferta 1.040

SXL 29094/5
VIVALDI
 "La Stravaganza"
 "Doce Concerti Opus 4"
 Academy of St-Martin-in-The Fields
 NEVILLE MARRINER
 p.v.p. normal 670
 p.v.p. oferta 520

SET 503/5
**"L'ELISIR
 D'AMORE"**
 Donizetti
 Pavarotti/Sutherland
 Casula/Cossa
 Orq. Inglesa de Cámara
 RICHARD BONYNGE
 p.v.p. normal 1.080
 p.v.p. oferta 780

SET 548/9
**FESTIVAL
 MOZART
 DE OPERA**
 Le Nozze di Figaro/Idomeneo
 Die entführung aus dem serail
 Die Zauberflöte/Zaide/Così fan tutte
 Il re pastore/Don Giovanni
 Krause/Krenn/Poppe/Fassbaender
 Orq. Haydn de Viena
 ISTVAN KERTESZ
 p.v.p. normal 720
 p.v.p. oferta 520

SXL 6688/9
"CASCANUECES"
 Tchaikovsky
 National Philharmonic Orchestra
 RICHARD BONYNGE
 p.v.p. normal 670
 p.v.p. oferta 520

SXL 6015/6
**"EL
 MURCIELAGO"**
 Strauss
 Zampieri/Köth/Gueden
 Resnik/Kmentt
 Filarmónica de Viena
 HERBERT VON KARAJAN
 p.v.p. normal 670
 p.v.p. oferta 520

SXL 6635/6
"SYLVIA"
 Delibes
 Orq. New Philharmonia
 RICHARD BONYNGE
 p.v.p. normal 670
 p.v.p. oferta 520

Grabaciones



TK 11550-1/2
COUPERIN
 "Les Nations"
 Quadro Amsterdam
 p.v.p. normal 670
 p.v.p. oferta 520

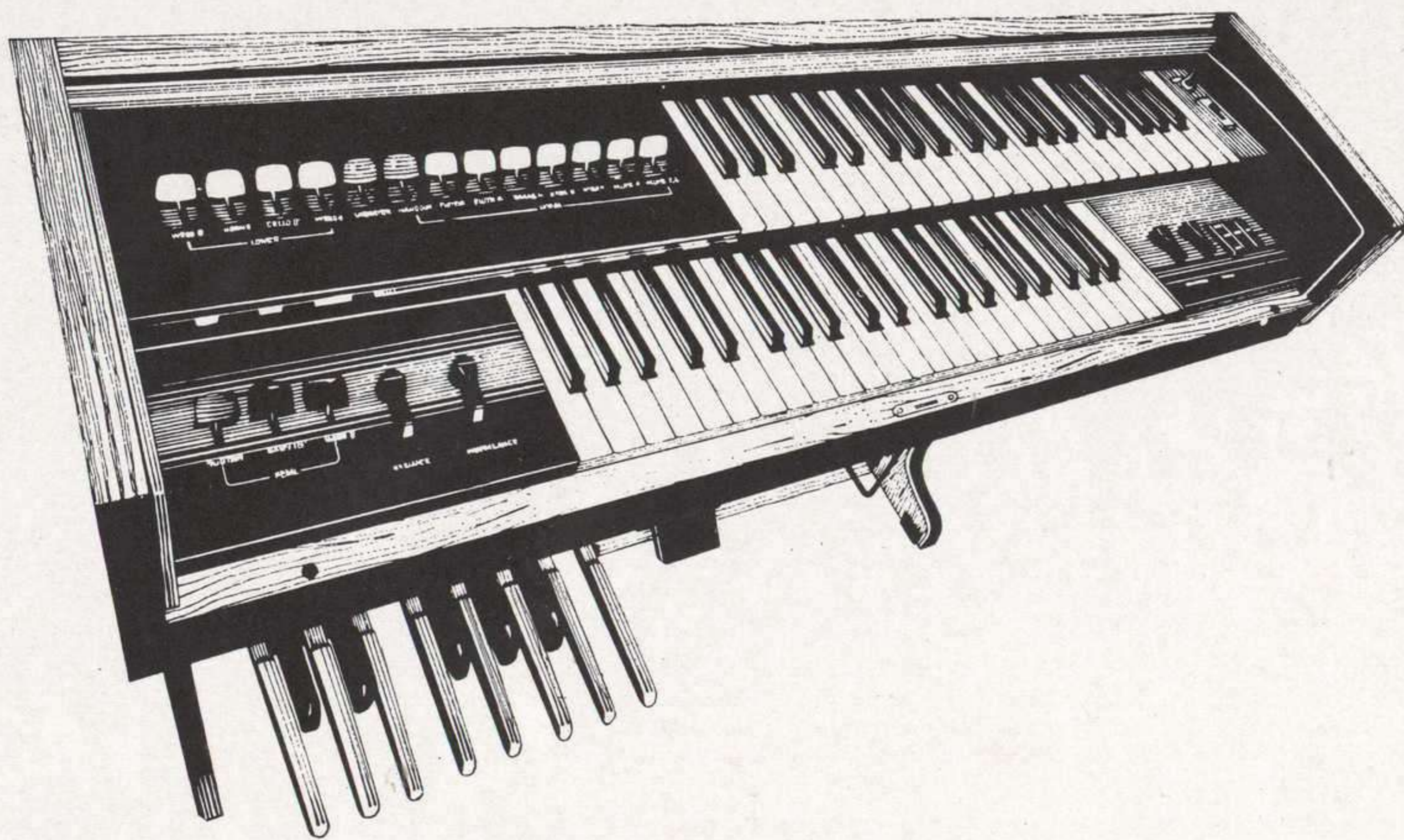
SAWT 9501/2
MONTEVERDI
 "Vespro della Beata Vergine"
 Concentus Musicus de Viena
 (con instrumentos originales)
 JÜRGEN JÜRGENS
 p.v.p. normal 670
 p.v.p. oferta 520

TK 11549-1/2
**"PRECLASICO
 EN MANNHEIM
 Y VIENA"**
 J. C. Bach/J. Holzbauer/J. Stamitz
 F. Xaver Richter/J. Haydn
 M. Georg Monn
 G. Christoph Wagenseil
 F. Leopold Gassmann
 Concentus Musicus de Viena
 (con instrumentos originales)
 NIKOLAUS HARNONCOURT
 p.v.p. normal 670
 p.v.p. oferta 520

Distribución
 Columbia

Navidad '75

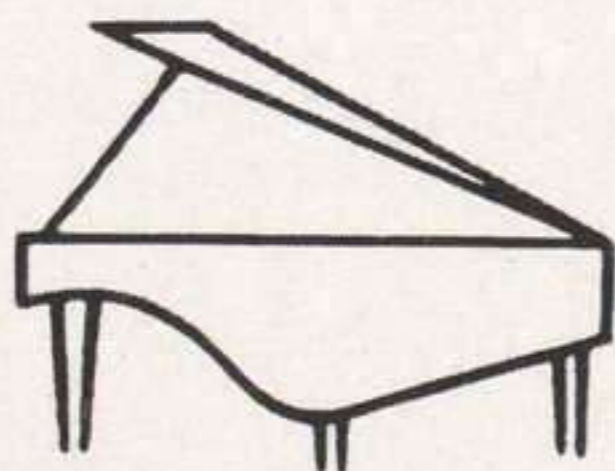
Organos electrónicos



WURLITZER



YAMAHA



HAZEN

JUAN BRAVO, 33

MADRID-6

lo?), que dirige Mr. Thomas Greene: ni por sonido, ni por interpretación, ni mucho menos por prensado, cabe colocar esta lectura al nivel de las comentadas; a anotar un delicioso error del arpa, que da una escala en sentido inverso.

Pierre Boulez puede situarse como la versión contrapuesta a Giulini: si la «Infanta» de éste puede darse por muerta con carácter definitivo, la de Boulez no puede estar más viva. El «tempo», lo más rápido que la indicación del pentagrama permite, denota que podemos estar perfectamente ante la «Pavana para la puesta de largo de una Infanta» (por ejemplo). Boulez, que es primerísimo intérprete de Ravel, esta vez no da en la diana por exceso de hieratismo y linealidad.

Haitink puede ser la versión de referencia. Contra lo que cabría esperar, la muy germana Orquesta del Concertgebouw produce una sonoridad casi mágica para Ravel: el timbre oscuro, ocre, tan adecuado a Bruckner o Sibelius, de la formación holandesa resulta ser plenamente idóneo para música tan distante como ésta. Haitink adopta un tiempo básicamente perfecto y consigue lo que Boulez pretendiera como ideal: evitar cualquier efluvio romántico gratuito sin hacer perder a la página su misteriosa dignidad. Logra también lo que Claude Monteux obtenía como regalo de la toma de sonido: la cristalinidad límpida de las texturas. No es tan magnífica la grabación de Ansermet, pero su **Pavana**, de 1960, puede asociarse como éxito a la de Haitink: el «tempo» es ligeramente más reposado, pero el carácter de danza nunca se pierde.

Abbado ha buscado la versión distante, «serenísima», elegíaca: su orquesta, la Boston Symphony, responde maravillosamente a sus indicaciones, pero Abbado se queda a medio camino entre la hipertensión de Claude Monteux y el frío juego logístico de Boulez; su **Pavana** tiene demasiada «grandeur» para ser sencilla y demasiado control para emocionar. Es, con todo, una lectura apreciable, que debe situarse como primera alternativa después de Haitink y Ansermet. Por encima de todas estas interpretaciones tengo como «versión de oro» de esta obra una lectura no editada en España (y previsiblemente no editable nunca), la de George Szell con la misma orquesta que dirige Boulez en su registro, la de Cleveland: la combinación de elegancia no pretendida, sensibilidad, pulso rítmico y control emotivo que Szell construía para esta pieza de seis minutos es algo muy difícilmente repetible.—J. L. P. A.

UNA BARCA EN EL OCEANO. Pierre Boulez. Orquesta Filarmónica de Nueva York. CBS, S 73212.

Ese iconoclasta divertido que es Pierre Boulez desempolva en su registro dedicado básicamente a los **Valses nobles y sentimentales** y **La Tumba de Couperin** una pequeña pieza pianística, la tercera de **Espejos**, titulada «Une barque sur l'Océan». La obra carece de interés musical, y su justificación está en esa curiosidad arqueológica de descubrir hasta lo más insignificante de la producción de un músico como Ravel. Bien interpretada, «Una

barca en el océano» cumple su papel de curiosidad insólita más que de obra a tener realmente en cuenta a la hora de conceptualizar el catálogo raveliano.—M. Ch. B.

ALBORADA DEL GRACIOSO. Herbert von Karajan, Orquesta de París. EMI, 063-02 214. Pierre Boulez, Orquesta de Cleveland. CBS, S 72975. Bernard Haitink, Orquesta del Concertgebouw. PHILIPS, 65 00 488. Rafael Frühbeck de Burgos, Orquesta Filarmónica de Londres. DECCA, SXL 6287. Jean Martinon, Orquesta de Chicago. RCA, LSC 3093. Emmanuel Rosenthal, Orquesta del Teatro Nacional de la Opera de París. Vergara, 30 639.

«La **Alborada del Gracioso** es obra en la que el virtuosismo seco y cortante contrasta a la española con los arrebatos estáticos de la tonada amorosa que interrumpe los furiosos bordoneos de las guitarras. Composición admirable, su éxito se ha duplicado a base de una magnífica orquestación.» (Roland-Manuel).

En efecto, la **Alborada** es, sobre todo y en el mejor sentido de la palabra, una obra de virtuosismo, una obra de director, de gran orquesta. Ante el germanismo y la rotundidad de las lecturas de Haitink y Frühbeck, ante la energía y optimismo de Martinon, Herbert von Karajan opone un refinamiento y un fraseo muy ravelianos en su perfecta versión de la **Alborada**. Rosenthal se ve perjudicado por un sonido francamente deleznable y por una orquesta sin especial relieve. Ansermet, un poco seco, falla en el sentido del humor, bien que como contrapartida su estructuración y la claridad de las texturas están cerca de lo ideal. Boulez consigue con la Orquesta de Cleveland —¡qué «pizzicatos» los suyos!— una versión de absoluta referencia.

Pierre Boulez queda, pues, a mi juicio, como la opción más reveladora, si bien Karajan ofrezca también bazas muy interesantes dentro de una discografía generosa y de calidad muy alta. El acoplamiento jugará aquí, a fin de cuentas, un papel decisivo en la elección del aficionado no coleccionista, ya que raro será aquel que compre un disco sólo por la **Alborada**.—M. Ch. B.



Frühbeck, buen director de Dafnis.

RAPSODIA ESPAÑOLA. Jean Martinon. Orquesta de Chicago. RCA, LSC 3093. Herbert von Karajan. Orquesta de París. EMI, 063 02 214. Pierre Boulez. Orquesta de Cleveland. CBS, S 72975. Bernard Haitink. Orquesta del Concertgebouw. Philips, 65 00 488. Carlo Maria Giulini. Orquesta Nueva Filarmónica. EMI, 06300619. Ernest Ansermet. Orquesta de la Suisse Romande. Decca, Sdd 214. Constantin Silvestri. Orquesta Filarmónica Checa. Discophon, 4109.

La **Rapsodia española**, en 1907, marca la primera gran excursión sinfónica de uno de los autores que están llamados a escribir mejor para la orquesta de todo el siglo XX. La **Rapsodia** no es obra de primerizo, sino de auténtico experto. En ella Ravel «examina» al director y a la orquesta, les exige mucho, tanto a nivel global de obra como a nivel de detalle. De las versiones concurrentes en esta discografía sólo Silvestri es desdeñable en una primera aproximación, más por el pobre sonido del registro que por la interpretación. La música de Ravel, quizás más que ninguna otra, exige sin piedad una perfecta planificación de timbres y texturas, que el ingeniero de sonido no sólo debe respetar, sino resaltar y dejar bien claros. En el disco de Discophon no podemos percibir claridad alguna. Apenas si se oye nada diferenciadamente. Es una pena, porque esto nos impide siquiera conceptualizar la interpretación.

Entre las demás, dos de ellas destacan poderosamente: Giulini y Boulez. El director italiano nos transmite una recreación vehemente, arrolladora, de un pulso, un nervio, una intensidad interiores verdaderamente excepcionales. El director francés, en cambio, vive menos «desde dentro» la obra; no se deja llevar por el caudal sonoro, que ordena, estructura y expone con una nitidez tan grande que parece irreal. En la lectura de Boulez «se oye» mucho más de lo habitual, y por eso resulta peculiarmente reveladora. A esta sensación contribuye la formidable calidad de la grabación y una orquesta cuya claridad recuerda mucho a su gran líder por muchos años, Georg Szell.

Martinon ocuparía también una plaza preferencial si no fuera por ciertas irregularidades de lectura, así como por el emborronamiento de planos y líneas sonoras que a veces cabe percibir en el registro RCA. La interpretación propiamente dicha alcanza un muy alto nivel, salvo esos esporádicos detalles discutibles a que acabo de aludir. Ernest Ansermet, con una orquesta netamente inferior, consigue asimismo (por encima incluso) resultados admirables. «Destripa» la obra hasta el último detalle, nos expone los elementos integrantes con claridad meridiana y monta el rompecabezas con una inteligencia cartesiana, auténticamente admirable. Karajan, menos afortunado que en la **Alborada del Gracioso**, parece extasiado ante las irisaciones tímbricas y temáticas de la **Rapsodia**, lo que le lleva a abandonarse un poco en el placer de que la obra «sue» a la perfección dentro de un timbre aterciopelado y suave, que acaba por amortiguar en cierta manera su efecto final. Haitink, por fin, toca sólidamente esta **Rapsodia**. El director holandés nunca está mal; su articulación, por ejemplo, es



Giulini: una extraordinaria y vehemente Rapsodia española.

perfecta. Pero una cierta adustez de sonido unida a la planificación un poco masiva de los elementos estructurales, privan a su versión de ese aire típicamente latino que envuelve la **Rapsodia**.

Giulini, Boulez y, en cierta medida, Ansermet forman un trío complementario realmente extraordinario a la hora de introducirnos en esta magnífica muestra de música francesa con tema español que lleva el más auténtico marchamo de la firma de Ravel.—**M. Ch. B.**

VALSES NOBLES Y SENTIMENTALES. Pierre Boulez. Orquesta Filarmónica de Nueva York. CBS, s 732212. Ernest Ansermet. Orquesta de la Suisse Romande. Decca, SDD 337-9. Aldo Ceccato. Orquesta Filarmónica Eslovaca. Discophon, 4162.

Los **vales nobles y sentimentales**, «a la Schubert», «placer siempre nuevo de una ocupación inútil», con «la» obra de Pierre Boulez. Ciertamente que Ceccato nunca opone competencia seria. Ciertamente que Ansermet, con su dureza y minuciosidad características, consigue una lectura enormemente afortunada e interesante de la partitura. Pero Boulez hace lo que no ha conseguido hasta ahora nadie: incorporar a estos vales schubertianos vistos y sentidos por un francés del siglo XX todo el bagaje cultural y estético del vals como forma de expresión típica de nuestro siglo, demostrando palpablemente que se trata de una de esas obras necesarias a la hora de hablar de estética musical del primer tercio de siglo.

Versión de absoluta referencia, de una novedad de enfoque asombrosa, elocuente hasta límites insospechados, reveladora hasta lo inimaginable, Boulez consigue con ella uno de sus momentos interpretativos más importantes en lo personal. También uno de los monumentos de interpretación raveliana más significativos de la historia de la discografía. A fin de cuentas, Boulez demuestra aquí que no sólo es el gran intérprete vivo de Debussy, sino también de **toda** la música francesa de nuestro siglo.—**M. Ch. B.**

Pierre Boulez, un nuevo Ravel para toda una nueva estética.

MI MADRE LA OCA. Emmanuel Rosenthal. Orquesta del Teatro Nacional de la Opera de París. Vergara. Pierre Monteux. Orquesta Sinfónica de Londres. Philips. Serge Baudo. Orquesta de París. EMI. Ernest Ansermet. Orquesta de la Suisse Romande. Decca. Pierre Boulez. Orquesta Filarmónica de Nueva York. CBS. Jean Martinon. Orquesta de Chicago. RCA. Zubin Metha. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Decca.

El director que decide interpretar la «suite» de **Mi madre la oca** se encuentra ante una disyuntiva de direcciones a seguir que tienen mucho de excluyente entre sí. Bien seguir al pie de la letra lo escrito por Ravel a propósito de su obra —«el designio de evocar en esas piezas la poesía de mi infancia me llevó a simplificar mi manera de componer y a clarificar mi escritura»—; es decir, **simplificar** y **clarificar**, o, lo que es lo mismo, mostrar diáfano cada detalle, cada textura, integrándolos en un curso cristalino y transparente. Bien atenerse a ese deseo de evocación de lo infantil, más en abstracto, o, lo que es igual, contar un auténtico y emocionado cuento de hadas. Conciliar dichas posturas es difícil en la práctica, porque, como a menudo ha ocurrido, los directores que hacen hincapié en la novedad y originalidad de la escritura pierden un poco en derecho a la emoción un poco romántica que otros consiguen a base de una menor clarificación estructural y un mayor énfasis tímbrico y temático como vehículo expresivo.

Ansermet y Boulez se insertan decididamente en la primera perspectiva. La lectura del director suizo es un modelo de rigor. Fría hasta la gelidez, desprecia por completo el aura romántica de la obra, acera los timbres al máximo y diseña la «suite» como si se tratase de música de Strawinsky. Boulez va más allá, porque, siendo tan claro o más que Ansermet, parece sonreír—sonrisa de diversión más que de encantamiento—ante el cúmulo de «petites choses» que Ravel utiliza en su obra. Boulez «no se cree nada» de lo que allí pasa, y su antirromanticismo pri-

va a su versión de emoción, pero no de un agudo sentido del humor ni de un encanto ciertamente crítico.

En la perspectiva «legendaria» de **Ma mère l'oye** encontramos a Metha y a Martinon como opciones a tener en cuenta. Para estos directores la «suite» es una obra emocionada, romántica, evocadora y fantástica. Sus texturas son menos drásticas que las de Ansermet o Boulez, y el arrobamiento y apasionamiento con que son matizados ciertos temas, algunos climaxes, atmósferas peculiares de la obra, indican bien a las claras que no la consideran un interesante ensayo orquestal, sino una mítica leyenda infantil que merece ser contada con el arrebatamiento que algunos padres muestran al contar a sus hijos pequeños la historia de los Reyes Magos.

Desmitificación, mitificación... Baudo y Monteux se quedan un poco a mitad de camino entre ambas posturas. Esta actitud ecléctica, más cercana en Baudo al antirromanticismo de un Ansermet, más próxima en Pierre Monteux al cuento fantástico de Martinon, da buenos resultados a este último, intuitivamente seguro de lo que toca, a fin y a la postre muy poético; pero no tanto a Serge Baudo, cuya lectura acaba por no convencer del todo, precisamente por subyacer siempre en ella la sensación de un acusado desconcierto conceptual.

Boulez entre los desmitificadores, Martinon entre los legendarios, Monteux entre los eclécticos (Rosenthal apenas si ofrece datos de verdadero interés, muy perjudicado por un deficiente sonido) componen quizá ese trío de versiones que toda obra necesita para una síntesis definitiva a nivel de aficionado. No olvidemos, sin embargo, la drástica dureza de Ansermet o algunos de los milagrosos efectos mágicos del supervirtuoso Zubin Metha. También ellos contribuyen a la mejor comprensión, a la adhesión, a fin de cuentas, de esta pequeña y magistral recreación del mundo de tres de los más grandes cuentistas franceses: Monsieur Perrault, Madame D'Aulnoy, Madame Leprince de Beaumont.—**M. Ch. B.**



DAPHNIS ET CHLOE («Ballet completo»).

Coro de la Radio Romande (Lausanne), Orquesta de la Suisse Romande, Ernest Ansermet (DECCA, SXL 6204). Ambrosian Singers, Orquesta New Philharmonia, Rafael Frühbeck de Burgos (EMI, «Voz de su Amo», 063-00.359). Coro de la Royal Opera House, Covent Garden, Orquesta Sinfónica de Londres, Pierre Monteux (DECCA, SDD 170).

El *Daphnis* de Ravel se halla satisfactoriamente representado en la discografía española en tres registros muy notables del «ballet» completo. La decisión entre los tres discos no es fácil, pues cada uno de ellos presenta sus peculiaridades, así como ciertas ventajas e inconvenientes.

Pierre Monteux, veteranísimo director que había estrenado la obra, y sin duda el más familiarizado con la música de «ballet», ofrece seguramente la interpretación más clásica, equilibrada e inatacable. Con todo, y al lado de momentos arrebatadores, otros se me antojan ligeramente distantes o no tan conseguidos, al menos comparando con la antigua —desaparecida hace mucho de nuestro catálogo— grabación de Münch con su fenomenal conjunto de Boston. La actuación del coro y la orquesta en la versión de Monteux es espléndida, aunque la London Symphony aún no tuviese en 1959 la enorme altura de hoy. La gran ventaja de este disco es su precio, máxime teniendo en cuenta que la grabación es muy buena.

Todavía con mayor brillantez suenan los otros dos discos: Ansermet, a pesar de contar con una orquesta algo inferior a las otras dos, obtiene de ella un partido infrecuente, bastante adecuado por sus timbres a este universo musical: el hecho es que Ansermet logra una espléndida captación de la atmósfera, por medio de una acusada sensualidad y una gran sutileza sonora; su paleta es desacomodadamente varia y refinada. Resulta este disco uno de sus logros más acabados.

Frühbeck, por su parte, dispone de una orquesta que atravesaba un momento formidable en la época de la grabación —realmente memorable el solo de flauta— y de una toma de sonido insuperada. Su realización, asimismo cuidadísima, muy refinada y sensual, aporta también una mayor violencia en algunos momentos escogidos, que no resultan excesivos ni exteriores, sino, por el contrario, convincentes, extremando los contrastes dinámicos. Quizá sea la suya —sin tener en cuenta el precio— la versión en conjunto más recomendable, a pesar de proceder de un nombre menos asociado a esta música que el de los otros dos directores. Conclusión ésta provisional, que puede alterarse con la aportación inminente —esperamos que también en nuestro país— de los tres registros completos de Maazel, Martinon y Boulez, ravelianos de primerísimo orden.—A. C. A.

DAPHNIS ET CHLOE («Suites» 1 y 2).

«Suite» número 1. Serge Baudo, Coro y Orquesta Filarmónica Checa. (DISCOPHON, S 4060). (+ *La Valse*, *Alborada del Gracioso*.)

«Suite» número 2. Claudio Abbado, Coro del Conservatorio de Nueva Inglaterra, Orquesta Sinfónica de Boston. (DG, 25 30 038). (+ *Pavana para una Infanta difunta*. DEBUSSY: *Nocturnos*.)

Pierre Boulez, Coro y Orquesta de Cleveland (CBS S 72 975). (+ *Rapsodia española*, *Pavana para una Infanta difunta*, *Alborada del Gracioso*.) Zubin Mehta, Orquesta Filarmónica de Los Angeles, con coro. (DECCA, SXL 6488). (+ *Mi madre la oca*, *La Valse*.) Thomas Greene, Orquesta de los Festivales de Londres. (MARFER, M 50-040). (+ *Bolero*, *Pavana para una Infanta difunta*.) Herbert von Karajan, Orquesta Filarmónica de Berlín. (DG, 19 23 075). (+ DEBUSSY: *El Mar*, *Preludio a la siesta de un fauno*.) Bernard Haitink, Orquesta del Concertgebouw. (PHILIPS, 6500488). (+ *Rapsodia española*, *Pavana para una Infanta difunta*, *Alborada del Gracioso*.) Ernest Ansermet, Orquesta de la Suisse Romande. (Ver *Antología en MUSICA ORQUESTAL*.)

La segunda «Suite» de *Daphnis* es uno de los caballos de batalla predilectos de los virtuosos de la batuta y, cómo no, de las grandes orquestas. Karajan, Haitink, Boulez, Abbado, de una parte; Boston Symphony, Filarmónica de Berlín, Cleveland, Concertgebouw, de otra: un «palmarés» de primera fila en el que Greene y Mehta sobran por razones diversas.

La versión con coros es la seguida en las tres grabaciones de conjuntos americanos. En el disco de Mehta no se cita para nada al coro, ni en la carpeta ni en la información de etiqueta; como no creo que sean los propios instrumentistas de la orquesta quienes realicen las vocalizaciones, he anotado en la referencia «con coro», para evitar que el oyente potencial tenga la sensación de padecer un espejismo auditivo al confrontarse con la grabación.

Mis dos versiones favoritas, de entre las enunciadas, son las de Abbado y Ansermet. El director italiano hace una «versión Boulez» sin Boulez. Precisión absoluta, riqueza de contrastes, rigor en la lectura, puntillismo y contundencia en dosis paralelas: éstas serían las credenciales de Abbado, que se beneficia, además, de una toma de sonido impagable y de la portentosa labor de los solistas de Boston. Es curioso resaltar la salomónica competencia de los dos flautistas de Deutsche, Doriot Anthony Dwyer con Abbado y Karl-Heinz Zöllner con Karajan. Ansermet, por su parte, enfoca la pieza en perspectiva muy parecida, con toma de sonido algo inferior, con eficacia ambiental aún mayor (la «indolencia» con que Ansermet inicia la «Suite», como un magma dormido que empezara a despertarse, es de una belleza indefinible), y sobre todo con una construcción del famoso «crescendo» en que culmina la primera sección, «Level de jour», que es toda una lección de dirección de orquesta. ¡Qué pena la falta de los coros, tan atractivos en la labor de Abbado, y que hubieran colocado a Ansermet varios peldaños por encima de su colega!

Boulez no se acababa de «crear» la partitura cuando grabó en 1970 la «Suite» con la Orquesta de Cleveland; la música suena encorsetada, como falta de aire. Sólo en la «Danza final» encontramos a un Boulez satánico, rabiosamente expresivo y precisionista, que nos da una banal soberbia.

Karajan consigue una versión muy notable, personal (como siempre) e incon-



fundiblemente «karajaniana». Partiendo de la ultra-expresividad (hay «portamentos» de los violines al final de la primera secuencia que son la quintaesencia de la sacarina), Karajan logra la más modélica de las «Pantomimas» a base de marcar infaliblemente el ritmo de los bajos que acompaña al solo de flauta. La «Danza final», no tan hipertensa como la de Boulez, supera a ésta en un único punto, el aterrador «sforzando» con que Karajan remata el último acorde.

Haitink da pruebas elocuentes en su disco para Philips de que es no sólo un admirable brucknero - mahleriano - lisztiano, sino también un posible intérprete de Ravel a tener muy en cuenta. Su *Daphnis* nace a la orilla del de Ansermet, con duraciones casi idénticas y puntos de vista equivalentes. Le falta, con todo, una última medida de expresividad, de «vida en común» con el pentagrama, eso que a Ansermet le sobra: Haitink no ha perdido aún el temor de proclamar su amor por esta música.

Greene y su orquesta hacen una aceptable labor. Su flautista es muy bueno, el «crescendo» inicial es pésimo, la grabación no es demasiado mala y en Londres llueve a menudo. «Stop».

En cuanto a Mehta, don Zubin... Bueno, hay una famosa anécdota de Toscanini gritando a los músicos en Salzburgo: «Questo non era Mozart!»; pues, «ceteris paribus», «ce n'est pas Ravel». Yo no comprendo cómo a Mehta no se le ha procedido tras esta grabación: bien es cierto que, por desgracia, no hay un Código Penal para la Música (esto también lo de-



Claudio Abbado: una «Segunda suite» de Daphnis, sensacional.

cía Toscanini). Si usted quiere saber, de una vez y para siempre, qué es un «rubato», escuche el **Daphnis** de Mehta: el «ritenuto» en el último compás del clímax de «Amanecer» es uno de los casos de pintoresquismo musical más insólitos que este crítico ha escuchado, sólo comparable al final de la «stretta» en la **Novena** de Beethoven por Mengelberg. En la «Pantomima» hay momentos en que Mehta para literalmente la obra, creando atmósferas que recuerdan el principio de la **Sinfonía número 1** de Mahler. La grabación es magnífica, los anónimos coros hacen lo que pueden dentro de este tinglado y la plausible Orquesta sigue a su enloquecido director con fidelidad digna de encomio. Decca, en este aspecto y prescindiendo de la versión Ansermet (del todo opuesta a la de Mehta, don Zubin), parece haberse especializado en las interpretaciones desquiciadas de la segunda «Suite» de **Daphnis**: en su catálogo se halla la versión «forgendro» de la pieza, la de Stokowsky, que bajo su rectoría concluye no la orquesta, no, sino **el coro «a capella»** (sí, ha leído usted bien).

La primera «Suite» tiene en Serge Baudo un eficaz traductor, que cuida con puntillismo las sutiles indicaciones de intensidad y modifica con acierto los «tempi» en las diferentes secciones (la «Suite» número 1 es, a nivel de alteraciones de tiempo, bastante más complicada que la muy directa segunda «Suite»). La actuación del coro, mucho más importante en este segmento de la partitura que en el habitualmente interpretado, es extraordinaria; sólo cabe echar de menos un poco más de relieve en la, por otra parte, correcta toma de sonido.—**J. L. P. A.**

LE TOMBEAU DE COUPERIN (versión orquestal en cuatro movimientos). Herbert von Karajan, Orquesta de París

(EMI, «Voz de su Amo», 063-02. 214). (+ **La Valse, Rapsodia española, Alborada del Gracioso.**) Pierre Boulez, Filarmónica de Nueva York (CBS, S 73212). (+ **Valses nobles y sentimentales, Une barque sur l'Océan.**) Ernest Ansermet, orquesta de la Suisse Romande (ver **Antología** en **MUSICA ORQUESTAL**).

Le tombeau es uno de esos característicos ejemplos de Ravel orquestador de sus propias obras pianísticas que al instrumentar las piezas las metamorfosea, les da nueva entidad, no sólo nuevo ropaje, y las transforma en algo nuevo: es como si añadiera al pentagrama una nueva dimensión que inundara por entero la partitura primitiva y la hiciera nacer para la orquesta. Al transcribir **Le tombeau**, en 1919, Ravel decidió omitir dos movimientos de la versión pianística: la «Fuga», que iba en segundo lugar, y la «Toccata» final. Para que el conjunto se cerrara con un tiempo rápido, el «Rigodón» pasó a ser la conclusión de la versión orquestal, estableciéndose esta secuencia de movimientos: «Preludio», «Forlane», «Minueto» y «Rigodón».

De las tres versiones en catálogo, la mejor es, con gran diferencia, la de Boulez. El tratamiento del músico galo es una mezcla insuperable de elegancia y analítica; Boulez opera entre el clavicordio y el escalpelo. En su lectura hay distinción, hasta aristocracia, porque la música de **Le tombeau** es marcadamente elegante, pero nunca este «charme» cae en la afectación o la petimetrería. Su precisión, su control son el antídoto contra el empalago: Boulez «lee» polifónicamente, escruta las líneas del pentagrama y «entona» como un actor que representase al tiempo una pluralidad de papeles. Es, quizá, esa condición tan valiosa de compositor la que permite a Boulez dar a los compases ini-

ciales de la «Forlane» un aire vanguardista, semi-Schönberg, semi-Stravinsky, que va mucho más allá del mero vaivén somnoliento en que la pieza puede quedarse. Sustancial es para la bondad del resultado el sonido hermosísimo de la Filarmónica de Nueva York, tan claramente remodelada por Boulez sin apenas alterar el cuadro de instrumentistas, y la anotación en la carpeta del disco del nombre del portentoso oboe, Harold Gomberg, es plenamente elogiado.

Karajan traduce bien la obra al frente de la orquesta francesa, pero su labor es epidérmica comparada con la de Boulez: prima el refinamiento sin motivaciones. La Orquesta de París, de otra parte, es inferior al conjunto estadounidense. Esta vez sólo un notable para «der Dirigent».

Ansermet propone una estupenda visión, que sería primera alternativa de no mediar la terrible competencia de Pierre Boulez. También son la elegancia y el análisis las hipótesis de trabajo del director suizo, pero la tantas veces ejemplar Suisse Romande no puede hacer sombra a la antigua orquesta de Bernstein. Los tiempos de Ansermet son más vivaces que los de Boulez, y esto se traduce en una mayor animación: **Le tombeau** por Ansermet es más fiesta que homenaje. De todas formas... Boulez. Y punto.—**J. L. P. A.**

EL VALS. Emmanuel Rosenthal. Orquesta del Teatro Nacional de la Opera de París. Vergara, 30 639. Herbert von Karajan. Orquesta de París. EMI, 063 02 214. Seiji Osawa. Orquesta Sinfónica de Boston. DGG, 25 30 475. Zubin Mehta. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Decca, SXL 6488. Pierre Monteux. Orquesta Sinfónica de Londres. Philips, 58 35 258. Pierre Boulez. Orquesta Filarmónica de Nueva York. CBS. Claude Monteux. Orquesta Filarmónica Real. Decca, Pfs 4226. Ernest Ansermet. Or-

questa de la Suisse Romande. Decca, SXL 60565. Serge Baudo. Orquesta Filarmónica Checa. Discophon, 4060.

La proliferación de versiones de esta página ilustre del acervo sinfónico raveliano hace complicada y prolija una referencia crítica extensa de cada una de ellas. Caben múltiples enfoques de la obra. Enfoques que irían desde el placer apolíneo y elegante del vals como danza amable y burguesa a lo Karajan, hasta el planteamiento de la problemática insidiosa, obsesiva, dramática, casi trágica del vals a lo Pierre Boulez. Entre estos dos extremos se enmarcan todas las demás lecturas: la intuitivamente equilibrada y perfecta, sumamente poética, de Pierre Monteux; la irrelevante y anodina de su hijo Claude; la espléndidamente grabada y con detalles de enorme interés de Mehta; la inútilmente analítica y absurdamente descoyuntada de Seiji Osawa; la eficaz, sólida y nerviosa de Serge Baudo; la casi inaudible, por los ruidos de superficie, de Rosenthal; la perfectamente expuesta y explicada, pero carente por completo de vena poética, de Ansermet.

Propongamos una división no estilística, sino historicista de estas versiones apenas apuntadas críticamente. Las «antiguas» y las «modernas». Entre las primeras englobaríamos a Ansermet, Rosenthal, Pierre Monteux y Serge Baudo. Las modernas, modernísimas algunas, serían las de Claude Monteux, Mehta, Osawa, Karajan y Boulez. Este grupo ofrece como característica indiscutible una calidad de grabación altísima, excepcional en el caso de Mehta, Osawa y Boulez. De estos dos grupos podríamos escoger dos líderes: Pierre Monteux y Pierre Boulez. Realmente, están bastante por encima de los demás. El primero, por una lectura tan intuitiva como bella, lógica y poética de la obra. El segundo, por su magistral planificación general de **La Valse**, su genial visión de un «más allá» de lo que habitualmente suena, su pulsación interna, su claridad de texturas, fruto de un análisis tan riguroso como apasionado de la partitura hasta en sus más recónditos recovecos. Boulez traduce en sonidos mejor que nadie la descripción que el propio Ravel hiciera de su obra: «...especie de apoteosis del vals vienés, en la cual se mezcla en mi espíritu la impresión de un vórtice fantástico y fatal». Fantástica y fatal resulta, precisamente, la lectura de Pierre Boulez.

Con Boulez como referencia, con Monteux como alternativa, con Ansermet como tercero en discordia, sólo cabe añorar a un Charles Münch desgraciadamente ausente de nuestro catálogo raveliano. En conjunto, **La Valse** se presenta como una gran trampa para el director. Aparentemente fácil, aparentemente brillante, es como el témpano de hielo; tiene mucha más música «por debajo» de la que parece aflorar a la superficie. Y es aquí, precisamente, donde se estrellan una y otra vez la mayoría de las batutas.—
M. Ch. B.

«FOX-TROT DE LAS CINCO» (tomado de **El niño y los sortilegios**, arreglo de Roger Brange). Bernard Herrmann, Orquesta Filarmónica de Londres (DECCA, PFS 4224). (+SATIE: **Gymnopédies I y II**; DEBUSSY: **Clair de lune, La plus que**

lente; FAURE: Pavana; HONEGGER: Pastorale d'Été).

Esta «especie de obra» raveliana consiste en una adaptación, aprobada por el compositor, del diálogo que en su obra maestra **El niño y los sortilegios** sostienen la tetera inglesa y la taza china. Resulta alucinante que las únicas notas escuchables en España de esa joya musical sean las de esta transcripción para orquesta de baile de entreguerra. En fin, conformémonos mientras esperamos alcanzar la mayoría de edad que nos permita conocer la obra original. Herrmann toca la pieza con gracia, respaldado por la grabación, artificiosa pero brillante. El balance es, como diría mi compañero Arturo Reverter, «una eutrapelia divertida».—**J. L. P. A.**

FANFARRIA PARA L'EVENTAIL DE JEANNE. Leopold Stokowsky. Orquesta Filarmónica de Radio Hilversum. Decca PFS 4218.

Preludio para un «ballet» de tema infantil solicitado por René Dubost, la fanfarria de **L'éventail de Jeanne**, forma parte de una obra colectiva en la que, además de Ravel, intervinieron otros muchos compo-

sitores. El estilo es Poulenc, cien por cien; un Poulenc especializado en esta clase de trabajos. En esta charanga Ravel introduce un tratamiento de los metales que no es sino parodia, humorística, nunca acre, de **El Ocaso de los dioses**. Stokowsky nos rescata del olvido esta página incidental como pórtico a su versión de la Sinfonía de Cesar Franck. Su valor es el de la mera curiosidad para aquellos que dominen el resto del catálogo de Maurice Ravel.—
M. Ch. B.

TZIGANE (para violín y orquesta). Henryk Szeryng, violín. Orquesta de la Ópera de Montecarlo. Director, Eduard van Remoortel (65 00 95 PHILIPS) (Lalo: **Sinfonía española**.) Ida Haendel, violín. Orquesta Filarmónica Checa. Director, Karel Ancerl (S 4237 Discophon) (+Lalo: **Sinfonía española**. Aaron Rosand, violín; Michel Walevsky, piano. Orquesta de la Radio Alemana del Sudoeste. Director, Rolf Reinhardt (M. 50-233 S. Marfer) (Sarasate: **Danza española para dos violines, Navarra, Fantasía de «Carmen», Melodía gitana, Danzas españolas, op. 21, número 1, y op. 26, número 8.** Saint-Saëns: **Habanera, op. 83**). Ruggiero Ricci, violín. Orquesta de la Suisse Ro-



Zubin Mehta: gran atención a la música de Ravel.



Karajan: de una magnífica Alborada a un espectacular Bolero.

mande. Director, Ernest Ansermet. (Ver **Antología en MUSICA ORQUESTAL.**)

El valor virtuosístico de esta «rapsodia zingara» ha hecho que numerosos violinistas la hayan incorporado a su repertorio y, posteriormente, grabado. Interpretaciones como las de Francescatti, con Bernstein (CBS), espectacular y electrizante, o la de David Oistrakh (su hijo, Igor, también la ha grabado), con Kondrashin (Eurodisc), más contenida, por citar dos de las más relevantes, no pueden encontrarse en nuestro mercado, y es lástima. Habremos de contentarnos, pues, con las que nos ofrece éste. A la cabeza se coloca, indiscutiblemente, la de Ricci-Ansermet. No importa que el sonido de aquél sea a veces un poco tosco y se adviertan ligeras imperfecciones: el aliento, la vibración, el amplio y cadencioso fraseo, la misma citada tosquedad, arrancan a la pieza todo el fuego popular que se esconde detrás de su artificio. La batuta controla en todo momento esa pasión, evitando su desbordamiento, lo que no quiere decir que a su precisa y nítida lectura le falte calor e intensidad; antes al contrario, la Orquesta se nos muestra espléndida e incisiva, con el debido relieve y compenetración con el solista.

Henryk Szeryng, a pesar de su enorme perfección técnica, de su infalibilidad en las notas picadas, trinos y «mordentes», queda muy por debajo del italiano al darnos una visión mucho más fría y seca, que en ningún momento arrebata, si bien el sonido de su instrumento pueda ser más bello y el de la grabación, en general, más limpio (aunque la calidad técnica de la de Decca, a pesar de su antigüedad, sea muy digna); tampoco le ayuda al violinista polaco-mexicano, ésa es la verdad, el acompañamiento, gris, vulgar y sin relieves, cosa grave en interpretación de una obra de Ravel, sobre todo si ésta posee la riqueza tímbrica y armónica de la estudiada. Mucha mejor calidad orquestal la hallamos en la dirección de Karel Ancerl; su Filarmónica Checa suena magnífica, a pesar de que el registro tiene ya bastantes años (el maestro checo falleció hace varios). A buen nivel Ida Haendel, pero inferior a su acompañante, mucho más elástico. Por su parte, Aaron Rosand y Rolf Reinhardt cumplen, sin más, en un disco «potpurri».

En definitiva, la discografía española de **Tzigane** aparece dominada por la versión Decca, aunque ahora mismo sea necesario, para adquirirla, comprar los tres discos de la integral. De las otras versiones, habrá que decantarse por el conjunto bastante «idiomático» de Discophon o por el virtuosismo de Philips, lastrado por un irrelevante acompañamiento. Menos interesante Marfer.—**A. R.**

BOLERO. Herbert von Karajan, Orquesta Filarmónica de Berlín. (DG, 11 39 010). (+ MOUSSORGSKY - RAVEL: **Cuadros de una Exposición.**) Thomas Greene, Orquesta de los Festivales de Londres. (MARFER, M 50-040). (+ **Daphnis et Chlœ** [Segunda «Suite»], **Pavana para una Infanta difunta.** DEBUSSY: **Preludio a la siesta de un fauno.**) Claude Monteux, Royal Philharmonic Orchestra. (DECCA, PFS 4226). (+ **La Valse, Pavana para una Infanta difunta.**) Pierre Monteux, Orquesta Sinfónica de Londres. (PHILIPS, 58 35 258). (+ **La Valse, Ma mère l'oye.**) Albert Lizzio, Orquesta Sinfónica de Munich. (ZAFIRO, ZOR-5.026). (+ RIMSKY-KORSAKOFF: **Capricho español.**) Ernest Ansermet, Orquesta de la Suisse Romande. (Véase **Antología en MUSICA ORQUESTAL.**) Ernest Ansermet, Orquesta de la Suisse Romande. (DECCA, SXL 6065). (+ **La Valse.** DUKAS: **El aprendiz de brujo.** HONEGGER: **Pacific 231.**) Igor Markevitch, Orquesta Sinfónica de la RTV Española. (PHILIPS, 58 02 783). (+ CHABRIER: **España.** FALLA: **El amor brujo.**) Serge Baudo, Orquesta Filarmónica Checa. (DISCOPHON, S 4060). (+ **Daphnis et Chlœ** [Primera «Suite»], **La Valse.**) Karel Sejna, Orquesta Filarmónica Checa. (DISCOPHON, S 4017.) Seiji Ozawa, Orquesta Sinfónica de Boston. (DG, 25 30 475). (+ **La Valse, Rapsodia española.**) Rafael Frühbeck de Burgos, New Philharmonia Orchestra. (EMI «Voz de su Amo», 063-01.642). (+ CHABRIER: **España.** TURINA: **Rapsodia sinfónica, La oración del torero.** ESPLA: **La Pájara pinta.**)

Once versiones del inagotable **Bolero** acoge nuestro mercado. La orfandad que padecemos respecto de la música teatral y vocal de Ravel se compensa (?) con la prolijidad de discos en que se incluyen la **Pavana** o la presente composición. ¿Existe una forma canónica ideal para esta pieza? La antológica polémica Toscanini-Ravel parece haber quedado superada ante la disparidad de duraciones que pueden confrontarse entre nuestras once alternativas: desde los trece minutos de Claude Monteux hasta los casi dieciocho de Frühbeck. Como dato un poco episódico puede señalarse la tendencia «rápida» de los directores franceses (los dos Monteux, Baudo) o «de onda francesa» (Ansermet, Markevitch).

Karajan es, hoy, el **Bolero-dirigent**. Cada vez que el maestro salzburgués «monta» (nunca mejor aplicado el término) la pieza con su Filarmónica, la obra adquiere unas dimensiones acústicas y anímicas no alcanzadas por ningún otro intérprete. Empero, su grabación, que data de 1965, no recoge más que un «thriller» amplio de lo que es su concepción actual de la partitura: la fabulosa progresión dinámica y dramática, la matización microscópica de los acompañamientos de la cantilena, la «desvirtualización» indolente del factor ambiental, todo esto que hoy es la esencia de una de las mejores interpretaciones de Karajan se presiente, pero nada más que se presiente, en su registro para Deutsche. Por el momento no tenemos grabación alguna que plasme con fidelidad la moderna lectura de la Filarmónica de Berlín y su titular; cabe, incluso, preguntarse si llegaremos a tenerla alguna vez, dadas las exarcebadas fronteras dinámicas que Karajan precisa para esta página, de muy difícil captación veraz en los escasos 40 decibelios que admite un microsurso como máxima gama.

Greene y sus anónimos músicos dan todas las notas; su labor empieza y termina en eso, en que sólo dan notas. La grabación, poco contrastada, no ayuda en exceso al éxito de la empresa.

La de Pierre Monteux es una versión admirable y, todavía hoy, de muy buen sonido. Hay una enorme dosis de elegancia en la lectura, una precisión rítmica absoluta y una graduación de intensidad medida con equilibrio y gusto. El «handicap» de la grabación es lo que en nuestros días jamás surgiría como inconveniente: la labor de los solistas, en una London Symphony que en 1962 no era el asombroso instrumento que conocemos en este momento. Entiéndase esto: los solistas de Monteux son excelentes, pero no pueden competir con el virtuosismo de los primeros atriles berlineses... o de la misma Boston Symphony en la, por otra parte, nada recomendable traducción de Ozawa.

Claude Monteux goza de una soberbia grabación, un poco irreal por el exagerado acercamiento espacial de las voces instrumentales, pero eficazísima como muestra de definición tímbrica. Su problema es la dinámica: a partir de la aparición del tema en las cuerdas el «crescendo» termina y el mismo triple 'f' se mantiene inalterable hasta el final de la obra. La

respuesta orquestal, de otra parte, no es siempre precisa (la celeste entra a des-tiempo en la novena variante, el «saxo» tenor cala en la duodécima, errores éstos que el «zoom» excesivo de la toma de sonido delata inmisericorde).

La de Albert Lizzio es como la versión a oír el día de los Santos Inocentes: parece tomada en vivo, la orquesta (¿?) suena horrorosamente mal, el disco distorsiona, la obra empieza en «forte»; es decir, la huida ruda y ardorosa es la solución más aconsejable.

Ernest Ansermet desentrañaba el **Bolero** más que lo tocaba; su lectura podría, en chiste idiomático, definirse como una «lecture», la palabra inglesa que significa «conferencia», «lección». Ansermet «explica» el **Bolero**. Frío, calculado, preciso, inevitable, este **Bolero** podría ser primera alternativa de no ser por la grabación, buena a secas, clara en el contexto, pero difusa en el detalle.

Markkevitch nos da la única opción de una orquesta española a la discografía raveliana. La versión es muy aceptable, máxime si se tiene en cuenta que Markevitch es uno de los pocos directores que han perseguido la entraña de la obra y no sólo su revestimiento, pero el nivel técnico de la Orquesta de la RTV Española no puede, en justicia, compararse con el despliegue de las dos agrupaciones utilizadas por DGG.

Baudo y Sejna emplean el mismo conjunto, la Filarmónica Checa. El primero es un hábil intérprete de Ravel y propone una versión directa, sin atildamientos, aunque algo parva en el volumen. Acaso sea imputable este defecto a la grabación, menos aceptable aún en el caso de Sejna. Este, además, toca la obra con un entusiasmo rítmico singular, haciendo que la caja realice «crescendos» por su cuenta, que al sufrido oyente le dejan sumido en la más negra incompreensión.

Ozawa y Frühbeck, por último, son versiones comentadas en los últimos números de RITMO sin gran entusiasmo por sus respectivos críticos. Chapa Brunet (número 454, septiembre de 1975) señala que «el **Bolero** de Ozawa es (...) tan sólo aceptable», para llegar a la consecuencia de que «el defecto de Ozawa es de orden estilístico, jamás técnico, lo que resulta doblemente peligroso, porque sus versiones pueden parecer grandes lecturas no sólo al aficionado medio, sino al profesional que asista a las mismas partituras en mano». En relación a Frühbeck de Burgos, Angel Carrascosa (número 453) apunta del trabajo del director español que «queda algo corto en el climax, no logra la tensión deseada al final, e incluso puede apreciarse un cierto desajuste rítmico en el desenlace». A esto añadiría un dato que ignora si habrá de imputarse al ingeniero de sonido: el «pianissimo» inicial es tan exagerado que no existe; vamos, para entendernos, que lo primero que se escucha en el disco es el solo de flauta.

El resultado de esta panorámica no arroja un saldo muy positivo. Las conclusiones pueden sintetizarse así:

A) No hay, a pesar de la sobreabundancia de versiones, ninguna lectura categóricamente de referencia de la obra.

B) El que hoy es máximo intérprete de Ravel, Pierre Boulez, no se ha aproxi-

mado aún al **Bolero**, y no hay noticia cierta de que vaya a hacerlo próximamente.

C) El primer intérprete en concierto de la pieza, Herbert von Karajan, no tiene una grabación «up to date» que refleje su actual visión de la misma.

En voz baja, me permito sugerir una versión ya antigua que no estaría lejos del ideal de conjunción técnica y temperatura interior; esta lectura, sin embargo, no puede adquirirse en el comercio habitual: pertenece a uno de esos increíbles álbumes múltiples que de cuando en cuando edita en España la división musical del inefable **Reader's Digest**. El álbum en cuestión, publicado en nuestro país hace más de quince años, se llamaba (a punto los cinturones de seguridad, por favor) «Gran Festival de Música Selecta»: ¡qué títulos, Señor! La orquesta que toca la pieza es la del Conservatorio de París y el director es el schönbergiano Leibowitz: la grabación, «monoaural», era y es espléndida. Leibowitz conseguía en su lectura acercar el **Bolero** al mundo atormentado de **La Valse**, y ello dentro de una atmósfera de cuidado, de pulcritud, de «obra bien hecha» característicamente francesa. Como nota singularizadora: su trombón solista es nada menos que Vinko Globokar, un nombre nada desconocido para los seguidores de la música de «avant-garde».

Vamos a esperar a Boulez... o a Karajan.—J. L. P. A.

CONCIERTO PARA LA MANO IZQUIERDA

(piano y orquesta). Robert Casadesus, Orquesta de Filadelfia; director, Eugene Ormandy (CBS, S 72008). (+ MOZART: **Concierto para dos pianos, K. 365.**) Julius Katchen, Orquesta Sinfónica de Londres; director, Istvan Kertesz (DECCA, SXL 6411). (+ GERSHWIN: **Rapsody in Blue**; PROKOFIEV: **Concierto número 3**). Philippe Entremont, Orquesta de Cleveland; director,



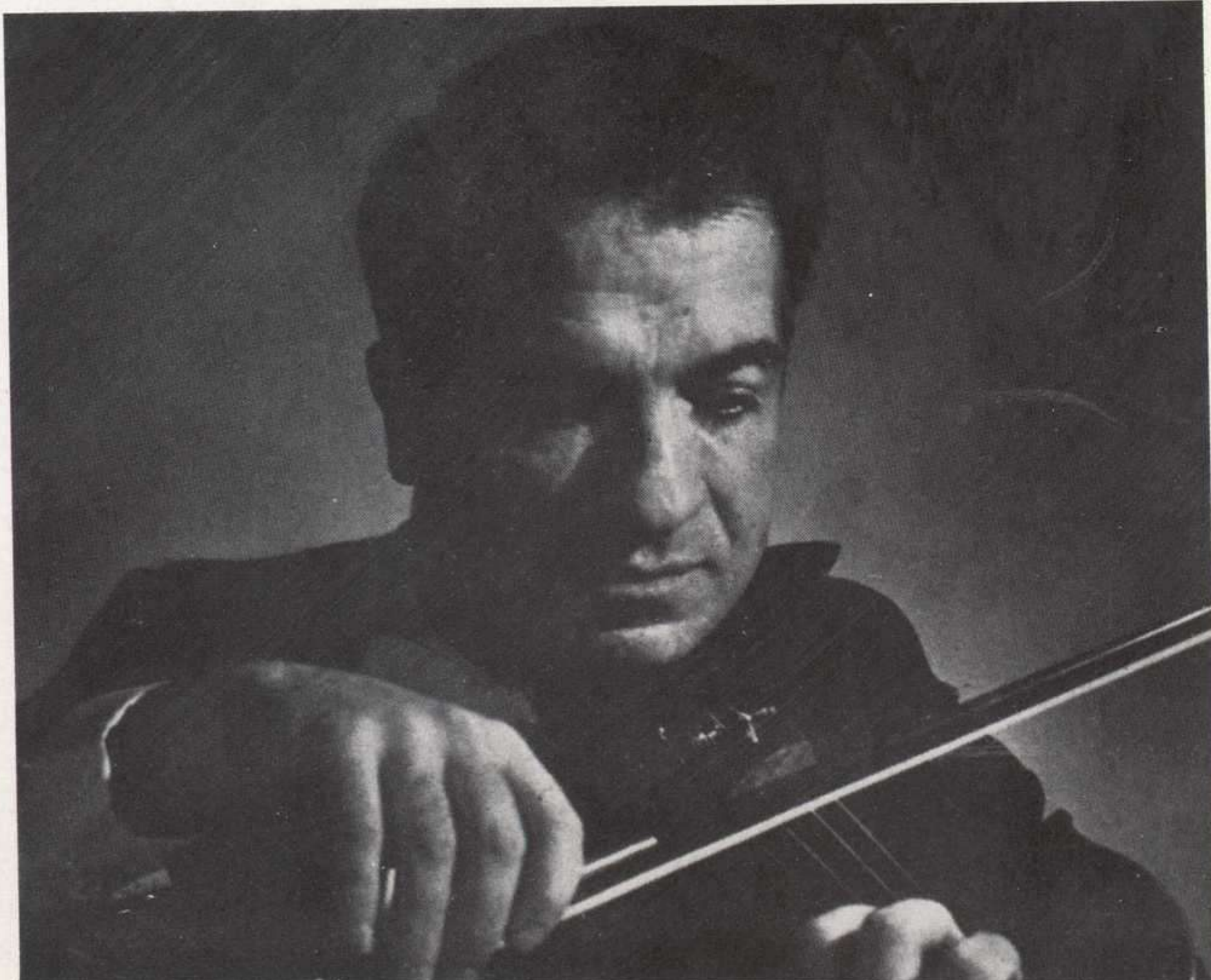
Osawa: no a su Vals.

Pierre Boulez (CBS, S 73070) (+ **Concierto en Sol**).

Las tres versiones anotadas del **Concierto en Re**, la obra más personal de Ravel junto a **La Valse**, son magníficas y poseen cualidades destacables propias. El tándem Entremont-Boulez conforma la alternativa más cercana a un hipotético plano ideal, pero sus colegas Katchen-Kertesz y Casadesus-Ormandy tienen mucho que ofrecer.

A nivel pianístico, Casadesus es casi inmejorable. Su posición no es la del virtuoso que aborda la partitura como un jalón necesario del repertorio para piano y orquesta, sino la del ajustado conocedor de la obra de Ravel que trata el **Concierto para la mano izquierda** como un rasgo más para completar la fisonomía del compositor. Robert Casadesus dejó en su no

Ricci, uno de los violinistas vencedores de la Tzigane.



muy dilatado legado una grabación de toda la música de Ravel para piano solo (impública en nuestros lares) que es de conocimiento obligado. Ormandy, siempre excelente acompañante, opta por ajustarse a los esquemas de trabajo de su pianista y le secunda admirablemente, sobre todo en la «Marcha» central, donde el «tempo» de Casadesus, muy lento, es comprometedor para la orquesta.

Katchen y Kertesz confluyen en plano de igualdad. Su versión es rápida, muy «liszstiana», honda por contenido trágico y muy cuidada en el balance solista-conjunto. El reparo más serio se dirige a la orquesta, la excelente London Symphony, a la que, a pesar de su virtuosismo, le falta ese ingrediente «jazzístico» en el organismo que posee en grado superlativo la Orquesta de Filadelfia y que hace a las orquestas americanas tan adecuadas para esta obra.

En el doblete Boulez-Entremont, el primero es la mente rectora y el segundo se acomoda a sus premisas: la relación es, precisamente, la inversa al dúo Casadesus-Ormandy. La orquesta empleada, Cleveland, es la mejor de las tres apuntadas (y estamos a un nivel elevadísimo). Entremont es, como Casadesus, otro raveliano nato; también, como Casadesus, tiene grabada toda la obra pianística del compositor: huelga decir que tampoco este registro se encuentra en España. Su visión, un poco más lírica que la de su compatriota ya desaparecido, se traduce en una demostración de sólida técnica digital (en ningún otro **Concierto** es tan esencial la capacidad de expresión digital del so-

lista). Boulez crea un montaje casi planetario: sus dinámicas son extremas, la rítmica implacable y la acentuación mordaz, ultraviolenta. La magnitud del «crescendo» que abre la obra es imponente por el despliegue de potencia sonora. Ese elemento «jazzístico» que antes comentaba está presente no sólo en el chirriante solo de trompeta de la «Marcha», sino en una lectura modélica de las síncopas que inundan la partitura. Con todo, Boulez puede resultar excesivamente hermético, demasiado «marcial»: en el último Festival de Lucerna, Boulez interpretó esta obra con el propio Entremont, dirigiendo a su Filarmónica de Nueva York, y el resultado fue superior al del disco, a pesar de ser idéntico el planteamiento. Acaso Boulez no había adquirido en las fechas de la grabación el suficiente nivel de «convivencia» con la obra. De cualquier forma, la versión Boulez-Entremont en disco aparece como imprescindible.—**J. L. P. A.**

CONCIERTO EN SOL PARA PIANO Y ORQUESTA. Philippe Entremont, Orquesta de Filadelfia; director, Eugéne Ormandy (CBS, S 73070). (+ **Concierto para la mano izquierda.**) Eva Bernáthova, Orquesta Sinfónica de Praga; director, Václav Smetáček (DISCOPHON, S 4151). (+ **BARTOK: Concierto número 1.**)

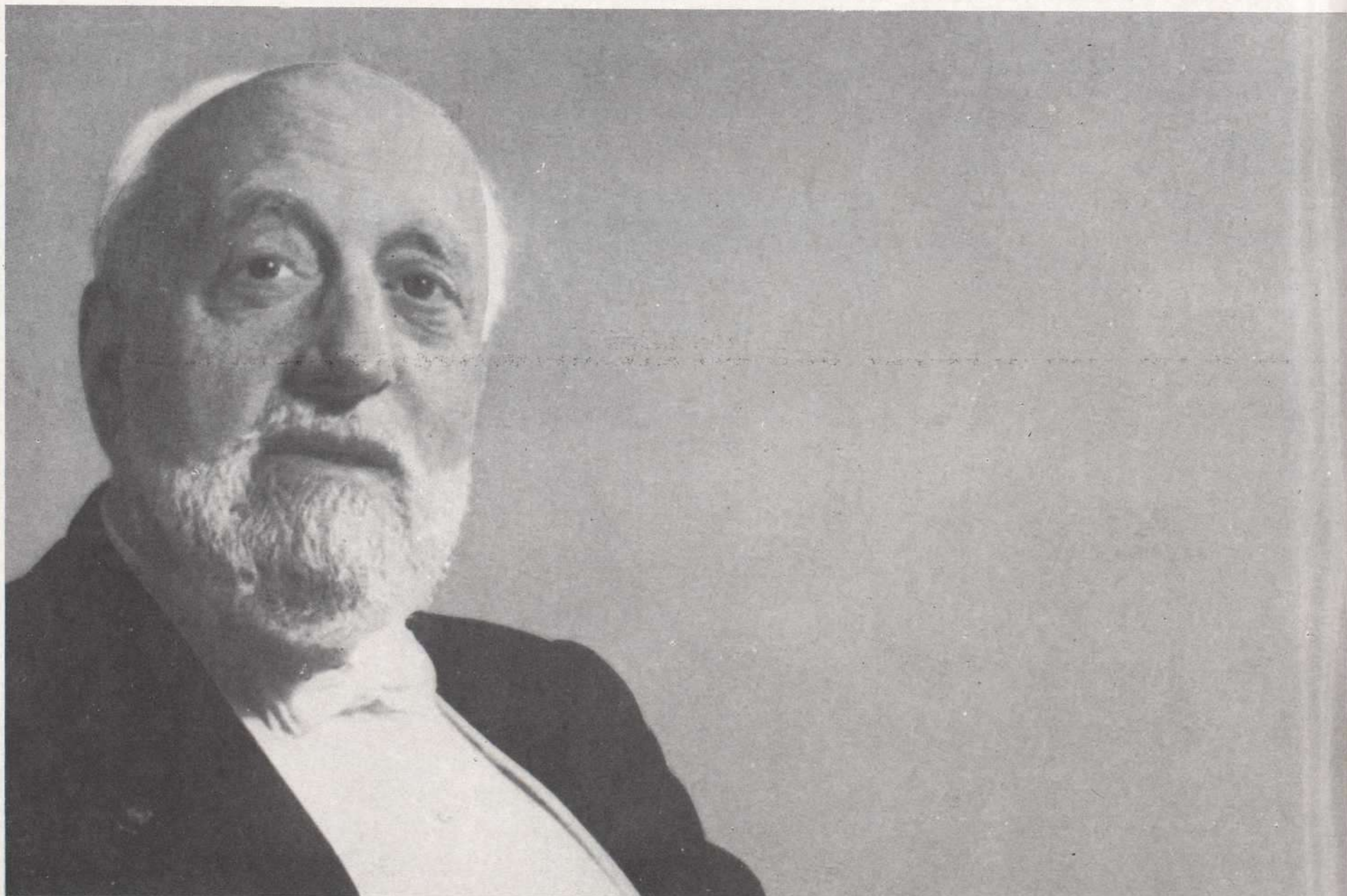
La reciente descatalogación del disco de Arturo Benedetti-Michelangeli deja a nuestro mercado, en lo que a esta obra se refiere, en la depauperación casi total: la paradoja es que hoy puedan hallarse más

versiones del **Concierto para la mano izquierda** que de este **Concierto en Sol**. La decisión de EMI, al enviar al limbo musical el admirable trabajo del pianista italiano y el también notable disco de Weissenberg con Ozawa, es de veras lamentable. Afortunadamente, aunque tiene no menos de diez años, la grabación de Philippe Entremont con Ormandy deja a salvo el «palmarés». Entremont interpreta la página con virtuosismo, gracia y un deje apreciable de humanismo, revelador en la bella cadencia que inicia el movimiento central. En este extraordinario pasaje del solista, sin demérito para Entremont, creo que son irremplazables dos pianistas: el citado Michelangeli y Leonard Bernstein, que grabó la obra como solista y director en 1962. ¿Hará falta indicar que este último disco no está editado en España? La colaboración de Ormandy es sobresaliente: Filadelfia, por transparencia, elegancia y habilidad técnica de sus primeros atriles, parece la orquesta ideal para traducir esta obra.

Eva Bernáthova, en grabación de 1966, no puede competir a nivel de igualdad con la versión de Entremont: el sonido es corto en intensidad y poco claro, a pesar de un buen fraseo y adecuada precisión. Smetáček dirige la orquesta correctamente, pero el conjunto puede aún menos equipararse con la orquesta americana.

La conclusión es que, actualmente, nuestro mercado sigue abierto para una gran versión de esta página que haga compañía a la labor de Entremont y Ormandy.—**J. L. P. A.**

Ernest Ansermet, uno de los más grandes ravelianos de todos los tiempos.



II. MUSICA DE CAMARA

CUARTETO DE CUERDA. Cuarteto Parrenin (Ensayo-25 (con **Introducción y «Allegro»**). Cuarteto La Salle. D. G., 2530 235 (con **Cuarteto**, de Debussy). Cuarteto Loewenguth. Vergara, 7112-STV (con **Cuarteto**, de Debussy). Cuarteto Italiano. Philips, 835 361 AY (con **Cuarteto**, de Debussy).

«Mi **Cuarteto en Fa** responde a una voluntad de construcción musical, sin duda imperfectamente realizada, pero que se muestra de manera mucho más clara que en mis composiciones anteriores» (Ravel: **Ensayo autobiográfico**).

Obra escrita entre 1902 y 1903, espiritualmente pertenece mucho más al siglo XIX recién capitulado que al XX recién estrenado. La interpretación ideal del mismo deberá partir de ese «espíritu francés» —Fauré, sobre todo— que rezuma la obra por sus cuatro costados para decantarse por una de esas dos perspectivas históricas, siglo XIX, siglo XX, que lo enmarcan. Los Cuartetos Danés y Juilliard (ninguna de estas dos grabaciones está editada en España), partiendo de ese espíritu antes aludido, se lanzan a una búsqueda de nuevos elementos —tímbricos, melódicos y estructurales— que puedan ofrecer una nueva faz de esta obra. El Cuarteto Parrenin (versión EMI, no editada tampoco aquí) se inserta dentro de la perspectiva tradicional como la opción más a tener en cuenta. Estas tres son, probablemente, las grabaciones más interesantes a nivel europeo.

Ciñéndonos a lo hispano, podemos decir que el Cuarteto La Salle muestra bien a las claras su intención de adscribirse a la primera de las perspectivas anteriormente citadas. Sin embargo, su intento no culmina con éxito, por carecer de ese aura especial que envuelve al **Cuarteto**, sin la cual ninguna lectura será del todo redonda. De todas formas, ciertos hallazgos aislados —tímbricos, sobre todo— y una grabación soberana son las dos grandes bazas que para el aficionado español presenta este disco D. G. Las tres versiones restantes —Loewenguth, Italiano y Parrenin— parten del punto de vista más tradicional: «tocan» la obra, correctamente, sin más; es decir, sin buscar concomitancias o predicciones particulares, sin lanzarse a la arriesgada y apasionante aventura de «descubrir» esta música, de intentar hacerla distinta.

Al Cuarteto Loewenguth le perjudica una toma de sonido un tanto plana, a la que se suma un prensado con numerosas deficiencias y ruidos de superficie. El Cuarteto Parrenin disfruta de un bagaje técnico más satisfactorio, pero su lectura es bastante menos inspirada que la que realizara años antes. El Cuarteto Italiano, enérgico, contrastado, falla a menudo en las transiciones, y su lirismo resulta un tanto extraño al espíritu raveliano.

No demasiado satisfactorios, aunque tampoco decepcionantes, ni mucho menos, en la escala media entre lo genial y lo desafortunado, se sitúan estas cuatro ver-

siones distribuidas en España. La supremacía técnica del registro D. G. podría quizás inclinar la balanza de las preferencias del aficionado. Aun así, la obra necesita y merece lecturas más reveladoras y convincentes de las que operan actualmente en nuestro mercado.—**M. Ch. B.**

INTRODUCCION Y «ALLEGRO». Giselle Herbert, arpa; S. Gratacós, flauta; J. Pañella, clarinete; Cuarteto Parrenin. Ensayo-25 (con **Cuarteto**). Solistas de la Orquesta Sinfónica de Boston; director, Jean Martinon. RCA, LSC 3093.

Obra de gran lucimiento para el arpa, muy bien escrita dentro del estilo del primer Ravel, es objeto de dos interpretaciones absolutamente diferentes de enfoque; enfoque del ingeniero de grabación respectivo. En la de Ensayo subyace una visión netamente camerística. En la de RCA predomina una planificación sinfónica o cuasi-sinfónica de la obra. Correctas ambas, quizás sea mayor la conjunción y calidad instrumental de los solistas americanos.—**M. Ch. B.**

SONATA DUO PARA VIOLIN Y «CELLO». Víctor Martín, violín; Marco Scano, «cello». Ensayo-4 (con **Sonata y «Berceuse» sobre el nombre de Fauré**).

En la **Sonata para violín y «cello»** «la disección es llevada hasta el extremo. Renunciación ante el encanto armónico; reacción cada vez más acusada en el sentido de la melodía» (Ravel: **Esquisse Autobiographique**). Adustez, claridad, ausencia de «lo bonito», dominan, pues, el curso de esta **Sonata**. Víctor Martín y Marco Scano creo que no aciertan con una línea estilística constantemente mantenida. A veces violentos al extremo, otras se pierden en minucias de lecturas que rompen la unidad de la obra, para, a veces, pasar por encima fragmentos especialmente reveladores. Lo mejor de todo resulta el sonido de ambos instrumentos, muy hábil-



Ravel en Málaga.

mente grabados, y un prensado francamente bueno. La carencia de otras versiones hace de ésta que tenga que ser considerada como de referencia, al menos como de necesaria consulta a la hora de escuchar la **Sonata**.—**M. Ch. B.**

SONATA PARA VIOLIN Y PIANO. Víctor Martín, violín; Miguel Zanetti, piano. Ensayo-4 (con **Sonata Dúo y «Berceuse» sobre el nombre de Fauré**).

Ravel nunca buscó en su **Sonata para violín y piano** un estilo concertante, es decir, una armonía entre los dos instrumentos en juego. Para el músico de Ciboure violín y piano son «instrumentos esencialmente incompatibles y que, lejos de moderar sus contrastes, resaltan aquí esa incompatibilidad». La interpretación de esta **Sonata** deberá, pues, tener bien en cuenta esta observación como punto de partida fundamental. La que motiva este comentario más parece una excusa para el lucimiento del violinista, un adecuado Víctor Martín, que una auténtica recreación de una obra para violín, sí, pero también para piano. Un Miguel Zanetti en exceso discreto, más en papel de «acompañante» que de auténtico solista, hace imposible conceptuar esta grabación como verdaderamente interesante. De todas maneras, la ausencia de competencia la coloca en un lugar de privilegio, ya que quien pretenda conocer la obra deberá forzosamente recalar en esta versión, cuya presentación, grabación y prensado resultan adecuados.—**M. Ch. B.**

III. MUSICA VOCAL

TROIS CHANSONS (Coros «a capella»). B. Littman, H. Porgesová, E. Bukvay, P. Slovjak. Coros de la Orquesta Filarmonica Checa. Director, Ján María Dobrodinsky. (S, 4131 Discophon.)

Triste, pero cierto: ésta es la única obra vocal de Ravel que hay actualmente en el catálogo discográfico español (a excepción de **Shéhérazade**, para voz y orquesta, incluida en la integral de tres discos de Decca de la obra orquestal del compositor). Y cabe preguntarse: ¿cómo es posible que en el año del centenario ocurra esto? ¿Cómo las Casas discográficas españolas, que sí han cumplido, en parte, por lo que se refiere a la música orquestal, no han prestado mayor atención al grupo más importante, al menos desde un punto de vista cuantitativo, del

catálogo raveliano? ¿Se recuerda que más de una tercera parte del mismo pertenece a este apartado? Resulta, en verdad, lamentable que no podamos contar, aquí y ahora mismo, con una sola grabación de las **Historias naturales**, para canto y piano, o los **Tres poemas de Mallarmé**, para voz y pequeño conjunto instrumental, obras, por otra parte, nunca editadas en España. Sí se han distribuido aquí, sin embargo, las dos óperas, en versiones ya antiguas: **La hora española** por Cluytens, en Voz de su Amo, y **El niño y los sortilegios** por Ansermet, en Decca. Magnífica ocasión esta para reeditarlas o lanzar las dos grabaciones, en Deutsche Gramophon, de Lorin Maazel, de excelente planteamiento y realización, tanto técnica como artística. Este estado de cosas re-

sulta tanto más increíble cuanto que Ravel se tenía por medio español, amaba profundamente a nuestro país y se sirvió de su folklore en numerosas ocasiones, empleando continuamente en su obra giros y danzas populares de la península.

Las **Tres canciones** que aquí se comentan son tres bellos fragmentos escritos sobre sencillos poemas del propio compositor, de plácido y optimista desarrollo, con sus gotas de ironía, no obstante. La interpretación que nos ofrecen los coros checos resalta bien la armonía cuidada y la delicada transparencia de las piezas. En cualquier caso, no hay otra interpretación donde escoger si se desea poseer la obra, agradable y bien hecha, pero situada en un segundo plano dentro de las de su autor.—A. R.

IV. MUSICA PARA PIANO



Vladimir Ashkenazy, un gran intérprete de Gaspard de la Nuit.

MUSICA PARA PIANO: Integral de la obra para piano solo. Monique Haas. Hispavox (tres discos), HES 60-105/07.

Aunque vamos a referirnos continuamente a las versiones de la Haas en nuestro repaso obra por obra, debe quedar constancia aquí de este integral, único de que dispone el aficionado hispano para aproximarse al piano de Ravel; piano solo, porque no se incluyen ni las **Sites auriculaires** ni **Frontispice** (obras ambas para dos pianos) y sí **Ma mère l'Oye**, que es para un piano a cuatro manos.

La corrección más absoluta preside el trabajo de Monique Haas en este álbum triple. Su estilo es tan fiel al espíritu raveliano como su técnica lo es a las notas impresas. Siempre con musicalidad irreprochable, M. Haas convence en las obras en que carece de competencia entre nosotros—**Pavana, Ménuet-Haydn, A la manière de...** y **Miroirs** en versión íntegra—, así como en aquellas en las que abundan las versiones para comparar. A niveles de gusto personal, este comentarista achacaría solamente a la Haas un exceso de linealidad, una cierta falta de contrastes internos dentro de cada interpretación e incluso en su panorama global del piano raveliano considerado como una visión unitaria, «de un tirón»: en realidad, lo es. De cualquier forma, la preferencia que luego advertirá el lector hacia otras versiones más personales o cálidas es perfectamente compatible con el juicio positivo hacia el trabajo de Monique Haas.

Ménuet antique. Ramón Coll. Ensayo, ENY-9. (+ **Prélude, Valses, Jeux y Ma mère l'Oye.**)

Versión intencionada, graciosa, la de nuestro pianista, aunque quizá el propio academicismo de la partitura nos lleve a preferir la ajustada interpretación de Monique Haas.

Jeux d'eaux. Ramón Coll. ENY-9. Sviatoslav Richter. RCA, LSC 2611-D. (+ **La Vallée des cloches.** Chopin: **Scherzo 4.** Rachmaninof: **Tres Preludios.** Prokofieff: **Gavota y Visiones fugitivas.**)

La impecable ejecución de Coll no alcanza la creación de la atmósfera que ad-

vertimos en Haas y que admiramos en la genial interpretación del pianista ruso. Se diría que en Richter las notas nos impresionan por su sonoridad **despegada** del propio instrumento; es casi milagrosa la cristalinidad sonora, el color y la increíble ligereza que Richter muestra (¡y la grabación es de concierto en vivo!).

Sonatine. John Browning. RCA, LSC 3028. (+ **Tombeau y Gaspard.**) Martha Argerich. Deutsche Gramophon, 2530 540. (+ **Valses y Gaspard.**)

Al igual que comentamos en el **Ménuet**, las composiciones ravelianas de corte y espíritu clásicos convienen extraordinariamente a Monique Haas. Su **Sonatina** es modélica y nos resulta muy difícil elegir entre su concisión o la mayor incisividad expresiva de la Argerich. Esquematisando para mejor entendernos, diríamos que Monique Haas ofrece una estrecha concisión estilística no reñida con la expresividad, mientras que Martha Argerich cala más hondo, sin alejarse de la justeza formal y estilística. Por otra parte, la limpia mecánica y extraordinaria ligereza sonora de Browning son muy dignas de escucharse, pero, como interpretación, su **Sonatina** no puede equipararse con la de las damas citadas.

Alborada del Gracioso (de Miroirs). Alicia de Larrocha. CBS, S 72889. (+ **Valses y Gaspard.**)

Como se ha dicho más arriba, Monique Haas ofrece la única posibilidad de acercarse a las cinco piezas que integran **Espejos: Noctuelles, Oiseaux tristes y Une barque sur l'Océan** sólo conocen su bella interpretación. En cambio, con la **Alborada**, la Haas tiene una seria rival en Alicia de Larrocha. Sin que el tópico haya influido para nada en este juicio, hemos de manifestar la decidida superioridad de nuestra compatriota en la versión de esta pieza españolista, que es recreada con personalidad, sentido rítmico y carácter popularista admirables. El magnífico disco de la Larrocha alcanza en **Alborada** su cota más alta.

La Vallée des cloches (de Miroirs). Arthur Rubinstein. RCA, LSC 2751 (+ **Valses y obras de Poulenc, Fauré y Chabrier.**) Sviatoslav Richter. RCA, LSC 2611-D.

A pesar de las dedicatorias de obras extraordinariamente importantes del repertorio pianístico contemporáneo (**Petruchka**, de Strawinsky, y la **Fantasia Bética**, de Falla, entre otras) y de la inclusión de estas y otras obras de principio de siglo en sus recitales, Rubinstein no es el traductor ideal del piano moderno. El más viejo y célebre de los pianistas en activo selecciona, para empezar, con criterios fundamentalmente **instrumentales** y no musicales en sentido amplio, lo que explica algunos rechazos que—como en el caso de la obra de Falla—no pueden dejar de dolernos. Esta postura influye, además, en las propias realizaciones, pues Rubinstein parece conformarse cuando alcanza un preciosismo sonoro que, siendo mucho, no lo es todo. Al menos, esto parece desprenderse de la audición de esta página impresionista de la colección de **Espejos**, página que encuentra un intérprete más hondo y relevante en Sviatoslav Richter.

Ma mère l'Oye, para piano a cuatro manos. Alfons & Aloys Kontarsky. Deutsche Gramophon, 2530 393/394 (dos discos: toda la música para dos pianistas de Ravel y Debussy).

La colaboración no se advierte en la muy homogénea versión de la Haas, quizás un punto corta de vuelo expresivo. Esta linealidad se torna riqueza de contrastes en la dinámica interpretación de Ramón Coll, mientras que los Kontarsky ofrecen la—para mí—versión de referencia: sugerente, depurada en lo sonoro, poética, intencionada en lo que se refiere a sus relaciones con la literatura infantil.

Gaspard de la Nuit. John Browning. RCA, LSC 4028. Vladimir Ashkenazy. DECCA, SXL 6215. (+ Chopin: **Scherzo 4 y Nocturno op. 62, 1.** Debussy: **La isla alegre.**) Joaquín Achúcarro. RCA, LSC 16350. (+ Debussy: **Tres Preludios y La plus que lente.**) Alicia de Larrocha. CBS, S 72889. Martha Argerich. D.G., 2530 540.

La obra maestra del piano raveliano, la más original y trascendente de cuantas Ravel escribiera para el teclado, tiene una nutrida representación en nuestra discografía. Sólo en apariencia puede resultar paradójico el hecho de que una de las partituras más difíciles de ejecución que jamás se hayan compuesto haya salido tan bien parada en cuanto a interpretaciones: sólo en apariencia, porque la misma dificultad supone el máximo grado de seguridad en el intérprete a la hora de sentarse ante el piano en un estudio de grabación (donde se cuenta también con la posibilidad de la repetición, lo que no ocurre en los conciertos: ¡qué pocas veces se interpreta **Gaspard!**).

Browning ofrece la lectura más «fácil»; su limpio mecanismo obra el milagro de aparentar naturalidad en medio de las dificultades enormes. Busca el contraste a niveles excesivamente superficiales (véase **Scarbo** con la alternancia de ligereza-ímpetu) y convierte en un prodigio de levedad (que no a todos puede satisfacer) la **Ondine**.

Por su parte, Ashkenazy logra una sensacional interpretación, beneficiada, además, de una admirable presencia sonora del piano. La riqueza de contrastes es mucho más acusada, y el poderío sonoro que el pianista ruso despliega no es alcanzado por ninguno de sus colegas. En particular, su **Scarbo** me parece definitivo, pues ese ápice de tremendismo expresivo que vierte Ashkenazy resulta modélico para el contenido programático de la composición, concepto éste que puede trasladarse a **Gibbet**.

Joaquín Achúcarro propone una versión más «tímida», más apegada a la letra impresa. Es irrelevante su **Ondine** y algo corto queda su **Scarbo**. En el movimiento central, en cambio, Achúcarro da lo mejor de sí mismo.

Así como la versión de Browning es la más leve y la de Ashkenazy la más nerviosa, la más inquietante, la versión que Alicia de Larrocha nos ofrece de **Gaspard de la Nuit** es la más sosegada de cuantas hemos reseñado (quizá con la de Haas). Pulcritud mecánica y contención expresiva sería el esquema teórico de esta interpretación.

En el más reciente disco raveliano, Martha Argerich da una soberana lección de musicalidad y buen hacer técnico. Su **Gaspard** aparece extraordinariamente matizado, rico en atractivos sonoros y expresivos. Su visión de la partitura se aproximaría sobre todo a la de Ashkenazy, si bien Argerich cede un poco ante la fuerza del ruso, así como éste queda por debajo de la Argerich en la ambientación poética de algunos pasajes.

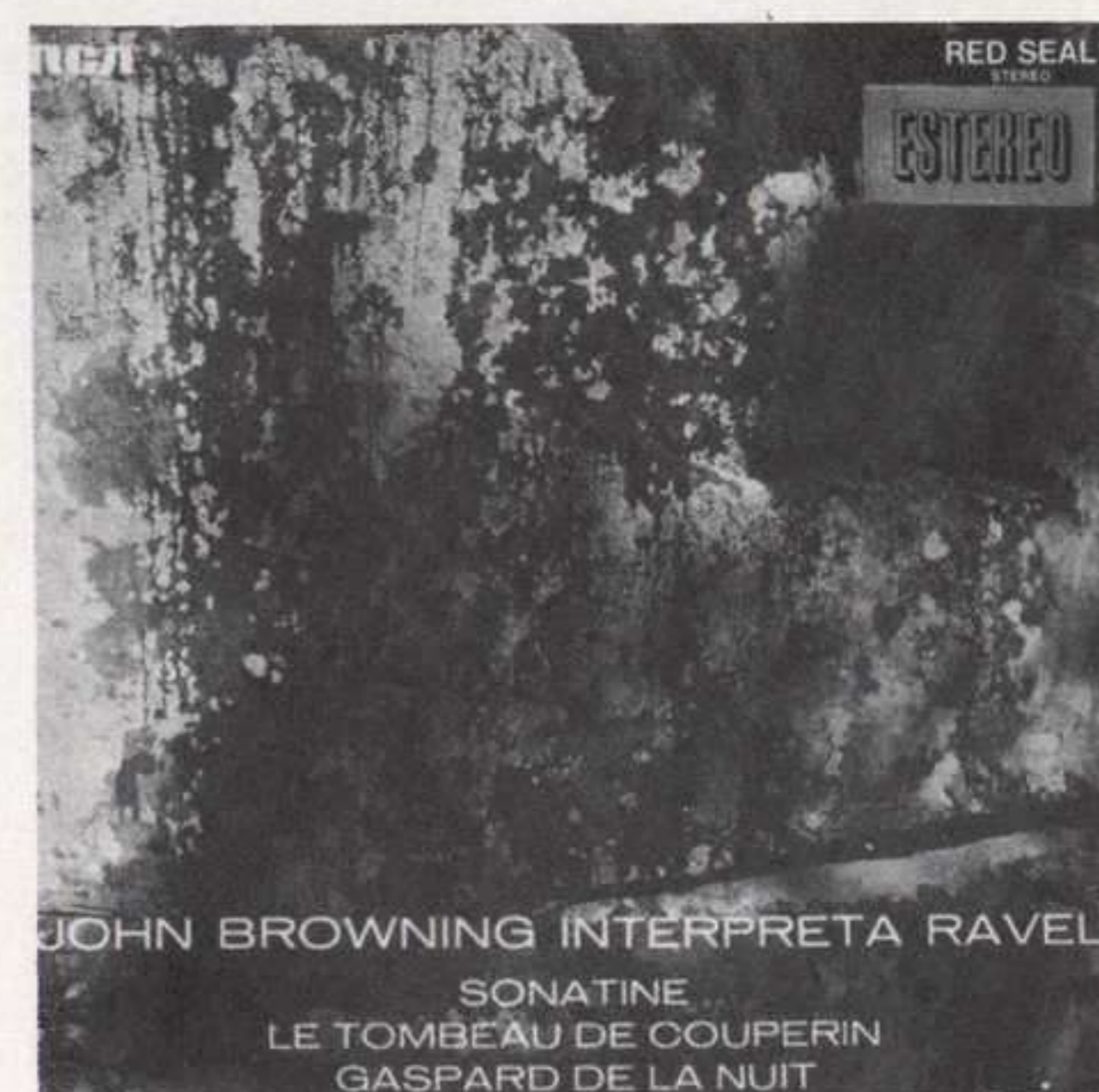
Concluyendo, yo elegiría **Ondine** y **Gibbet** por Martha Argerich y el **Scarbo** de Vladimir Ashkenazy. En conjunto, creo que estas dos son las versiones fundamentales, y las muy buenas de Larrocha, Browning, Achúcarro y Haas no añaden ningún valor especial a las mismas. A la vista de cuanto se ha grabado y habida cuenta de las características interpretativas de los pianistas actuales, me atrevería a decir que solamente Richter y Arturo Benedetti-Michelangeli podrían aportar más luz a este brillante plantel de **Gaspard de la Nuit**.

Valses nobles et sentimentales. Artur Rubinstein. RCA, LSC 2751. Alicia de Larrocha. CBS, S 72889. Ramón Coll. ENY-9. Alexis Weissenberg. EMI, J 063-34.173. (+ Strawinsky: **Petruchka.**) Martha Argerich. D.G., 2530 540.

Otra obra fundamental y con el mismo número de opciones: seis, si no olvidamos la contenida en el álbum integral de Hispavox.

La interpretación de Rubinstein me parece falta de interés: entrecortado y excesivamente apegado al compás resulta el primer **Vals**, mientras que en los sucesivos asistimos a un excesivo «tira y afloja» de los «tempi».

Mucho más reveladora resulta la versión de Alicia de Larrocha, quien busca marcados choques dinámicos: repárese en la languidez del segundo **Vals**—cuyo compás parece diluirse—preparando la irrupción del tercero, bien concreto rít-



micamente. En general, cabría achacar una leve falta de rigor en esta ejecución, si bien la voluntad retrospectiva del autor al componer sus **Valses nobles y sentimentales** puede hacer lícita esta recreación tendente a lo romántico que lleva a cabo la gran pianista española.

Ramón Coll incurre en un fraseo, a nuestro juicio, excesivamente artificioso. Su disco tiene la gran virtud de la coherencia, pero, así como en obras a menudo interpretadas tímida o apagadamente su aportación de brío y contrastes dinámicos es bien recibida, en los **Valses**, en cambio, esta misma postura se traduce en una falta de naturalidad en el fluir de la música.

Al escuchar el primer **Vals** de la versión de Alexis Weissenberg se tiene la impresión de que su lectura va a ser mucho más breve que la de cualquiera de los otros pianistas: no es así o, al menos, no existen diferencias notables en la duración. Ocurre que la especial viveza del «tempo» inicial de Weissenberg, así como la de otros **Valses** en «Allegro», se basa tanto en una leve ventaja de velocidad cuanto en el nervio expresivo con que se ejecutan estos pasajes. Incluso podríamos hablar de una cierta agresividad que confiere personalidad inconfundible a la versión del gran pianista búlgaro, la más inquietante de todas. Creo no fiarme en exceso de la intuición al opinar que Weissenberg, frente a la doble faz del compositor—que

ofrece en sus **Valses** «el discreto encanto de la burguesía» junto con rasgos típicos de «enfant terrible»—, escoge la segunda de ellas. Versión, sin duda, a tener en cuenta.

Martha Argerich, en su espléndido disco Ravel, alcanza su cúspide precisamente con esta obra. El equilibrio entre la tentación de «rubato» propia del **Vals** y la exigencia de rigor inherente al estilo del autor, está admirablemente conseguido. Según cánones objetivos, creo que la versión de la Argerich sería la más recomendable como modelo, la más inapelable. Aquellos que prefieran la proximidad de los **Valses** ravelianos a los del pasado, acudan a Larrocha; quienes prefieran, en cambio, encontrar una traducción acusadamente intirromántica («moderna», en este sentido) de la misma obra, no duden en elegir Weissenberg.

Prélude. Ramón Coll. EN Y-9.

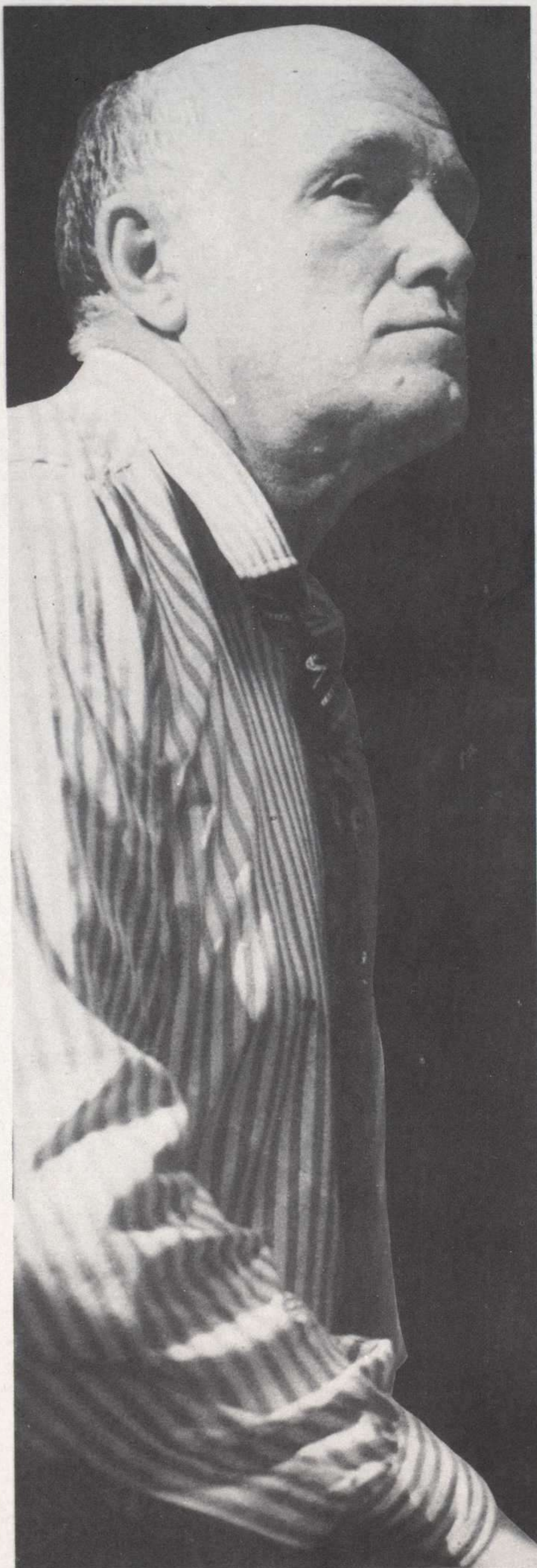
La entrega y el arte de nuestro pianista tenían necesariamente que dar su fruto, y no es demérito alguno que ello se haya alcanzado en la más breve partitura pianística de Ravel: el **Prélude**, obra sabia—compuesta para servir como examen de lectura a primera vista en el Conservatorio— que Coll interpreta como tal página maestra, mostrando la injusticia del olvido en que la tienen los pianistas. Su versión es mucho más reveladora que la muy correcta de Monique Haas.

Le tombeau de Couperin. John Browning. RCA, LSC 3028. Alexis Weissenberg. EMI, J 063-12.043. (+ Mussorgsky: **Cuadros.**)

Tres versiones espléndidas. El «esprit» de **Le tombeau**, tan de Couperin, tan de Ravel, tan francés en definitiva, está espléndidamente reflejado por la Haas. Browning cede un tanto en este terreno, aportando, a cambio, el fulgor de su mecanismo «clavecinista». Con todo, el virtuosismo de Weissenberg (nunca manifestado tal cual, esto es, sin intención musical) logra la más interesante, quizás, de las tres versiones: ese cerebralismo consumado que—como en las interpretaciones de Bach—este comentarista nunca podrá encontrar «frío», conviene perfectamente a la línea compositiva de la última obra raveliana para piano solo.

Música para dos pianos: Alfons & Aloys Kontarsky. D. G. 2530 393/394.

Los Kontarsky constituyen el más estable y celebrado dúo pianístico de estos tiempos. Entre nosotros no tienen competencia discográfica, pero, sobre ello, hemos de decir que sus versiones de las **Sites auriculaires (Habanera y Entre cloches)**, de la **Rapsodia Española** (en la nada conocida versión para dos pianos) y de **Frontispice** (última composición pianística del autor) son realmente extraordinarias. Este álbum de dos discos cubre, de la mejor manera posible, un repertorio curioso en ocasiones e interesantísimo en otras.—**J. L. G. B.**



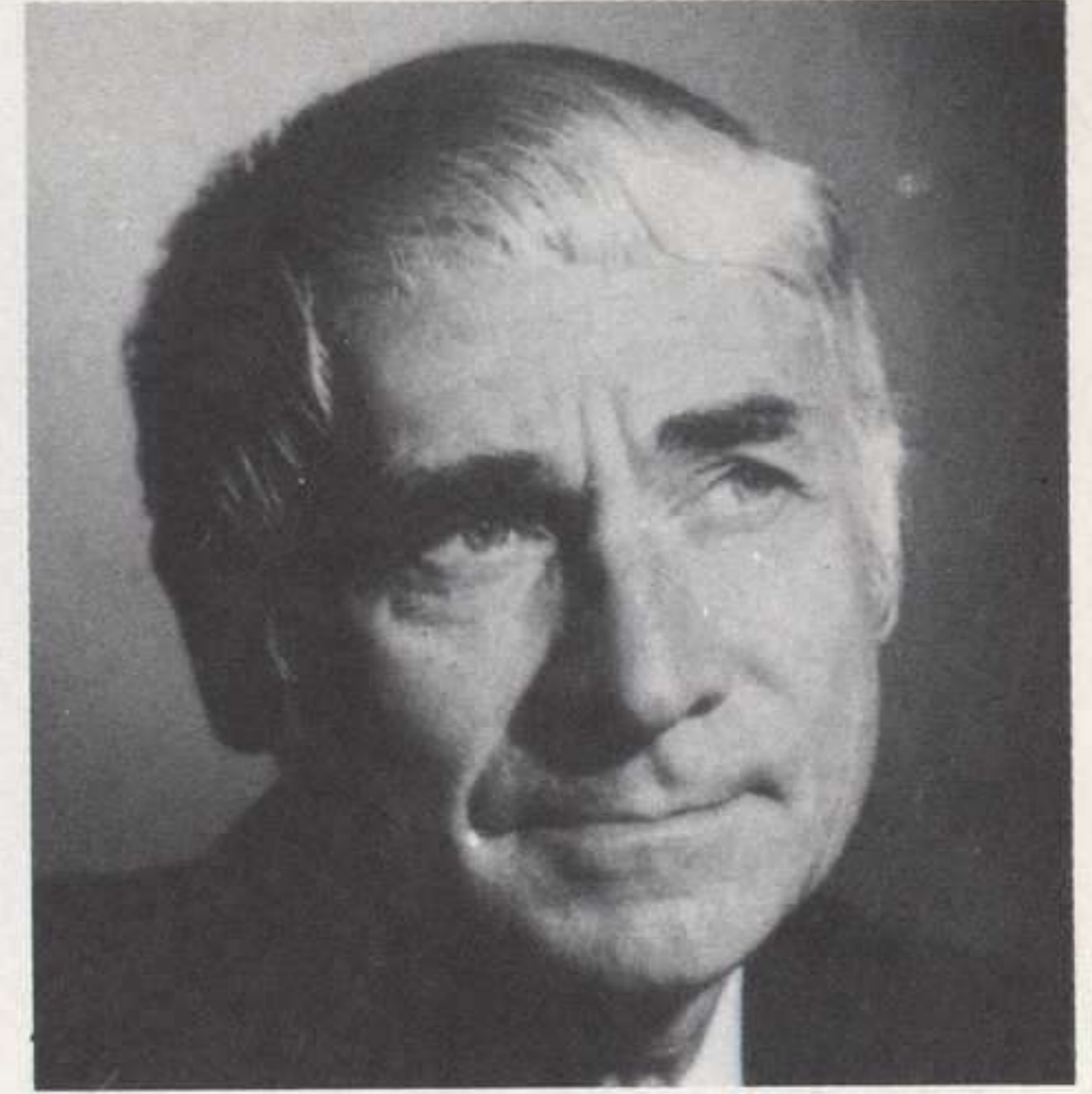
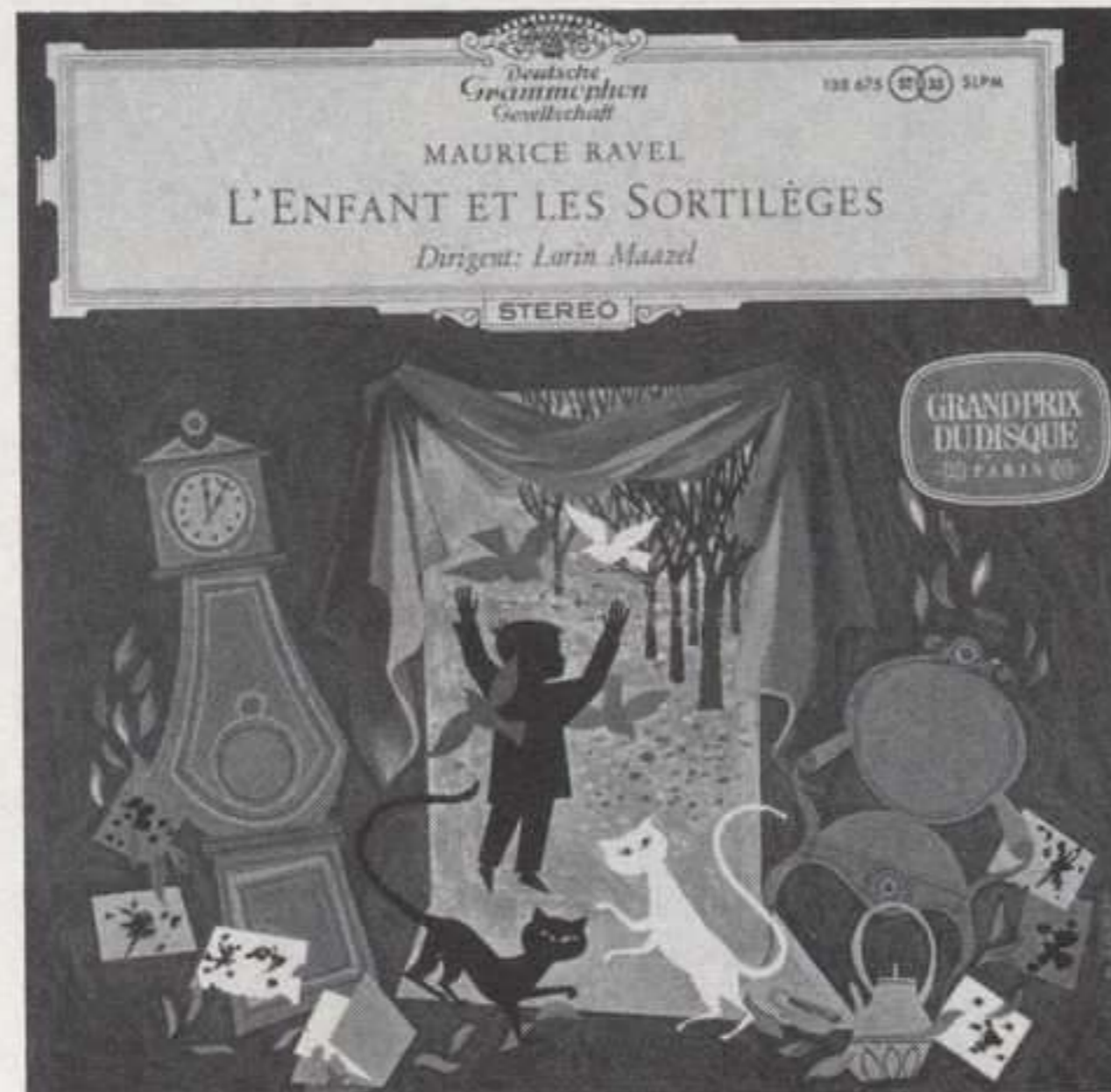
Sviatoslav Richter: magia raveliana en su Valle de las campanas.

RAVEL, «dedans et dehors»

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA



André Cluytens,



Jean Martinon

La muy extensa discografía hispana de Maurice Ravel puede crearnos una imagen errónea de «perspectiva absoluta», de dominio panorámico de la personalidad creativa del músico a través de sus obras; la realidad es divergente; no se puede hablar de escasez en el caso Ravel, pero sí de superávit en ciertos apartados con balance deficitario para otros, que nos impiden acceder a esa deseable visión de conjunto.

La orquesta de Ravel está prácticamente íntegra en el catálogo nacional: sólo la juvenil obertura de Shéhérazade, con su pegadiza melodía de fondo, permanece ausente de nuestra fonografía. No disponemos, sin embargo, de ningún «integral Ravel», de ninguna lectura completa y unitaria de su obra para orquesta. La excelente antología de Ansermet es escuetamente eso, antología. En 1975, el año del centenario, se han publicado dos álbumes en el extranjero que abarcan esta materia: el de Seiji Ozawa (DGG), del que tenemos un botón de muestra en su mediocre disco piloto (Bolero, Rapsodia española y La Valse), y el mucho más apasionante, completo (incluye los dos Conciertos para piano, Tzigane y la citada obertura de Shéhérazade) y hondo de Jean Martinon (EMI), un artista felizmente recuperado por la industria discográfica. Fue asimismo EMI quien promocionó hace varios años un semi-integral a cargo de André Cluytens, que ahora vuelve a ser distribuido en Inglaterra y Francia en serie económica.

El piano de Ravel cuenta en España con un satisfactorio integral, el de Monique Haas. Las alternativas historicistas (François en EMI, Giesecking en Plaisir Musical) o las más modernas (Philippe Entremont para CBS, Pascal Rogé para DECCA) parecen quedarnos definitivamente ausentes. De todas las citadas, la interpretación de Giesecking muy bien merecería los honores de ingresar en nuestro catálogo.

El punto cero de congelación empezamos a alcanzarlo en la música vocal. Sólo el ciclo Shéhérazade y las Tres canciones para coro figuran en los archivos españoles. Es grave la situación porque la música vocal es una de las claves del laberinto raveliano. Obras como Chansons madécasses para voz, flauta, violín y piano; Poèmes de Stéphane Mallarmé para voz, piano, cuarteto, dos flautas y dos clarinetes, o Histoires naturelles se hallan entre lo más decisivo dentro de la evolución de su autor. Una cierta vecindad, algo

«indiferente» (como reza la tercera canción de Shéhérazade), con Schönberg/Stravinsky, se aprecia sutilmente en las tres composiciones citadas. Su anonimato ibérico nos coloca, una vez más, ante el dilema de la falta sustancial de elementos aptos para abordar con horizonte amplio el fenómeno llamado «música del siglo XX». Gérard Souzay posee una admirable grabación de Chansons madécasses (Plaisir Musical) que acompaña con otro hermoso ciclo ausente, Don Quijote a Dulcinea, con Epigrammes, Melodies hébraïques, Melodies populaires grecques y Ronsard à son âme. Histoires naturelles tienen un gran traductor en Bernard Kruysen («Valois»), que incluye en su registro el ciclo de Don Quijote y las Melodías populares griegas, compitiendo con Souzay en rivalidad que nos agradecería poder discernir también en España. Para los Poemas de Mallarmé es Janet Baker la intérprete ideal: su pronunciación francesa es espléndida y, aunque no lo fuera, su extraordinaria finura vocal, su enorme buen gusto al decir, la convierten en canon interpretativo. En su registro («Oiseau-Lyre») está acompañada por el Melos Ensemble. De la misma Janet Baker existe en el mercado anglo-americano una versión casi milagrosa de Shéhérazade (EMI), en la que el desaparecido Sir John Barbirolli y la New Philharmonia compiten exuberantemente con Ansermet y la Suisse Romande, máximos recreadores de esta música.

Ante una relativamente completa representación de la música de cámara, gracias a dos estupendos discos de Ensayo, la única parcela que resta al análisis es la operística: en ella arribamos a la más glacial desolación. Hoy no existe en España versión alguna de El niño y los sortilegios ni de La hora española (pieza, por su título, claramente escandinava y alejada de nuestros lares patrios). La muy bella lectura que Ansermet realizara de la primera de estas dos obras no se encuentra ya en nuestros comercios: inexplicablemente, Decca ha dejado pasar la oportunidad de volverla a editar durante el año del centenario en la serie «As de Diamantes». De las dos composiciones existen registros multipremiados en DGG, dirigidos por Lorin Maazel con gracia y refinamientos maravillosos a intérpretes franceses (Bacquier, Sénéchal, Berbié).

Ravel, «dedans et dehors». Aunque no tan «dehors» como Schönberg o Ives, autores cuyos centenarios nunca tuvieron lugar en España, menos «dedans» de lo que un vistazo superficial a la cantidad de lo publicado permitiría pensar.

CUALQUIERA QUE SEA EL INSTRUMENTO QUE USTED TOQUE...



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

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



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

music minus one
(música menos uno)



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

PEQUEÑA BIBLIOGRAFIA ESPAÑOLA DE MAURICE RAVEL

Por MANUEL CHAPA BRUNET y ARTURO REVERTER

ROLAND MANUEL: **Ravel**. Ed. Ricordi americana. Páginas: 176. Precio: 160 ptas.

En Roland Manuel coinciden los tres vectores fundamentales a la hora de escribir un libro definitivo sobre Maurice Ravel. De un lado, en el aspecto literario, Roland Manuel era un gran escritor, un poeta de categoría. De otro, en el musical, Roland Manuel ofrecía las garantías de una sólida formación histórica y teórica. Además, en el plano personal, el autor que nos ocupa fue uno de los pocos amigos que logró penetrar en la exigente y difícil intimidad del músico de Ciboure. Con todas estas bazas en la mano, R. Manuel escribió el libro que puede considerarse como el más valioso e insustituible de todos los escritos sobre el tema Ravel. El autor aborda el libro desde la triple perspectiva ya aludida (literaria, musical y testimonial) y consigue una obra verdaderamente espléndida, de obligada lectura para todos aquellos que se interesen por la vida, la obra, el carácter y las circunstancias de Maurice Ravel.

El criterio biográfico-cronológico preside el plan del fundamental **Libro primero**. Un **Libro segundo**, subtulado «**Características de la vida y del hombre**», ata los cabos que, a juicio del autor, quedaron sueltos en el anterior. Libro correctamente (aunque no genialmente) traducido, de fácil lectura, apasionante de contenido, culmina en una última frase, que quizás sea el mejor diagnóstico, el más exacto resumen, la más aguda definición del arte raveliano: «Tal es la ley de Ravel. No aspira a la novedad, el clasicismo la supone y el logro le basta».

FRANK ONNEN: **Ravel**. Ed. Juventud. 100 páginas, 130 pesetas.

Escrito por Frank Onnen, crítico holandés, en 1944, este libro sobre Maurice Ravel es más una colección de ensayos sobre el músico de Ciboure que una obra sistemática sobre su música y su vida. Onnen aplica aquí la técnica del calidoscopio: tratando aspectos diferentes de la persona y la obra de Ravel, será el lector —y no el autor— quien deba concretar una síntesis general. Onnen acierta particular-



Roland Manuel, en 1920.

mente en la adscripción de Ravel a la gran tradición de la música francesa. En sus capítulos III: «Influencias de los autodidactas: Chabrier, Satie»; IV: «El maestro Fauré», y V: «Analogías y discrepancias con Claude Debussy», enmarca, a mi juicio muy justamente, la significación musical de Maurice Ravel. Oportunos ejemplos musicales abonan las tesis sostenidas por Onnen.

Sin embargo, en otros aspectos el autor se deja guiar por el tópico fácil, «Ravel, hijo de vascos», atribuyendo al músico francés unas características raciales que, en realidad, nunca poseyó. Tampoco aborda con amplitud y profundidad un análisis sistemático de la obra (últimos capítulos). Una muy com-

pleta recapitulación de la obra raveliana cierra este libro, en resumen no excesivamente significativo, pero discreto, sobre el músico de Ciboure. La traducción bordea el mal castellano, y encontramos expresiones como «talento músico», «gradería artística» y otras por el estilo. Da la impresión de que falta un repaso del texto, por lo que quizás debamos deducir que el libro se realizó demasiado de prisa.

PIERRE PETIT: **Ravel**. Ed. Espasa Calpe. Páginas 126. Precio: 95 ptas.

Hay que juzgar el libro de Pierre Petit dentro de la singular perspectiva que preside su con-

fección: máxima vulgarización dentro de los límites de la honestidad y seriedad exigidas por el tema Ravel. Así enfocado, el **Ravel** de Petit cumple sus objetivos con creces. La sistemática es la habitual de vida-obra según trayectoria cronológica. A lo largo de la obra, el análisis y la descripción —siempre muy someras— de cada composición quedan nítidamente deslindadas del aspecto biográfico, de tal manera que sería fácil elaborar un guión por separado de vida y obra, respectivamente.

Adecuada y eficaz introducción al tema, bien escrito, estupidamente traducido, a un precio moderado, sin ilustraciones y dignamente editado, este libro consigue la finalidad divulgativa que preside esta colección.

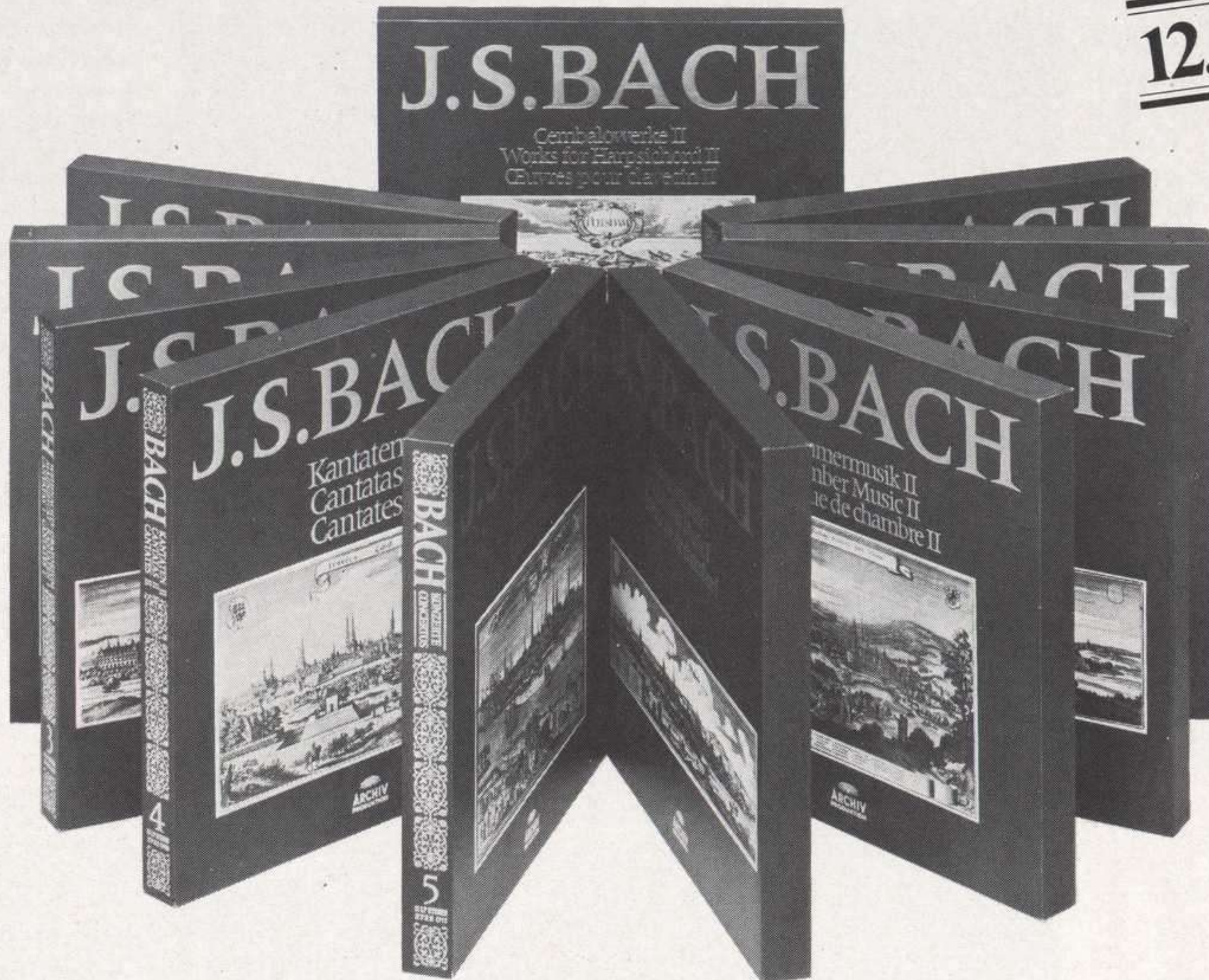
VLADIMIR YANKÉLÉVITCH: **Ravel, el músico y su obra**. Editorial Losada, Buenos Aires.

Una visión auténticamente cósmica del músico es la que nos ofrece este excelente escritor y ensayista, autor de otro trabajo sobre Gabriel Fauré. La figura de Ravel nos es mostrada a través de una construcción literaria minuciosa y original. No estamos ante la biografía usual, sino ante un estudio completísimo de todos y cada uno de los aspectos técnicos y humanos del artista. Yankélévitch elige el camino más arduo: parte de un análisis de la obra para revelarnos la personalidad de su autor: primero contempla aquella, en certeros y defintorios rasgos, desde un punto de vista cronológico, analizando técnica y estéticamente cada partitura, extrayendo y matizando hábilmente sutiles consecuencias; después, y haciendo gala de un evidente virtuosismo literario, con una notable claridad de exposición, nos va diseccionando, siempre a partir del pentagrama escrito, con numerosísimos ejemplos musicales, en vivos contrastes, el estilo, la técnica, la estética, hasta llegar, por último, a la propia entraña del personaje, a sus sentimientos más íntimos y escondidos. ¿Subjetivismo? Desde luego, pero hecho con este conocimiento, elegancia y altura, en base, ante todo, a razones musicales, esta interpretación de una figura como Ravel es muy convincente.

J.S. BACH

ESCUCHE A BACH MEJOR QUE BACH Y AHORRE

12.900 Ptas.



1 Pasiones

27 22 010-7 Lps.
Precio normal: 2.800 ptas.
Precio oferta: 2.100 ptas.
Edición: Abril 1975

2 Misas, Motetes, Lieder

27 22 017-8 Lps.
Precio normal: 3.200 ptas.
Precio oferta: 2.400 ptas.
Edición: Octubre 1975

3 Oratorio de Navidad Magnificat, Cantatas I

27 22 019-11 Lps.
Precio normal: 4.400 ptas.
Precio oferta: 3.300 ptas.
Edición: Noviembre 1975

4 Cantatas II

27 22 018-11 Lps.
Precio normal: 4.400 ptas.
Precio oferta: 3.300 ptas.
Edición: Noviembre 1975

5 Conciertos

27 22 011-11 Lps.
Precio normal: 4.400 ptas.
Precio oferta: 3.300 ptas.
Edición: Mayo 1975

6 Música de Cámara I

27 22 012-7 Lps.
Precio normal: 2.800 ptas.
Precio oferta: 2.100 ptas.
Edición: Abril 1975

7 Música de Cámara II

27 22 013-7 Lps.
Precio normal: 2.800 ptas.
Precio oferta: 2.100 ptas.
Edición: Octubre 1975

8 Obras para Organo I

27 22 014-8 Lps.
Precio normal: 3.200 ptas.
Precio oferta: 2.400 ptas.
Edición: Abril 1975

9 Obras para Organo II

27 22 016-8 Lps.
Precio normal: 3.200 ptas.
Precio oferta: 2.400 ptas.
Edición: Octubre 1975

10 Obras para Clave I

27 22 015-11 Lps.
Precio normal: 4.400 ptas.
Precio oferta: 3.300 ptas.
Edición: Mayo 1975

11 Obras para Clave II

27 22 020-10 Lps.
(PRECIO NORMAL: 4.000 ptas.)

Presente en cualquier
establecimiento
especializado los cheques
que se incluyen en cada
uno de los volúmenes del
1 al 10 y recibirá
GRATIS el nº 11.

J.S. BACH 1975/76.
Una oferta especial
limitada en discos

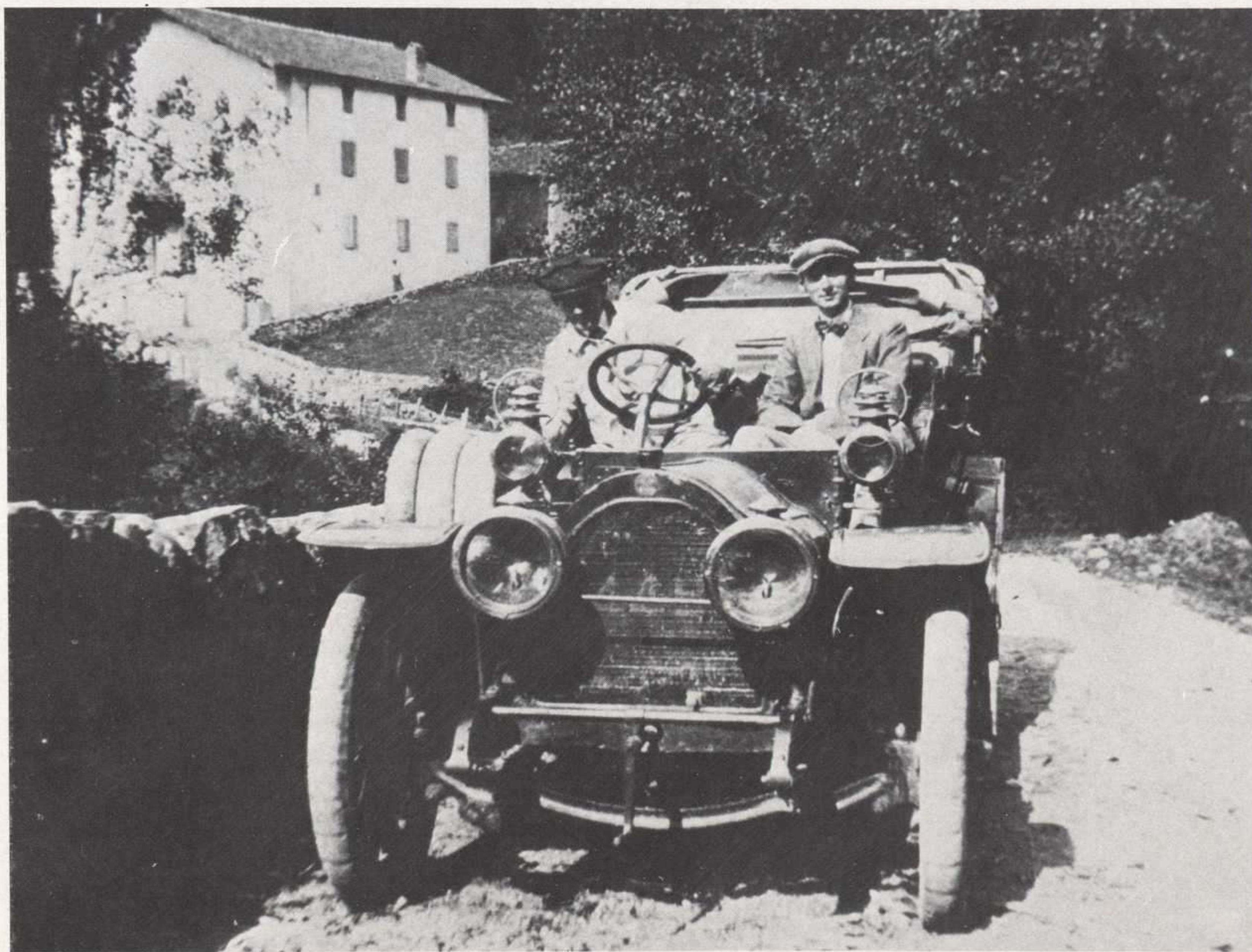

ARCHIV
PRODUKTION

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

álbum

MAURICE RAVEL

(1875 - 1937)





Ravel en 1930.



Je suis né à Ciboure, commune des Basses-Pyrénées, voisine de Saint-Jean-de-Luz, le 7 mars 1875.

Mon père, originaire de Versoix, sur la rive du Léman, était ingénieur civil. Ma mère appartenait à une ancienne famille basquaise.

A l'âge de trois mois, je quittai Ciboure pour Paris, où j'ai toujours demeuré depuis.

Tout enfant, j'étais sensible à la musique — à toute espèce de musique. Mon père, beaucoup plus instruit dans cet art que ne le sont la plupart des amateurs, sut développer mes goûts et de bonne heure stimuler mon zèle.

A défaut du solfège, dont je n'ai jamais appris la théorie, je commençai à étudier le piano à l'âge de six ans environ. Mes maîtres furent Henri Ghys, puis M. Charles-René, de qui je pris mes premières leçons d'harmonie, de contrepoint et de composition.

Extracto del ensayo autobiográfico de Ravel.



Joseph Ravel, padre de Maurice, por Marcelle Desbouhh (1896).

Maurice a los cuatro años.

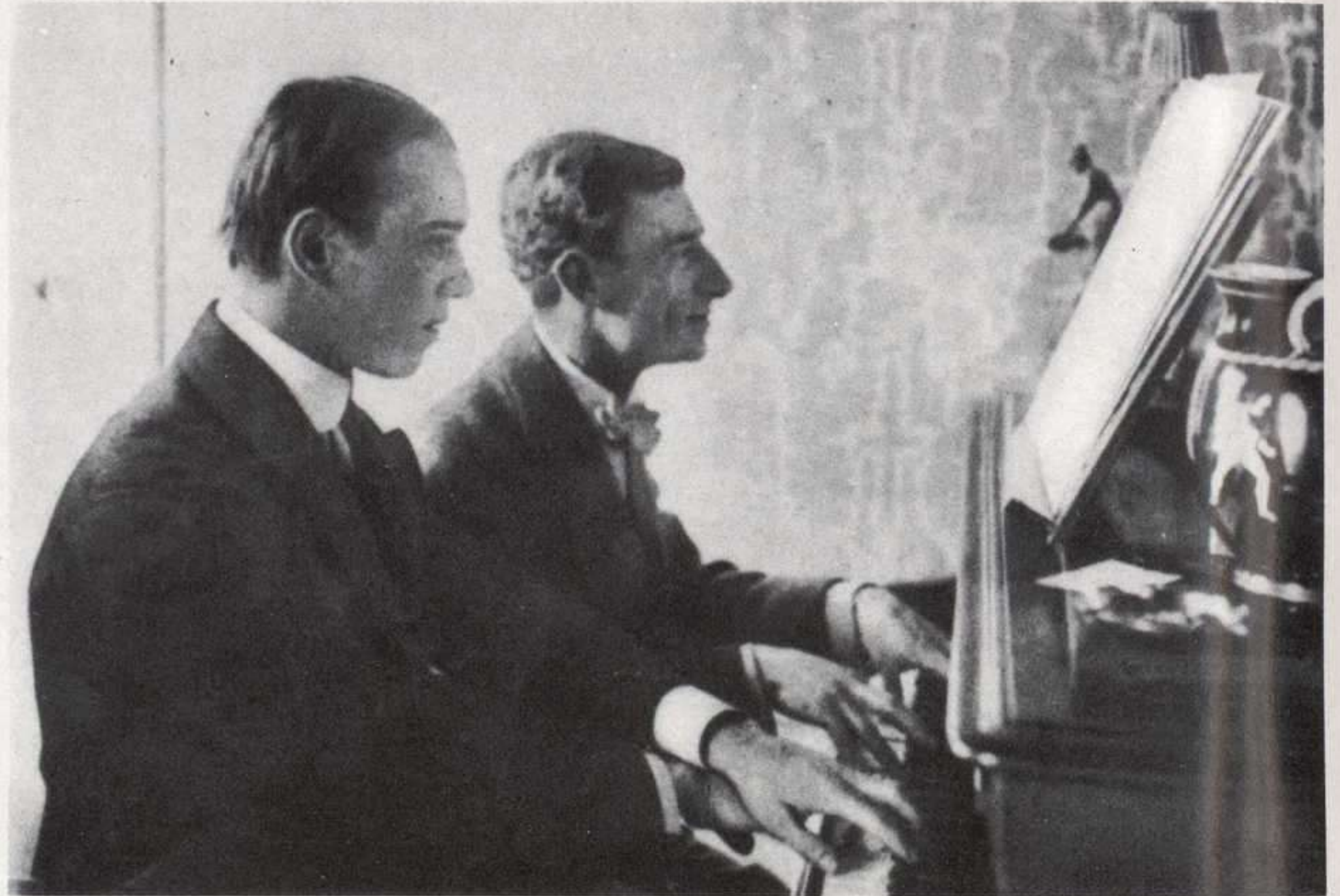


Marie Deluarte de Aranjuez, madre de Maurice, por Eduard Ravel.



Ciboure, pueblo natal de Ravel, a finales de siglo. La quinta casa por la izquierda es la mansión natal del músico vasco.

Ravel y Nijinsky.



Ravel en el muelle de S. Juan de Luz.





Ravel soldado, en 1915.



Vestido de Concepcion para "La Hora española".

SHEHERAZADE
Trois poèmes de TRISTAN KLINGSOR

I ASIE

à Mademoiselle JEANE MATTO

Maurice Ravel

à l'admirable musicienne Mademoiselle Jeanne Balthazie en commémoration de son anniversaire du 12 juil. 1914

CHANT *Très lent* *pp* *A. sic.*

PIANO *Très lent* *pp* *en dehors*

Un peu plus vite

A. sic. *A. sic.*

1^o Tempo *Vieux pa-ys merveilleux des contes de nour.*

1^o Tempo *pp*

Société Musicale G. ASTRUC & C^{ie}
Paris, 33, B^{is} des Italiens.

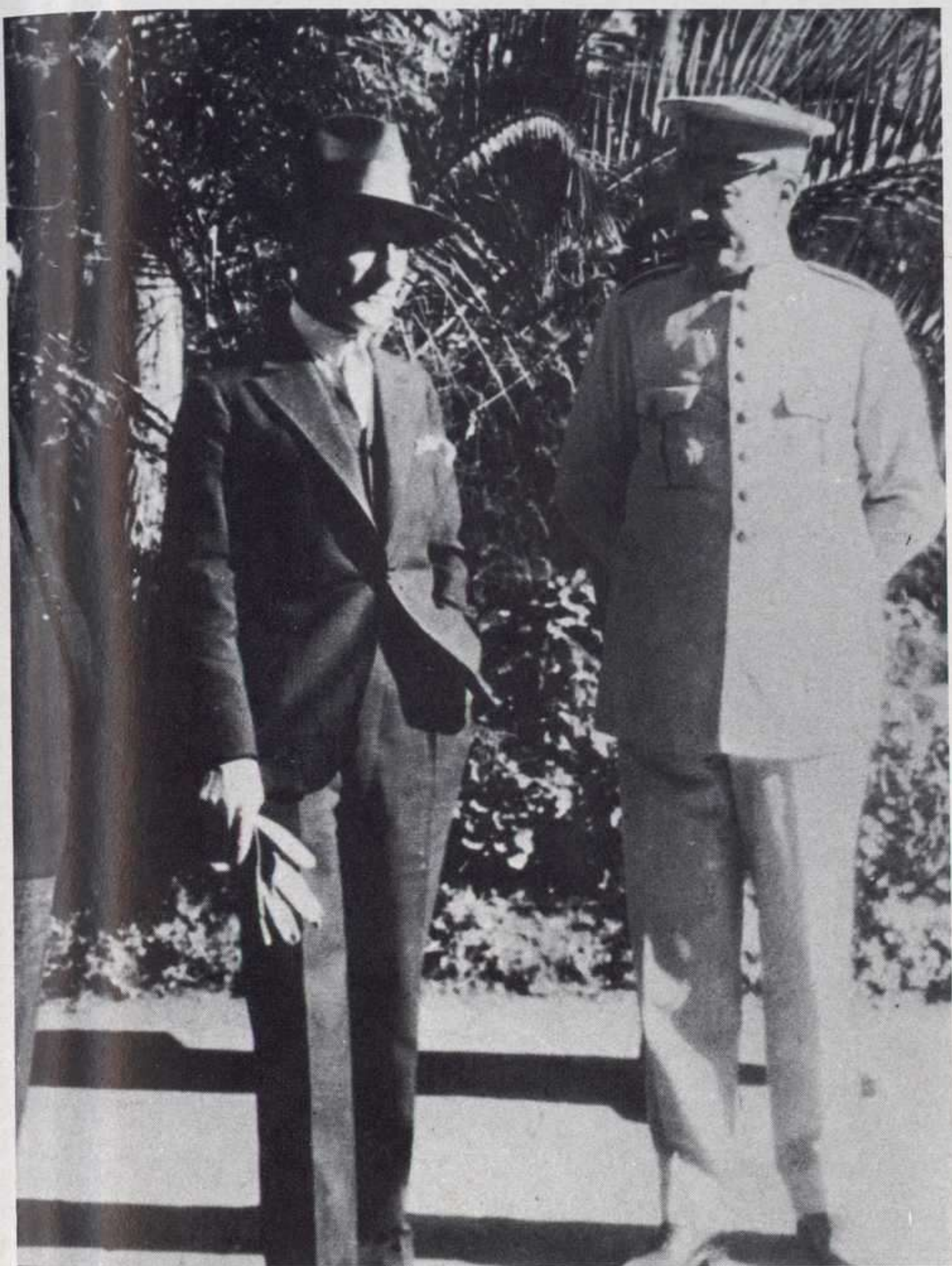
Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangement réservés pour tous pays, y compris la Scandinavie.

g. 49. a.

Primera página de "Scherezade", dedicada.

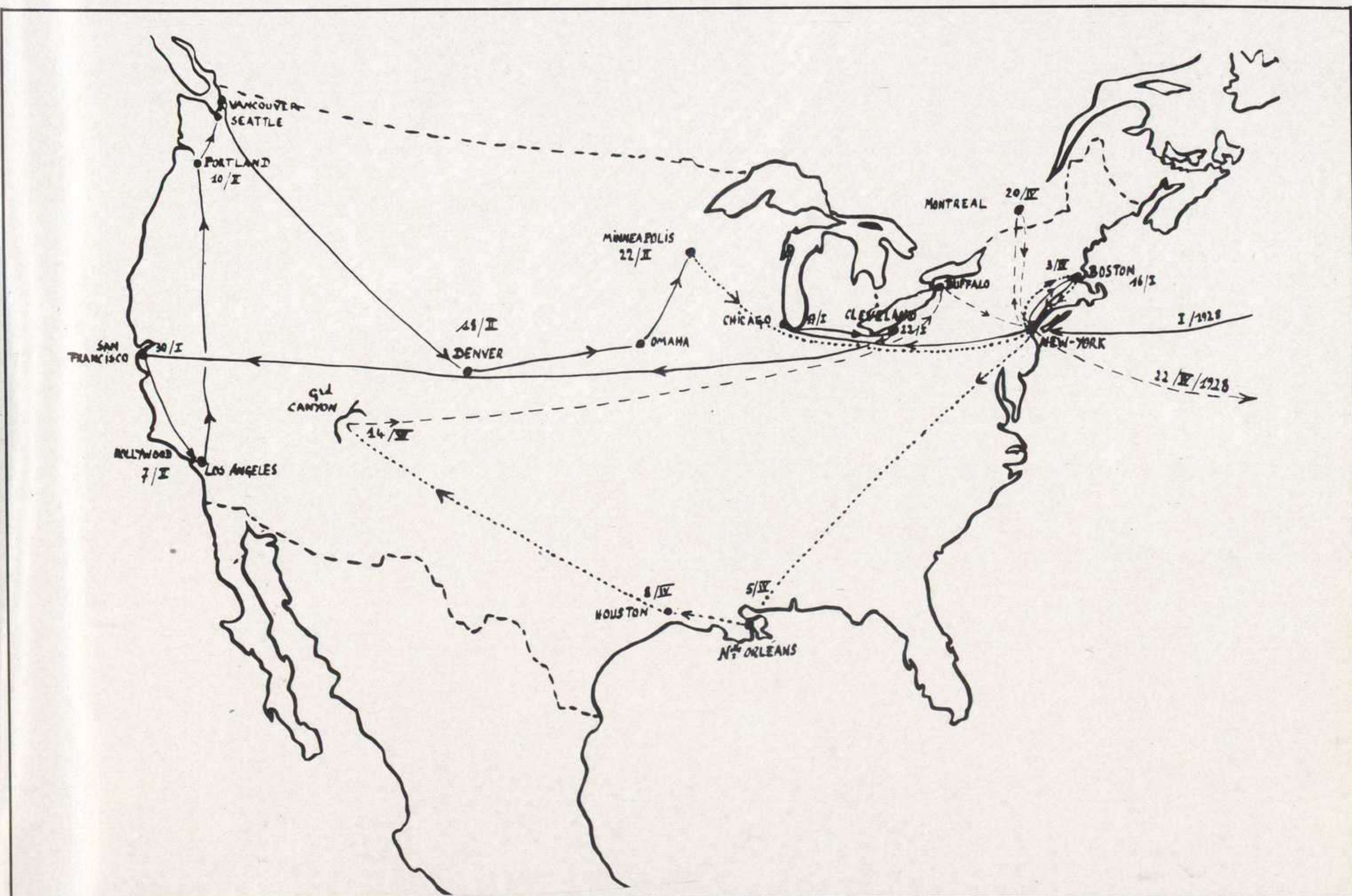


Decorados para "La hora española".



Ravel en Málaga.

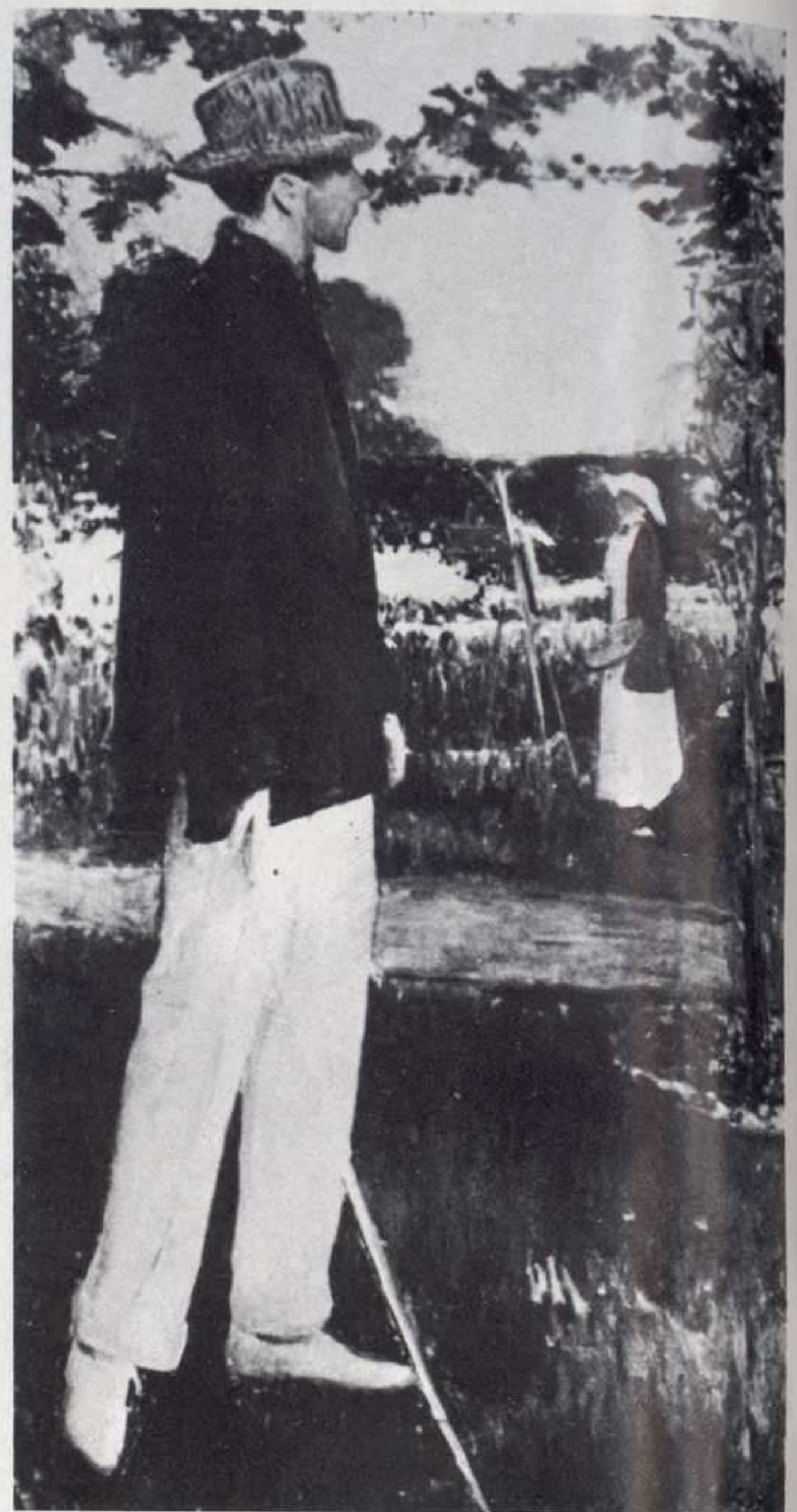
Ravel y Chaliapin en la cubierta del trasatlántico.



Mapa de los itinerarios de Ravel por EE.UU.



Colette una de las ilustres libretistas de Maurice Ravel.



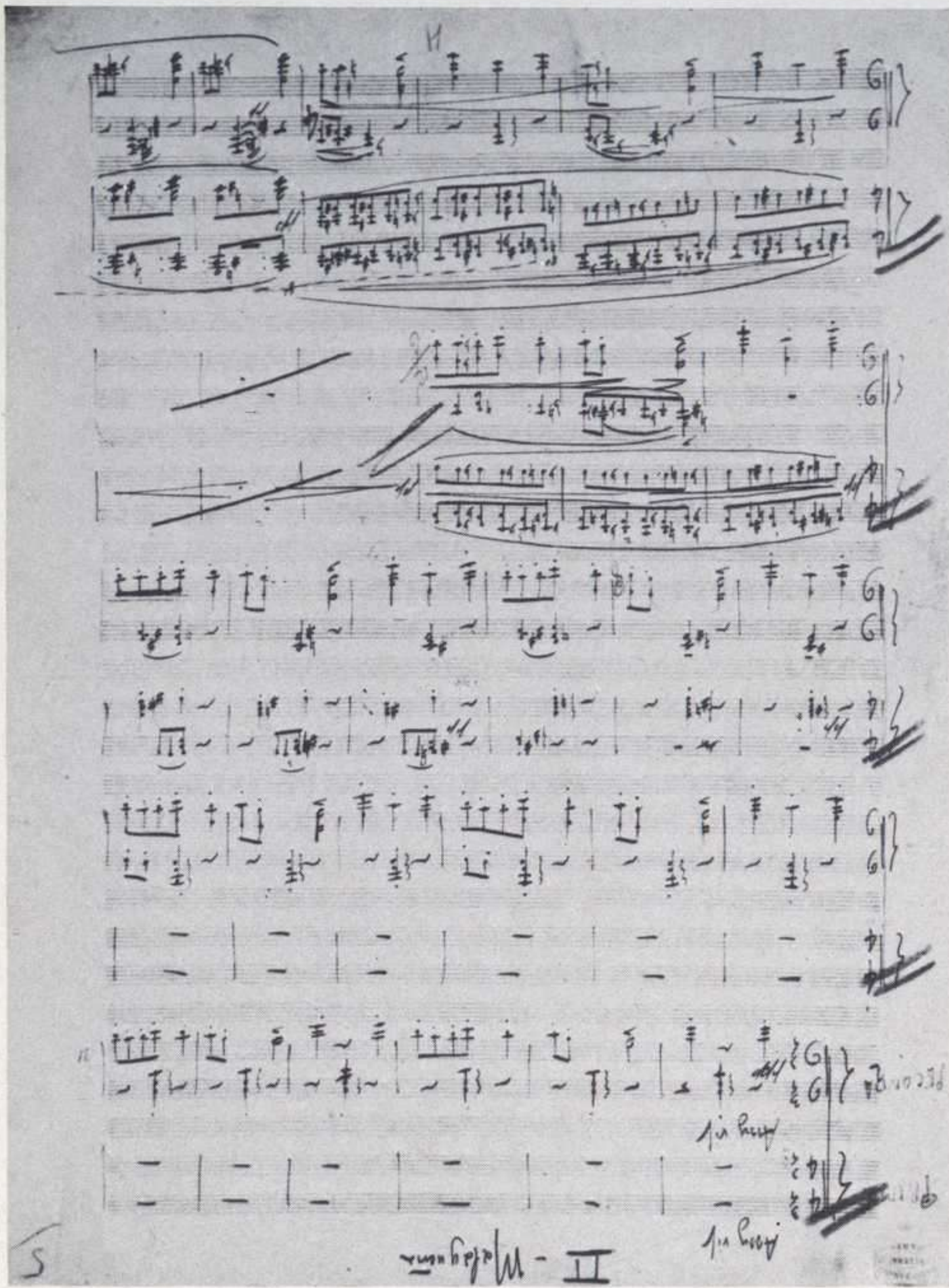
"Cocteau" pieza fundamental en el "entorno" reveliano. Retrato por J.E. Blanché.



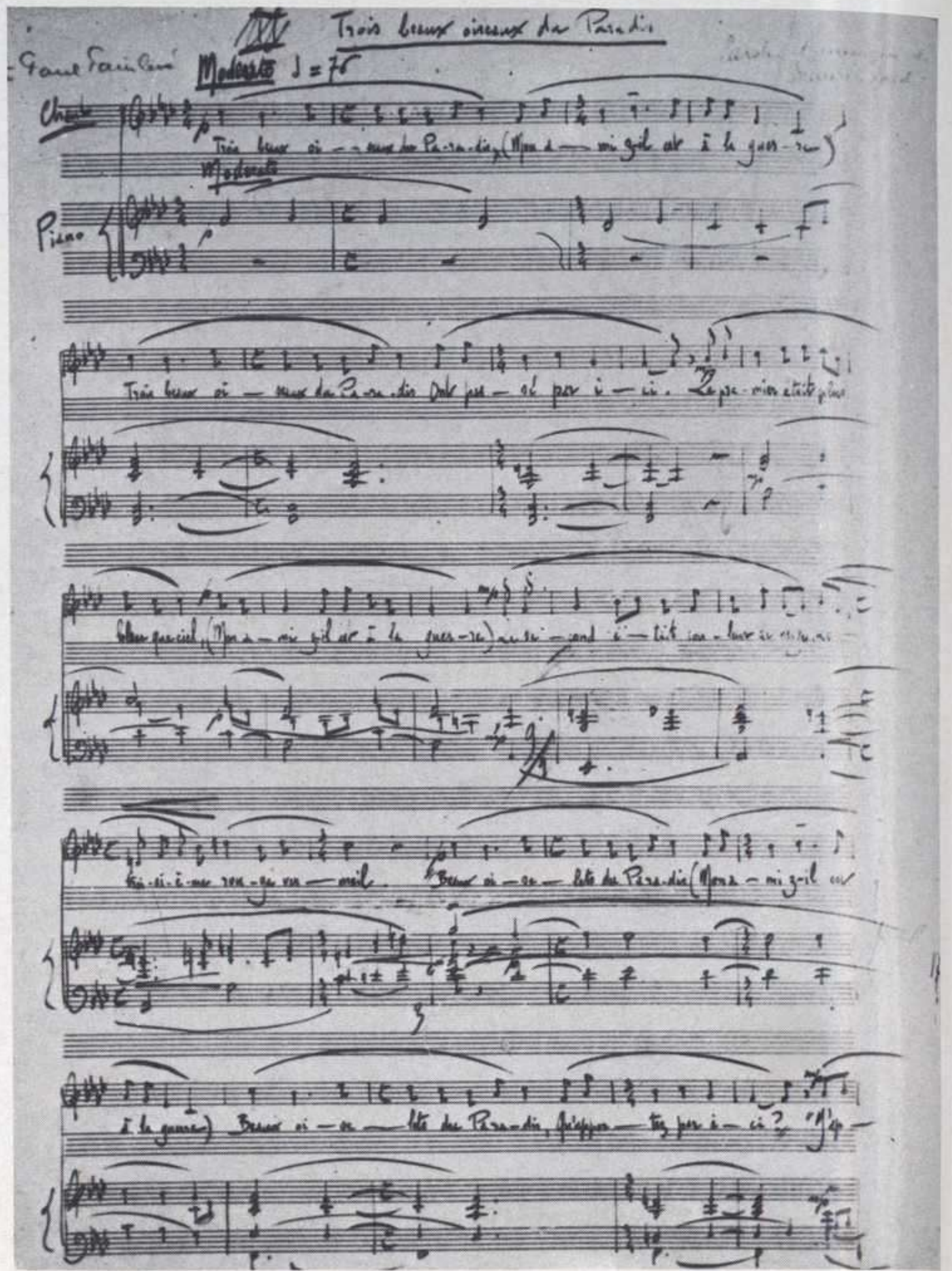
Ravel y unos amigos.



Ravel y un grupo de amigos (entre ellos Germaine Tailleferre y Arthur Honneger) en el jardín de Belvedere.



"Malagueña": manuscrito del segundo movimiento "Rapsodia Española".



"Tres bellos pájaros del paraíso".

Ch. KŒCHLIN

1^{er} RECUEIL DE MÉLODIES

	Page		Page
1 Clair de Lune (Marcelourn)	1	10 La Jeune Tarentine (A. Chénier)	56
2 Pleine Eau	7	11 Nègre	68
3 Dame du Ciel	12	12 La Prière du Mort (J.-M. de Hérédia)	79
4 Aux Temps des Fées	20	13 Epiphanie (L. de Lisle)	83
5 Menuet (F. Gregh)	26	14 Le Colibri	91
6 Promenade Galante (Sanville)	31	15 Juin	96
7 Les Clairs de Lune (L. de Lisle)	37	16 Midi	107
8 Villanelle	47	17 Nox	119
9 Villanelle	50		

(Il a été tiré 25 exemplaires sur papier de Hollande, à 20 fr. net chaque, et 25 sur papier du Japon, à 25 fr.)

Prix : 12 fr. net

Paris, HACHETTE & C^o, 79, Boulevard Saint-Germain

Tous droits de reproduction, d'exécution publique et de traduction réservés par les propriétaires respectifs, pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

(Il existe un accompagnement d'Orchestre pour chacune de ces Mélodies, sauf pour les numéros 8, 9, et 14.)

Du même Auteur :

- Rondels de Th. de Banville et de Ch. d'Orléans, 1^{er} Recueil (Op. 1)
- Rondels de Th. de Banville, 2^e Recueil (Op. 5)
- Poèmes d'Automne (Op. 13) : Déclin d'Amour - Les Rêves morts - Le Némuphar - L'Âtre Rouge
- Rondels de Th. de Banville, 3^e Recueil (Op. 14)
- Second Recueil de Mélodies

1 et 2 Salles, Ponscarre et C^o, Succ^{rs} de Baudouin, 1 Hamelle
4 et 5 pour paraître en 1905 et en 1906

Dedicataria a Charles Kœchlin.

Samedi 7 mai 1910
VALVINS
PAR AVON (S.M.)

Monsieur Marnold

Pas possible pour "Samedi"
Yorck... de ça ne va pas vite.
Je me consolerai en me rejoignant
les "Préludes" de Debussy,
qui sont d'admirables chefs-d'œuvre.
Voulez-vous venir?
Mais d'instinctivement, en
hâte, Maurice Ravel

Carta de Ravel a su amigo Marnold.



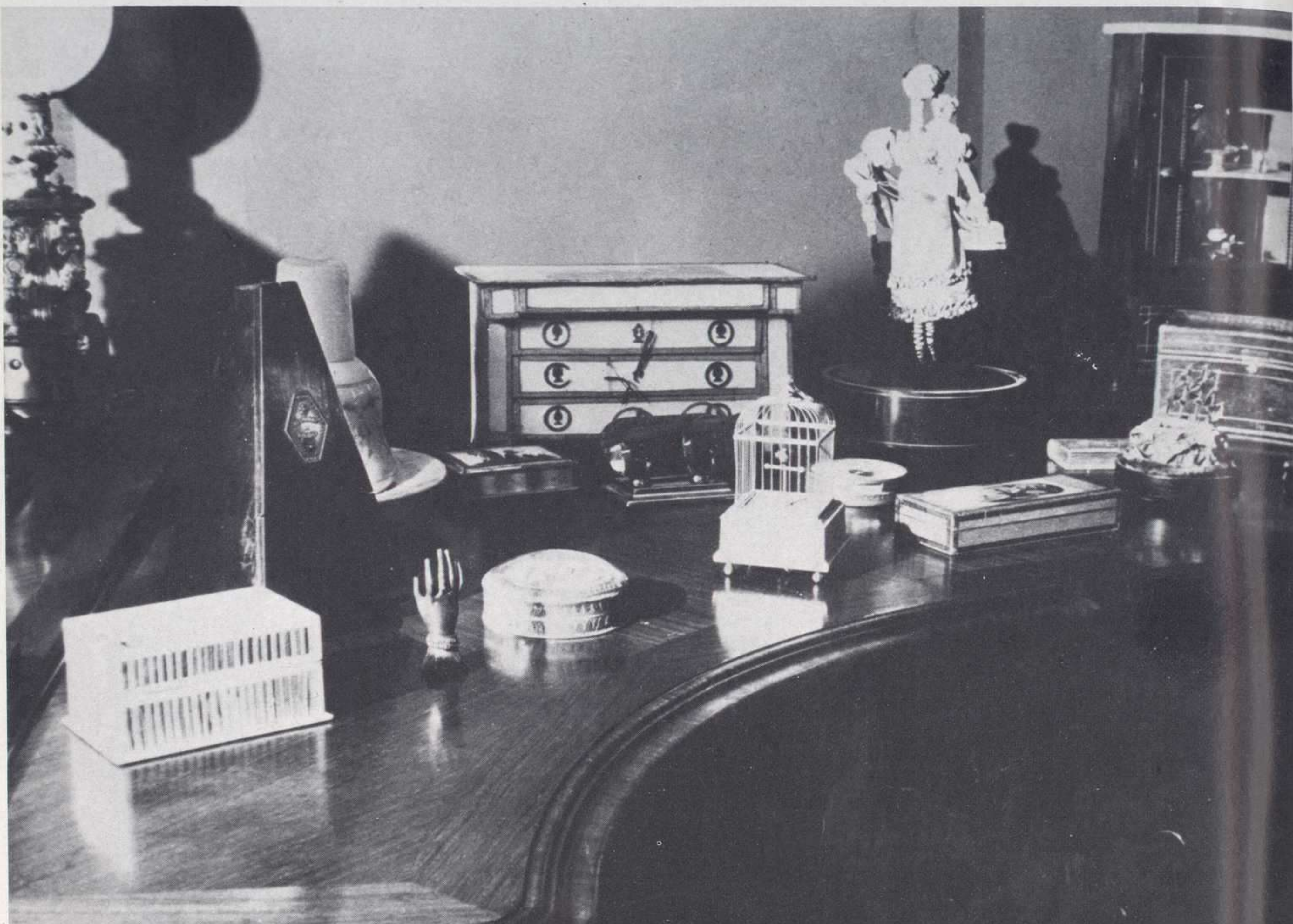
Ravel en el frente durante la primera guerra mundial.



Ravel, amigo de los gatos.



Ravel con Helene Jourdan y Ricardo Viñes en la playa de San Juan de Luz.



Objetos sobre el piano.

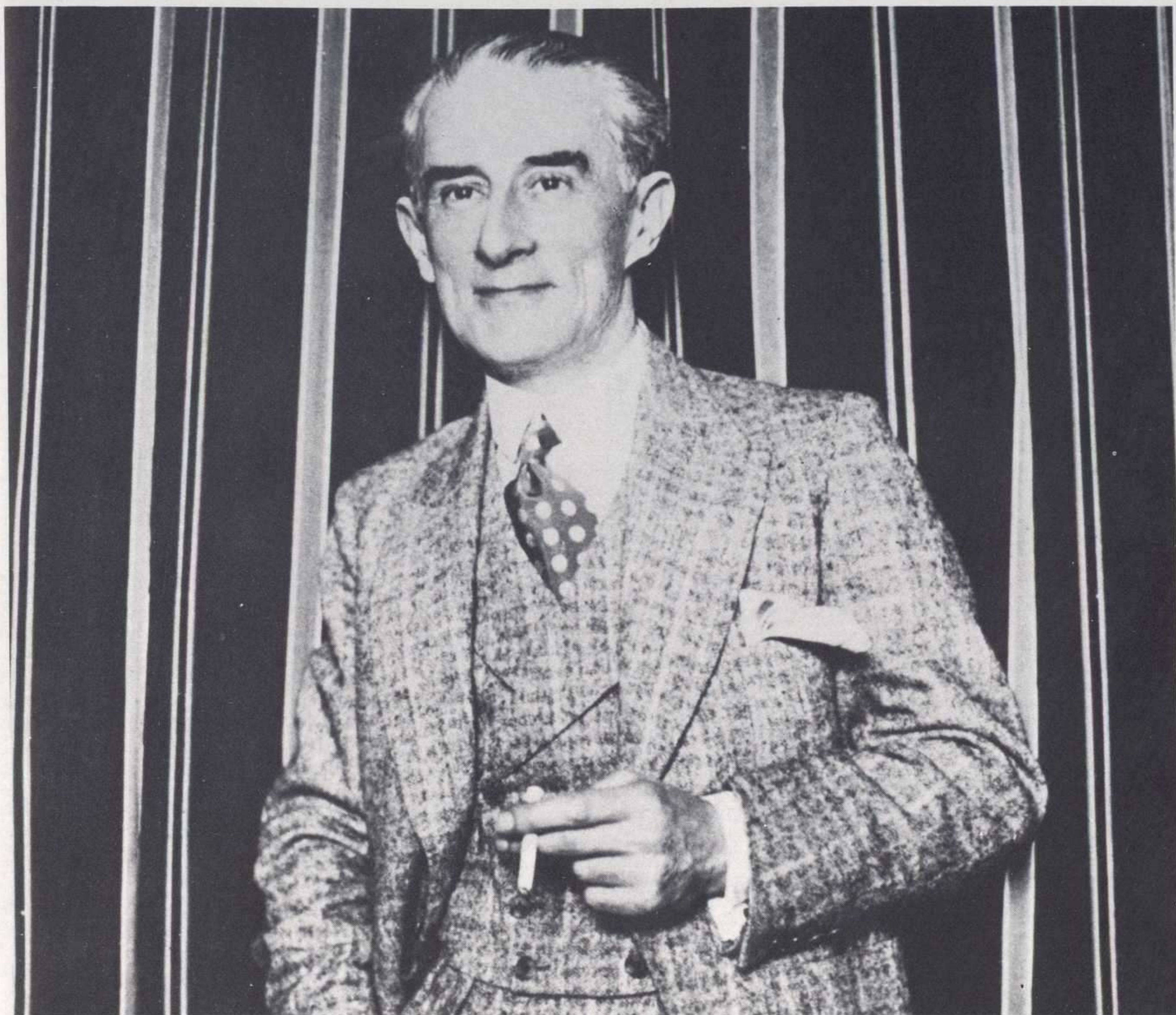
ASPECTOS DE LA CASA DE MONTFORT



El salón.



Casa de Ravel, del lado del jardín.



Ravel en 1930.



“Y el pájaro metálico con sus gorjeos mecánicos, enmudeció” (Samuel).

Discos editados entre el 15 de octubre y el 1 de diciembre de 1975

ORQUESTAL

- J. C. BACH: **Tres Sinfonías londinenses**. Collegium Aureum. Basf, 37 53 063. 375 ptas.
- J. C. BACH: **Seis Sinfonías para instrumentos de soplo**. Sexteto de Viento de Londres. Director, J. Brymer. Decca, SDD 424. 225 ptas.
- J. S. BACH: **Concierto triple. Concierto para cémbalo número 1, BWV 1052**. S. Gazzelloni, S. Accardo, M. T. Garatti. I Musici. Philips, 65 00 692. 400 ptas.
- BARTOK: **Concierto para orquesta**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI 065-02 536. 415 ptas.
- BARTOK: **«Divertimento» para cuerda**. GINASTERA: **Concierto para cuerda**. Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. CBS, S 73 458. 425 ptas.
- BOCCHERINI, MERCADANTE, TARTINI: **Tres Conciertos para flauta**. S. Gazzelloni, I Musici. Philips, 65 00 611. 400 ptas.
- BOIELDIEU: **Concierto para arpa**. RODRIGO: **Concierto serenata**. C. Michel. Orquesta de la Opera Nacional de Montecarlo. Director, A. de Almeida. Philips, 65 00 813. 400 ptas.
- BRAHMS: **Concierto para piano, número 2**. G. Gilels. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, E. Jochum. DG 25 30 259. 430 ptas.
- BRAHMS: **Sinfonía número 2. Variaciones sobre un tema de Haydn**. Orquesta del Concertgebouw. Director, B. Haitink. Philips, 65 00 375. 400 ptas.
- BRITTEN: **Sinfonía da Requiem**. Orquesta New Philharmonia. **Sinfonía para violoncelo y orquesta**. M. Rostropovitch, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, B. Britten. Decca, SXL 6641. 335 ptas.
- Cuatro conciertos para instrumentos raros** de CORRETTE, HAENDEL, HASSE, SCHROTER. Solistas y Orquesta de Cámara. Director, R. Cotte. Arion, HARS 740-05. 360 ptas.
- Cuatro conciertos para trompeta**: HUMMEL, L. MOZART, TELEMANN, VIVALDI. M. André, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 065-02 544. 415 ptas.
- DVORAK: **Danzas eslavas, op. 46. «Scherzo» caprichoso**. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Director, R. Kubelik. DG, 25 30 466. 430 ptas.
- ELGAR: **Variaciones Enigma**. Orquesta Filarmónica de Londres. R. STRAUSS: **Don Juan**. Orquesta del Concertgebouw. Director, B. Haitink. Philips, 65 00 481. 400 ptas.
- G. GABRIELI: **Canzoni y Sonata a cinco coros orquestales**. Harmonie de Chambre de París y Orquesta. Director, F. Hollard. Arion HARS, 740-04. 360 ptas.
- HAYDN: **Sinfonía concertante. Concierto para violín, número 1, en Do mayor**. F. J. Maier, solistas. Collegium Aureum. Basf, 37 53 419. 375 ptas.
- HOLST: **Los Planetas**. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6529. 335 ptas.
- LULLY: **«Ballets» de Psyché. El burgués gentil-hombre**. George Dandin, Pastoral cómica. La Grande Ecurie y La Chambre du Roy. Director, J. C. Malgoire. CBS, S73 184. 425 ptas.
- MAHLER: **Sinfonía número 1**. Real Orquesta Filarmónica. Director, E. Leinsdorf. Decca, PFS 4232. 360 ptas.
- MOZART: **Conciertos para piano, número 12 (K 414) y número 19 (K 459)**. D. Barenboim, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. EMI, 063-02 427. 395 ptas.
- MOZART: **Conciertos para piano, número 20 (K 466) y número 21 (K 467)**. F. Gulda, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, C. Abbado. DG, 25 30 548. 430 ptas.

- MOZART: **Dos Lodronsche Nachtmusik. Divertimento K 287**. Collegium Aureum. Basf, 37 53 734. 375 ptas.
- MOZART: **Serenata «Haffner»**. W. Boskovsky. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Münchinger. Decca, SDD 198. 225 ptas.
- RAVEL: **La Valse. «Minueto» antiguo. Mi madre la oca** (versión completa). Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, P. Boulez. CBS, S 73 306. 425 ptas.
- SAINT-SAENS: **Obra completa para violoncelo y orquesta**. C. Walewska. Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, E. Inbal. Philips, 65 00 459. 400 ptas.
- FESTIVAL STRAUSS: **Valses, polcas, marchas, etcétera**, de JOHANN I, II y JOSEF STRAUSS. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, W. Boskovsky. Decca, SDD 298/300, tres discos. 675 ptas.
- STRAWINSKY: **El pájaro de fuego, «suite»** (versión 1919). **Juego de cartas**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. DG, 25 30 537. 430 ptas.
- TCHAIKOWSKY: **Sinfonía número 4**. Orquesta del Concertgebouw. Director, B. Haitink. Philips, 65 00 012. 400 ptas.
- TCHAIKOWSKY: **Sinfonía número 6 («Patética»)**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, C. Abbado. DG, 25 30 350. 430 ptas.
- VAUGHAN-WILLIAMS, WALTON, DELIUS: **Green-sleeves y otras piezas para pequeña orquesta**. P. Zukerman, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. DG, 25 30 505. 430 pesetas.
- VIVALDI: **Los conciertos para viola de amor**. B. Giuranna, Orquesta del Estado de Dresde. Director, V. Negri. Philips. Volumen I: 65 00 970. Volumen II: 65 00 971. A 400 ptas. disco.

CAMARA

- BEETHOVEN: **Cuartetos números 1 y 2, op. 18, 1 y 2. Intercord S-32 729. Números 3 y 4, op. 18, 3 y 4**. S-32 730. Cuarteto Melos, de Stuttgart. A 360 pesetas disco.
- BONONCINI: **Divertimenti da camera**. Linde, Müller, Ragossnig, Ulsamer. Archiv, 25 33 167. 430 ptas.
- HAENDEL: **Cuatro Sonatas para flauta dulce y continuo, op. 1, números 2, 4, 7, 11**. H. M. Linde, G. Leonhardt, A. Wenzinger. Basf, 35 53 315. 375 ptas.
- MOZART: **Divertimenti K 113 y K 205. Marchas K 248, 290 y 445**. Octeto de la Filarmónica de Berlín. Philips, 65 00 468. 400 ptas.
- SCHUBERT: **Octeto**. Octeto de Viena. Decca, SDD 230. 225 ptas.
- SCHUBERT: **Sonata para arpeggione. Variaciones sobre «Flores secas»**. K. Storck, M. H. Linde, Alf. Kontarsky. Archiv, 25 33 175. 430 ptas.
- R. SHANKAR: **Música hindú para sitar, violín y tabla**. R. Shankar, Y. Menuhin, A. Rakka, N. Mullick. EMI, 063-01 717. 395 ptas.
- STRAWINSKY: **Octeto de soplo. Pastoral. Ragtime. Septeto. Concertino**. Boston Symphony Chamber Players. DG, 25 30 551. 430 ptas.

INSTRUMENTAL

- BEETHOVEN: **Sonatas para piano, número 21 («Waldstein») y número 23 («Appassionata»)**. W. Horowitz. CBS, S 73 265. 425 ptas.
- CHOPIN: **Los 24 preludios**. M. Pollini. DG, 25 30 550. 430 ptas.
- CHOPIN: **Sonata número 2 («Marcha fúnebre»)**. Andante «spianato» y Gran polonesa. «Scher-

zo» número 2. M. Argerich. DG, 25 30 530. 430 pesetas.

- FRANCK: **Coral número 2. Pieza heroica**, para órgano. MESSIAEN: **La Ascensión**. S. Preston. Decca, SXL 29 085.
- HAENDEL: **Las ocho «Suites» para cémbalo de 1720**. C. Tilney. Archiv. Volumen I: 25 33 168. Volumen II: 25 33 169. A 430 pesetas disco.
- LISZT: **Sonata en Si menor. Estudio Mazeppa. Valle de Obermann. Sueño de amor número 3**. P. Rogé. Decca, SXL 6485. 335 ptas.
- LISZT: **Años de peregrinación, libro II: Italia**. A. Brendel. Philips, 65 00 420. 400 ptas.
- RAVEL: **Gaspard de la Nuit. Sonatina. Valses nobles y sentimentales**. M. Argerich. DG, 25 30 540. 430 ptas.
- SCHUBERT: **Fantasia «El Vagabundo». Sonata en La menor, D 845**. M. Pollini. DG, 25 30 473. 430 ptas.
- SCHUBERT: **Sonata en Si bemol mayor, D 960. Fantasia «El Vagabundo»**. A. Brendel. Philips 65 00 285. 400 ptas.
- SCHUBERT: **Sonata en Re mayor, D 850. 16 Danzas alemanas, D 783**. A. Brendel. Philips, 65 00 763. 400 ptas.

VOCAL Y CORAL

- CANTELOUBE: **Cantos de Auvernia**. VILLALOBOS: **Bachianas brasileiras, número 5**. RACHMANINOV: **Vocalise**. A. Moffo, Orquesta American Symphony. Director, L. Stokowsky. RCA, LSC 2795. 360 ptas.
- DES PRES: **Deploration sur la mort d'Ockeghem**. OCKCHEGHEM: **Missa pro defunctis**. Pro Cantione Antiqua, Londres. Archiv, 25 33 145. 430 ptas.
- MOZART: **Misa número 18, en Do menor, K 427 («Gran Misa Inacabada»)**. I. Cotrubas, K. Te Kanawa, W. Krenn, H. Sotin. Coro John Alldis. Orquesta New Philharmonia. Director, R. Leppard. EMI 063-02 471. 395 ptas.
- MOZART: **Misa número 16, K 317 («Coronación»)**. **Vesperae solennes de Confessore**. Niños, Th. Altmeyer, M. Schopper. Tölzer Knabenchor. Collegium Aureum. Director, G. Schmidt-Gaden. Basf, 37 53 506.
- SCHUMANN: **El peregrinaje de la Rosa** (oratorio). **Romanzas y baladas a coro**. H. Donath, J. Hamari, Th. Altmeyer, B. Pola, H. Sotin. Coros y Orquesta Sinfónica de Düsseldorf. Director, R. Frühbeck de Burgos. EMI, 165-28 842/43 Q, dos discos. (Cuadrafónico.) 830 pesetas.
- VERDI: **Requiem**. L. Price, R. Elías. J. Björling, G. Tozzi. Coro de la Opera del Estado de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, F. Reiner. Decca, GOS 617/8, dos discos. 450 pesetas.

OPERA

- PERGOLESI: **La serva padrona**. M. Bonifaccio, S. Niemsgern. Collegium Aureum. Basf, 37 53 203. 375 ptas.
- PUCCHINI: **La Bohème**. M. Callas, G. di Stefano, A. Moffo, R. Panerai, N. Zaccaria, C. Badioli. Orquesta y Coro de la Scala de Milán. Director, A. Votto. EMI, 163-00 449/50, dos discos. 850 ptas.
- PUCCHINI: **Tosca**. M. Callas, G. di Stefano, T. Gobbi, M. Luise, A. Mercuriali, F. Calabrese. Coro y Orquesta de la Scala de Milán. Director, V. de Sabata. EMI, 163-00 410/11, dos discos. 850 ptas.

(Continúa en la página siguiente.)

CRITICA DISCOGRAFICA

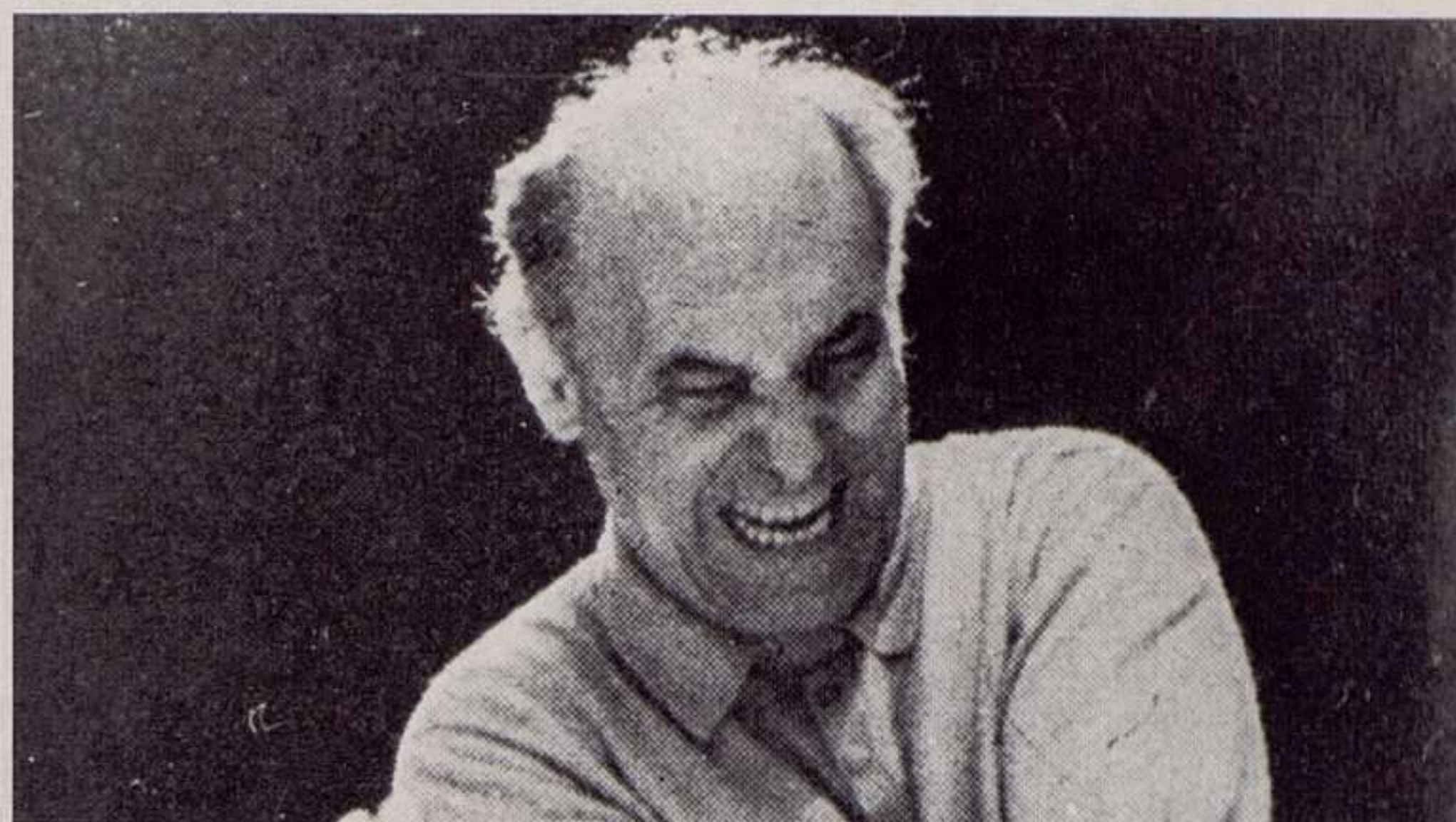
MENDELSSOHN: **Sinfonía número 3 («Escocesa»)**. Orquesta Süddeutsche Philharmonie. Director, H. Adolph. (Zafiro, ZOR-5103, 200 ptas.)

Hermosísima sinfonía, una de las obras más bellas de todo Mendelssohn —sobre todo, por su caudal melódico— y que el disco presenta, injustamente, con bastante menor frecuencia que su hermana la **Italiana**. Obra ciertamente muy difícil de recrear en toda su belleza, y que —ya me apresuro a decirlo— Henry Adolph, el director en esta ocasión, interpreta con absoluta honestidad y con infrecuente sentido poético, sirviéndose de los «tempi» tranquilos que tan bien cuadran a esta **Sinfonía**, exceptuando el «Scherzo». Batutas primerísimas —incluidos Solti hace tiempo, y Abbado— han minimizado esta música con su inquietud o su afán de pompa para el final, con lo que la composición pierde su apacible serenidad, y se torna retórica y «quasi» tchaikovskiana una conclusión que debe ser simplemente «maestosa». Sólo en manos de muy contados directores —Sawallisch (Philips, extranjero), Karajan (DG), y sobre todo, Klemperer (EMI, anulado)— alcanza esta música toda su dimensión. La Süddeutsche Philharmonie aparece aquí como una orquesta notable, aunque el metal —trompas, sobre todo— no tengan la altura del resto. La grabación es buena.

Conclusión: Interpretación muy satisfactoria, con buen sonido y a un precio muy asequible.—A. C. A.

MENDELSSOHN: **Sinfonía número 4 («Italiana»)**. SCHUBERT: **Sinfonía número 5**. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, G. Solti. (Decca, SDD 121, 225 ptas.)

No es muy agradable reseñar un disco en el que no es posible hablar de un director como



Sir Georg Solti.

Solti en términos admirativos. Solti me parecía en sus primeras grabaciones un temperamento excesivamente inquieto, irrefrenable, incontrolable. Sólo su última madurez, superando esta limitación, le ha ido conquistando uno de los tres o cuatro puestos más altos en la dirección de orquesta de nuestros días. Este registro, de 1958, acusa todavía esa inquietud incapaz de serenarse que se traduce en sus «tempi» en exceso apresurados, en su ausencia de alientos. Tampoco su personalidad se aviene especialmente —y menos entonces— con la levedad de estas obras, y por ello su sonoridad resulta algo gruesa para ellas. Tampoco la Filarmónica de Israel ayuda precisamente a elevar el nivel, pues es (o era entonces) un conjunto disciplinado, pero su sonoridad no es bella ni muy decantada: correcta, pero no muy empastada ni transparente. Madera y metal son inferiores a la cuerda. La calidad sonora del disco es buena, máxime tratándose de un disco tan económico. La discografía de ambas sinfonías está dominada por las versiones de Klemperer (EMI, extranjero), Beecham (Philips, anulado), Sawallisch (Philips), etc., para la **Italiana**; y de Böhm-Viena (Decca, anulado), Klemperer (EMI, extranjero), Menuhin (EMI, anulado), Böhm-

Berlín (DG) y Sawallisch (Philips), para la **Quinta** de Schubert.

Conclusión: No era ése el Solti de hoy día. Buen disco, por lo demás; bien grabado y a precio ventajoso.—A. C. A.

MOZART: **Concierto para piano y orquesta en La mayor, KV 414**. Orquesta Sinfónica de Núrenberg. Director, Alexander von Pitamic. CORELLI: **Variaciones para violín y piano en Re menor. Folies d'Espagne**. Violín, Leon Spierer; piano, Ernst Gröschel. (ZAFIRO, ZOR-5.102; P. V. P.: 200 pesetas.)

Sorprendente yuxtaposición: **Concierto para piano número 12**, de Mozart, y **Locuras de España**, de Corelli (**Variaciones para violín y piano en Re menor**). En ambas el factor común es la presencia del piano, si bien en la obra de Corelli me parece disparatada. La obra, tal y como se interpreta, carece de todo interés (los comentarios de Machado de Castro hablan ya de acudir a arreglos aliviadores para las ornamentaciones en el bajo). La toma de sonido del violín es espantosa, incluso desagradable, y la del piano, poco mejor.

Más interesante es el **Concierto** de Mozart, sobre todo por la interpretación de Lang, ya que el

ORQUESTAL

BRAHMS: **Danzas Húngaras números 1, 3, 5, 6, 7 y 10**. Münchner Symphoniker Orchestra. Director, Denis Zsolnay.

DVORAK: **Danzas Eslavas, op. 46, números 1 a 4**. Fränkisches Landesorchester. Director, Albert Lizzio. (Zafiro, ZOR-5.101, «estéreo». P. V. P.: 200 pesetas.)

Selección poco nutrida de las brillantes **Danzas** de Brahms y Dvorak. Obras aparentemente fáciles de dirigir, pero que exigen, en realidad, grandes batutas que hayan calado la entraña de estos dos compositores.

La interpretación me parece superior en las **Eslavas**, mejor tocadas y dirigidas que las **Húngaras**, menos bruscas y más matizadas, aunque en ningún caso el nivel sea alto. La grabación es a veces brillante, pero estridente y con distorsiones. Buena presentación.

La conclusión es, pues, desfavorable existiendo en catálogo la sensacional versión Reiner-Filarmónica de Viena (DECCA), con programa y precio semejantes, superior a Karajan (DG, de espléndida sonoridad orquestal). En serie económica, Rossi dirige muy bien la integral de las **Húngaras** (Hispanvox-Clave), y se anuncia próxima la de las **Eslavas** por Kubelik (dos discos DG).

Conclusión: Reiner y la Filarmónica de Viena.—R. A. M.

(Viene de la página anterior.)

RECITALES

«ENCORES»: **Piezas breves para violín** de PAGANINI, WIENIAWSKY, SARASATE, RACHMANINOV, KREISLER y HEIFETZ. I. Perlman, S. Sanders. EMI, 063-02 463. 395 ptas.

UN CONCIERTO DE GENERO CHICO. T. Berganza, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, E. García Asensio. Zambra (Ensayo), ZL 501. 360 ptas.

MUSICA PARA FLAUTA Y LAUD, de BACH, DOWLAND, HAENDEL, TELEMANN, VAN EYCK y ANONIMO. H. M. Linde, K. Ragossnig. Basf, 37 53 705. 375 ptas.

MOZART: **Arias raras de óperas**. R. Hansmann, Orquesta Sinfónica de Viena. Director, M. Voorberg. Basf, 37 53 43. 375 ptas.

NAVIDAD: **«In dulci jubilo»**. I. Hallstein, Coro de la Capilla Sixtina. Director, D. Bartolucci. Orquesta de Cámara de Roma. Director, Q. Petrocchi. Basf, 35 53 661. 375 ptas.

MUSICA PARA OBOE, CORNO INGLES Y PIANO, de SCHUMMAN, FROHLICH, YVON y DONIZETTI. G. Meerwein, K. Bergemann. Basf, 37 53 737. 375 ptas.

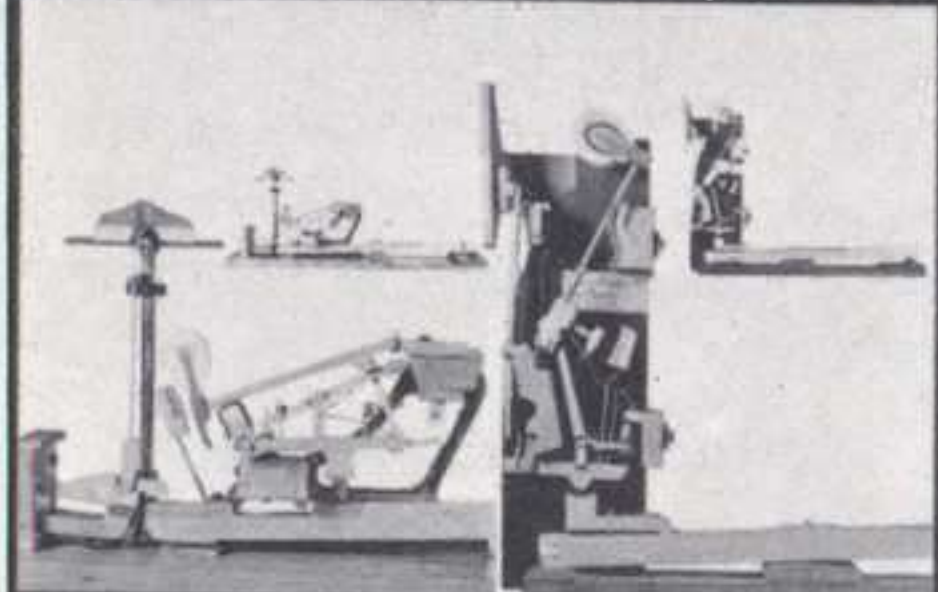
MUSICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO. Conjunto Pro Música, de Nueva York. Director, N. Greenberg. Movieplay, S-32 754. 210 ptas. ZARZUELA: **Preludios e intermedios**, volumen I. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, E. García Asensio. Zambra (Ensayo), ZL 502. 360 pesetas.



MAURICE RAVEL

en discos y cintas
Hispavox, S. A.

MAURICE RAVEL
INTEGRAL DE LA OBRA PARA PIANO



GRAN PREMIO INTERNACIONAL DEL DISCO DE LA ACADEMIA CHARLES CROS
MONIQUE HAAS

INTEGRAL DE LA OBRA PARA PIANO

Gran Premio Internacional
del Disco
De la Academia Charles Cros

Interpretada por una gran
especialista en Ravel,
la pianista francesa
MONIQUE HAAS

ERATO, HES 60-105/6/7
(Album tres discos LPs
«estéreo».)

CH 415/16/17
(Estuche tres «casset-
tes».)

MOZART
RAVEL
DIMITRI BASHKIROV



CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA EN RE MAYOR

(para la mano izquierda)

Con el brillante pianista
soviético

DIMITRI BASHKIROV

y la Orquesta Filarmónico-
Sinfónica de Moscú.

Director, **Víctor Dubrovsky**
(+ Concierto número 17
de Mozart)

MELODIA, HMES 610-16
(LP «estéreo».)

acompañamiento de von Pitamic
es poco inspirado. El nivel téc-
nico de la grabación es franca-
mente flojo; el sonido es confu-
so y a veces desigual.

Conclusión: Grabación intras-
cendente. Un Corelli horroroso,
sin pies ni cabeza, y un Mozart
que nos aporta poco y nos di-
vierte menos.—J. R. T.

MOZART: **Conciertos para pia-
no y orquesta número 20, en
Re menor, KV 466, y núme-
ro 21, en Do mayor, KV 467.**

Friedrich Gulda, piano; Or-
questa Filarmónica de Viena;
director, Claudio Abbado. (DG
25 30 548; P. V. P.: 400 pe-
setas.)

«A priori», el encuentro Gul-
da, Abbado, Filarmónica de Viena
promete lo mejor. Una vez
escuchada la grabación he de re-
conocer una cierta desilusión,
aunque el nivel, claro, sea alto.
Es difícil precisar qué es lo que
ha fallado para que la versión
del maravilloso **KV 466**, por
ejemplo, sea más bien gris con-
tando con tales mimbres. Abba-
do, evidentemente, no es, ni por
estilo ni por temperamento (al
menos, por ahora), un director
mozartiano, y la prueba es que
hasta el momento, que yo sepa,
no había grabado nunca una
obra del genio salzburgoés, sin
que tampoco figure mucho en
sus programas habituales. Ade-
más de encanto, le falta al di-
rector italiano una visión en pro-
fundidad de esta música, pues
su reconocida solidez, claridad
rítmica, fogosidad y técnica, que
aplica tan bien a obras román-
ticas, postrománticas y contem-
poráneas, no bastan para otor-
gar a estos **Conciertos**, en par-
ticular al primero, la serenidad
e intención justas. La expresivi-
dad trágica del primer movi-
miento, «Allegro», del **Núme-
ro 20** se nos hurta, tanto por la
batuta como por el piano, en
una lectura bella, pero sin re-
lieves, sin amplitud, lineal. En
el segundo movimiento, «Roman-
za», hay una mayor concentra-
ción, pero sin tocar fondo, sin
brindar la dimensión patética
del intermedio central. El «Ron-
dó» es, con mucho, lo mejor.
Aquí sí encontramos perfecta-
mente recogido el espíritu del
fragmento en ambos artistas,
magníficos en un vibrante final,
pletórico de vitalidad.

Mucho mejor, en conjunto,
resulta la versión del **KV 467**,
a lo que quizá contribuya su me-
nor hondura y su más claro op-
timismo, de lo que ya es índice
su tonalidad, si bien abundan
en él las gotas de mesurado dra-
matismo. La ligereza de la ins-
trumentación viene muy bien
servida por la Orquesta, algo

desvaída en la otra pieza, con-
ducida con pulso firme. Las ma-
deras están soberbias en el se-
reno «Andante», expuesto, afor-
tunadamente, sin acentos empa-
lagosos, y brillan también en la
burlesca explosión del «Allegro
vivace assai», en donde director
y pianista nos muestran lo me-
jor de sí mismos: desbordante,
pero precisa agógica, fantasía, el
primero; fraseo exquisito, alado
mecanismo, sonido con cuerpo,
pero transparente, seguridad y
nitidez en los ataques, el se-
gundo.

El **Número 20** queda muy le-
jos de otras interpretaciones
(Lefebure - Furtwängler, Giese-
king - Rosbaud, Brendel - Marri-
ner...), pero el **21** puede codear-
se sin pasar excesivos apuros
con las mejores (Barenboim,
Casadesus, Anda, etc.). Técnica-
mente puede decirse que la gra-
bación es buena, pero de sono-
ridad algo seca, lo que no be-
neficia nada a Gulda ni a la re-
dondez de la orquesta.

Conclusión: Un estupendo **21**
y un gris **20** que no revolucio-
nan la discografía existente; es
una ventaja el que vengan aco-
plados juntos.—A. R.

MOZART: **Serenatas**, volumen 5:
**Divertimento en Sol mayor,
K 63. Casación número 2, en
Si bemol mayor, K 99.** Con-
junto Mozart, de Viena. Vio-
lín y director, W. Boskovsky.
(Decca, SXL 6500. 335 ptas.)

Otro volumen más de las
Serenatas (y **Divertimenti, Ca-
saciones**, etc.) de Mozart, la
faceta más «ligera»—pero ja-
más «insustancial», de acuerdo
con el comentarista—y con fre-
cuencia la más encantadora del
divino Mozart; en este que co-
mentamos se han incluido dos
de las tempranas obras del com-
positor salzburgoés en este te-

reno, escritas a los trece años.
Naturalmente, la calidad musi-
cal de ambas composiciones está
muy lejana de la perfección y
la madurez supremas de las **Se-
renatas «Haffner»** y **«Nocturna»**,
o del **Divertimento K 334**, pero
aun así, no es posible quedar in-
diferente ante la elegancia y la
línea melódica, ante el ingenuo
encanto de estas obras de la ni-
ñez del genio.

Willy Boskovsky, el célebre
concertino de la Filarmónica de
Viena y director irremplazable
de la música de danza de Mo-
zart y Johann Strauss, interpre-
ta las obras de este disco, como
siempre, con una propiedad, be-
lleza y espíritu únicos, y en per-
fecta compenetración con el ma-
ravilloso Conjunto Mozart, de
Viena, formado por miembros
escogidos de la más universal de
las orquestas de la capital aus-
tríaca.

Los comentarios son tan par-
ticulares que hacen referencia
más a Britten que a Mozart (¡y
comparando aquél a éste!). El
nivel sonoro del disco es esplén-
dido.

Conclusión: A la espera im-
paciente de los volúmenes si-
guientes.—A. C. A.

SCHUMANN, Robert: **Sinfonía
número 3, en Mi bemol ma-
yor, op. 97 («Renana»)**. Nord-
deutsche Philharmonie Orches-
tra. Director, Hans Zanotelli.
(Zafiro, ZOR-5.105, «estéreo».
P. V. P.: 200 ptas.)

Única versión económica (con
Toscanini, RCA) que de esta
obra ofrece el catálogo español.
Lástima, pues, sea de baja ca-
lidad: ni la orquesta ni la di-
rección me parecen de nivel más
que mediano, con tiempos atro-
pellados, poca claridad e inex-
presividad general, que se acen-

Abbado-Mozart, un binomio inesperadamente defraudante.



túa en el segundo y tercer movimientos.

La grabación es opaca y la posible calidad instrumental queda así oculta.

El interés del disco se reduce a una buena presentación y al precio económico, aunque esto último sea sólo relativo: la duración es inferior a media hora.

Recomiendo la versión de Solti (Decca) que incluye las **Sinfonías 3 y 4** en magnífica interpretación; incluso Karajan (DG), aunque sólo ofrezca la **Renana**. En serie económica, el disco de Toscanini cuya crítica hizo Chapa en estas páginas (RITMO, número 432, julio 1973).

Conclusión: Muy poco interés.
R. A. M.

INSTRUMENTAL

VARIOS: Música para flauta y laúd del Renacimiento y Barroco. Hans Martin Linde, flauta; Konrad Ragossnig, guitarra (BASF, 37 53 705; P. V. P.: 375 ptas.)

Bajo el título «Música para flauta y laúd del Renacimiento y Barroco», se engloban la **Sonata en Fa mayor**, de Telemann, del **Getreuen Musikmeister**; la **Sonata en La menor, op. 1, número 4**, de Händel; el **Preludio en Do menor** y la **Fuga en Sol menor** para laúd solo, de Bach; **The King of Denmark's Galliard**, de Dowland, para flauta dulce y laúd; las variaciones sobre la obra de Dowland **Flow my tears**, para flauta dulce y laúd; las **Variaciones para flauta dulce solista**, de Jakob van Eyck y dos Anónimos; **Divisiones upon an Italian Ground y Greensleeves to a Ground**, para flauta dulce y guitarra. (Es curioso que aunque en contextos distintos y con diferencias evidentes, la misma Casa discográfica, en el mismo año y con el mismo intérprete, haya publicado una misma obra dos veces: me refiero a la **Sonata en La menor, op. 1, número 4**, de Händel, que aparece también en el disco 35 53 315, comentado en este número de RITMO.)

Aunque yo no sea partidario de las grabaciones que en un solo disco pretenden ofrecer un panorama del tipo de música de una época, porque creo que siempre es muy restringido y suele estar mal planteado, creo, sin embargo, que el contenido de la presente grabación está perfectamente escogido. Quizá hubiera sido preferible haber reducido el panorama en beneficio de una mayor profundidad, pero insisto en que la selección me parece interesante. El gran protagonista de la interpretación es Martin Linde, verdaderamente sensacional no ya en las variaciones para flauta dulce solista de Van Eyck, sino muy especialmente en los tiempos rápidos de la **Sonata** de Händel. El trabajo de Konrad Ragossnig es, por el contrario, muy inferior. Es un guitarrista de gran técnica, correcto, pero aburrido (**Fu-**

ga en Sol menor) y con un sonido metálico. Acompañando a Linde, su trabajo no pasa de ser eficaz. El nivel técnico de la grabación es bueno, siendo particularmente hermoso el registro de la flauta de Linde.

Conclusión: Interesante selección de obras para flauta y laúd del Barroco y muy especialmente del Renacimiento, con un Hans Martin Linde extraordinario.—**J. R. T.**

VOCAL Y CORAL

OCKEGHEM: Missa pro defunctis. DESPREZ: **Déploration sur la mort d'Ockeghem.** Pro Cantione Antiqua, Londres. Conjunto de Viento de Música Antigua, Hamburgo. Director, Bruno Turner (ARCHIV, 2533 145; P. V. P.: 400 ptas.)

Sin lugar a dudas estamos ante uno de los discos más hermosos y completos que han aparecido en España dedicados a la polifonía a lo largo de este año. En primer lugar, por la «novedad» de la grabación: Ockeghem es un perfecto desconocido en la discografía española; en segundo lugar, por la coherencia y perfecto planteamiento del contenido de la grabación: Ockeghem-Desprez, dos universos musicales distintos, vinculados, sin embargo, por tratarse en ambos casos de música que pretende recordar a los difuntos (al difunto Ockeghem en el caso de Desprez). Así, pues, el disco es ya, en cuanto a su planteamiento, original y con un contenido apasionante y «nuevo». (Creo que en materia discográfica la novedad es un factor, si no decisivo, al menos digno de tenerse en cuenta, y más en una discografía tan poco coherente como la española. Por **nuevo** entiendo aquí no existente antes en España, al menos en grabaciones dignas y asequibles. Pero creo que es necesario ser crítico a la hora de enjuiciar una novedad, para que detrás de esta no se deslice el fraude o una obra que por venir de mano de lo reciente deba ser ensalzada sin más. En el presente volumen, la novedad es un factor que enriquece.)

desde
1880

estruch

GUITARRAS
CLASICAS
ESPAÑOLAS

JUAN
ESTRUCH

DE VENTA EN LOS
ESTABLECIMIENTOS
VERDADERAMENTE
ESPECIALIZADOS

estruch

CAMARA

HAENDEL: Cuatro Sonatas para flauta dulce. Hans Martin Linde, flauta; Gustav Leonhardt, cémbalo; August Wenzinger, viola «da gamba». (BASF, 35 53 315 (24009-3), P. V. P.: 375 ptas.)

Una vez señalada la coincidencia entre los discos. BASF, 37 53705 y la presente grabación, paso a comentar el contenido de ésta. Si en el disco destinado a Renacimiento y Barroco el bajo continuo era interpretado, de acuerdo con el contexto del disco, por un laúd o una guitarra, en esta ocasión corre a cargo de una viola «da gamba» y un cémbalo. La inevitable comparación entre las dos versiones hace que nos inclinemos sin duda por la que nos ofrece la presente grabación: «tempos» más adecuados, mayor «consistencia» en el bajo y un Martin Linde más convincente no sólo en la **Sonata número 4**, sino en todas las sonatas en general. El acompañamiento de Leonhardt y Wenzinger es colosal. Se trata de tres de los más grandes intérpretes de música barroca en la actualidad. La grabación es buena y el prensado mejorable.

Conclusión: Gran interpretación de estas cuatro **Sonatas**.
J. R. T.

La **Missa pro defunctis** de Ockeghem es una muestra evidente de su genio. Ockeghem es un músico de iglesia de arriba a abajo. Su dominio de la misa es increíble, pero se trata por encima de un místico (no se olvide la relación entre el misticismo de Ruysbroeck y la música religiosa del siglo XV) y, en definitiva, de un compositor excepcional. En los comentarios a la carpeta Turner califica la **Déploration sur la mort d'Ockeghem** como una de las emotivas lamentaciones compuestas en todos los tiempos. Si a Schönberg le bastan unos acordes para rendir su último homenaje a Mahler, a Desprez tampoco le hace falta montar un «Requiem» de grandes dimensiones para llorar al gran maestro. La obra dura poco más de cinco minutos y medio, y es de una belleza sobrecogedora: el recuerdo y la desolación se hacen una misma voz.

La interpretación de Pro Cantione Antiqua, de Londres, y del Conjunto de Viento de Música Antigua es sensacional; las obras están maravillosamente cantadas y tocadas. Destaco la perfección alcanzada en «Fuerunt mihi lacrimae meae panes die ac nocte». Dragam Plamenec, el último editor de las obras de Ockeghem, ha señalado cómo las intervenciones del tenor cortadas por silencios sugieren los sollozos. Es un pasaje maravillosamente cantado, aunque toda la interpretación es un prodigio.

Los comentarios de la carpeta son espléndidos; la referencia al libro de Huizinga («Ockeghem pertenece a este otoño de la Edad Media tan elocuentemente descrito por el historiador Huizinga...») me parece acertadísima y perfectamente orientadora. Prensado y grabación están a la altura a que acostumbra ARCHIV.

Conclusión: Una gran interpretación, a tono con las obras de Ockeghem y Desprez.—J. R. T.

Director, Marinus Voorberg. (BASF, 3553643, «estéreo». P. V. P.: 375 ptas.)

Siempre es bien venido un disco que aporte novedad al catálogo mozartiano español. El que ahora comento contiene ocho arias de óperas semidesconocidas y una de concierto; y aunque quizá sólo ésta, «Misera, dove son!», que anuncia **Idomeneo**, nos revele al gran Mozart autor dramático, las restantes permiten seguir su evolución. Es asombroso, por ejemplo, que un niño de trece años pueda escribir «Sinti l'eco», de **La finta semplice**, con un sentido tan desarrollado del color orquestal en perfecta fusión con la voz. O

ra), donde evidencia su buen estilo, flexibilidad y capacidad de «apianar», o en el recitativo y aria de **Ascanio in Alba**, bien contrastado. Ocasionalmente, los trinos pueden resultar desiguales (en la ya citada «Amoretti», o en «Senti l'eco»), o las vocalizaciones algo «cortas» («**Misera, dove son!**, KV 369), viéndose además perjudicado su timbre por una grabación algo metálica y de pocos graves. Pero, en conjunto, las virtudes ya citadas y su buena caracterización y capacidad para el matiz (óigase el referido KV 369) dan saldo favorable.

La excelente Sinfónica de Viena es bien dirigida por Voor-

género cómico, practicando la ópera bufa ligera (**Livietta e Tracollo**), el drama jocoso (**Il Flaminio**) y la comedia con descripción de personajes, grupo al que precisamente pertenece **La serva padrona**. Cultiva este género en una forma poética, pero libre y avanzada.

En **La serva padrona**, compuesta allá por el 1733, intervienen sólo tres personajes, de los cuales uno no abre la boca, y su valor primordial radica en el tratamiento de «Serpina», la joven sierva, y «Uberto», su amo. Los caracteres están delineados con unos rasgos incisivos y agudos. Sus intervenciones nos llevan de contraste en contraste por medio de temas generalmente sarcásticos y sutiles, que reflejan el temperamento astuto de los personajes. Todo ello representó una novedad en la época, ocasionando reacciones de lo más variado. El nuevo concepto lleno de ingenuidad, espontaneidad y simplicidad chocaba con el estilo tradicional francés; las tragedias y las alegorías bucólicas dejaban difícilmente paso a la humanización de los personajes, y la misma línea armónica sucumbía ante la melodía. Resumiendo, la época racionalista agonizaba ante unas nuevas tendencias que preconizaban los inicios del romanticismo, del cual fueron primeros síntomas esta sensibilización de los caracteres y temas.

Estamos ante una de esas obras en las que una mera grabación es insuficiente, puesto que la escena es imprescindible, aun y cuando la música resulte deliciosa en todo momento, y ello es una clara limitación a la hora de juzgar una publicación. Dejando a un lado este aspecto, hemos de apuntar el buen tratamiento efectuado en esta versión. Maddalena Bonifaccio es una «Serpina» sutil y graciosa, con la voz ideal para su papel. Su carrera, muy bien llevada, nos recuerda los comienzos de la Scotto, lo cual no puede ser mejor alabanza. A su lado, Nimsgerg tropieza con dificultades de dicción, que trata de suplir con una entrega que no siempre queda lograda, ya que en algunos momentos se manifiesta poco natural.

La Orquesta responde a su misión de acompañamiento y reflejo de la intención de los cantantes, aunque podría haberse llevado con una mayor gracia.

Una buena grabación y prensaje ayudan a dar a esta publicación su interés cara a los amantes de la ópera.—G. A. R.



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!!

que a los diecinueve pueda componer el delicioso «rondó» con violín solo **L'ameró**.

Gracias a BASF por la publicación de este disco y de **Il Rè pastore**, que esperamos se continúe con la de **Lucio Silla**, realizada por los mismos intérpretes.

Rotraud Hansmann es una soprano casi ligera, de voz algo limitada y no especialmente bella, pero cuyo buen hacer como cantante—que ya nos es familiar tras sus colaboraciones con Harnoncourt—se ve aquí confirmado en arias como «Amoretti» (**La Finta semplice**) y «Geme la tortorella» (**La Finta giardinie-**

berg, que sólo resulta algo tímido, poco contrastante en el KV 369.

Prensado correcto, buenos comentarios y el grave defecto habitual: no hay textos cantados. Una pena.

Conclusión: Un buen disco del Mozart infrecuente.—R. A. M.

PERGOLESÍ: **La serva padrona**. Maddalena Bonifaccio, Sigmund Nimsgern y Collegium Aureum. (BASF, 3753203. Precio: 375 ptas.)

Pergolesi fue uno de los primeros autores que perfilaron el

OPERA

MOZART, Wolfgang Amadeus: **Arias de ópera infrecuentes**. Rotraud Hansmann, soprano. Orquesta Sinfónica de Viena.

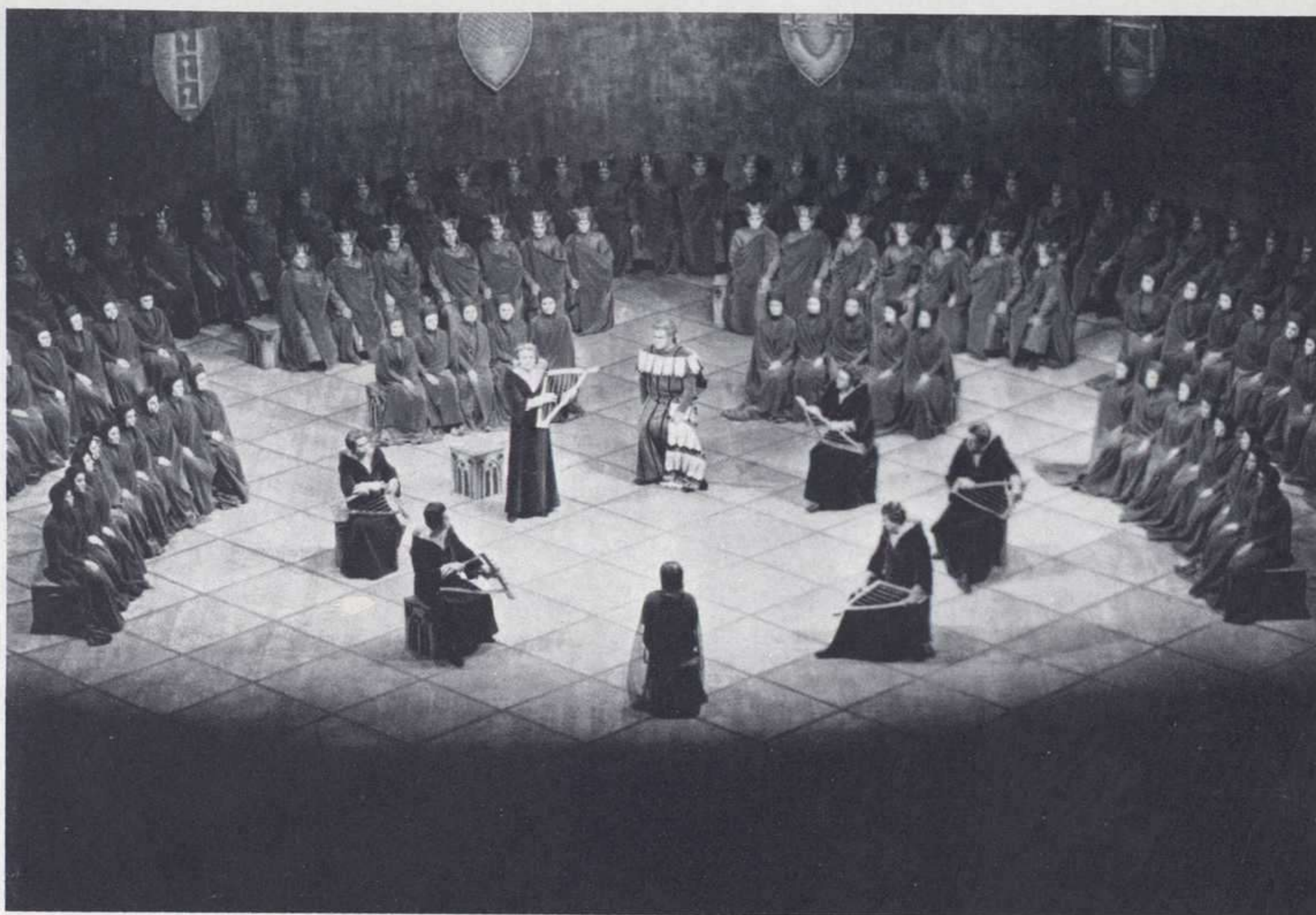
WAGNER: Tannhäuser: Escenas de la ópera. María Reining, Max Lorenz, Ludwig Hoffmann, Karl Schmitt Walter. Coro de la Opera Alemana de Berlín y Orquesta Sinfónica de Radio Berlín. Director, Artur Rother. (BASF, 7053677 [dos discos «mono»]. P. V. P.: 750 ptas.)

Este álbum enriquece el catálogo vocal español, permitiendo al aficionado conocer nombres justamente célebres en la primera mitad de este siglo. En orden de preferencias personales figura María Reining, que interpreta el papel de «Elisabeth». Soprano dramática de voz amplia, extensa y bellamente timbrada; de soberbia línea de canto: claras emisión y dicción; uso de reguladores de volumen; precisos ataques de las notas. Actriz, además, que siente y expresa su personaje. En suma, admirable.

La extraordinaria calidad vocal de Max Lorenz, uno de los últimos tenores heroicos wagnerianos, puede deducirse del presente registro, pese a las limitaciones técnicas de una grabación radiofónica de 1943: voz tenoril robusta, muy timbrada y de vibrante registro agudo. De emisión algo brusca en ocasiones y línea no irreprochable, pero excelente recreador de su parte, nos ofrece una escena final realmente espléndida. Lástima que la grabación no recoja sus dúos con «Venus» (acto primero) y con «Elisabeth» (acto segundo).

Voz también muy buena la del bajo Ludwig Hoffmann («Landgrave») y calidad algo inferior en el barítono lírico Karl Schmitt - Walter («Wolfram»), que no nos hace olvidar la «Canción de la Estrella» de Fischer-Dieskau. Bien el resto del reparto, aunque «Venus» (Margarete Bäumer) queda casi inédita al omitir el registro todo el acto primero.

Bien el coro masculino y chillón el femenino. Brillante dirección de Hother a una orquesta que puede suponerse de calidad, pero que suena, obviamente, muy mal (sobre todo, metal y madera). La reconstrucción técnica es, con todo, meritoria, pues las voces pueden oírse bien. De interés, entonces, para ope-



rófilos y wagnerianos que ya dispondrán de otra versión completa de **Tannhäuser**. En España existe sólo una, pero deslumbrante: la dirigida por Solti (DECCA).

Para terminar, dos reparos: no se incluyen los textos y el precio me parece excesivo para un registro de hace más de treinta años.

Conclusión: Una grabación histórica de gran interés vocal.
R. A. M.

SAENS: Danza macabra. BOIELDIEU: **El Califa de Bagdad.** **La dama blanca.** **BERLIOZ: Carnaval romano.** **DUKAS: El aprendiz de brujo.** Orquesta Sinfónica de Praga. Director, V. Smetacek. Orquesta Filarmónica Checa. Directores: V. Jiracek y J. Meylan. (Discophon, S 4191, 300 ptas.)

Bajo el título «Compositores franceses» aparece este diverso mosaico de autores, de los que sólo dos o tres revisten verdadera importancia, con la ausencia de los grandes barrocos y contemporáneos del país vecino. Los cuatro primeros títulos corren a cargo del excelente Václav Smetacek, que da en ellos medida de su talla, sobre todo en la **España**, de Chabrier —bastante menos en la **Danza macabra**—, y obteniendo un plausible rendimiento de la Sinfónica de Praga. La segunda cara del disco consta de las tres piezas restantes, de las cuales la segunda (**El aprendiz de brujo**) no se sabe, según los precarios datos del disco, quién de los otros dos directores la interpreta: es una versión buena, a secas. Muy nerviosa e insustancial la del

Carnaval romano. Y discreta la versión de **La dama blanca**. La Filarmónica Checa, incomprensiblemente, parece como si fuese inferior a la Sinfónica de Praga.

En cuanto a la fidelidad sonora del disco, hay que puntualizar: la primera cara, salvo la algo distorsionada obertura de Boieldieu, **El Califa de Bagdad**, suena francamente bien. Pero la vuelta del disco suena bastante peor, y en la pieza de Berlioz llega casi a lo detestable.

Conclusión: Disco muy desigual en todos los sentidos.—
A. C. A.

RECITAL

Compositores franceses: **CHABRIER: España.** **BIZET: La Arlesiana,** fragmento. **SAINT-**



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

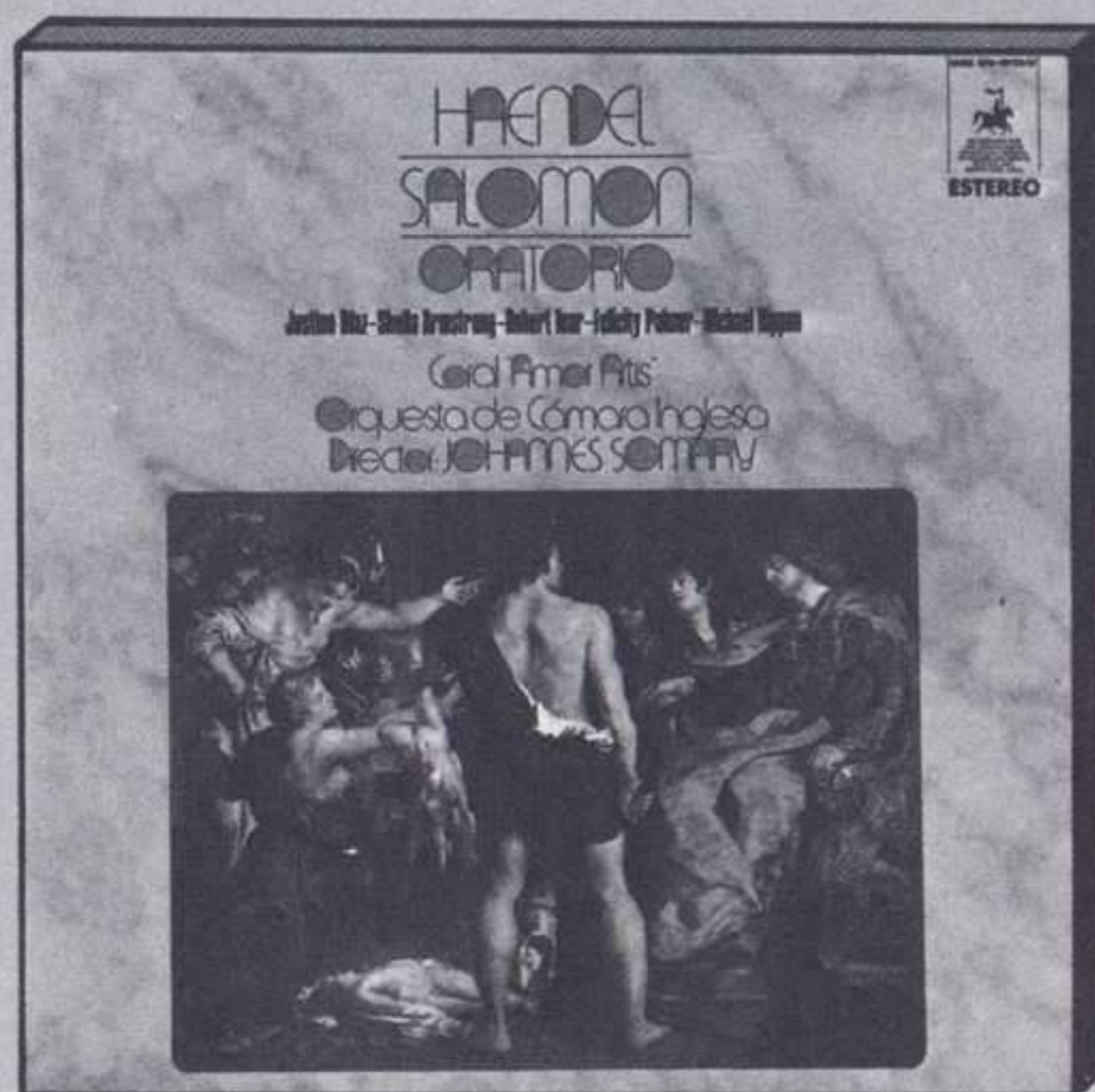
ENVIAMOS CONTRA REEMBOLSO DE SU IMPORTE, SIN GASTOS DE ENVÍO, TODOS LOS DISCOS QUE NOS SOLICITEN

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



OFERTA ESPECIAL OTOÑO 1975

HASTA EL 31 DE ENERO DE 1976



HAENDEL
SALOMON - Oratorio
Solistas y Coral Amor Artis
Orquesta de Cámara Inglesa
Director: JOHANNES SOMARY
HVAS 470-19/20/21 (Estuche 3 discos)
PRECIO NORMAL
(Máximo sugerido)
1.095. - ptas.
PRECIO OFERTA
(Máximo sugerido)
820. - ptas.



EL UNIVERSO DE CLARA SCHUMANN
Obras de Robert y Clara Schumann
y Johannes Brahms
JEAN MARTIN, piano
HARS 740-01/2/3 (Estuche 3 discos)
PRECIO NORMAL
(Máximo sugerido)
1.095. - ptas.
PRECIO OFERTA
(Máximo sugerido)
820. - ptas.

GRAN PREMIO DE LA ACADEMIA DEL DISCO FRANCES

J. S. BACH
LA OBRA INTEGRAL PARA ORGANO
por
MARIE-CLAIRE ALAIN

en 24 discos, contenidos en 4 estuches de 6 discos

HES 60-172 a 177 Vol. I HES 60-184 a 189 Vol. III
HES 60-178 a 183 Vol. II HES 60-190 a 195 Vol. IV

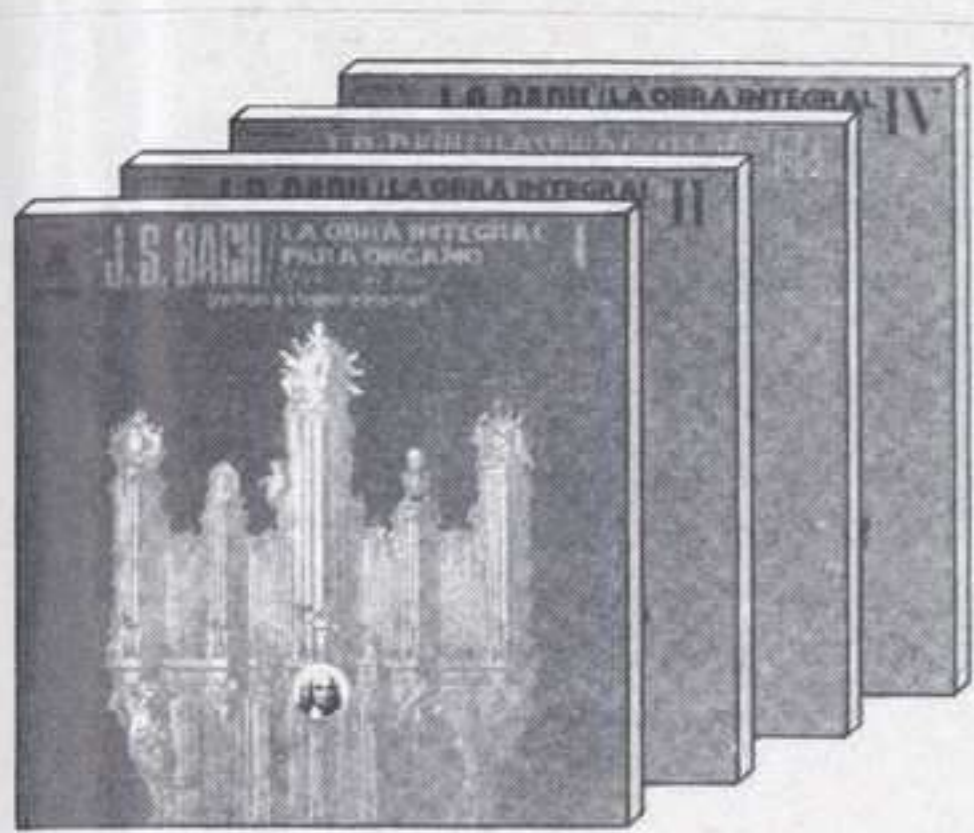
PRECIO NORMAL cada estuche
(Máximo sugerido)
2.190. - ptas.

PRECIO OFERTA
cada estuche
(Máximo sugerido)
1.640. - ptas.

Acompaña a esta edición un libro con estudio documental de la integral, el cual puede adquirirse por 350. - ptas. al comprar cualquiera de los cuatro estuches.

ESPECIAL OFERTAS 75 (II)

HISPAVOX (ERATO, VANGUARD, ARION)



BACH, J. S.: Obra completa para órgano. Marie Claire Alain, órgano. Hispavox.

Inútil, imposible y ocioso sería desmenuzar este gigantesco homenaje que Marie Claire rinde a J. S. Bach. Puedo decir, entre otras cosas, que, a mi juicio, se trata de uno de los monumentos interpretativos bachianos más bellos, completos, emocionados y conseguidos de toda la historia de la discografía. A lo largo de 24 discos, M. C. Alain conjuga rigor con imaginación, respeto a un estilo con fantasía, exactitud con vuelo poético. Técnica, idea y color se conjugan en una amalgama inolvidable, en la que, como es natural, se producen altibajos, momentos mejores y momentos más discutibles, pero que, en conjunto, alcanza un nivel francamente excepcional. La premura con la que se realiza esta crítica impide entrar en detalles respecto de la presentación de los cuatro álbumes, actualmente en oferta. Poseo desde hace años la versión edición francesa de Erato, que, tras un breve y ligero primer contacto con la española, me parece más monolítica, de más fuste y categoría. Y hago extensivo el comentario al sonido. Sin embargo, el fraccionamiento del álbum original en cuatro hace más asequible la obra, así como facilita su adquisición parcial, ventajosa estas nada despreciables en nuestro mercado discográfico de mírame y no me toques.

Conclusión: Un monumento interpretativo digno de la monumentalidad de J. S. Bach. — **M. Ch. B.**

HAENDEL: Salomón, oratorio. Justino Díaz, Sheila Armstrong, Robert Tear, Michael Rippon, Felicity Palmer. Coral «Amor Artis» y Orquesta de Cámara Inglesa. Director, Johannes Somary. (Hispavox, HVAS 470-19/20/21. Tres discos «estereo». Precio oferta, 820 ptas.; precio normal, 1.095 ptas.)

Uno de los más interesantes álbumes de la Oferta de Navidad es este registro, que constituye —creo— el estreno discográfico integral de **Salomón**. Al tratarse de una versión a la altura de la obra (espléndida), comentada profusamente y presentada con libreto traducido (!), de publicación simultánea (!) con Estados Unidos, y a precio de oferta, creo que mi afirmación inicial está justificada. Ojalá éste sea el comienzo de la aparición de óperas y oratorios de Haendel, cuya ausencia supone una de las más notables lagunas de nuestra discografía que, paradójicamente, incluyó en los años 60 una «versión» de este oratorio revisado, editado, refundido y orquestado por Sir Thomas Beecham. Su parecido con la que ahora se nos ofrece —y que suponemos conforme al original— era sólo relativo: ausencia del acto segundo como tal (aunque se incluyesen dos arias en el acto final), del personaje del levita, supresión de algunos números, orquestación «romántica», reordenación de la obra... Todo ello sin perjuicio de una estupenda interpretación, pero que en ningún caso puede servir de referencia. Así, pues, estreno fonográfico de esta obra,



«una de las más grandes contribuciones musicales del siglo XVIII» (Beecham), que se compone de tres actos, cada uno de los cuales representa un aspecto distinto del monarca bíblico: su piedad y amor conyugal en el primero, su sabiduría en el segundo y su magnificencia en el tercero, brindando a Haendel oportunidad de demostrar su desbordante imaginación y su espléndido oficio musicales. Subraya el propio Beecham que ningún otro oratorio del músico de Halle ofrece tanta variedad debido a la abundancia de números de carácter profano: la parte religiosa desempeña aquí un papel relativamente modesto.

La estructura es la habitual en este tipo de obras. Cada acto comienza con una obertura: «a la francesa, con sección fugada, la del acto primero; la del tercero es la célebre «Llegada de la Reina de Saba». Y concluye con un brillante coro (maravilloso y original el que cierra el acto primero, «del Ruiseñor»). En medio, intervenciones solistas (recitados y arias «da capo») separadas por episodios corales y orquestales. Dentro de esta forma clásica, una extraordinaria riqueza musical, sobre la que es imposible extenderse aquí y para cuya apreciación son inestimables los comentarios de la carpeta, a cargo de Merrill Knapp.

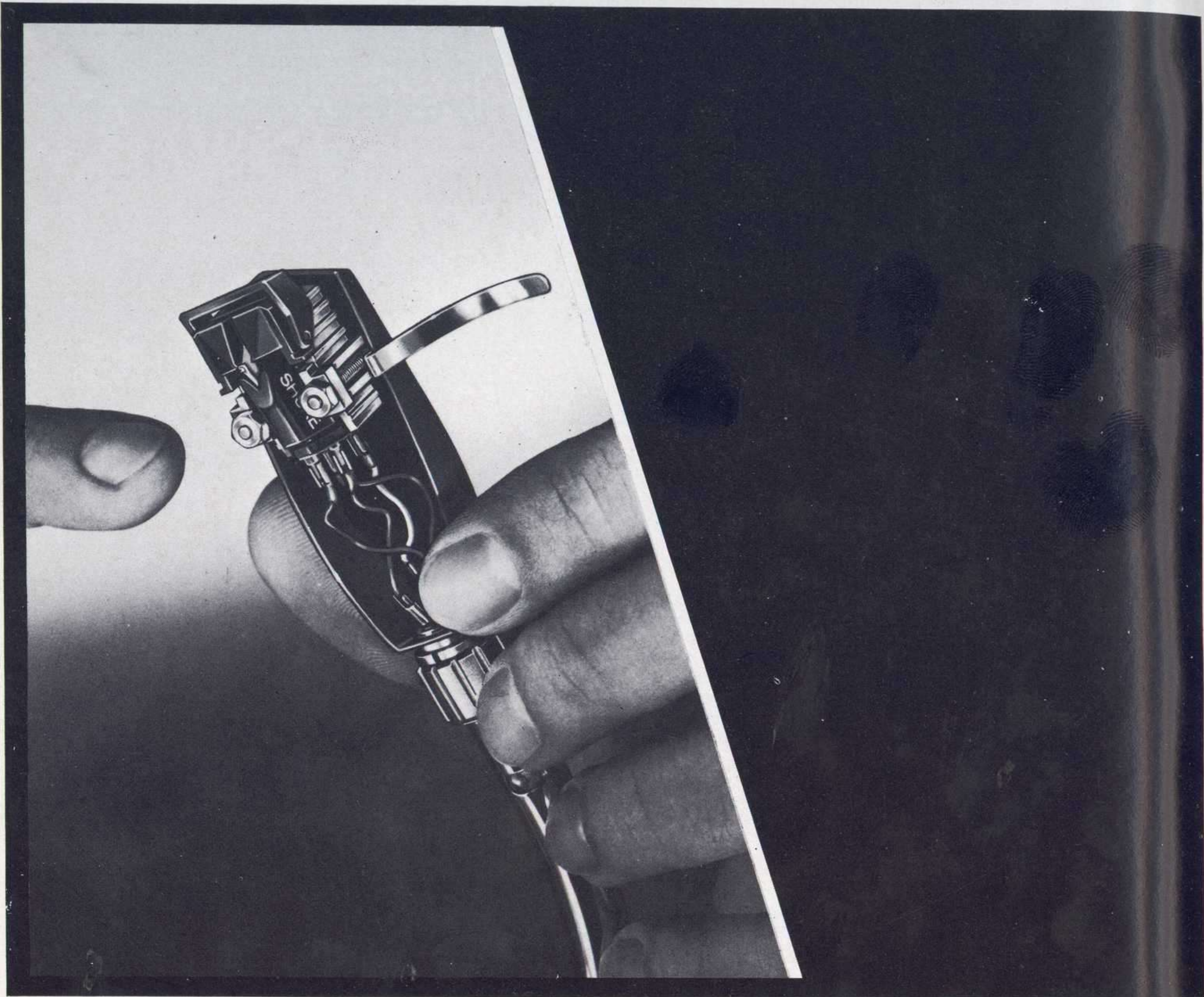
La interpretación raya a gran altura. En primer lugar debe señalarse la espléndida dirección de Somary, viva, enérgica y que logra concertar todos los elementos vocales y orquestales con extraordinario equilibrio y claridad de planos sonoros. Como muestra de su buen hacer, oigase la obertura: vigorosa y brillante la sección inicial; diáfana y vibrante la fuga; elegante y suave el «minuetto» final. Naturalmente, se beneficia de la contribución de la Orquesta de Cámara Inglesa, admirable conjunto de maravillosa tímbrica (¡qué oboes!) y de la Coral «Amor Artis», por él fundada en 1961, de calidad vocal quizá no extraordinaria, pero homo-

génea, brillante y que interpreta con verdadero fuego (los dos números corales de la cara 1 pueden servir de muestra).

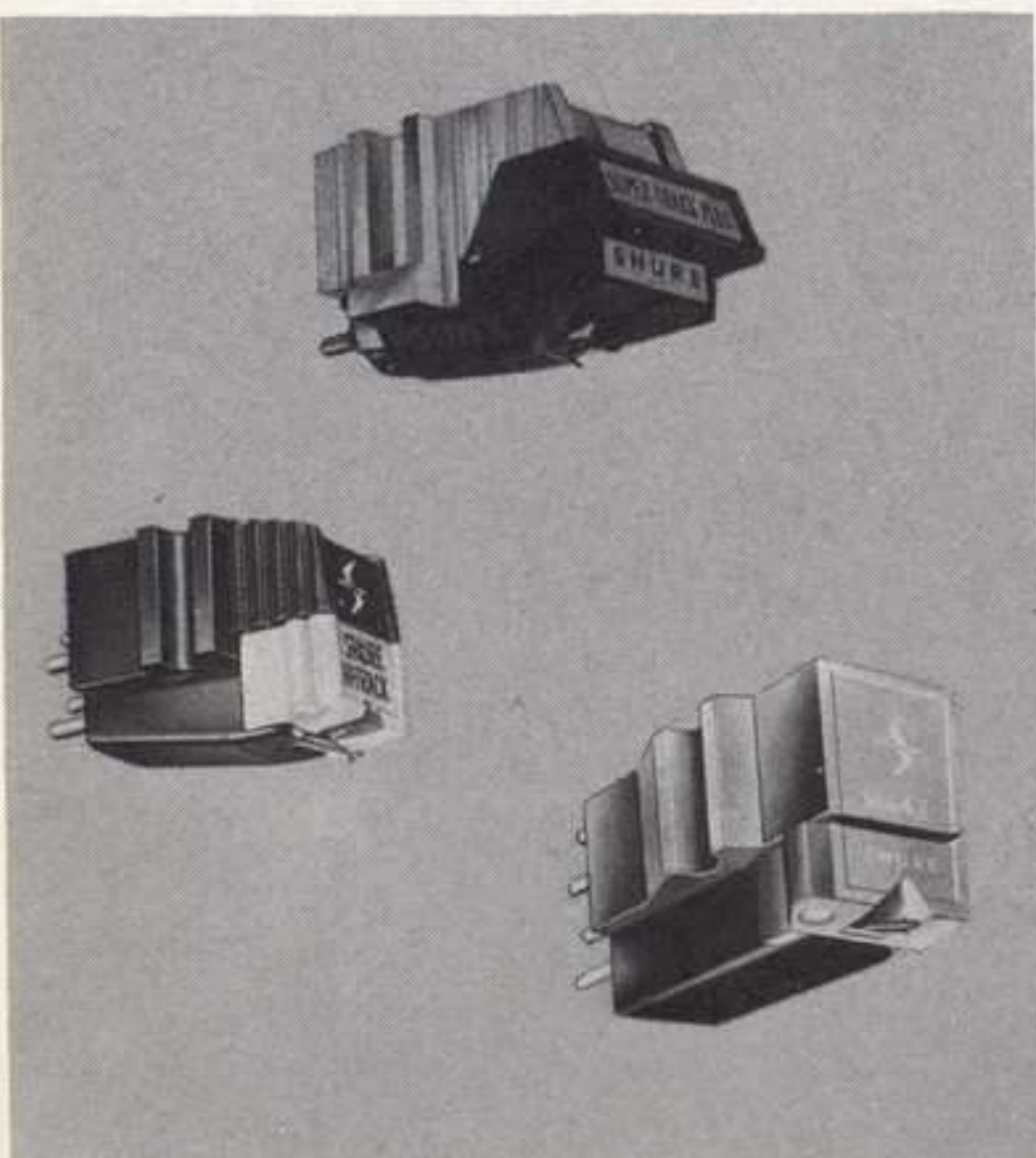
Finalmente, el quinteto solista, encabezado por Sheila Armstrong y Justino Díaz. Ella posee una dulce voz de lírica, ideal para las tres partes que interpreta («Mujer» de «Salomón», «Reina de Saba» y «Madre» «verdadera» en el juicio), matizándolas admirablemente. Es alegre («saltarina», casi) en su aria de entrada (acto primero), en que resuelve admirablemente todos los trinos y vocalizaciones, articulando con precisión y pronunciando magníficamente. Encuentra el tono justo y sencillo para su preciosa balada al final del acto primero, en aire de siciliana. Y expresa conmovedoramente el dolor por su hijo durante el juicio. Actuación magnífica, que da réplica al protagonista, encarnado por el bajo barítono Justino Díaz, de impresionante voz ancha, timbrada y extensa. Supera bien los problemas de agilidad y tesitura, y aunque a veces la emisión resulta algo brusca, su encarnación del «Rey» es realmente majestuosa. Canta, además, estupendamente los dúos con Armstrong. Junto a ellos, bien Robert Tear en un papel difícil, que resuelve gracias a su buena línea de canto, flexibilidad vocal y excelente dicción. Oigase la espléndida aria del acto tercero, «Golden columns». Cumplen correctamente Felicity Palmer y Michael Rippon.

La grabación, clara y de buen sonido, se ve empañada por distorsiones que creo imputables al prensado español, ostensibles en varios números corales (sobre todo, el final) e incluso en algún aria (la primera de Sheila Armstrong, comienzo de cara 2). Un defecto que desearíamos no hubiese existido, aunque la valoración global no se vea muy afectada.

Conclusión: Una obra espléndida en interpretación a su medida. Totalmente recomendable. **R. A. M.**



Aquí nace la Alta Fidelidad.



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

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

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

Brazo o tocadiscos _____

Cápsula _____

Amplificador _____

Pantallas acústicas _____

Nombre _____

Dirección _____

Población _____





EL UNIVERSO DE CLARA SCHUMANN: Jean Martin, piano. (Hispanavox-Arion, HARS 740-01/2/3, tres LPs; P. V. P.: 1.095 pesetas; precio de oferta: 820 pesetas.)

La idea que preside este álbum es muy atractiva: la conciliación de un grupo de obras pianísticas inspiradas en, dedicadas a, o escritas por uno de los más sugestivos personajes del romanticismo, Clara Wieck, esposa de Robert Schumann. Sólo la enorme belleza de toda la música contenida en este registro justificaría de pleno su escucha. Ya adelanto que la labor de Jean Martin es sobresaliente, unitaria y sentida: Martin tiene estas músicas en las entrañas y se advierte en él al intérprete que ha convivido con estas pentagramas durante años.

Su selección incluye a tres autores: Robert Schumann, Johannes Brahms y la propia Clara Wieck. De Schumann se escoge la primera **Sonata, op. 11**, dedicada a «la señorita Clara Wieck»; el tercer movimiento de la tercera **Sonata, op. 14** («Concert sans Orchestre», en la anotación del propio compositor), consistente en unas variaciones originadas en un **Andantino** de la misma Clara, y el descomunal ciclo **Impromptu, op. 5**, basado igualmente en un tema de Clara. La «orquestralidad» del piano de Schumann es palpable no sólo en la pluralidad de voces en juego y de efectos supra-pianísticos, sino en esas indicaciones tan maravillosas como «quasi pizzicato», «quasi oboe» o «pizzicato semplice». Martin tiene, en la **Sonata número 1**, la competencia de Pollini, y en las **Variaciones** la de Horowitz. Para indicar la bondad de su trabajo, baste la advertencia de que tengo que dudar un poco antes de decidirme a colocar a los otros dos pianistas por encima de él. El mejor momento de Jean Martin, en lo que a la sección Schumann de este álbum se refiere, estaría en el «Intermezzo» del «Scherzo» de la primera **Sonata**,

donde la indicación «Alla burla, ma pomposo» es llevada a sus últimas consecuencias sin temor: en este preciso pasaje Pollini se contiene mucho más y el tono irónico de la secuencia queda diluido.

Es una lástima que no haya en el álbum más música de Clara Schumann que la contenida en la cara A del segundo disco: Clara fue una estimable creadora, siempre dentro del terreno de lo miniaturístico, y páginas como sus **Caprichos en forma de vals**, las «Soirées» musicales o las **Cuatro piezas fugitivas** (¿Un anticipo del primer Prokofiev?) merecerían una mayor audiencia; es decir, merecerían la audiencia, porque no están, que yo tenga noticia, ni grabadas. De cualquier forma, las dos obras interpretadas en esta colección buscan la conexión Schumann-Brahms: se trata de las **Variaciones sobre un tema de Robert Schumann, op. 20** (la melodía procede de **Bunte Blätter, op. 90 número 4**) y las **Tres romanzas, op. 21**, dedicadas a Johannes Brahms. Es un mérito de Martin haber llevado estas piezas al disco. No puedo comparar su labor porque no conozco otras versiones de las obras. Partitura en mano, sus

lecturas me parecen excelentes, quizá algo más trascendentes de lo que la propia Clara pretendiera. De todas formas, Martin no olvida que Schumann dio a conocer su **Concierto en La menor** a través de Clara, y que Brahms pensaba en ella al escribir su **Concierto número 1, en Re menor**.

Brahms dedicó a Clara su **Sonata número 2**, incluida así en esta grabación. El círculo se cierra cuando, en su **Op. 9, Brahms** basa sus **Variaciones** en el mismo tema de **Bunte Blätter** empleado por Clara en su **Op. 20** y la hace destinataria de la dedicatoria. El competidor de Martin en este caso es el llorado Julius Katchen. Insisto en lo dicho anteriormente: pongo en primer lugar al pianista americano, pero tras haberlo dudado bastante.

No conozco, a la hora de comentar estos discos, el libreto contenido en el álbum. La reproducción es muy buena, sin distorsión, y la toma de sonido de Arión es magnífica, con una notable presencia de los graves.

Conclusión: Tres discos muy hermosos en base a una original idea. Creo que volveré a ellos en más de una ocasión. J. L. P. A.

COLUMBIA (DECCA, TELEFUNKEN)

BERLIOZ, H.: **Romeo y Julieta**. Christa Ludwig, Michel Sénéchal, Nicolai Ghiaurov; Coros de la ORTF y de la Opera del Estado, de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Lorin Maazel. (DECCA, SET 570/1. P. V. P.: 520 pesetas.)

Como bien explica Hugh Mac Donald en los ejemplares comentarios del libreto, el fracaso que Berlioz tuvo como operista en 1838 con **Benvenuto Cellini** determinó el que su vieja idea de **Romeo y Julieta** no tomara cuerpo de ópera tradicional, sino que buscara caminos nuevos, optando, finalmente, por esa original sinfonía dramática que deriva de la fusión en la inquieta mente de Berlioz de sus dos grandes impresiones estéticas: Beethoven y Shakespeare.

No debe esperarse una recrea-

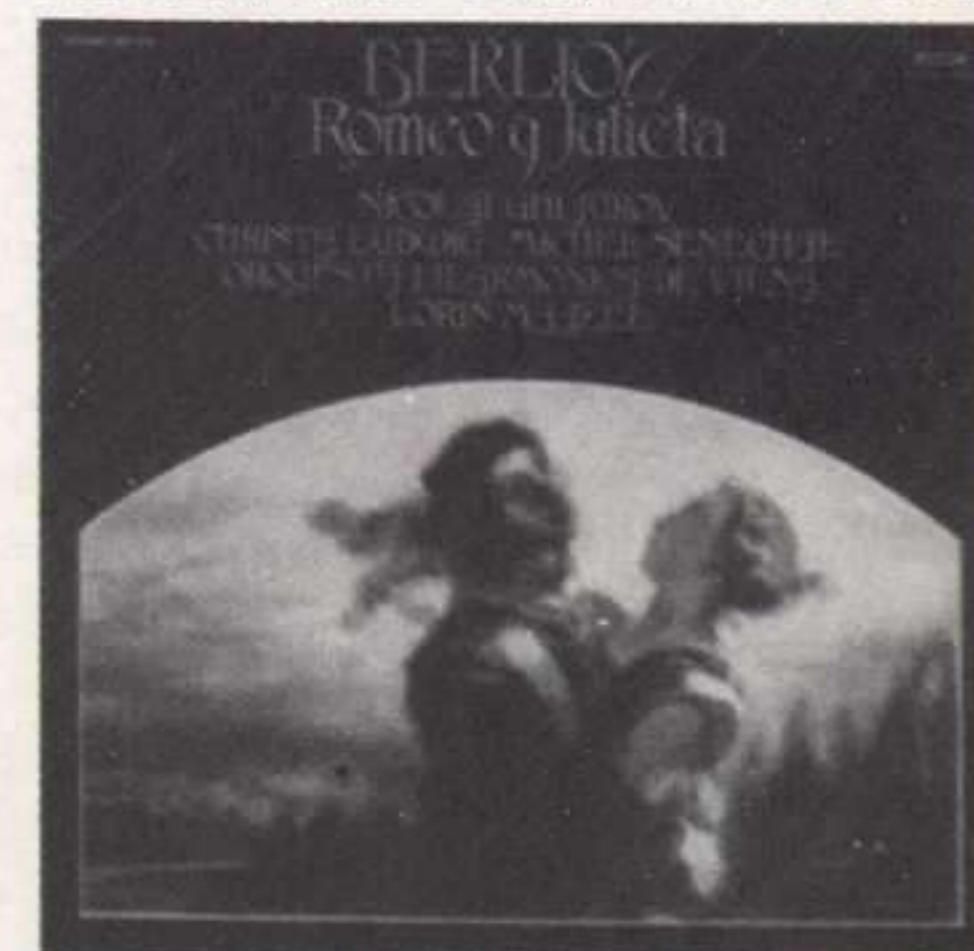
ción cantada de las escenas shakespeareanas, pues la gran originalidad de Berlioz consiste precisamente en haber descrito la tragedia a través de pasajes puramente instrumentales, dejando a las voces solistas y al coro con el papel de comentaristas distanciados de la acción. Solamente el «Finale», con la perorata del «Padre Lorenzo» explicando el trágico suceso y exhortando a Capuletos y Montescos a la reconciliación, incide en esta manera tradicional de música teatral y, en mi opinión, es el pasaje menos convincente de esta obra, en la que la originalidad de la idea y el acierto de algunos momentos son más notables que la unidad total resultante.

Momentos cumbre a señalar en la obra serían el solo de contralto «Hereux enfants», en maravilloso diálogo con la cuerda y sobre el fondo del arpa; el

virtuosismo puntillista (instrumental y vocal) del «Scherzetto» del tenor; la expresividad cálida y sensual de la orquesta al abrir la Parte segunda con un diseño muy similar al que inicia **Tristán** (basta cambiar por intervalo de sexta el que aquí es de cuarta); el magnífico acompañamiento instrumental al aria del «P. Lorenzo»... En general, el sinfonismo escénico de las páginas orquestales es siempre admirable, si bien creo percibir un cierto desajuste entre la voluntad de Berlioz de ser radicalmente nuevo y la falta de cauce formal específico para ese menester. Más claro: los largos pasajes orquestales han nacido como servicio a los hechos escénicos que bullen en la mente del autor, pero, dado que Berlioz no incurrió en el prosaísmo de la descripción llana, la música se resiente de una falta de apoyatu-

ra, ya que, si la escena no existe, tampoco se han adoptado esquemas formales del sinfonismo puro. Así resulta que una sucesión de bellos momentos sonoros, por otra parte sabiamente orquestados, pueden resultar excesivamente prolijos: véase, como ejemplo, la justamente celebrada «Escena de Amor».

Del trío de solistas vocales destaca, ante todo, Christa Lud-



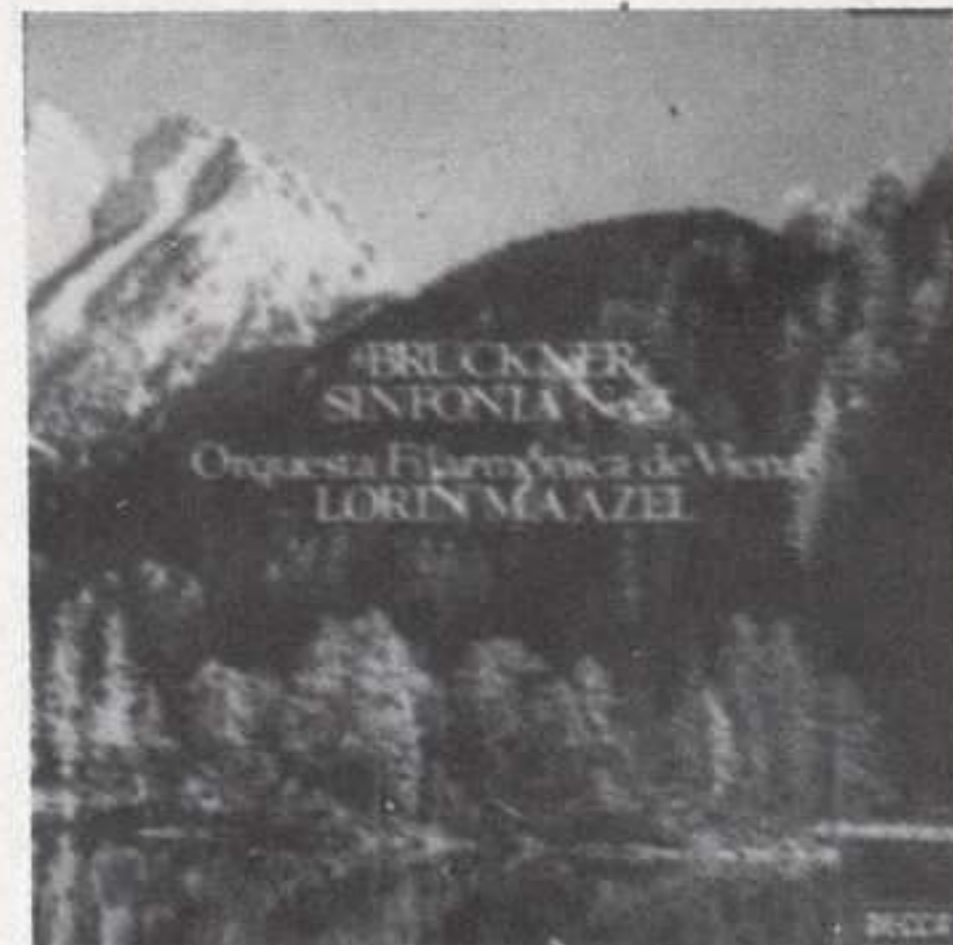
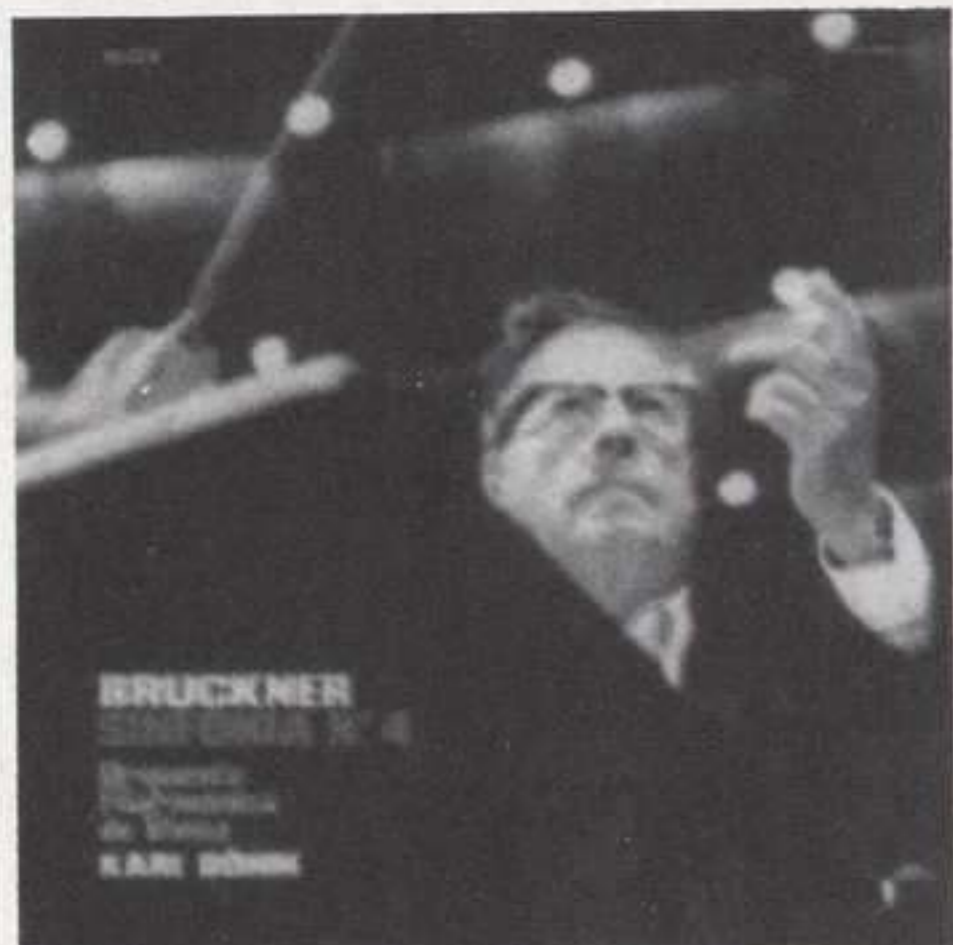
wig, cuya intervención en la parte primera está llena de calor y sugestión. Michel Sénechal es tenor cuya belleza tímbrica podrá cuestionarse, pero no así su gran calidad de cantante y su facilidad técnica. En cuanto a Ghiurov, poseedor de una de las voces más destacadas (en cantidad y en calidad) de nues-

tros tiempos, lucha con lo que impone esa misma materia prima, no adecuada a cualquier papel: por otra parte, es probable que la falta de entidad dramática del personaje berlioziano le haya dificultado adentrarse más en la partitura. Los tres solistas y el Coro de Viena no están demasado felices en su pronuncia-

ción del francés. Para mí, la gran protagonista de este interesante álbum es la Filarmónica de Viena, que ha encontrado a un Lorin Maazel extremadamente cuidadoso de matizar el sonido, de por sí admirable, que brinda siempre esta centuria sensacional. El resultado es fascinante: no cabe mayor calor, ma-

yor justeza, mayor belleza sonora.

Conclusión: Publicación muy interesante de una obra poco difundida, cuyas cualidades oscilan entre lo bueno y lo genial. Otro tanto ocurre con la interpretación, siendo la nota más alta para Maazel y la Filarmónica vienesa.—J. L. G. B.



BRUCKNER A TRES VOCES

BRUCKNER, Anton: **Sinfonía número 4.** Orquesta Filarmónica de Viena; director, Karl Böhm. (DECCA, 6 BB 17 1/2, dos LPs. P. V. P.: 520 pesetas.)

Sinfonía número 5. Orquesta Filarmónica de Viena; director, Lorin Maazel. (DECCA, SXL 6686/7, dos LPs; P. V. P.: 520 pesetas.)

Sinfonía número 8. Orquesta Filarmónica de Los Angeles; director, Zubin Mehta. (DECCA, SXL 6671/2, dos LPs; P. V. P.: 520 pesetas.)

Este año Columbia (Decca) ha apostado por Bruckner: en una de estas apuestas (Böhm) ha ganado la triple general; en otra (Maazel) ha vencido por ser el único participante, y en la tercera (Mehta) podemos dar a la empresa por descalificada.

La **Cuarta sinfonía** de Karl Böhm es uno de esos puntos y aparte que, de vez en cuando, hay que hacer al hablar de una obra. Mucho me temo que esta grabación, soberbia de sonido, supera los esquemas formales del análisis crítico. Böhm apenas ha grabado Bruckner; yo creo incluso que jamás ha tocado algunas de las **Sinfonías**. Da igual. Esta **Cuarta** le basta y le sobra para que cada vez que algún

director lleve al disco una página de Bruckner sea necesario compararlo con «lo de Böhm». Un grandísimo bruckneriano como es Karajan parte en sus interpretaciones de la premisa de «tensión»; Böhm parte de una idea paralela, la de «fluído». Es como si se estableciera para la **Sinfonía** una línea de flotación permanente, a ratos superada, a ratos inferior; esa indefinible línea, ese flujo no cesa en toda la obra, está detrás de cada acorde, de cada compás. Es como un audible silencio. Desde luego, cuando hace un momento hablé de superación del análisis crítico me refería a esto: yo no puedo explicar algo que evidentemente hay que oír. Baste con poner el comienzo (digo «basta» porque después es imposible no oír entera la **Sinfonía**): cuando la cuerda inicia su «trémolo» y la trompa entona su motivo, parece que en esos momentos Böhm estuviera escribiendo la obra, la estuviera componiendo él, allí, en el estudio, dictándose a los profesores de la Filarmónica de Viena. Si eso no es **interpretar** con mayúsculas, no sé qué puede ser. En una conversación las afirmaciones absolutas no tienen especial relieve; sí me dan un mayor respeto en letra impre-

sa. De todas formas, no tengo más remedio que acudir a una, personalista a ultranza: nunca he escuchado, en vivo o en disco, una versión más hermosa de una sinfonía de Anton Bruckner que esta **Cuarta** de Karl Böhm.

Maazel nos ofrece la única interpretación aislada de la **Quinta sinfonía** susceptible de adquisición en España. Al ser la única versión, es, naturalmente, la mejor. Como en Böhm, la Filarmónica de Viena. ¿Cómo en Böhm? No, ya no es lo mismo. Es muy buena la lectura de Maazel. De cara al pentagrama es perfecta. Pero... Deryck Cooke usa con frecuencia un calificativo referido a Bruckner: «primeval». Se traduce mal, es algo así como «primitivo», «prístino», «espontáneo». **Eso**, intraducible, indefinible, está en Böhm y no está en Maazel. Falta no hondura, no, sino simplicidad. Maazel toca la obra (bueno, **todo** en general) con enorme elegancia; también Böhm es elegante en su **Cuarta**, pero la suya es una elegancia ennoblecida, nace de la música misma: la de Maazel es sólo **elegancia** y es foránea a la música, es pretendida, no ha surgido de las notas. Con todo, mientras Haitink o Klemperer no hagan acto de presencia en nues-

tro mercado con sus **Quintas** respectivas, premio para Maazel por... abandono de los demás candidatos.

La **Octava** es mi sinfonía preferida en el ciclo bruckneriano. Lo cual no quiere decir que yo se capaz de dirigirla (ni esta ni ninguna otra, para entendernos). A Zubin Mehta le debe ocurrir algo parecido, lo que pasa es que yo no tengo a la Filarmónica de Los Angeles y él sí. Una vez más, Zubin Mehta vuelve a demostrarnos cómo «amor» no equivale siempre a «comprensión». Mehta es la antítesis de Böhm: en vez de dejar que la música se exprese por sí sola («primeval»), trata de ayudarla. Su versión busca extraer **contenido** de cada frase, de cada motivo: su lectura es **intensísima**, y el resultado es aburrido. «Usar» al compositor es algo que sólo da juego en los Tchaikowsky, Rachmaninoff, Katchaturian, Rachmaninoff, Luigini, Rachmaninoff... He empezado a pensar si no habrá bajo el mismo nombre de Zubin Mehta dos directores diferentes, uno que actúa en conciertos reales y otro que sólo graba en estudio: yo, sin dudar, soy partidario del primero.

Conclusión: Bruckner = Böhm.—J. L. P. A.

CORELLI, Arcángelo: Doce **Concerti grossi, op. 6**. Academy of Saint Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. (DECCA, SXL 29091/93. P. V. P. oferta: 780 ptas.)

En el paso del siglo XVII al XVIII, entre una numerosa pléyade de compositores, casi todos con excelente oficio, algunos de reconocido talento, destaca poderosamente Arcangelo Corelli. Su importancia histórica es doble: por una parte, Corelli contribuyó de una forma decisiva al desarrollo de un instrumento tan fundamental como es el violín; por otra, su estética positor de épocas inmediatas sirvió de modelo a grandes com-

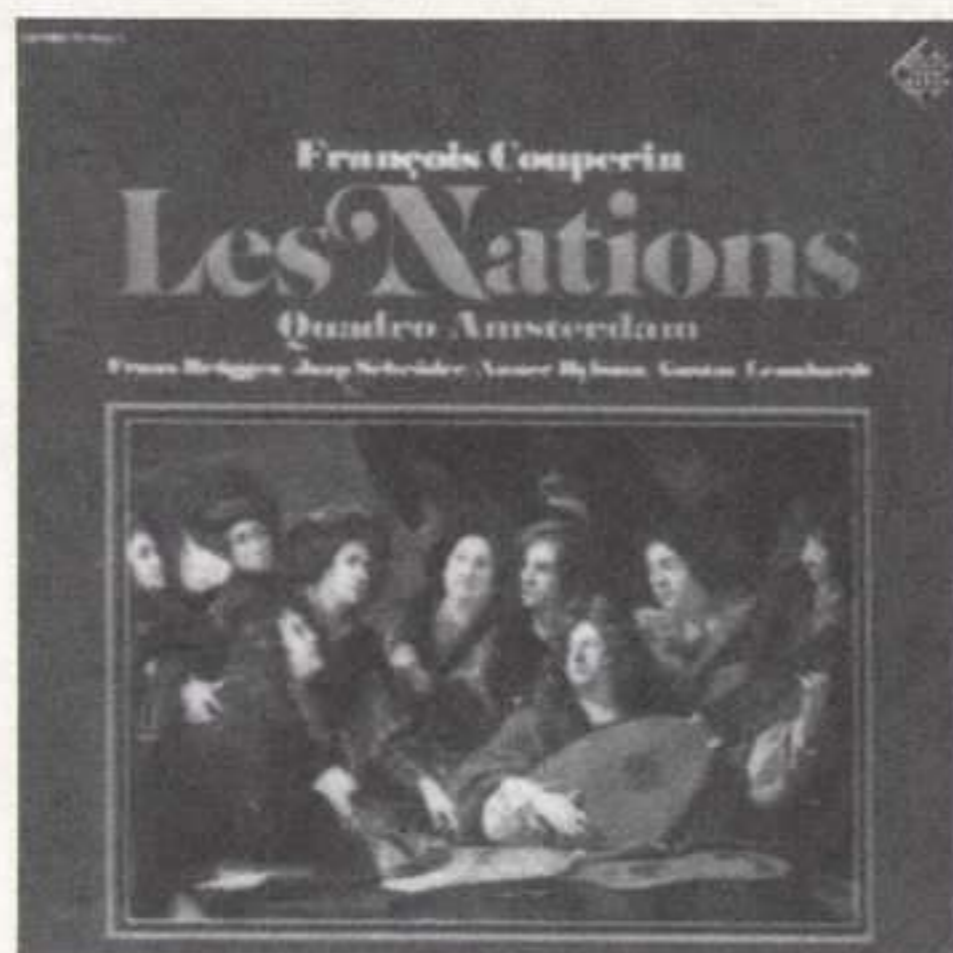
En efecto, Corelli es el gran propulsor de la transición entre la familia de las violas y el violín que hoy conocemos y aceptamos como cabeza de la cuerda en la orquesta; fue el propulsor, pero no —por supuesto— desde un taller artesanal, sino **componiendo**: sus partituras exigieron una técnica a la que los artesanos fueron sirviendo, hasta configurar los prodigiosos instrumentos que han llegado a nuestros días, alcanzando cotizaciones fabulosas. Para nosotros, hoy es un hecho familiar el que un compositor imponga un nuevo instrumento o exija un empleo inédito de un instrumento tradicional, pero, trasladándonos tres siglos atrás, repararemos con profunda admiración en la fuerza y en la personalidad que las composiciones de Corelli debieron tener como para que toda una técnica artesanal se modificara como consecuencia de las mismas. En cuanto a la otra consideración arriba apuntada, baste recordar cómo el más importante grupo de obras orquestales de Haendel —precisamente también los **Concerti grossi, op. 6**— toman abiertamente a Corelli como modelo de estilo.

Ciñéndonos a la hermosa colección **op. 6** corelliana, debemos apuntar la notoria heterogeneidad que supone la coexistencia

de obras en el más ortodoxo estilo del «concerto grosso» italiano con otras claramente adscritas al modelo de «suite» francesa (con base en Lully). Aunque la asimilación de técnica y estilo sea perfecta, este comentarista prefiere la llana naturalidad (= encanto) de los **Concerti** puramente italianos, que constituyen un auténtico regalo para el oído.

Una vez más hemos de volcarnos en elogios hacia el trabajo de Marriner y la Academia. Por poner un ejemplo, su ejecución de las fugas supone una cima de claridad expositiva, un control —seguramente inmejorable— de las diferentes líneas horizontales que las integran. La grabación es también muy buena.

Conclusión: Album que reúne todos los alicientes para satisfacer al aficionado.—**J. L. G. B.**



COUPERIN, François: **Las Naciones**. Quadro Amsterdam (Frans Brüggen, Jaap Schröder, Anner Bylsma, Gustav Leonhardt). (TELEFUNKEN, TK 11550-1/2, P. V. P.: 520 ptas.)

La obra de Couperin se encuadra dentro de unos límites perfectamente definidos. Su mundo musical se asocia en seguida al clave o a la **Suite** para un grupo reducido de instrumentos. Si se exceptúan sus dos misas, **Messes a l'usage des conventes et des paroisses**, de 1690, no encontraremos ni óperas ni obras para gran orquesta y coros. **Las Naciones** es una de las obras que mejor nos muestran no ya la preferencia y el dominio del clavecín por Couperin, sino también el tratamiento que da a la **Suite**. Consta de cuatro secuencias: «Francesa», «Española», «Imperial» y «Piamontesa», distribuidas en cada una de las caras de los dos discos, lo cual me parece destacable, porque da idea del formidable trabajo de los técnicos de sonido, que han conseguido registrar a los seis intérpretes con una claridad admirable,

incluso en la «Imperial» (treinta minutos) y en la «Española» (veintinueve minutos y cincuenta y un segundos), en las que sólo se aprecia un ligero soplo final. El excelente nivel técnico de la grabación es, sin lugar a dudas, un factor muy destacable.

La interpretación del Quadro Amsterdam es extraordinaria. Las voces de los distintos instrumentos se escuchan perfectamente y con una independencia total. Espléndida la interpretación de la «Fuga» a dos voces de la «Imperial», aunque creo que el aspecto más destacable es la maravillosa unidad global de la interpretación, siempre fiel a un estilo. Quiero hacer notar el trabajo de Gustav Leonhardt al clave, pieza básica sobre la que se construyen las obras. La claridad de la grabación es, desde luego, un aliado fundamental que potencia la interpretación. Espléndidos los comentarios de la carpeta.

Conclusión: Una magnífica interpretación de una de las grandes obras de Couperin.—**J. R. T.**

DELIBES: **Sylvia**, «ballet» completo. Orquesta New Philharmonia. Director, R. Bonyngé. Decca, SXL 6635/6, dos discos. Precio normal: 670 ptas.; precio oferta: 520 ptas.)

Seis años posterior en su composición a su «ballet» hermano **Coppelia**, nunca ha acompañado a **Sylvia** el enorme éxito que a aquél. Aunque la música de **Coppelia** pueda ser algo más lograda, no son sólo razones de índole musical las que explican estas diferencias: ante todo, son bien diversas en el carácter: **Sylvia** es menos fácil —sin adjudicarle al término sentido peyorativo alguno— y menos ligera; al



parecer, más elaborada, no produce tanta sensación de espontaneidad como **Coppelia**, «ballet» más «despreocupado», menos serio que **Sylvia**, que por su parte es más ambicioso, más

«sinfónico», más «wagneriano»: ya fue acusado de ello a raíz de su estreno, y no sólo por la opulencia, a ratos, de su orquestación hace pensar en Wagner, sino incluso por alguna referencia temática concreta («fanfare» **Les Chasseresses**, acto primero). De todas formas, la instrumentación se halla muy lejana del autor de **El anillo del Nibelungo**, siendo mucho más «francesa», refinada y colorista: por cierto, enteramente efectiva para sus propósitos. La música de **Sylvia** posee notorios atractivos: riqueza de inspiración melódica, elegancia y refinamiento; en suma, se hace muy seductora y agradable de escuchar. La grabación del «ballet» completo —la primera efectuada, que yo sepa— está, en mi opinión, de sobra justificada.

Richard Bonyngé es director desigual, pero experto y mucho más que eficiente en algunos campos: Händel, algunas óperas, y la música de «ballet», particularmente del repertorio francés. Son ya bastantes sus registros de partituras de «ballet», en las que su sentido es excelente; las ocasiones más afortunadas suelen ser aquellas en que colabora con las agrupaciones de mayor calidad: la New Philharmonia o la London Symphony. En el caso presente demuestra su plena compenetración con esta música, su aptitud tanto para la elocuente brillantez como para el lirismo más exquisito, su acusado sentido del colorido y su elegancia. La actuación de la Nueva Filarmonía londinense es excepcional, por su perfección, riqueza de matices y lo hermoso de su sonoridad. Son de destacar los solistas de la madera —oboe, flauta y clarinete—, y muy en particular los solos de violín del concertino Desmond Bradley, de sonido admirable.

La toma de sonido es de una calidad fuera de lo común, e impecable el proceso de fabricación. Buena presentación y documentados comentarios. Hemos de hacer patente nuestro agradecimiento a Columbia por la extensión y el interés de sus ofertas y por lo razonable de su precio, el más bajo (260 pesetas disco, frente a las 350 de alguna otra firma).

Conclusión: Sólo un calificativo, delicioso.—**A. C. A.**

DONIZETTI: **L'elixir d'amore**. Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Spiro Malas, Dominic





Cossa, María Casula. Coros Ambrosianos y Orquesta de Cámara Inglesa. Director, Richard Bonyngue. (Decca, SET 503-5. (P. V. P.: 780 ptas.)

El **Elisir** es, sin duda, junto con **Don Pasquale**, una de las dos mejores obras cómicas de Donizetti, aunque entre sus páginas no falten apropiados deslices de amargura, pues si bien la forma es la de comedia, el fondo no deja de ser sentimental. Las tiernas canciones y las alegres «cavatinas» se suceden sin interrupción, apoyadas por una orquestación sencilla, que encuentra precisamente en su sencillez su calidad y encanto.

Joan Sutherland es una «Adina» diferente de aquellas a las que estamos acostumbrados: unas por buscar siempre el elemento cómico (Gueden), otras por concentrarse en las agilidades vocales (Freni). Sutherland trata y logra ir matizando los cambios de carácter que tienen lugar en «Adina» por medio del uso de su registro de pecho, el cual imprime una mayor gravedad en las frases que lo requieren.

Luciano Pavarotti es el gran tenor lírico del presente, como antes lo fueron Gigli o Di Stefano. Su principal aportación al «rôle» de «Nemorino» es la caracterización; cada intención, cada sentimiento encuentran expresión exacta en cada frase, sin que le refrene el perder «legato» en algunas ocasiones (véase el «Quánto e bella»). En su célebre «Una furtiva lágrima» imprime un matiz de reflexión que raramente se encuentra, aunque ese mismo matiz le haga perder frescura. Sólo el «Nemorino» de Di Stefano admite comparación.

Cossa presenta un «Belcore» a lo heroico, y Malas un «Dulcamara» pleno de humor.

La dirección de Bonyngue es acertada, llena de ritmo y con tiempos vivos.

La presente versión es prácticamente completa, al contra-

rio que las anteriores de HMV y Decca, y por ello ocupa tres LPS en vez de los dos usuales, lo que viene a encarecer su precio.

La grabación y el prensaje siguen las líneas de calidad habituales en Decca, y en este caso superiores a las versiones ya publicadas.—**G. A. R.**

KODALY, Zoltan: Obras orquestales. Danzas de Galanta, Danzas de «Marosszék», Concierto para orquesta, Obertura de teatro, Suite de «Háry János», «Minuetto» serio, Sinfonía en Do, Variaciones sobre una canción folklórica húngara («Variaciones del Pavo»), Música de «ballet», Noche de verano, Rondó húngaro. Orquesta Philharmonia Hungarica. Director, Antal Dorati. (Decca «estereo», SXL 6665/7, P. V. P.: 780 ptas.)

Se nos brinda en este álbum la posibilidad de conocer un po-

co más a una de las personalidades más interesantes de la música de nuestro siglo, no tanto por lo que su obra de compositor haya podido significar como foco de influencia para la música actual, cuanto por la importancia de su magisterio, el redescubrimiento de las auténticas raíces del folklore magyar y la unidad y equilibrio de toda su producción. Una personalidad como la de este húngaro, que vivió de 1882 a 1967 y que ha cubierto en primer plano creador nada menos que sesenta años de siglo, no puede ser desconocida en absoluto, aun cuando su estética, sobre todo en los últimos años de su vida, estuviese por momentos trasnochada. Nos lo revela así, por ejemplo, la **Sinfonía en Do mayor**, estrenada en 1961 e incluida en esta grabación; pieza no poco intrascendente y descomprometida, a pesar de su buena factura, y en la que el autor sigue utilizando procedimientos armónicos

y giros folklóricos que no nos dicen, hoy, demasiado, al menos tratados de la forma en que lo están. Kodály fue fiel a sí mismo a lo largo de su dilatada vida; desarrolló un estilo propio fuertemente enraizado en lo popular (en este sentido fue un perfecto «músico del pueblo»), que empleó una y otra vez, adaptando, en muchas ocasiones literalmente, melodías pertenecientes a la más rica tradición de su país.

Encontramos en su armonía ciertos ecos impresionistas—Debussy, sobre todo—, lo que, unido a su sentido de la individualización de los timbres, proporciona un tejido orquestal de indudable atractivo. Su melodismo, claro y directo, se construía con mucha frecuencia, al tener como base la tradición popular, a partir de escalas pentatónicas (de cinco notas). Estas características otorgan a su música un colorido muy peculiar, brillante, incisivo, carnoso, de resonancias mediterráneas que nos captan y seducen antes que emocionan. Su producción coral es impresionante, y en ella se destacan, además de grandes composiciones para solistas, coros y orquesta (**Psalmus Hungaricus, Te Deum...**), infinidad de obras «a cappella» en las que brilla poderosamente su sólida técnica contrapuntística.

Con Bartók es, sin duda, el gran compositor de Hungría, si bien, y a pesar de su común preocupación por los tesoros del acervo popular y de su mutua amistad, presente con él profundas disimilitudes: mientras el uno se sirvió del folklore para edificar, partiendo de una sublimación y elaboración del mismo, una obra densa y profunda, de gran fuerza interior, el otro utiliza lo popular de manera más literal, extrayendo de él lo más apolíneo y revistiéndolo de un rodaje externo de notable belleza formal, incluso clásica; frente a los ritmos obsesivos, rotos, reveladores de un drama intenso, plasmados a través de originales procedimientos armónicos, el equilibrio de un temperamento ordenado, de gran refinamiento. Son dos formas de darnos la imagen de una misma tierra: la atormentada y honda, por un lado, y la colorista, por otro. Bartók «crea» un folklore; Kodály lo «recrea», y en esta recreación insufla nueva vida a la música con la que ha nacido, revolucionando en cierto modo su entorno, que lo tacha de excesivamente avanzado. «No pue-

LOS BRANDENBURGO, UNA VERSION MAS

BACH, J. S.: Conciertos de Brandenburgo. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, Karl Münchinger. (DECCA, 5BB 130/1. P. V. P.: 520 ptas.)

Los aficionados con unos cuantos años de antigüedad seguramente recordarán la vieja versión grabada por Münchinger en el 50 y reeditada en 1970. Tres años después, el mismo conjunto y director han vuelto a ofrecer los **Conciertos de Brandenburgo** en una versión que, no obstante los años transcurridos, viene a coincidir con aquella en sus planteamientos fundamentales.

Suponiendo una indiscutible solvencia en la interpretación, esto es, pasando directamente al terreno de las inclinaciones personales, el comentarista se declara no partidario de la interpretación de Münchinger. En primer lugar, se parte de un conjunto numeroso y, como consecuencia, la marcha se hace algo trabajosa; en segundo término, la concepción es cerradamente germánica: sobria, austera de sonoridades, oscura y sin esa garras que ofrece, por ejemplo, Karl Richter (por citar otro intérprete «cerradamente germánico» de los **Brandenburgo**). Por



último —y con esto volvemos al terreno de lo objetivo—, la buena ejecución de los músicos de Stuttgart dista bastante de la soltura y de la precisión a que nos tienen acostumbrados otros conjuntos. Justo es señalar la gran calidad de los solistas que integran el concertino de los **Conciertos 1, 2, 4 y 5**, destacando Winschermann (oboe), Nicolet (flauta) e Igor Kipnis (clave).

La grabación, así como los comentarios incluidos en el álbum, son muy satisfactorios.

Conclusión: Versión de gran oficio y sobriedad, a mi juicio falta de genio y susceptible de mayor claridad de lectura y de sonoridad.—**J. L. G. B.**

do enseñar ayer», contesta a los que le exigen adopte una actitud más conservadora.

Las atractivas cualidades de su música quedan patentes en este álbum, que recoge su obra específicamente orquestal, a excepción de una **Obertura** de 1897, dos composiciones escolares de 1902 y 1903 y una obra de 1945 titulada **Sobre la tumba de los mártires**; todas ellas inéditas. Encontramos así en la grabación, junto a sus dos obras más conocidas, **Danzas de Galanta** (1933) y la «suite» de **Háry János** (1927), otras de innegable valor, como las **Danzas de Marosszék** (1930), las **Variaciones del Pavo** (1939) o el **Concierto para orquesta** (1939). En la primera, como sucede con las **Danzas de Galanta**, se nos brinda un «rondó», aunque su tratamiento sea más estricto: escuchamos, a través de esta construcción clásica, melodías de la antigua Hungría servidas con ritmo animado y brillante colorido. A partir de una melodía pentatónica perteneciente al más arcaico folklore se edifican las 16 variaciones de la segunda, divididas en tres secciones (rápido-lento-rápido) a la manera de la sinfonía italiana del XVII-XVIII, identificadas con la temática de la antigua canción que sirve de base y que habla de libertad. El **Concierto**, que poco tiene que ver con el de Bartók, construido en un solo movimiento en forma de sonata, ofrece armonías incisivas y sugerentes, espectacularidad sonora, gran dinamismo y efectos propios del tratamiento instrumental del antiguo «concerto grosso».

Muy interesante, y en cierto sentido sorprendente, me parece la **Música de «ballet»**, que en principio figuraba como **Danza del dragón** en la ópera **Háry János**, y que posteriormente se independizó (al tiempo que aquella se extractaba en una «suite»). Es una obra de insólita instrumentación, de ritmos acusadamente marcados, que le proporcionan una suerte de clima emparentado con la **Consagración de la Primavera**, de Strawinsky, a lo que contribuyen también las acres armonías, si bien este «rondó» del músico húngaro pueda ser definido, en su conjunto, como una pieza irónica.

De seductora, sugerente y a veces plácida sonoridad es **Noche de verano** (1906), cuya versión actual, la que se nos ofrece, fue realizada en 1929 a instancias de Toscanini. La instrumen-



tación es «camerística», sin metales, y en el conjunto se destacan las cálidas frases de la madera.

Es posible que la insistencia de Kodály en recrear su folklore, su nacionalismo a ultranza, el continuo empleo del pentatonismo y de la forma «rondó», entre otras constantes de su producción, hagan que la escucha de estos discos pueda fatigar, a pesar de la variedad en la armonización e instrumentación. Una cierta sensación de monotonía quizá sobrevenga, de todas maneras, en algún caso, como el de la **Obertura de teatro** (1927), compuesta para preceder a **Háry János**, que resulta excesivamente prolija, o como el de la **Sinfonía** antes aludida, en la que se echa de faltar incluso la espontaneidad y frescura del lenguaje.

La interpretación de Dorati y su Orquesta es evidentemente «idiomática», cosa nada extraña si se tiene en cuenta su nacionalidad y el hecho de que el director fue alumno y amigo del compositor. La batuta de este húngaro, actual titular de la Orquesta londinense Royal Philharmonic, se nos muestra ágil, nerviosa, fácil y brillante, dándonos unas lecturas claras, pero un tanto superficiales. Echa-mos en falta a veces una mayor flexibilidad rítmica, un fraseo más elegante y contrastado. No aprecio tampoco un especial re-



finamiento sonoro, tanto porque Dorati no es ni ha sido nunca un exquisito, cuanto porque la orquesta, aunque estimable, es de relativa calidad, si exceptuamos al grupo de maderas. El metal, que suena firme y seguro, es algo tosco, y la cuerda no posee ni belleza ni transparencia, encontrándose un poco justa en los pasajes de mayor dificultad, para los que serían necesarios más elasticidad y virtuosismo. La coherencia interpretativa es, en cualquier caso, palpable, aunque ello pueda otorgar poca variedad al conjunto.

El álbum se nos presenta con un interesante libreto que incluye unos «recuerdos» del alumno Dorati, un bien centrado comentario de las obras y unas reproducciones de cuadros de Kunwald, tío de aquél, que «ilustran» bien el espíritu de la música, aunque es de lamentar que no se hayan ofrecido en color. Desde el punto de vista técnico, la grabación es buena simplemente, con algunos pre-ecos y bastante sequedad.

Conclusión: Buena ocasión de profundizar en la obra de uno de los más característicos nacionalistas en interpretación «ad hoc», aunque sin especiales relieve. En versiones separadas pueden preferirse otras, como las **Danzas de Galanta** de Kertesz o el **Háry János** de Fricssay; pero la mayoría de las obras de este álbum no pueden encontrarse si no es en él.—A. R.

MONTEVERDI: **Vespro della Beata Vergine**. Solistas, Niños Cantores de Viena, Coro Monteverdi, Concentus Musicos de Viena. Director, Jürgen Jürgens. (Telefunken, SAWT 9501/2, P. V. P.: 520 pts.)

A principios del siglo XVIII se inicia la serie de obras musi-

cales de carácter más o menos religioso, de la cual bien puede considerarse el **Vespro** la primera de las grandes. Las **Vísperas**, las oraciones de la tarde más antiguas en el rito eclesial, son el segundo tema religioso que Monteverdi trabajó, pues anterior poseía solamente una **Misa** al estilo de la vieja polifonía holandesa.

Monteverdi se atiene a la secuencia litúrgica, estando formado el núcleo de la obra por los «Cinco salmos», el «Himno» y el «Magnificat». Ahora bien, mientras que en las composiciones vespertinas litúrgicas puras aparecen las Antífonas uniendo los fragmentos principales, en estas **Vísperas** tales núcleos se hallan separados por unos conciertos o movimientos solistas cuyo texto se refiere tan sólo parcialmente a las Antífonas y está escrito según una poética libre. Tales secciones son las que ponen en duda la unidad de la obra. Mucho se ha tratado sobre la intención de Monteverdi en ellas, así como de la conveniencia de su inserción o su omisión, pero hoy por hoy toda afirmación no pasa de ser una opinión, pues la realidad ha quedado oculta en el pasado.

El primer movimiento se abre con unas claras influencias del **Orfeo**, escrito pocos años antes. Se halla construido según la «Tocata» para viento que sirve también de obertura a aquella ópera. Estamos una vez más ante una obra religiosa con muchas incrustaciones de carácter no sacro, proceso que culminará en el **Requiem** verdiano. No obstante, también es bien patente la influencia litúrgica gregoriana, siendo ya prueba de ello el primer salmo. Tras él tenemos el primero de los «Seti Concerti», que de nuevo nos recuerda el **Orfeo** en el uso de la monodía a partir del estilo recitativo de la ópera florentina, estilo que aparece por vez primera en la música religiosa. En el segundo salmo destaca especialmente la riqueza de coloraturas que se van sucediendo hasta el «Amén» final del tenor, el cual enlaza con el bellísimo «Pulchra es», cantado a dos voces sopranos. El tercer salmo presenta un «Rondó» interesantísimo por el manejo y combinación de las voces (dos sopranos, dos tenores y dos bajos), que van alternándose hasta concluir en un conjuntante polifónico. Se sucede después de una de las páginas más intrincadas para los



solistas, concretamente para los tenores, ya que la coloratura es de las más difíciles que escribió Monteverdi. Tras el siguiente salmo (Nisi Dominus), su posterior concierto, en donde el uso del eco es el efecto más notable, y en el quinto salmo surge el **Himno** a ocho voces, el cual es una pieza de forma concreta, una especie de canción espiritual con estribillos instrumentales alternativos. Viene después una sonata independiente, en la que su única frase se repite con carácter de letanía, variando sólo su parte rítmica, lo que le da un aire de renovación, sin perjudicar su esencia de letanía. La partitura se cierra con el «Magnificat». Se trata de un número de carácter vocal estricto, pero enriquecido con un coherente y expresivo contrapunto en su base. En alguna de sus piezas, y especialmente en el «Deposuit», volvemos a encontrar reminiscencias, esta vez de la canción de **Orfeo** en el infierno. Monteverdi escribiría un segundo «Magnificat», no contemplado en esta grabación, para cuando el original no pudiese interpretarse debido a sus amplias exigencias vocales e instrumentales.

La versión que comentamos ha pretendido dar satisfacción a aquellos que se inclinan por la inclusión de los conciertos y aquellos que propugnan la restauración de las antifonas, para lo que ambas piezas se han interpretado. La característica principal de esta versión, más que unos determinados valores individuales, es la formidable labor de conjunto lograda entre instrumentistas (violines, violas, contrabajo, flautas, trompetas, trombones y cémbalo, todos originales), solistas y unos coros, entre los que destacan los Niños Cantores de Viena.

La grabación y el prensado contribuyen a hacer de esta publicación, Gran Premio del Disco, la versión más recomendable de las existentes.—**G. A. R.**

MOZART: Festival de ópera. Lucia Popp, soprano; Brigitte Fasbaender, «mezzo»; Werner Krenn, tenor; Tom Krause, barítono; Manfred Jungwirth, bajo. Orquesta Haydn, de Viena; director, Istvan Kertesz. Decca, 548-9. Precio en oferta, 520 pesetas; precio normal, 720 pesetas.

Bien dirigido, excelentemente cantado, este «Festival» mozartiano es, desde luego, un «poutpourri». Pero un «poutpourri» bien hecho, con gracia, calidad y talento. Dentro de la soberana, densa y extensa oferta Decca no viene mal un «peso ligero» que entretenga, divierta y de paso nos haga añorar una vez más (¿y van?) la ausencia de un teatro estable de ópera en Madrid.

Las obras escogidas aquí para la confección del álbum son múltiples. **Las Bodas de Fígaro** ocupan toda una cara; **El rapto en el serrallo**, casi una cara completa, así como **La Flauta mágica**.



Idomeneo, Zaide, Il Re pastore y Don Giovanni presentan representaciones más modestas. Entre los cantantes, mención especial para Lucia Popp —¡qué lección su aria de «Zaide»!— y Brigitte Fasbaender —un «Querubino» soñado—. Además, Tom Krause —gran estilo mozartiano el suyo— y Manfred Jungwirth —derrochando humor y entusiasmo en sus intervenciones— colaboran al alto nivel vocal de manera decisiva. Sólo Werner Krenn experimenta ciertas dificultades para acceder a este baremo tan elevado. Su voz es pequeña, corta, pero, eso sí, la moldea con muy buen estilo y conocimiento de causa. Kertesz al frente de una Filarmónica de Viena «camuflada» bajo el nombre de «Orquesta Haydn, de Viena», pero cuyo precioso timbre le delata a cada paso, logra momentos soberbios —su obertura de **Idomeneo** merece meditación aparte—, y especialmente en los concertantes mantiene un pulso valiente y eficaz. Gran toma de

DOS APRESURADAS ANTECRITICAS



SCHUBERT: Ocho Sinfonías. Orquesta Filarmónica de Viena; director, Istvan Kertesz. (Decca, SXL 6644-48. Precio oferta: 1.300 pesetas. Precio normal: 1.675 pesetas.) **SCHÖNBERG: Música de cámara completa.** London Sinfonietta; director, David Atherton. (Decca, 6660-4. Precio oferta: 1.300 pesetas. Precio normal: 1.675 pesetas.)

El motivo de no escribir —de no atreverme a escribir— una crítica tal cual, sino una antecrítica, es doble. Por un lado, la integral de las sinfonías schubertianas por Kertesz es lo suficientemente extensa, compacta e importante como para que este comentarista crea no haber tenido tiempo suficiente para su conceptualización definitiva. Sólo he podido escuchar el álbum una vez —larga y tendida—, y no he conseguido abordar aún el análisis comparativo de cada sinfonía. En Schubert, Kertesz no está solo. También «están» Sawalisch, Menuhin, y sobre todo Böhm. Ello me impide llegar a auténticas conclusiones. Valgan para esta primera aproximación unas conclusiones previas, apresuradas, tan cogidas al vuelo de la audición que bien pudieran ser susceptibles de modificación o incluso de retractación posterior. Tengo anotado en mi cuaderno de escucha: **visión romántica; cierta desproporción estructural; énfasis excesivo; exquisito clasicismo; gran sonido; detalles reveladores; gran energía; buen fraseo; acertada transición; demasiado contraste en los**

«tempos»... Todas estas acotaciones referidas a fragmentos, a movimientos, a sinfonías completas. Un batiburrillo del que aún es imposible desgajar una seria valoración. Sólo dos afirmaciones con visos definitivos. Primera: el ciclo del director húngaro es realmente interesante en relación con los otros tres citados. Aporta novedades importantes. Segunda: es menos ciclo que el de Böhm; es decir, está dirigido menos unitariamente, menos de una vez, más sinfonía a sinfonía que el del director de Graz.

Las razones que me llevaron a no criticar el álbum Schönberg no sólo no son parecidas a las esgrimidas en el caso de Schubert, sino exactamente las opuestas. En este caso, y perdón por la pedantería, conozco demasiado bien esta producción como para comprimir su significación en los estrechos cauces de una crítica al uso. Merece más, mucho más. Desde que lo escuché por primera vez tuve la absoluta certeza de que estaba ante una de las más grandes producciones discográficas de los últimos tiempos. Sensacional, apasionante, revelador, serían tan sólo tres de los muchos adjetivos aplicables al álbum de Atherton. Lo dicho, merece «algo más» que una crítica apresurada. Y en cuanto a la iniciativa por parte de Columbia de editarlo en España y lanzarlo en oferta, creo que ha sido una de las más formidables ideas de todo el panorama discográfico hispano del año 75. Como dirían en Francia... «chapeau!»—**M. Ch. B.**

sonido. El buen prensado colabora decisivamente al éxito general.

Conclusión: Un álbum episódico, divertido, muy bien interpretado. Una agradable y simpática guinda mozartiana dentro de la gran tarta musical de la macro oferta Columbia.—**M. Ch. B.**

PRECLASICO EN MANNHEIM Y VIENA. J. S. BACH: **Quinteto en Re mayor, op. 11, número 6;** L. HOLZBAUER: **Quinteto en Si bemol mayor;** J. STAMITZ: **Trío en La mayor, op. 1, número 2;** F. X. RICHTER: **Cuarteto para cuerda en Si bemol mayor, op. 5, número 2;** J. HAYDN: **Tercer divertimento a ocho voces en La mayor (con baryton);** M. G. MONN: **Cuarteto número 1 en si bemol mayor;** O. CH. WAGENSOIL: **Concierto en Mi bemol mayor para trombón y pequeño conjunto;** F. L. GASMAN: **Cuarteto número 3 en Mi menor.** Concentus Musicus de Viena. Director: N. Harnoncourt. (Telefunken, estéreo TK11549/12, P. V. P.: 520 ptas.)

Mucho se ha hablado de la escuela de Mannheim y de su importancia cara al perfeccionamiento y desarrollo de la forma clásica, sobre todo desde el punto de vista orquestal, en virtud del conjunto de virtuosos reunidos alrededor del Príncipe elector Karl Theodor, quien convirtió a la ciudad en un centro musical de renombre. El mismo Mozart llegó a asombrarse del nivel alcanzado por aquellos músicos. La transición del barroco al clasicismo tuvo en esta perfección uno de sus mayores protagonistas. La relación entre esta «escuela» y la que podríamos denominar «vienesas» o «austriacas» fue muy grande, hasta el punto de que fueron austríacos los que contribuyeron a dar mayor lustre a Mannheim; tal es el caso de los Stamitz, padre e hijo, y Holzbauer.

El álbum comentado podía haber supuesto una espléndida ilustración al tema teniendo en cuenta que éste, sobre todo entre nosotros, no es especialmente conocido, pero se queda en mero apunte, si bien estimable e interesante. Falta una verdadera sistemática en cuanto a obras y autores que nos pudiera hacer ver con mayor claridad cómo se forjó el clasicismo musical, cómo nacieron las nuevas formas al amparo de una nueva ideolo-

gía, de un distinto concepto de lo que debía ser la música, y el papel que realmente había de prestar en una sociedad que empezaba a estar ya dominada por la burguesía. Parece que para la grabación se han elegido una serie de obras, algunas evidentemente interesantes, de distintos compositores, sin atender especialmente a las relaciones o influencias de los unos con los otros. Más que un enfoque científico-artístico se ha buscado una simple afinidad temporal y espacial, que no nos muestra una línea evolutiva, constituyendo así el álbum, más que un conjunto coherente, una suma de in-



dividualidades. Tampoco es muy comprensible que se haya incluido en la selección al menor de los hijos de Bach, Johann Christian, que no es realmente encuadrable ni en Mannheim ni en Viena y sí en Milán o en Londres. La música de Joseph Haydn trasciende de este período denominado «preclásico» y es decididamente clásica, por lo que en principio tampoco resulta excesivamente justificada su inclusión. Más lógico hubiera sido contar con Karl Stamitz o Georg Rentter.

De todos modos, la grabación nos sirve para que podamos degustar, en la siempre fiel, clara e inteligente versión de Harnoncourt y su Concentus Musicus, unas obras que, consideradas en sí mismas, no dejan de tener valor y significación. Vamos así desde el **Opus 1** de Johann Stamitz, que nos abre la puerta a la libre combinación de voces sin la presencia del bajo continuo, hasta la maravillosa obra de Haydn, un «divertimento» de sonido encantador e inventiva desbordante, con intervención del atractivo «baryton» y trompas en alta tesitura. El oficio de Richter, más tradicional; la gracia de Holzbauer y el fácil melodismo de Bach se unen a la originalidad de Wagenseil, en su sorprendente **Concierto** para trombón, y al dominio del contrapunto de Gassmann.

Aunque las tomas son del año 1967 (se trata de la reunión en un álbum de dos discos grabados por separado), el sonido es de calidad y transparencia suficientes como para captar fidedignamente todo el encanto de los instrumentos de la época. Excesivamente conciso el comentario que acompaña a la grabación.

Conclusión: Oportunidad perdida de haber realizado un álbum muy importante. De cualquier forma, a adquirir por el interés de algunas obras y por el conocimiento de algún autor. Interpretación modélica.—**A. R.**

SIBELIUS, Jean: Las siete Sinfonías. Orquesta Filarmónica de Viena; director, Lorin Maazel. (DECCA, SXL 6558/61, cuatro LPs; P. V. P.: 1.040 pesetas.)

La urgencia de este comentario me ha impedido escuchar directamente el álbum anotado; me refiero, naturalmente, al álbum como tal, ya que conozco desde hace varios años el ciclo Sibelius de Maazel en sus discos sueltos. Mis comentarios se basan en la experiencia de estas audiciones aisladas, y también por ello excluyo cualquier tipo de comparación con otras versiones: para esto último necesitaría haber oído el ciclo de Maazel «de un tirón».

De entrada, al ver que los discos son sólo cuatro, mis felicitaciones para Decca por haber conseguido acoplar en ese mínimo espacio cuatro horas y media largas de música. Las grabaciones originales, realizadas entre 1964 y 1968, eran espléndidas y supongo que las transferencias al álbum habrán conservado esa notable pureza de sonido.

Maazel fue, en el conjunto de sus grabaciones de Sibelius, el hombre de las sinfonías **Cuarta** y **Séptima**. La **Cuarta**, la obra maestra del ciclo, es una de las escasas interpretaciones «tenebristas» que le recuerdo a Maazel: la suya es una lectura hondísima, angustiada y a la vez escrupulosa. En la **Séptima** Maazel opera sobre la premisa de la claridad: se oye todo, dentro de un mecanismo de orden e intensidades que funciona como un cronómetro. Las dos primeras **Sinfonías** no fueron lecturas muy afortunadas: en la **Primera** hay un exceso de grandilocuencia, de dar más de lo que la partitura demanda; la **Segunda**, que goza



de un admirable tiempo lento (los «pizzicatos» de los músicos vieneses son todo un mundo en la introducción del «Andante»), acusaba serio desequilibrio de tiempos y acentuaciones en sus dos últimos movimientos: el enlace entre «Scherzo» y «Finale», «ritardado» y pretencioso, daba impresión de poca confianza en el compositor.

Las sinfonías **Tercera** y **Sexta** son lecturas brillantes, demasiado brillantes. Recuerdo como muy rápida la **Tercera**, alejada de toda contemplación, y como muy artificiosa la **Sexta**: de todas maneras, la tradicional elegancia de Maazel convertía el tercer movimiento («Poco vivace») en una travesura centelleante. La **Quinta**, por último, pecaba también de excesiva velocidad, aunque con el balance favorable de un primer movimiento estructuralmente modélico, con una diferenciación de secciones casi insuperable.

A modo de resumen, creo que tener todo el Sibelius de un director en cuatro discos es una oferta muy tentadora si no se tiene ninguna versión aislada. **J. L. P. A.**

STRAUSS, Johann: El Murciélagos. Hilde Gueden, Waldemar Kmentt, Erika Köth, Walter Berry, Eberhard Wächter, Regina Resnik, Giuseppe Zampieri; Orquesta Filarmónica de Viena y Coro de la Opera del Estado; director, Herbert von Karajan. (DECCA, SXL 6015/16, P. V. P.: 520 ptas.)

Hay en la historia de la Música páginas menores que pueden transformarse en mayores por razones sociológicas, estéticas o meramente sentimentales. **Die Fledermaus** es una de ellas. La opereta de Johann Strauss es el símbolo de toda una época y, más en concreto, de todo un escapismo musical. Sé que es difícil explicar esto, pero **El Murciélagos** es, a la vez, detestable y adorable: detestable, porque representa al más absoluto deca-

dentismo de una sociedad plutocrática que irremisiblemente se extinguía con el imperio corroído de Francisco José; adorable, porque Strauss, como un antídoto contra la realidad, toma a Viena por la cintura y se lleva a esta fragante belleza pelirroja, a ritmo de 3/4, a un reino ilusorio donde el independitismo húngaro, la corrupción administrativa o el desfondamiento de la banca se quedan en el olvido. Strauss se lleva a Viena a la fiesta de un príncipe ruso millonario, en donde una sirvienta se convierte en actriz de prestigio auxiliada por un comisario de policía que se empeña en detener a su amo, preso pero libre hasta las seis de la mañana, que se enamora de una aristócrata húngara que, en realidad, es su esposa y que ha dejado en la cárcel a un ex amante italiano, y



todo ello para que cierto doctor se tome venganza de una pesada broma que el marido de la dama disfrazada de zíngara le gastara tiempo atrás, mientras un abogado tartamudo trata de convencer a un carcelero borracho de que su cliente no se parece a... «und so weiter, und so weiter...». Todo este embrollo es **El Murciélago**, y hay que llamarse Johann Strauss para que el vodevil se tenga en pie y se convierta, por arte y gracia de una música imperecedera, en una obra maestra de ingenio, humor e inventiva.

Cuando John Culshaw, al que Angel Mayo vapuleaba suavemente en su formidable trabajo sobre Hans Knappertsbusch (perdón, «Kna») de octubre, y Herbert von Karajan deciden grabar una nueva versión del **Fledermaus** a principios de los 60, conciben una idea especialmen-

te sugestiva: montar una gala operística dentro de la acción, en la que rutilantes estrellas de la escena intervengan como invitadas; así, Birgit Nilsson canta «I Would have danced all Night» de **My fair Lady**; Leontyne Price, el «Summertime» de **Porgy and Bess**, o Teresa Berganza una canción de cuna de su marido Félix Lavilla. Es el máximo absurdo dentro del absurdo, y por eso es un acierto. Ahora Decca reedita la versión, pero suprimida la Gala ideada por Culshaw. Y este **Murciélago**, a pesar de la muy buena dirección de Karajan y de aciertos enormes de algunos cantantes, se queda un poco achicado ante la que es «echt» versión de la obra, la de Boskovsky (EMI). Ante un «Doctor Falke» como Fischer-Dieskau, ante un «Eisenstein» como Gedda, ante una «Rosalinde» como Anneliese Rothenberger, sobre todo ante un «Orlovsky» como Brigitte Fassbänder o un «Frank» como Walter Berry, ¿qué pueden hacer Gueden, Resnik, Kmentt y compañía? Karajan, por su parte, podrá interpretar Bruckner o Richard Strauss como nunca lo hará el buen Willi Boskovsky, pero a la hora de dirigir un vals el antiguo concertino de la Filarmónica de Viena es un Mercurio inalcanzable, hasta para «der Gott Karajan».

Conclusión: **Murciélago** «ohne» Gala... **Murciélago** «mit» Boskovsky.—**J. L. P. A.**

TCHAIKOVSKY, Peter Ilytch: **Cascanueces** («ballet completo»). Finchley Children's Music Group, National Philharmonic Orchestra; director, Richard Bonyngue. (DECCA, SXL 6688/9. P. V. P.: 520 ptas.)

A los que no somos chiflados por la música de Tchaikovsky puede ocurrirnos un extraño fenómeno: que las «obras menores» de este compositor, aquellas en que no hay afán de trascendencia ni desgarramientos histérico-patéticos, nos lleguen a gustar hasta convertirnos en páginas favoritas. Yo soy, así, «tchaikovskiano» de las **Suites** para orquesta, de las **Canciones**,



de los **Coros a «capella»**, de las dos primeras **Sinfonías**, y sobre todo de los tres «**Ballets**». De entre éstos, **Cascanueces** me parece una de las páginas maestras de la literatura orquestal: melodías de primer orden, como siempre en este desbordado genio temático, que no tienen que preocuparse de criterios de desarrollo o modulación, tan temidos por el compositor, porque la celeridad mutante de las secuencias condiciona su brevedad; orquestación primorosa, un auténtico tratado de discursiva instrumental; asunto fantástico, imposible, deliciosamente «näif» por absurdo argumental; gracia infinita en la rítmica de las danzas, que se encadenan como espirales; estas pueden ser las credenciales de este portento de ingenio que es **Cascanueces**, en donde todo el tragiquismo de Tchaikovsky puede hacerse genialidad de veras cuando lo que se pretende es describir una batalla entre ratones y soldados de plomo.

Bonyngue, que es cada día menos «Mr. Joan Sutherland», nos ha dado una versión admirable, la mejor que conozco a nivel internacional. Ansermet (Decca asimismo, editado en España), estupendo traductor de los tres «**Ballets**», no dispone de una grabación tan soberana como la presente. Previn (EMI, también en nuestro mercado), máximo competidor moderno de Bonyngue, conforma una lectura bellísima, pero quizá demasiado intensa: no sé si a Previn la perjudica un poco el ser un excelente intérprete del Tchaikovsky «serio», pero su **Cascanueces**, gloriosamente tocado por la London Symphony, es un exceso vehemente. Bonyngue no busca pro-

fundidades innecesarias y obtiene de su extraño conjunto, la National Philharmonic (que debe ser lo que llaman los ingleses una «pick-up orchestra», una orquesta creada ex profeso para el disco), una respuesta brillante, juvenil, casi diría que «cordial». Un diez para Columbia: la grabación ha aparecido en España al mismo tiempo que en Inglaterra.

Conclusión: Un álbum refrescante. Versión de referencia.—**J. L. P. A.**



VIVALDI, Antonio: **La Stravaganza**, doce conciertos **Opus 4**. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. (DECCA, SXL 29094/5. Album dos discos «estereo». Precio oferta, 520 ptas.; precio normal, 670 ptas.)

Dentro de su estupenda oferta navideña nos ofrece DECCA esta grabación de la **Opus 4** de Vivaldi. Teniendo en cuenta el valor de la música (por ejemplo, los geniales **Conciertos números 8 y 12**, y sobre todo el **10**), la calidad extraordinaria de la interpretación (en el nivel «normal» de Marriner y la Academia; cualquier concierto es muestra elocuente), de la grabación (brillante y diáfana), presentación y prensado españoles (con el solo reparo de algunos pre-ecos de muy poca importancia); teniendo en cuenta también la no existencia de versiones aisladas de la **Stravaganza** a este precio realmente bajo y la buena presentación, se deduce que, para quienes les guste (¡o no!) Vivaldi y no posean o no conozcan esta obra, la **Conclusión** es: Imprescindible.—**R. A. M.**



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

En el pasado número, al criticarse la oferta de EMI, un error de «maquetado» desplazó el comentario sobre *La Bohème*, de Puccini, dirigida por Beecham, que firmaba Roberto Andrade. En su lugar apareció otra crítica del mismo redactor dedicada a Dúos de Maria Callas y Giuseppe di Stefano. Publicamos ahora el comentario a la ópera de Puccini, aclarando que es éste el álbum en oferta y no el de Dúos analizado en noviembre, pidiendo igualmente disculpas por el error tanto a la Compañía editora como a nuestros lectores.

PUCCHINI: La Bohème. V. de los Angeles, J. Bjoerling, R. Merrill, L. Amara, G. Tozzi, F. Corena, J. Reardon, W. Nahr, G. del Monte, C. Forti.. The Columbus Boys Choir. Orquesta Sinfónica y Coros RCA Victor. Director, Sir Thomas Beecham. (EMI, 1 J 163-00126/27. Dos discos «estereo» en álbum. Precio normal: 830 pesetas. Precio oferta: 700 pesetas.)



Una gran alegría para los aficionados el recuperar esta interpretación histórica de la ópera pucciniana en óptimas condiciones, gracias a la excelente grabación original (apreciable ya en la edición «mono», en catálogo hasta hace un par de años) y al notabilísimo trabajo de los técnicos de EMI en Londres. Podemos disfrutar así en auténtico «estereo» de un «clásico» de la historia del disco. A mi entender, la fama de esta grabación se basa en dos pilares inatacables: la pareja protagonista y la dirección de Beecham. Realmente, estimo la «Mimi» de Victoria de los Angeles como insuperable: el papel parece escrito para ella, para esa voz adorable de lírica ideal, de timbre único, de aterciopelada uniformidad en los tres registros, capaz al tiempo de la más dulce media voz imaginable y de la expresión dramática que la convierte en intérprete ideal de esas heroínas puccinianas llamadas «Butterfly», «Angelica», «Mimi», «Lauretta». Pero además de esas cualidades vocales únicas están la línea

de canto insuperable, la pureza de emisión y fraseo, la enorme inteligencia artística para la composición del personaje, que llega a resultar conmovedoramente real. Destacar momentos aislados de su interpretación sería prolijo, pues habría de referirme a todas sus intervenciones; pese a ello, señalo unos pequeños detalles realmente espléndidos: el final del acto primero; sus intervenciones en aparte durante el dúo «Marcello»-«Rodolfo» en el acto tercero, y las últimas palabras en el acto cuarto, cuando recibe el manguito. En suma: «Mimi» ideal, inolvidable, la de nuestra gran Victoria.

Bjoerling fue, sin duda, uno de los máximos tenores puccinianos de todos los tiempos: sus grabaciones de *Tosca* y *Turandot* (ambas dirigidas por Leinsdorf, en RCA), esta *Bohème* y la *Butterfly* (también con Victoria, en EMI), amén de una inolvidable *Manon Lescaut* (con Albanese, RCA), dan cumplido testimonio de ello, pues a pesar de que ninguna recoja la seduc-

tora voz del tenor sueco (nacido en 1911 y muerto en 1960) en toda su plenitud, esa mezcla de ímpetu y ternura, de dulzura y ardor expresivo —tan patentes en esta creación de «Rodolfo»—, unidas a una elegante línea de canto, lo hacen adecuadísimo para la arrebatada música de Puccini, haciendo olvidar alguna ocasional desigualdad vocal o la pronunciación no perfecta. Su «racconto» del acto primero es realmente hermoso, y los dúos con «Mimi» y «Marcello» admirables y equilibradísimos gracias al uso de la media voz, que permite una perfecta fusión de timbres.

Merrill resulta un «Marcello» soberbio (el mejor de las grabaciones que conozco, después de Bastiniani), demostrando su gran categoría artística en un papel baritonal mucho menos lucido que los verdianos. Bien la «Musetta» de Lucine Amara: voz discreta, pero buena cantante que sabe matizar un papel propenso a molestas exageraciones. Bueno el vals y excelentes su frases del último acto.

Espléndidos Corena en su doble papel cómico, y Tozzi que canta una «Vecchia zimarra» ideal. Muy bueno vocal e interpretativamente el «Schau-nard» de Reardon, pese al acento. Cumplen el resto de secundarios.

Aceptable el coro de niños y mucho menos el Coro RCA, de muy fea pronunciación.

Y, finalmente, memorable dirección de Beecham, que derrochando pasión en el mejor estilo logra claridad de líneas en los concertantes, acompaña maravillosamente a las voces y realza la bellísima orquestación, confiriéndole una luminosidad que creemos igualada aun por otros «grandes» (Solti o Karajan). Magnífico rendimiento de la Orquesta RCA.

La grabación es, como quedó dicho, natural, equilibrada y de grata sonoridad, lo que, unido al excelente prensado, la equipara técnicamente a realizaciones más modernas. Texto italiano con muy buena traducción de Juan Manuel Puente.

La versión Callas-Di Stefano-Votto (EMI, de próxima reedición), la segunda de Tebaldi (de extraordinario reparto, DECCA) y las recientes de Solti (con Caballé y Domingo, RCA) y Karajan (con el maravilloso dúo Freni-Pavarotti, DECCA) constituyen la muy fuerte competencia a la versión aquí comentada, que sigo creyendo, pese a todo, ideal en virtud del binomio De los Angeles-Beecham.

Conclusión: Una *Bohème* imprescindible.—R. A. M.

LEA NUESTRA ULTIMA PAGINA

J.S. BACH



BACH: **Misas, Motetes y «Lieder»**. Volumen 2 de la Edición Bach. Diversos intérpretes, coros y directores. Archiv Produktion, 2722017. Precio en oferta: 2.400 ptas. Precio normal: 3.200 pesetas.

La solidez característica de la Bach Ausgabe se pone especialmente de manifiesto en este álbum de ocho compactos LP. La versión tensa, dramática, a mi juicio profundamente interesante, que ofrece Karl Richter de la **Misa en Si menor** ya la conocíamos bien. Su plantel de solistas vocales: María Stader, Herta Töpper, Ernst Haefliger, Dietrich Fischer-Dieskau y Kieth Engen la sitúan en un lugar privilegiado. Sin embargo, las cuatro **Misas luteranas**, los **Motetes** y los «**Lieder**» religiosos se enmarcan dentro de la más acusada novedad. Las **Misas luteranas** merecen una atención muy especial. Su incursión en nuestro mercado es un acierto absoluto, máxime si, como en este caso, su interpretación es perfectamente adecuada, tanto por un notable cuarteto vocal (R. Kraemer, A. Burmeister, P. Schreier y T. Adam, es decir, la plana mayor de Dresde) como por unos solistas instrumentales, unos coros (Dresdner Kreuzchor), una orquesta (Filarmonía de Dresde) y un director (Martin Flämig) que cumplen perfectamente su papel.

Los maravillosos **Motetes de los BWV 225 a 231** tienen como protagonistas a los Regensburger Domspatzen bajo la dirección de Hans Martin Schneidt. Su visión, muy estimable, no llega a los niveles casi místicos de los Kantorei Barmen Gemärke en su reciente interpretación para Basf. Los **Cantos religiosos** son, a la vez, lo más simple, lo más original y quizás lo más sorprendente de este álbum. Elisabeth Speiser y Peter Schreier hallan en Hedwig Bilgram un perfecto

colaborador desde el órgano al libre curso de su voz.

Album válido, interesante y positivo, su nivel técnico es muy aceptable.

Conclusión: Uno de los volúmenes más a tener en cuenta de la mastodóntica Edición Bach. **M. Ch. B.**

EDICION BACH; VOLUMEN X:

Obra para teclado (I). Ralph Kirkpatrick (clavicordio), Helmut Walcha, Karl Richter (cémbalos). (ARCHIV, 27 22 015, once LPs; precio normal: 4.400 ptas.; precio de oferta: 3.300 ptas.)

Convendría iniciar la reseña de este décimo volumen de la ingente «Bach Ausgabe» con una apreciación de carácter abstracto: **la música** albergada en estos once discos es un verdadero tesoro y se cuenta entre lo mejor de lo siempre sobresaliente escrito por Johann Sebastian Bach. Esta crítica, pues, ha de comenzar con una ferviente aserción de admiración y respeto hacia una colección que contiene obras tan soberanas como **El clave bien temperado**, las **Inveniones a tres voces** o la pieza cumbre de la escritura para tecla de su autor, las **Variaciones Goldberg**. Como contrapartida, este volumen viene a confirmar la postura pluralista a la hora de adquirir la obra de un compositor; hablo, desde luego, de pluralidad de versiones: es muy difícil que un integral o, como en este caso, colección amplia de obras para un instrumento común sea óptimo en todos los movimientos y piezas abarcadas. El presente álbum va de lo palmariamente genial (ya lo adelantó: el **Clave** por Helmut Walcha) a lo mediano y hasta mediocre. No hay, también esto es cierto, en esas nueve horas, tres

minutos y cuarenta y cuatro segundos plasmados en los discos nada categóricamente malo. Sí se da, otra vez dato a favor, una severa unitariedad estilística, a pesar de ser tríada los protagonistas del registro (Walcha: cinco discos; Kirkpatrick: cuatro; Richter: dos).

Al producirse un margen cronológico de catorce años entre las grabaciones, y a causa de esta división del trabajo entre tres solistas, prefiero pormenorizar el comentario por discos. La misma disparidad de páginas contenidas en la grabación aconseja esta táctica. Previamente es interesante constatar que estos dos volúmenes de **Música para teclado** sí agrupan entre ambos la práctica totalidad de lo compuesto por Bach para esta parcela, en contra del carácter de «antología dilatada» que de hecho tienen sectores como las **Cantatas** o la **Obra para órgano**. Aplauso, en esto, para Archiv.

DISCO 1: En él se contienen, medianamente grabados, los **Doce pequeños Preludios**, los **Seis pequeños Preludios**, las «**Suites**» en **La menor** y **Mi bemol mayor**, la «**Applicatio**» en **Do mayor** (escrita, con digitación anotada por una única vez en la producción del músico, para su hijo Wilhelm Friedemann) y los **Tres «Minuetos» en Sol**. Intérprete de este conglomerado de piezas es Ralph Kirkpatrick, buen musicólogo (elige, creo que con excelente criterio, la llamada «versión Kellner» para la «**Suite en La**»), estimable intérprete y sólo mediano traductor del «más allá» de las notas; a Kirkpatrick, siempre impecable en técnica, se le van un poco de las manos músicas tan intensas como la «**Sarabande**» de la **Primera «Suite»**, la «**Courante**» de la **Segunda** o el mismo **Minueto en Sol menor**, partitura casi weberniana en la densa trastienda de sus escasos cincuenta segundos. No hablo de frialdad, sino de algo más difícil de censurar: exceso de dogmatismo en la lectura. La grabación, generosa de longitud (treinta y tres minutos por una cara, veintisiete en la otra), data de 1960 y posee un estentóreo «refrito» o «zzzzzzz» de fondo del que el sufrido oyente termina hasta la coronilla.

DISCO 2: **Inveniones a dos y tres voces, BWV 772-801**. Otra vez es Kirkpatrick el protagonis-

ta. La interpretación es mejor que en el disco antes comentado, y también, aunque de las mismas fechas, es superior el sonido de la grabación. Pero se da la circunstancia de que éstas son composiciones mucho más importantes, y si bien Kirkpatrick se muestra más compenetrado con ellas, yo tengo la sensación de que le vienen un poco grandes; y el problema no es la falta de hondura, no, es todo lo contrario: sobra seriedad y falta frescura, incluso humor. La música de Bach, como la de todo genio, es polivalente en matices, y la máxima gravedad no está reñida con una consecutiva picardía o sátira: quien conozca las **Cantatas profanas** o los deliciosos **Quodlibet** entenderá perfectamente a qué me refiero. Esto es lo que le falta por entero a Kirkpatrick: gracia, multiplicidad a la hora de abordar estos pentagramas. George Malcolm (que hace todas las repeticiones) es mi candidato favorito a la hora de elegir una versión para las **Inveniones**: ¿hará falta que diga que su disco (Nonesuch) no está editado en España?

DISCOS 3 a 7: Estos cinco microsuros aportan la interpretación que Helmut Walcha realiza de los dos libros del **Clave bien temperado**. Hay que irse a la histórica lectura de Wanda Landowska para encontrarle a la labor de Walcha un jalón comparativo. Admiro mucho al invidente solista alemán y he seguido con atención sus poco frecuentes, aunque exhaustivas excursiones al disco: creo que, por ello, tengo un cierto conocimiento de causa para poder afirmar que éste es el trabajo más imponente que le he escuchado. Su interpretación (co-creación) del **Clave** es la obra de una vida, un esfuerzo de investigación y perfeccionamiento depurado por años de convivencia con las partituras: Walcha atomiza los dos libros del **Wohltemperierte Clavier**, que cubren veinticinco años de la vida creativa de Bach (primer cuaderno: Köthen, 1720; segundo: Leipzig, 1744), para darnos una visión total, plural, integradora del cosmos artístico de su creador. Walcha consigue transmitir eso que antes echaba de menos al criticar a Kirkpatrick, la polivalencia del genio, las facetas coordinadas, todas a la vez y por separado, del poliedro «Bach». Sorprende y emo-

J.S. BACH



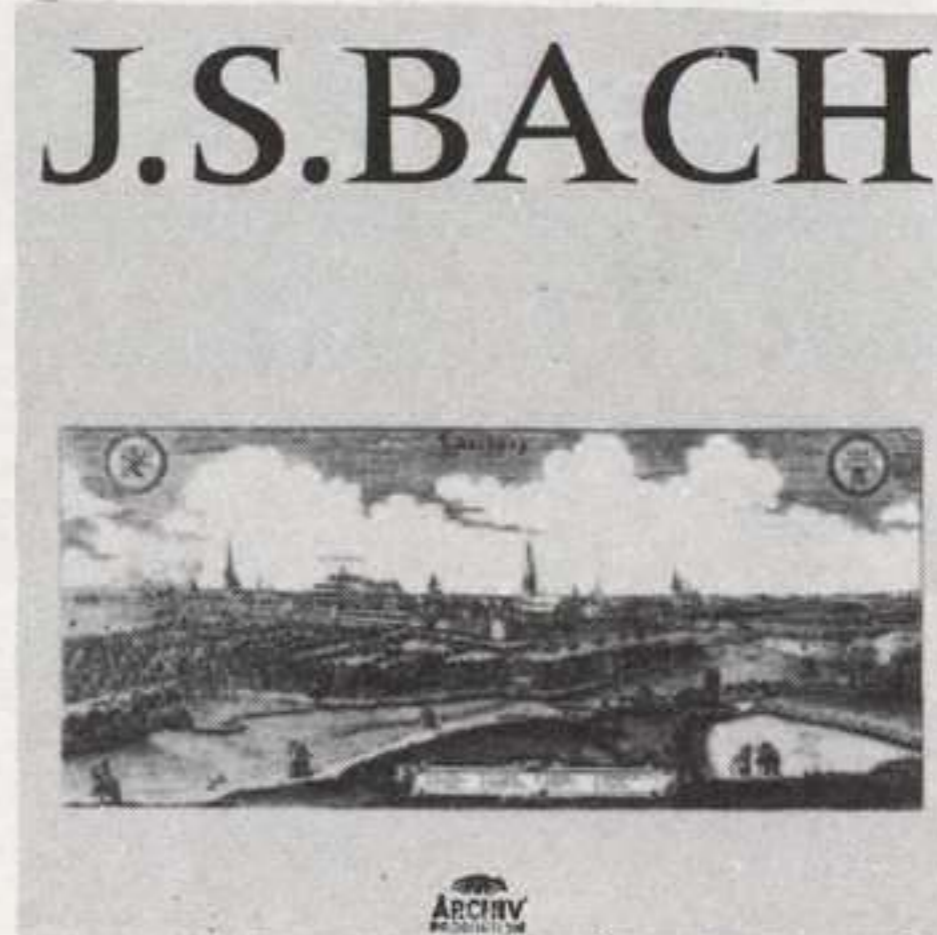
ciona la grandeza de un artista que sabe desgranar gravedad mayestática del **Preludio en Mi menor** para adoptar una gracia infinita, casi regocijo escolar, al digitar la **Fuga en Do sostenido mayor** o cantar literalmente el aria italiana que esconde el improvisatorio **Preludio en Si bemol mayor**, todos ellos del Libro primero. Walcha lleva su distinción de mundos en Bach hasta el extremo de «leer» con cristal diferente la madurada juventud del cuaderno de Köthen y la reflexividad suma del libro escrito en Leipzig, tres años antes de las obras postreras, **Ofrenda Musical** y el inconcluso **Arte de la Fuga**: la concentración del **Preludio y Fuga en La menor** o la del **Preludio en Si menor** poseen unos rasgos de calma e inmutabilidad faraónicas que Walcha, con astuta reserva, no había sacado a relucir en las piezas del primer libro. Incluso llegan a utilizarse dos clavicémbalos, uno para cada volumen. Es preferencia muy personal, pero el clave belga de 1640 que se emplea para el Libro primero casi justifica la audición de los discos por su timbre bellísimo, con un registro de laúd incomparable. Las grabaciones, que datan de 1973-74, son espléndidas y obligan a citar a los dos ingenieros de sonido: Mitlehner para el Libro primero, Hieman para el Segundo.

DISCOS 8 y 9: Se recogen en ellos las **Siete Tocatas**, obras de juventud escritas por Bach entre 1705 y 1712, en Arnstadt o Weimar, así como la también juvenil (alrededor de 1715) **Fantasia y Fuga en La menor**. Vuelve a ser Kirkpatrick el intérprete, y en esta ocasión su contribución es muy notable; desde luego, la mejor de sus intervenciones en este álbum. Aunque la grabación data también de 1960, el sonido es considerablemente superior al de los dos primeros discos en calidad y presencia. Kirkpatrick abandona el engolamiento de sus interpretaciones antes comentadas y afronta con entusiasmo las arduas dificultades técnicas de este Bach menor de treinta años, un poco pirotécnico, pero capaz del remanso y la profundidad verbal en páginas como el «Adagio» y la «Fuga» final de la «Tocata» en Re mayor.

DISCOS 10 y 11: El actual volumen se clausura en punta con

la obra maestra de 1742, las **Variaciones Goldberg**. El lector que me sigue sabe mi ilimitada admiración por la interpretación que Weissenberg propone de esta partitura, en versión que el solista búlgaro confecciona desde el piano. La comparación Karl Richter-Alexis Weissenberg queda un tanto difusa desde el momento en que aquél aborda la composición desde su instrumento de origen, el cémbalo. Se da, con todo, el contacto en el dato, decisivo, de que tanto uno como otro ejecutan todas las repeticiones prescritas en el pentagrama, lo que da a sus versiones, además de una duración doble de la habitual, una consistencia especial. Yo seguiré optando por Weissenberg a la hora de decantarme por una única versión, pero la posición de Richter no es nada desventajosa. Siempre he visto en Richter, en contra de la opinión mayoritaria, a un simplemente buen organista, un interesante director de orquesta y un fenomenal clavecinista. Técnicamente, las **Goldberg** de Richter son irreprochables y no han dejado de traerme a la memoria el concierto que este verano fue acontecimiento por excelencia del «Septiembre Musical» de Montreux, el recital de Leonid Kogan y el propio Karl Richter, en el que ambos interpretaron las **Sonatas para violín y clave**, de Bach: quien haya tenido la fortuna (desgraciadamente, poco frecuente) de ver a Richter ante un cémbalo podrá dar fe de que se transforma en otro artista. Su versión es menos cosmologista que la de Weissenberg, que se aproxima a las **Goldberg** con amplitud parecida a la de Walcha respecto del **Clave**, pero más directa, más incisiva: Richter va más al acento y al estilo que a la construcción estética; precisando más, a Richter «le sale» la estética que en Weissenberg es premisa. Sus **Goldberg** se definen mucho más como conjunto que como piezas, y en esto vuelve a diferenciarse de Weissenberg, que «da» la obra completa en cada variación aislada. La grabación, de 1970, es muy buena, aunque ligeramente por debajo del baremo altísimo marcado por las de Walcha.

Conclusión: Es necesario que Archiv publique cuanto antes **El Clave bien temperado** de Helmut Walcha en edición aparte del contexto de este álbum.—**J. L. P. A.**



EDICION BACH; VOLUMEN IX:

Obras para órgano: Pequeño libro para órgano, tercera parte del **Clavier Übung, Variaciones canónicas sobre «Vom Himmel hoch»**, **18 corales diversas para órganos, Seis corales diversas para órgano (Corales Schübler), Partitas diversas sobre «Sei gegrüßet Jesu gütig»**, **Corales aisladas, El arte de la Fuga**. Helmut Walcha, órgano. (ARCHIV, 2122 016, 8 LPs. «stereos». P. V. P.: 2.400 ptas.)

Aparece el volumen IX de la edición que la Casa ARCHIV viene dedicando a Bach. Se trata de la continuación de la obra para órgano del gran maestro, que de haberse publicado íntegra en el primer volumen hubiera exigido un formidable estuche para contener los dieciséis discos. El balance de la inevitable comparación: **Obras para órgano (I) - Obras para órgano (II)** (clasificación comercial) se inclina a favor de la primera entrega. En primer lugar, porque frente a obras compuestas específicamente para órgano, como eran las del primer número, tienen como contrapunto en este segundo una obra que no parece estar escrita directamente para este instrumento, como es el **Arte de la Fuga**. La partitura no permite hacernos demasiadas ilusiones respecto a la naturaleza del instrumento o instrumentos para los que se escribió, lo cual ha provocado versiones para todos los gustos. Por otra parte, ninguna de las interpretaciones realizadas hasta el momento ha llegado a convencer del todo. Ristenpart, al frente de la Orquesta de Cámara del Sarre (Musidisc, M 50-080S), pese a la hábil combinación de instrumentos, resulta a veces un poco gratuito, como le sucede a Münchinger.

La interpretación de Walcha en órgano es excesivamente rígida, llegando a resultar aburrida. Así, pues, el carácter no específicamente orgánico del **Arte de la Fuga**, por una parte, y la interpretación excesivamente seca de Walcha hacen que el álbum muestre un punto débil con respecto al anterior. Como dato curioso advertiré que la última fuga no aparece «terminada» o «completada», como en otras ediciones, sino que se ha respetado el lugar exacto donde acabó Bach. En la partitura leemos: «Sobre esta fuga, donde aparece el nombre BACH en el contrasujeto, murió el autor. C. Ph. E. Bach». Dados los caracteres críticos de la edición, creo que la alternativa, terminar la fuga, hubiera sido poco serio.

Frente a la poco interesante versión del **Arte de la Fuga**, no por ello dejo de ver en Walcha un sobrio y magnífico intérprete, que consigue momentos de una emoción increíble en corales como «Von Gott will ich nicht lassen», por ejemplo. Por lo demás, es digna de destacar la gracia con que interpreta el **Orgelbüchlein**, frente a toda la frialdad y cerebralismo que se le viene achacando desde siempre.

Vuelve a asombrarnos la increíble presentación de Archiv: lugar y año de la composición de las obras, número en la edición manejada, duración... El álbum se completa con un interesante ensayo del profesor Dr. Harald Keller sobre Arquitectura y Bellas Artes en la época de Bach. Grabación y prensado son excelentes.

Conclusión: El interés de este volumen decae frente al primero, conservando, evidentemente, un valor enorme, por la calidad de la interpretación y la importancia de las obras.—**J. R. T.**

« ROCK » & « POP »

GUIA DE LOS DISCOS COMENTADOS

«ROCK» & «POP»

URIA HEEP: **Return to fantasy.**
Bronze, 89065-1, ARIOLA.

DEEP PURPLE: **24 Carat Purple.**
Purple, 1 J 062-96424, EMI.

ERIC CLAPTON: **Was here.** RSO,
23 94 160, POLYDOR.

JOE COCKER: **Jamaica say you
will.** Cube, 23 26 040, PO-
LYDOR.

FRANK ZAPPA: **One size fits all.**
Warner Bros. HWBS 321-92
(LS), HISPAVOX.

BRUCE SPRINGSTEEN: **Born to
run.** CBS, S 80959.

HAWKWIND: **Warrior on the
edge of time.** United Artists,
89265-1, ARIOLA.

FRANCO GATIATTO: **Clic.** Island,
88649-1, ARIOLA.

VARIOS INTERPRETES: **Hit His-
tory.** Fonogram, 68 30 221.

BANDA SONORA ORIGINAL DE
LA PELICULA «EASY RIDER».
A B C, 1 J 062-90661, EMI.

BARRABAS: **Heart of the city.**
Ariola, 89267-1.

HAMILTON BOHANNON: **Insides
out.** Brunswick, ZLB-2016, ZA-
FIRO.

WAR: **Why can't we be friends?**
United Artists, 89126-1,
ARIOLA.

CANCION TEXTO

CLAUDINA Y ALBERTO GAMBI-
NO: **Georges Brassens.** Explo-
sión, ES-34116, CFE.

MERCEDES SOSA: **Homenaje a
Violeta Parra.** Fonogram, 63
47 035.

* * *

No hay concesiones, el público está solicitando de Eric Clapton la guitarra brillante que ha sido siempre, y en este duelo del espíritu calmo de Eric Clapton y las peticiones "rockers" del espectador, el artista deriva en una tendencia hacia el "blues", del que salen beneficiados todos, porque Clapton, y ya lo he dicho en la anterior crítica sobre su último disco, toca un "blues" prodigioso, escuela de Mayall, marcando perfectamente los compases y sintiéndolo desde muy dentro, que es lo importante; un "blues" más americano, fruto de sus vivencias en la costa Oeste del Pacífico, utilizando su guitarra como pincel que adorna el 4/4 del ritmo. Esta es una grabación gloriosa, en mi opinión, muy por encima del banal y pasajero estilo jamaicano del "rag-

gae", que tanto está de moda y acicaló su anterior producción. Clapton es un artista en toda la dimensión de la palabra, que sabe qué público tiene, a quién se dirige y cómo debe hacerlo sin escatimar sacrificios. Ya no es un "rocker" que pueda devanar las cuerdas de la guitarra sobre el mástil, tan cerebralmente como le va la cabeza, y así, varias veces podemos saborear la estrepitosa carrera de un "riff" al estilo de los antiguos Cream, como en la última canción que cierra el disco.

De todas formas, este, un soberbio disco de r & b, vivo y candente, es índice de los pensamientos del que fuera estrella de uno de los grandes grupos mito del "rock".—R. S. G. O.

* * *

El indicativo jamaicano, omnipresente en la actualidad musical del "rock", como antes ya comentaba, seguramente va a ser comercial a ojos de muchos mercaderes en este tinglado montado a la sombra del vinilo, es una simple palabra en el disco de Joe Cocker, y que además sólo adorna el título de una de sus canciones. Grabación sin Chris Staimpton y con demasiada gente, que mal nos da la impresión no conocen bien a Cocker (Jim Price produce), ahogando el empuje del solista, acostumbrado a la desenfadada carrera del grupo tras él y demostrándonos que aún sigue pletórico de fuerza. Hay mucha atención, muchos arreglos a este y aquel tema, sus violines, cuerdas, coros, orquestas, y Cocker se debate en todo este ambiente, que le es ajeno, como alguien que no está en su sitio, y tiene que atender a demasiadas provocaciones para poder salir airoso de la confrontación.

Creo es ésta una situación que se ha complicado, o bien un productor que ha pretendido llenar de matices, a mi modo de entender innecesarios, la actividad musical de este solista, porque Cocker se basta para, con un pequeño grupo sólido de partes rítmicas y unas "backing vocals", organizar una bronca, como en aquel "black eyes blues" de la que nadie pudo salir ileso; así es que nos toca esperar a otra mejor.—R. S. G. O.

* * *

El bufón de América nos trae su nueva grabación, espíritu que ya recogía su anterior disco Roxxy & ..., ya que algunos de los temas aquí incluidos eran partes integrantes de las cuatro canciones anteriores. Zappa ahonda en su vocación musical, insiste en la coherencia del grupo y se nos va mostrando más preciso en su actuación instrumental. La sátira sigue, los textos, el ambiente de alegre fiesta que representan los cuarenta minutos generosos de su disco, pero no consiguen levantar las claras perspectivas que nos dieran las otras cuatro caras

de su doble en vivo, ya que independientemente de que Zappa diga que él presenta una actuación con arreglo a criterios propios, y no a gustos del público, el magnetismo que hay en ese contacto no lo encontramos en el disco de estudio, y tienen que recurrir a ellos mismos para reestablecer la sátira.

Luego en los textos, hablando de las carreteras de los incas, los perros modificados, los sofás voladores (números 1 y 2), sobre Andy (¿hay algo bueno dentro de ti? Si lo hay, deberías conocerlo... ¿Lo hay?). Es éste álbum que recoge momentos de muchos sitios, muy bien mezclados e increíblemente coherentes, sin apenas notarse los solapes; la portada, con su corte geológico, buzamientos, terremotos, hormigas, constelaciones, etc., y toda la realidad del mundo absurdo e intrascendente de este personaje. Hablar de Zappa es seguir una curva descendente; incapaz de manifestar la realidad de su existencia, lo mejor sería escucharle; creo merece la pena intentarlo.—R. S. G. O.

* * *

Y si alguna vez te encuentras a un tipo con las botas colgando de una "Fender esquire", en bandolera sobre el hombro, y su abertura entre dientes que resalta en la sonrisa de su cabeza de pelo rizado, es posible recuerdes los ademanes de Bruce, tipo rural de la gran ciudad, y puede que escuchando Born to run sientas el aliento de intentar sacar la cabeza entre los rascacielos. También te darás cuenta de que la música de Bruce no tiene nada que ver con la de Dylan, ni con la del "folk", aunque le añadamos la palabra "rock" detrás. Es la agonía de la gran ciudad, y vas a tener ganas de ponerte a correr; por eso suena complicada, y sólo adivinamos ese empuje llevado por un deseo, entre la distorsión polifónica de los instrumentos; enmadejada entre todo esto, la voz del solista que nos recorre todo un campo de sensaciones de lo que algún día pasará a ser la historia popular de Nueva York.

Chica, esta ciudad te arranca los
[huesos de la espalda;
Es una trampa mortal, es una in-
[vitación al suicidio.
Tenemos que salir de aquí mien-
[tras seamos jóvenes.

Los callejones, las peleas en la décima avenida, las carreteras del trueno..., todo es un poco la tierra de la jungla. No vas a esperar cadencia y compás de todo esto, ¿verdad? Pues así es: una madeja, un enredo de sonidos que forman un todo, una nebulosa; y no te vas a poder fijar en los hilos, sólo en la forma, en el contorno, en el color... El color de la voz de este hombre de suburbio. Luego quizás te duela la cabeza o sientas angustia; pero no abras la ventana que da a tu

calle, porque si vives en una ciudad, vas a tener la misma sensación de agobio. Un hito... casi la primera vez; bueno, gracias.—R. S. G. O.

* * *

Hace algún tiempo oía a Claudina y Alberto en una sala madrileña de sus anhelos y dificultades por las grabaciones. Hoy ya nos han dejado dos discos por enmedio y nos envían el tercero, sobre la obra nada discutida ni polémica de Brassens, que es, indudablemente, uno, si no el más fuerte pilar de la canción, que utiliza la fuerza melódica de la poesía como elemento musical, acompañándose, con intención de dar más fuerza a la primera cualidad, de instrumentos que musican los textos con partituras sencillas, no tratando de ocultar su misión de acompañantes en la situación. Así, Claudina y Alberto sólo se enfrentan con el problema de la traducción de textos, sobre un terreno seguro y propicio para el éxito y el comentario, bajo un velo de inquietud e intelectualidad que no les negamos. La salida a tal situación es airoso, y dicen que reza en su obra un aire diferente, no mejor ni peor. Me confunden situaciones como esta en que el peso de la obra cae del lado del creador y el intérprete no adquiere más que una responsabilidad muy limitada. Creo que la obra de Brassens sigue estando muy bien con Brassens, y estas actualizaciones sólo provocan de positivo el que volvamos a escuchar las originales.—R. S. G. O.

* * *

Mercedes, en un Homenaje a Violeta, recoge un rosario poético de las mejores canciones de ésta; insiste en la utilización de voz y texto como primera arma musical, quizás en este disco con más claras consecuencias. De todas formas, no hay por qué cifrar en este único aspecto toda la música índice de la realidad socio-cultural de Sudamérica. Es, indudablemente, una vocación poética la de esta mujer: la de un juglar que utiliza las cuerdas de su guitarra como hilos con los que tejer sus canciones, sus poemas. No cabe la posibilidad de mostrarse irreverente con esta obra, a pesar de no estar de acuerdo con el planteamiento, como creyentes que somos de la fuerza de las notas sin necesidad del texto.—R. S. G. O.

* * *

De alguna forma, Hawkwind siempre ha sido un grupo interesante. Y no sé por qué, aunque supongo que es por una idea subjetiva, su destino siempre lo he unido al de los celtas Man. Ambos han sido grupos innovadores que traían ideas nuevas y frescas, y ambos han acabado haciendo música muy comercial,

plagiando lo ya hecho anteriormente. El caso concreto de Hawkwind es curioso: en un principio se les comparó con Pink Floyd, por eso de que hacían ruidos raros y espaciales con sintetizadores y osciladores de frecuencia. Y eso demostró su primer disco, aparecido hace ya dos años en nuestro país, **En busca del futuro**. Posteriormente, en sus actuaciones en público redundaron en el mismo camino. Mas he aquí que repentinamente, y en sus dos discos que en España ha distribuido Ariola, su línea se asemeja más a unos decadentes Moody Blues que a cualquier otro grupo. ¿Por qué el cambio? Ni idea. Mi opinión es que su actual línea es reiterativa, no aporta nada y sólo sirve para crear un ambiente de «estandarización» en el «rock». Por supuesto que siguen los ruidos electrónicos, pero no en plan investigador, sino para «hacer bonito». O sea, eso del cangrejo. **Warrior on the edge of time**, o **Guerrero al borde del tiempo**, es un álbum con historia incluida, dividida en once partes, y que si bien musicalmente no aporta nada de nada, no por eso hay que afirmar que sea mala. Ni mucho menos; sólo que es lo de siempre. Además, unos buenos músicos jamás tocarán mal.—**J. M. L.**

* * *

Clic, «Dedicado a Karlheinz Stockhausen», es el nuevo álbum de Franco Battiato, italiano, teclista, actor, hombre político y extraño personaje del «rock» italiano. ¿He dicho «rock»?

De entrada te suena curioso que un autor que titula sus obras **Propiedad prohibida** (así en el original) o **Revolution in the air** dedique su disco al antiguo «guru» musical y casi neonazi Stockhausen. Supongo que Battiato habrá tenido en cuenta, a la hora de su dedicatoria, más la parte musical que la ideológica, pues las diferencias entre ellos son obvias. Mas musicalmente la separación también es patente, y en plan irónico o de burla no se nota nada.

Después te das cuenta de que eso que llamamos convencionalmente «rock alemán» no es una cosa ni unitaria, ni localizada geográficamente en una nación determinada. El «rock» alemán se emparenta de forma directa con el «rock» más vanguardista inglés, y con el italiano, y con el español (¿recuerdas **Minorisa**, de Fusion?). Y se emparenta, porque todos hacen lo mismo: mezclar «rock» con la llamada «Música nueva» o el lógico camino evolucionista que va desde los monjes gregorianos has-

ta Bach, Mahler, Debussy, Webern o Halffter.

En ese sentido, el disco de Battiato aporta menos de lo que en principio parece, por cuanto la influencia de Tangerine Dream es más que obvia, y los postulados del músico italiano, cuando intentan acoplarse a los descubrimientos de Stockhausen, fallan estrepitosamente, al no tener éste los suficientes conocimientos técnicos para llevarlos a cabo. Así, el álbum se mueve en una especie de «happening» o de improvisación «hacia adelante» semejante a la que utilizan los músicos de «free jazz».

En el fondo, a mí el disco me gusta, y es otra experiencia más de esta «cosa» que, partiendo del «rock», deja ya de serlo para ir un poco más lejos.—**J. M. L.**

* * *

DONOVAN: Donovan. GRAMUSIC, GM 384. 99 ptas.

Un sorprendente pirata de Donovan, grabado en directo y que contiene excelentes versiones de temas muy famosos, como **Mellov yellow**, **Lalena**, **Jennifer juniper**, **Hey gip** y de otros menos conocidos, como **Un poema de Yeats**, **Amarme**, **La hermana del barquero** o **Conseguir el sol**. En total, 16 temas, con mala toma de sonido, pero excelente interpretación.—**J. M. L.**

* * *

MIGUEL ANGEL CHERUBITO & EULOGIO DAVALOS: Música para todos. Gong, S 32. 702 Movieplay.

La Música, en el nuevo continente, no está tan dividida en los dos compartimentos estancos que ésta presenta en la civilización europea. Aquí la música popular es una cosa, y la «clásica» otra, y parece ser que tanto la función social como la evolución particular, sus fines, su situación industrial, económica, etc., son incluso dispares. Allí no pasa lo mismo: no existe una fuerte tradición cultural musical para que el arte más abstracto de todos se haya podido situar en el plan «elitista» que conocemos todos los europeos. Allí la música clásica se funde con la popular, y viceversa. Quizás en este sentido se dé la música más pura en el nuevo continente.

Por esto no es difícil encontrar músicos que aúnen tipos de música como la cosa más normal del mundo. Cherubito y Davalos son un dúo dentro de los muchos que lo hacen. En el disco que comentamos mezclan lo clásico, en versiones transcritas para dos guitarras: **Danza del molinero** (Falla), primer movimiento del **Concierto en Re ma-**

yor (Vivaldi), **Danzas números 4 y 6** (Bartok), con lo popular: **Luz y sombra**, **Contrastes**, **Contrabajando** (Astor Piazzola), y con compositores que andan a mitad de camino: **Triste número 1** (J. Aguirre), **Milongueo del ayer** (A. Fleury), **Estudio número 1** (H. Villalobos), **Danza cubana** (I. Cervantes) y **Serrana** (A. Lasala). Para completar el disco añaden una canción de Cherubito, **Homenaje a Víctor Jara**.

Personalmente prefiero sus versiones de temas más o menos populares, y opino que sus transcripciones de obras están bien, pero nada más. En los temas populares poseen la fuerza que les falta en las transcripciones, sin por ello olvidar en ningún momento su gran técnica y excelente pulsación.—**J. M. L.**

* * *

Casi me parece mentira, y de repente, fuera de otros pensamientos, como aquel anciano que recuerda su juventud, me he encontrado con la historia viva del «Rock & Roll». Cinco álbumes bajo una misma carpeta, a modo de compendio de lo que puede ser una sinfonía popular, de los sentimientos que ha escrito todo un pueblo en una década han caído en mis manos. **75 Rock & Roll Hits** es un álbum histórico; quizás faltan o sobran, pero una a una, haciendo sonar sus canciones puedes pasar revista a las vivencias de una época, y va a ser muy fácil que hayan sido las tuyas. Te acuerdas de la rubia platino con zapatos de alto tacón pintándose sus labios en el retrovisor del coche con un carmín encendido, y las fotografías de todos aquellos cantantes en una postura de «swing», con su pelo lleno de brillantina, Los Platters; el salto de pato de Chuck Berry, a Jerry Lee Lewis..., a tantos más. Bueno, pues creo que casi todos han sido prensados en este álbum, y va a ser muy fácil que se te confunda entre las carpetas de las recopilaciones de algún autor clásico. Luego, al sonar se te van a mover los pies solos. Son los cincuenta; no hay estridencias; aquellos coros angelicales, las voces tan medidas, tan próximas al barítono o al tenor, y detrás el cuatro cuartos del ritmo, y parece que fue ayer.

120 All Time Hits es la otra cara del primer álbum comentado. La parte más sedosa y fina. Casi he podido bailar con Rita Hayward alguna de sus melodías. No me ha sabido a rancio... Puedes saborear incluso aquellas formas diferentes de grabación, oír el arrastrar de la voz pasando por la redcilla del gran micro envuelto en su aro y colgado del techo. Son ocho

álbumes más, que recorren grabaciones de 1919 al 1962, en el que Manfred Mann daba paso a nuevos conceptos. Toda la música previa al «beat». Las canciones que gustaron a Los Beatles y que arrancaron a tantos de los actuales músicos a recoger la antorcha.

Quizás estos dos álbumes, junto al Physical Graffiti, sean la antología de toda una época. Desde nuestra limitada voz, creemos es éste un proyecto ambicioso, que merece se le preste atención y una labor de recopilación digna y coherente que va a complementar un poco las evoluciones de sus «nietos» en las emisoras del dial de tu receptor, cual puedan ser Ponk Floide o Tangerin Dreaan.

* * *

A este paso vamos a tener que hacer otro apartado que se llame «Discothèque». El **Insides out**, de Hamilton Bohannon, viene casi hasta con la ordenación perfecta para que el disquero de turno se tome una copa en la barra. Rápidas por una cara y lentas por la otra. ¿Se puede pedir más?

También hace música de discoteca Barrabás en su **Heart of a city**. La diferencia está en ese algo indefinible que hace diferente a la música de grupo de la de solista acompañado. A lo que parece, el disco ha sido éxito por ahí fuera, y es comprensible. Buen ritmo para «menearse», espléndida grabación y unos inteligentes arreglos de F. Arbex utilizando bien el metal. Además, sus ritmos son como más abiertos que los de toda esa serie de etiquetas, y los instrumentos de percusión no suenan a mazacote, como en muchos de ellos.—**S. H. V.**

● Y siguiendo en esta línea, tenemos a War, el grupo que una vez fuera con Eric Burdon. Algo han cambiado desde entonces. Ahora hacen una música más caliente, eminentemente rítmica. Ello se debe a que sus siete componentes doblan con instrumentos de percusión, lo que hace a la vez que el sonido sea variado por los diferentes instrumentos que aparecen melódicamente en cada tema. Esta es la tónica de su **Why can't we be friends?** Las canciones son sueltas, sin envaramientos percusivos. Lo que más me gusta es un tema corto llamado **La Fiesta** y cantado en español. Francamente divertido. Lo predominante es el ritmo, y en los temas más o menos suaves se ve una cierta influencia «jazzística» de algunos miembros. En resumen, este disco es de lo mejor que ha salido dentro de un «rollo» musical que la mayoría de las veces me aburre.—**S.H.V.**

● Recopilación de **24 quilates** la de Deep Purple, unos maestros del «rock» duro británico. Ocho temas de su mejor época, anterior a la decaída que experimentaron tras el **Woman from Tokio**, que también está en este disco, así como dos temas de su mejor obra: el **In Rocky**. Si no tienes nada de este grupo y te gusta el «rock» duro, este **24 Carat Purple** es toda una inversión. Además te ahorrarás la decadencia evidente de los últimos discos y sólo tendrás a «tu» **Deep Purple**. Como yo.—**S. H. V.**

● **Regreso a la Fantasía** se llama la última obra de Uriah

Heep. Yo le llamaría retorno a las fuentes. ¿Recordáis su primer disco, **Very'eavy Very'umble?** Pues es al que más me recuerda. Han quedado lejos los aires «sinfónicos» de **Salisbury** o el **Magician's**. Ahora hacen una música dura y agradable, sin salirse de unas claras coordenadas de «rock» o «blues», sencillos los primeros y más o menos camuflados los otros. Por supuesto, su experiencia les ayuda a llenar de detalles las canciones: sintetizadores, cortes a otro tiempo, cambios...; pero, en esencia, es una música sencilla, bien vestida, hecha por un grupo que pudo aspirar a mucho

más. Lo que hacen, lo hacen muy bien; pero, para mí, la fantasía estaba en el camino que apuntó el **Salisbury**. Simplemente, han seguido otro que quizá les va mejor.—**S. H. V.**

● Parece ser que pronto veremos el **Easy Rider**. Pero tras la «versión original subtítulo» de **Gimme Shelter**, que sufrimos hace algún tiempo, no me hago demasiadas ilusiones. Así que prefiero escuchar en casa la banda sonora reeditada y recordar mis «Imágenes originales sin subtítulos». Tanto si has visto la película, como si no, este disco es una joya. Si, como yo, asocias **tus** imágenes, mucho mejor.

Steppenwolf, **Byrds**, Hendrix, Fraternity of Man..., y esa alucinante traducción del **Don't Bogart me**, como «No hagas de Bogart». Pues eso.—**S. H. V.**

● Se ha editado un volumen llamado **Hit History**. Suponemos que habrá más; en este disco, que responde a su título, encontramos doce canciones, la mayoría de las cuales traerán nostalgia a quienes teníamos trece años por la época en que sonaban, y, ¡ay!, aún creíamos en las listas. Los temas van desde 1964 (Jerry Lee Lewis) hasta 1972 (Lobo). Personalmente, lo he pasado muy bien escuchándolo y recordando.—**S. H. V.**

« J A Z Z »

FATS WALER: **Lo mejor de...** GRAMUSIC, GM 385.

STANLEY CLARKE: **Atlantic**, HATS 421-157. HISPAVOX.

BILLY COBHAM: **Shabazz**. Atlantic, HATS 421-165. HISPAVOX.

Hay que alabar la idea de Gramusic al publicar lo que ellos llaman «Historia del "jazz"», que aunque lejos de ser una auténtica y rigurosa historia, nos permite tener en el mercado discos piratas y tomas muy, pero que muy raras de grandes mitos y figuras estelares del «jazz», sobre todo anterior a 1940. La idea es espléndida, dada la mínima discografía nacional del género y dada la rareza de las grabaciones. Por eso pienso que Gramusic no sabe realmente lo que tiene, y me supongo que su política editorial no responde a un auténtico conocimiento del mercado, ni a un auténtico conocimiento de su fabuloso «stock», que para colmo promocionan lo menos posible, impidiendo al consumidor gozar de tan insignes grabaciones.

Y, realmente, hay cosas pero que superfabulosas, como el disco del genial, soberbio, fabuloso pianista **Fats Waller**. Tomas «Gordo» Waller nació en Nueva York el 21 de mayo de 1904 y murió el 15 de diciembre de 1943, en Kansas City. Músico con conocimientos de música, cosa

no sólo infrecuente en la época, sino en cualquier músico de «jazz» de cualquier época, acompañó, entre otras innumerables figuras de «blues», a la gran Bessie Smith. Tocó en Chicago, Nueva York, en emisiones radiofónicas en Cincinnati. Luego cruzó el «charco» y aparcó en París. Volvió a Nueva York, a su Harlem natal, no sin por ello volver al viejo continente en varias ocasiones. Actuó en numerosas películas, y es considerado como el mejor pianista del estilo «Harlem». Gustó de actuar en grupos pequeños y en plan solista. También era organista. Entre otros pianistas, influyó a Count Basie, Art Tatum, Erroll Garner y Joe Sullivan. De técnica fabulosa, poseyó una mano izquierda potentísima, cuya técnica está considerada como la mejor del género. Como se ve, una figura eminente.

Bien; pues en el disco de Gramusic se puede oír en su salsa a este soberbio pianista. Las tomas me supongo, sólo me supongo, serán del 1937, cuando hizo su más larga gira por Europa. El sonido, para ser unas grabaciones tan antiguas, es francamente bueno y limpio (dentro de lo que cabe). Hay trece temas. Prevalecen los grabados con grupo reducido, aunque también hay un tema con gran banda y dos con Waller solo: **Handful of keys**, **Hallelujah** y

Two sleepy people, y dos temas en que cambia el piano por el órgano: el **Solitude**, de Ellington, cuya versión es una auténtica joya de coleccionistas, y el tradicional espiritual **Sometimes I feel like a motherless child**. Fats canta en muchos temas, y además podemos oírle interpretando composiciones suyas tan populares y estelares como **Honey-suckle rose**, **Ain't misbehavin** o **Grazy 'bout my baby**.

Como se ve, un disco infaltable en la colección del verdadero aficionado.

* * *

El disco de Stanley Clarke no es el típico disco del solista que se pone en plan técnico a exhibir su técnica y a especular con su gran virtuosismo. Sabido es que Clarke milita actualmente en el Chic Corea Return to Forever, del que es contrabajo acústico y bajo eléctrico. Su gran talla quedó demostrada en su actuación en Madrid. En su disco solo ha compuesto seis temas, algunos con retazos a lo Corea, y otros muy personales, como ese **Fases españolas para cuerdas y contrabajo**, jugando con el aire aflamencado y con la «tradicional música española». La «Suite» vital, dividida en cuatro partes, es algo curioso, no muy emotivo, pero sí válido en cuanto composición, que al igual que el tema anterior orquestó

Michael Gibbs. La influencia del Corea se ve en **Lopsy Lu**. Además, Clarke canta en **Yesterday princess**, que la segunda parte del **Vulcan princess**, un tema introductorio. El mejor tema es **Power**, con excelentes solos de gente como Jan Hammer («moog»), Tony Williams (batería) y Bill Connors (guitarra), que además son los que acompañan a Clarke en todo el disco. ¡Menudo elenco!

* * *

Otro «jazz-rocker» es el batería Billy Cobham, que ha grabado su cuarto disco en solitario en Europa, y lo llama **Shabazz**. Al contrario de su producción individual anterior, que era muy floja, este disco es bastante bueno. En él sólo hay cuatro temas; dos de ellos son nuevos: el que da título al álbum y **Tenth Pinn**. Los conocidos son **Taurian matador** y **El barón rojo**, ambos en versiones revisadas, muy superiores a las ya conocidas de estudio.

Cobham ha grabado un disco lleno de garra y de fuerza y no se ha dejado llevar por la dulzura y la perfección que presidía sus anteriores obras. Por eso este **Shabazz** merece plena confianza. Además el «jazz» está más presente y domina al «rock». Hay solos excelentes, y el plantel de acompañantes es soberbio.—**J. M. L.**

LEA LA ULTIMA PAGINA

CRITICA DE LIBROS

MIGUEL SAPERAS: **Cinc compositors catalans** (Nicolau, Vives, Romeu, Lamote de Grignon y Albéniz). José Porter, librero editor. Barcelona, 1975.

Cinco breves biografías de músicos catalanes, que estoy seguro tendrán una buena acogida en las regiones donde se lee y estudia el catalán, porque Miguel Saperas es un experto en biografías de músicos.

Esta vez ha escrito un libro, muy bien presentado, cuyos cinco personajes describe con una claridad y sencillez dignas del mejor elogio. Refiere anécdotas curiosas, trata temas desconocidos y publica una relación completa de obras de cada autor. El libro hace que el lector reviva el recuerdo de aquellos músicos que han dejado una obra para la eternidad y que quizá por circunstancias ajenas los tenemos un poco en el olvido. Las cinco biografías tienen amenidad e interés.

P. INGLES

* * *

JUAN MANEN: **Diccionario de celebridades musicales**. Editorial Sopena, Barcelona.

He aquí un libro excepcional, que complacerá en gran manera a cuantos lo lean. Damos totalmente la razón a los propios editores cuando afirman en la solapa de esta obra, que «El Diccionario es, por naturaleza, un libro de consulta y no de lectura ni amenidad, pero en éste, sin embargo, se da el caso desacomunado de que sin perder en absoluto su carácter de diccionario propiamente dicho, donde hallamos el dato, la fecha o la referencia buscada respecto a la vida y la obra de un músico, encontramos también un atractivo difícil de explicar, que nos invita a leer, a recrearnos en la lectura».

El secreto de la enjundia y seductora amenidad de las biografías más importantes que comprende este **Diccionario** estriba en dos virtudes fundamentales de su ilustre autor: que además de ser un gran músico, era también —rara «avis»— un excelente escritor, dotado de ese singular privilegio de «atraer» al lector aun tratando de temas tan poco literarios como es hablar de música y de músicos. Ahí están sus **Variaciones sin tema, Relatos de un violinista** y sus extraordinarios tres volúmenes de **Mis experiencias**.

Juan Manén, el genial violinis-

ta catalán que dio cerca de cinco mil conciertos por todo el mundo, siendo además un notable compositor, cuyas obras casi desconocemos aquí, conoció y trató personalmente a muchas de las celebridades musicales del presente siglo, lo que le permite aportar datos, opiniones y anécdotas que no podemos hallar en otros diccionarios o enciclopedias musicales. Yo, que he leído ya numerosas biografías de grandes músicos, desde esas densas y pesadas traducciones a otras «de producción nacional» francamente flojas e intrascendentes, puedo afirmar que me asombró descubrir que Manén, en 20 páginas, traza una magistral biografía de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Schubert, Paganini, Schumann, etc., que atrae, interesa, complace y convence a la vez. Claro, aquí todo es grano puro, mientras en otras biografías hay «mucho paja», que es lo que las hace fatalmente pesadas. Y es que no todos los biógrafos son a la vez músico y escritor de tan relevantes dotes como Juan Manén. Otro atractivo extraordinario de este libro son sus 220 ilustraciones. Contiene fotograbados magníficos, muchos de ellos inéditos o casi desconocidos, algunos extraídos del archivo particular del autor, lo cual confiere un alto valor gráfico a este **Diccionario de celebridades musicales**, por el que desfilan compositores ilustres, cantantes, violinistas, pianistas, etcétera, siendo un libro fuera de serie. No en balde le costó a su autor varios años de ilusionado y agotador trabajo. Únicamente así podía conseguirse, en manos de un talento como Juan Manén, esta obra relevante, impar, sugestiva, formadora y magnífica, que no debe faltar en la biblioteca de toda persona culta, amante de la Música y que admire a los grandes músicos. **LUIS M. RICHART.**

* * *

JANOS BERES: **Curso de flauta dulce**. Editio Musica. Budapest, 1967. 61 páginas. Distribuye Real Musical. Madrid, 1974.

Excelente de verdad es este volumen del **Curso de flauta dulce**, del húngaro Janos Beres. El libro, introductorio al instrumento, tiene unas páginas iniciales donde indica qué lugar ocupa la flauta dulce soprano dentro de la familia de las flautas dulces, cómo se hace sonar, cuál es la postura apropiada y qué es la flauta en sí. Inmediatamente des-

pués se inician los ejercicios, que comenzando con la emisión del LA, tapando los dos agujeros frontales superiores y el posterior, se extienden, en un largo capítulo, a la escala básica DO-DO'', para en un segundo capítulo estudiar el cambio de octava hasta llegar al SOL'', todo ello con gran cantidad de ejemplos de autores, como Bach, Bartok, Kodaly, Daroci y una veintena más.

El método seguido, a la vez que riguroso, es muy ameno, y personalmente puedo afirmar que me he divertido mucho estudiándolo y practicándolo. Resumiendo: un gran libro, que tiene volúmenes posteriores —desconozco el número de ellos—, pero que es fundamental y básico para el estudio de la flauta dulce. Si no fuese muy arriesgado, me atrevería a decir que es el mejor libro al respecto existente en el mercado, por lo que hay que agradecer al Real Musical Editores que hayan puesto todo su empeño en su distribución del mismo en nuestro país y lo hayan añadido a su variado fondo editorial.—**J. M. L.**

* * *

Once ensayos sobre el arte: Varios autores. 173 páginas. Rioduero. Madrid, 1975.

De los **Once ensayos sobre el arte**, hay dos que nos interesan en esta Revista, por tratar sobre la música: **El crítico musical ante el compositor, el intérprete y el público aficionado**, de Antonio Fernández-Cid, y **La singularidad de la música religiosa**, del Padre Sopena, sin por ello despreciar ensayos tan buenos como **Arte, sociedad y vida cotidiana**, de G. Seara; el del **Urbanismo**, de M. Fisac, etc.; sólo que éstos pueden ser tratados más ampliamente en otros medios de información más específicos.

Fernández-Cid dice: «El crítico ante el compositor, el intérprete, el público, no es sino una pieza más de nexos que estimule y pueda servir de nexos a unos y otros; pero siempre con la vista fija en el arte mismo, en la música: por encima de todo, parcial interés de los elementos precisos, para que cobre vida real y eficaz. Por encima del compositor, base imprescindible, el intérprete, que arranca su mensaje de los pentagramas o notaciones, y el público, último destino del trabajo de unos y otros». Esta es su tesis.

El Padre Sopena divide en tres a la música religiosa: eclesiásti-

ca, religiosa y profana grave; en todas ellas llega a analizar su problemática de hoy, en base a un análisis de la «praxis» de las obras: su significación, su contexto y su temática. «Lo que busca la música profana grave de estos compositores va más allá de esos conciertos especialmente minoritarios, para amigos, con éxito asegurado.»—**J. M. L.**

* * *

JACQUES VASSAL: **Folksong: una historia de la música popular en los Estados Unidos**. 288 páginas, más ocho de ilustraciones. Igrecsa de Ediciones. Madrid, 1975.

Traducido por Antonio Gómez, persona enterada, llega a España un libro que para algunos será de mucho interés, sobre todo si no conocen la bibliografía extranjera, pero que para aquellos que la conozcan será de nulo interés, ya que Vassal se ha limitado a hacer un «collage» y una refundición de los textos foráneos más importantes. Como todos los «progres» franceses postmayo-68, Vassal hace un análisis cuasi marxista de la música, sin el rigor del materialismo dialéctico, pero con su ideología. Por supuesto que afirma que música popular es la del «obrero explotado», y consecuentemente con esto enfoca todo el libro a analizar el canto de protesta, su génesis y su evolución. Personalmente difiero, ya que el canto de protesta sólo es una parte —muy importante, eso sí, pero sólo una parte— del canto popular. Por otro lado, el autor francés tampoco indica la diferencia entre folklore y música popular, ya que al término popular le da la connotación de «pueblo», y a éste la de «protesta política».

El libro tiene dos partes: génesis, con los indios, negros y los europeos, que no es sino una mera copia «progresizada» de los innumerables libros de Alan Lomax al respecto; y una segunda: la era moderna del folklore moderno americano (obsérvese el término «americano», sinónimo para el autor de «habitante de los Estados Unidos de Norteamérica». ¿Quién decía «AmeriKKKa para los americanos?»), donde habla de W. Guthrie, Bob Dylan y todos los que van entre ambos y tras el último. Por supuesto, termina con un capítulo referente a «la evolución reciente del movimiento en los Estados Unidos». Libro, pues, para «progres»; «progres» musica-

les, abstenerse. A este respecto, en España tenemos un libro muy bueno de un autor español, Ramón Padilla, que además de ser muy consecuente indica claramente que su libro es **Canciones de protesta**, y va al grano, dejándose de demagogias y estudiando a los que de verdad hacen algo. (Ediciones de Cultura Popular, 217 páginas. Barcelona, 1968.)—J. M. L.

* * *

ALMA MAHLER O LAS MEMORIAS DE UNA MUJER

Por fin hemos visto en un escaparate madrileño la traducción que hace más de diez años se llevó a cabo en Buenos Aires del apasionante libro autobiográfico **Mein Leben** («Mi vida»), de Alma, Alma Schindler de soltera y, sucesivamente, Alma Mahler, Gropius y Werfel: Alma, tan sólo, para los mahlerianos. Hace tres años, cuando en España comenzó el interés por Mahler y la difusión abundante de su obra en conciertos (que en Madrid se prepararon debidamente desde la Comisaría de Música), en retransmisiones radiadas, en discos, hubiera sido más lógico y oportuno este pequeño aluvión de textos alrededor del autor de la **Canción de la Tierra**. Una vez más, los gozos se dan mezclados con la pena—cuando no irritación—que proporciona la consideración del desfase temporal y del desorden con que el español accede a elementos de cultura. Los libros de Vignal y de Reik se refieren específicamente a Mahler y son objeto de comentario en líneas vecinas. El libro de Alma y el titulado **La Viena de Wittgenstein** (del que dejamos constancia, toda vez que no procede su crítica en nuestra revista) ofrecen visiones complementarias del entorno familiar, social, cultural e intelectual en que la obra de Mahler se produjo.

El título castellano que se ha dado al libro de Alma es el de **Mi vida amorosa**. Se ha añadido absurdamente un calificativo que parcializa el contenido de estas singulares páginas de diario; por el contrario, se regatean dos cosas que podrían justificarse desde la consideración del año en que la edición vio la luz (1962), pero que deberían incluirse en una hipotética edición actual. (ojalá española): por una parte, un perfil biográfico mínimamente ordenado de la autora de este libro de memorias; y por otro lado, aquellos textos que por las pudorosas razones que se alegan en el prólogo no fueron dados a la imprenta en espera de que el tiempo limara sus asperezas. Ese tiempo ya ha

EN TORNO A UNA CRITICA

DE J. M. L.

Ultimamente me he visto obligado a escribir unas notas para aclarar informaciones manipuladas que sobre alguno de mis trabajos ha hecho la crítica musical. No es ésa mi norma, pero tampoco debo permitir que se tenga por cierta una crítica de tal naturaleza, o que la opinión del crítico se vierta, irrespetuosamente, como le dé la gana.

No es a ese estudiante-tipo como J. M. L. en cuanto crítico, o viceversa, a quien está dedicado mi libro **Técnica del Contrapunto**, sino a aquellos futuros compositores que se están formando en el espíritu de lo que entiendo constituye la mejor tradición musical.

Los que viajamos en correo de tercera somos muchísimos más de los que el crítico supone, incluidos no pocos de los que, ilusoriamente, creen que viajar en avión es más importante. Lo verdaderamente importante no es «viajar», sino llegar «conduciendo» el propio vehículo, es decir, con lenguaje propio. Y, posibilidades económicas aparte, no todo el mundo es capaz de «conducir» su propio avión sin un apropiado entrenamiento, y aun así y todo, porque no existe un prototipo de avión, existen, al igual que en los trenes, una casi infinita variedad de modelos, clases y categorías, y a los aviones también les pueden ocurrir muchas cosas.

Está claro que J. M. L. quiere desprestigiar los estudios de Contrapunto clásico. Su crítica es una mezcla de defensa y agresividad, de querer ayudar, pero también negar a un mismo tiempo; algo así como una fuerza dirigida en dos direcciones opuestas. Realmente, ¿a quién quiere perjudicar?, ¿a quién beneficiar?, ¿a quién quiere manejar? Porque tras esa crítica hay, sin duda, una actitud claramente propagandista. Lo lamentable es que esa propaganda se haga tan mal

y quienes más necesitan esta orientación, los estudiantes, sufran su impacto desorientador.

Evidentemente que no es cierto que los grandes maestros del siglo XX enviaran a la porra los estudios de Contrapunto clásico; sólo a los diletantes como nuestro crítico se les ocurrirá tal cosa. Algunos de los grandes maestros escribieron incluso tratados de Contrapunto clásico, entre otros, A. Schoenberg: **Preliminary Exercises in Counterpoint**; edición Faber and Faber Ltd., Londres, 1963. Otros codificaron las teorías de su propio lenguaje: Hindemith, Messiaen, etc., pero nunca negaron el prestigio a aquello que por derecho propio le correspondía. Puedo dar fe de ello. Cuando fui alumno oficial del Conservatorio Nacional Superior de Música, de París, en la asignatura de Análisis musical que regentaba el gran maestro Olivier Messiaen, durante los primeros días de clase los ejercicios consistían, entre otros, en realizar una exposición de fuga en riguroso «estilo escolástico». En la mesa de trabajo, sin piano, el propio Messiaen al frente hacía el «deber» de clase, y de qué manera.

También el eminente profesor Humphrey Searle, en la introducción de su magnífico libro **El Contrapunto del siglo XX**, que tanto recomienda nuestro crítico, y que dudo haya leído, supone que los lectores de su libro poseen ya un buen conocimiento de las técnicas tradicionales, advirtiéndole que «No es un buen sistema el empezar una novela policiaca por el medio, cuando no se tiene idea de quién es el detective, quiénes los posibles delincuentes e incluso quién es el muerto».

El libro del prestigioso profesor H. Searle cumple una misión, el mío pretende cumplir otra. El del profesor Searle aspira a tender un

puente entre el contrapunto clásico y la música que escribieron los compositores hasta los años de 1940, aproximadamente. El mío es un libro de base.

¿Cree J. M. L. que proporcionar una base a los estudiantes de Composición equivale a viajar en correo de tercera? ¿Cree que con esta base se condiciona a los alumnos a escribir como lo hicieron nuestros bisabuelos? ¿No se le ocurre pensar que éste es un problema del individuo y no de la técnica? ¿Por qué recomiendan todavía los grandes maestros del siglo XX esta formación básica? ¿Acaso las múltiples y variadas teorías contenidas en la música contemporánea aseguran la producción de buenas obras de arte? ¿Se les niega a los estudiantes de Contrapunto clásico la libertad de acceder en su día a estas teorías? Entiendo que al crítico, si realmente conoce el problema y la didáctica de la materia, le correspondía enjuiciar, razonadamente, lo que en sí es el libro **Técnica del Contrapunto**, o lo que pudo ser si se hubiera adoptado otra metodología, razonando los motivos, pero siempre refiriéndose a la teoría de los siglos XV y XVI, porque bien claro está el propósito del libro y bien claro se dice en la presentación: «La sustancia de sus músicas (refiriéndome a los maestros del indicado período) es lo que sirve, aún en nuestros días, para estudiar el Contrapunto clásico».

Por supuesto que no ha de faltar mi modesta aportación al estudio de las teorías contrapuntísticas y compositivas actuales, lugar que reservo para hablar de Debussy, Ravel, Stravinsky y otros muchos compositores; pero, señor crítico: ¿no cree usted que cada cosa tiene su sitio? ¿Que hay que tolerar al prójimo y convivir con su natural manera de ser?

ARMANDO BLANQUER

llegado, y a los recientes trabajos de investigación musicológica y biográfica alrededor de Mahler sería deseable añadir cuanto pudiera aparecer en los escritos originales de Alma.

Alma ha sido, sin duda, una de las mujeres más extraordinarias de nuestro siglo. Nacida en 1879, hija del notable pintor Emil Schlinger, educada en las artes, y básicamente en la Música, conoce a Mahler en 1901; veinte años les separan, pero en marzo de 1902 contraen matrimonio, en Viena. En noviembre nace María, y en junio de 1904, Anna. En 1907 morirá la primera de sus hijas, y el 18 de mayo de 1911 muere Gustav Mahler. Al año siguiente, Alma conoce a Oskar Kokoschka y «posa» para ser retratada por el genial pintor. (Madrid, cuando redacta estas notas, tiene el privilegio de poder conocer un retrato de Alma por Kokoschka incluido en la Exposición organizada por la Fundación March.) Se enamoran y viven unos años de intensa relación. En 1915 estos lazos parecen aflojarse, y en mayo Alma conoce al arquitecto Walter Gropius, con quien se casará en agosto del mismo año. Todavía 1915: en octubre, nuestra dama queda fascinada por la lectura de **El Visionario**, poema de Franz Werfel para el cual compondrá música. En octubre de 1916 nace Manon, primera hija de Gropius y Alma. Dos años más tarde, un apasionado encuentro amoroso con Werfel motiva el parto prematuro del segundo hijo del matrimonio, Gropius, y con grave peligro para la vida de Alma. El niño morirá poco después. En el otoño de 1918 tiene lugar la forzosa ruptura Alma-Gropius. En julio de 1929, tras largos años de relación, Alma casa con Werfel. En 1935 (a los diecinueve años de edad) muere Manon, «un ángel» a cuya memoria de-

dica Alban Berg su **Concierto de violín**. Diez años después, en 1945, muere Franz Werfel, pero la rara vitalidad de Alma le ayuda a sobrevivir una vez más: hasta 1964 no tendría lugar el fallecimiento de esta singular mujer.

Hemos hecho el resumen de lo que podría ser la «vida amorosa» de Alma a que alude el título de la edición que comentamos; pero el libro, afortunadamente, es mucho más. Un índice de nombres sería otro detalle editorial de agradecer; además, sería una magnífica carta de presentación de la obra de Alma, porque, en efecto, resulta impresionante constatar que por sus páginas aparecen nombres tan significativos como los de Bruno Walter, Max Burckhard, Alexander von Zemlinsky, Gustav Klimt, Han Pfitzner, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Ernest Krenek, Gerhart Hauptmann, Alfred Roller, Otto Klemperer, Franz Schreker, Paul Bekker, Richard Strauss, Wilhelm Mengelberg, Giacomo Puccini, Frank Schalk, Arthur Schnitzler, Hugo von Hoffmannsthal, Marc Chagall y un larguísimo etcétera que incluiría, entre otros nombres, a figuras representativas de ciertos momentos musicales con base en París: Stravinsky, Ravel, Casella, Milhaud, Poulenc... Algunos de estos nombres, por supuesto, son citados como de paso, pero, por el contrario, abundan las citas que enriquecen nuestro conocimiento de las figuras en juego. En este sentido cabe destacar la historia que hizo de Berg un discípulo de Schönberg y no de Pfitzner, o el relato de la triste muerte del mismo compositor, o el certero retrato que Alma lleva a efecto de Ravel. El anecdotario es inagotable: subrayemos el azoramiento de Mahler al encontrarse con su adorado Wagner en un

guardarropa; el relato de la escultura por Rodin del busto de Mahler; el encuentro en Leiden entre Freud y los Mahler; el esmero de **Petrouchka**, vivido por Alma junto a Kokoschka; el gracioso enfrentamiento Schreker-Klemperer; la grotesca reacción del viejo Pfitzner ante el retrato de Alma por Kokoschka o los avatares del manuscrito de la **Tercera sinfonía** de Bruckner...

En realidad, el libro es, como cualquier fruto logrado en este género de memorias, dos libros, pues tenemos la acumulación de datos concretos, exteriores o íntimos, y, por otra parte, la creación literaria, que es algo aparte de esta aportación documental. Alma consiguió una notable obra literaria, porque en su Diario late ella misma, muy por encima del dato propio o ajeno. Ella juzga fríamente a Mahler, aportando datos impresionantes, como sus enormes celos (no recibir amigos, no recibir lecciones de música); su desconsideración hacia el talento de la esposa o sus crisis; pero junto a esto, entre líneas a veces, encontramos una relación más igualada de lo que podrían aparentar algunas citas aisladas del Diario: porque la «tiranía» real de Mahler encuentra oposición en la soterrada tiranía de Alma: ella tenía que ser musa inspiradora, acicate moral, dedicataria y destinataria última de la creación de su esposo. Cuando Mahler recibe a Bruno Walter y le da a conocer, sobre la partitura (copiada por Alma) y sobre el piano, la **Quinta sinfonía**, Alma se siente impulsada a abandonar la sala: el cariño que siente hacia Bruno Walter no basta para compensar el disgusto ante esa indiscreta intromisión del discípulo en un mundo que es solamente suyo... Esta sumisión al hombre combinada con la posesión de su obra se continúa sustancialmente en los

años de vida en común con Werfel.

A la dimensión personalista del libro hay que añadir la crítica. No se trata, desde luego, de un texto riguroso desde este punto de vista, pero es innegable que uno de sus atractivos consiste precisamente en las opiniones que sobre arte en general, y sobre música muy en particular, desparrama Alma a lo largo de las cuatrocientas páginas. No es intuición, sino fino sentido crítico lo que la lleva a acertar sobre músicas y músicos en torno a la Viena de aquellos años. En cambio, la intuición actúa en otros campos y conduce a Alma tanto hacia juicios lúcidos (Ravel como «luna entre dos soles»: Debussy y Stravinsky) cuanto hacia deliciosos disparates (**Louise**, de Charpentier, puesta a la altura de las grandes creaciones teatrales de este siglo). En posición intermedia, tienen interés las opiniones sobre Puccini y, sobre todo, Verdi.

Si la obra tiene una primera parte cuyo positivo interés se centra en la figura de Mahler, si en el centro sitúa Alma el climax de las impresionantes páginas de Diario de Werfel, la sección final del libro se caracteriza por el carácter narrativo, casi novelado, que adquiere el recuerdo de las penalidades sufridas durante la huida de los Werfel de la ocupación alemana, una huida que les traería —desde tierras francesas— a Port Bou, Barcelona y Madrid.

La personalidad de Alma hace del relato de su vida un apasionante libro para un amplio sector de lectores, y un libro necesario para quienes se interesan por la vida y obra de Gustav Mahler.—**J. L. G. B.**

Mi vida amorosa (Alma Mahler-Werfel). Trad. O. Bayer. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1962. 407 páginas.

NOTICIAS MUSICALES

BANG & OLUFSEN SE LANZA

Pues sí; parece que esta famosa Compañía danesa se ha deci-

dido a expansionarse en España. Nos presenta su sistema Beosystem 6000, con amplificador cuadrafónico de 40 vatios por canal, giradiscos con brazo con-

trolado electrónicamente, "cassette" "estereo" con tres cabezas y toda una gama de pantallas acústicas, desde los 30 a los 70 vatios RMS. Todo ello con controles digitales, mando a distancia y la estilizada línea que desde siempre caracteriza a esta marca. Además, Bang & Olufsen importará discos. En su primera programación, obras de Mahler (Quinta, Segunda y Octava sinfonías), Beethoven (Concierto "Emperador" y Séptima), Britten, Prokofiev, Debussy, Brahms y otros autores. De momento, hay trece discos previstos, dos de los cuales llevan el título de "Música ligera popular", con obras de autores varios: Smetana, Villa-Lobos, Khatchaturian,

Liszt, Berlioz, etc. Todos ellos interpretados por la Sinfónica de Londres, más las adiciones pertinentes en algunos casos.

CINE MUSICAL EN MADRID

En dos meses se han estrenado en Madrid tres películas "rock". La primera fue El fantasma del Paraíso, versión satírico-"rock" de aquel Fantasma de la Opera francamente maja. Después se estrenaron Pink Floyd at Pompei, sobre un concierto para televisión, y el archiesperado Easy Rider, la que considero obra maestra del cine "rock" junto con Performance. En fin,

Mateo Fortuny, director de la revista TOP, ha dado a conocer ya a los cantantes y grupos merecedores del Tercer Trofeo "TOP", que se entrega anualmente en Barcelona a los cantantes más populares durante los doce últimos meses.

En esta ocasión, y por orden alfabético, han resultado merecedores del premio:

Luis Aguilé, Patxi Andión,

Juan Bau, Basilio, Braulio, Juan Camacho, Danny Daniel, Manolo Escobar, Emilio José, Nuria Felú, Donna Hightower, Julio Iglesias, Junior, Rocio Jurado, Luis Llach, Luis Lucena, Paco de Lucía, Mari Trini, Antonio Machín, Manolo Otero, Juan Pardo, José Luis Perales, Peret, Raphael, Rumba Tres, Manolo Sanlúcar, Lorenzo Santamaría, Camilo Sesto y La Trinca.

que ya han descubierto otro filón.

BOLETIN DE INFORMACION CULTURAL

Felicitemos desde estas páginas a Solución, boletín de información cultural que edita la Oficina del mismo nombre. Esperamos que el intento no sea ahogado y que pueda expandirse en páginas, colaboraciones y distribución. Es algo que hacía mucha falta, y más desde el punto de vista en el que se sitúan.

SERIE DE DISCOS ECONOMICOS

La Casa Decca lanza su serie Eclipse a un precio de ciento cincuenta pesetas (sí, señores: 150). Entre los primeros discos figura uno del Quinteto del Hot Club de Francia con Djanjo Reinhart, ya comentado en RITMO ("Jazz", núm. 455). Damos nuestra felicitación a Decca y esperamos que la serie Eclipse mantenga un buen nivel de calidad y no decaiga, como algún otro intento "económico", en los



PREMIO RAVEL

La Fundación Ravel, del Ministerio de Cultura francés, ha concedido su premio trienal al compositor y director inglés Benjamin Britten. Este premio se otorga a aquellos compositores cuya obra refleje una atención minuciosa para los detalles y la búsqueda de una belleza expresi-

va y sonora, cualidades que caracterizan la obra de Ravel. Este año formaron parte del Jurado los famosos compositores franceses Georges Auric, Henri Dutilleux, André Jolivet y Henri Sauguet. La última grabación de Britten en España es su Concierto para piano y orquesta, op. 13, en el que el compositor inglés dirigió a la English Chamber Orchestra.

álbumes orquestales de música casi ambiental. ¿Serán esperanzas vanas?

CONVOCATORIA DE LAS BECAS DE LA FUNDACION MARCH

La Fundación Juan March ha abierto la convocatoria de sus becas de Literatura, Arte y Música. Todas ellas serán individuales, tendrán una duración máxima de un año y estarán dotadas a razón de 20.000 pesetas mensuales, que se cobrarán: un 20 por 100 al comienzo del trabajo, otro tanto a la aprobación por la Fundación de cada avance, y el resto a la terminación del trabajo. Los candidatos a las becas de Música (composición musical) presentarán un "cassette" grabado con una creación anterior.

Toda la documentación habrá de presentarse, antes del 31 de diciembre próximo, en la sede de la Fundación, Castelló, 77, Madrid-6.

El fallo del Jurado creado al efecto se hará público antes del último día de mayo de 1976.

CRONICAS NACIONALES

Bilbao

SOCIEDAD FILARMONICA

Gran éxito de la Orquesta de Cámara de Londres en el concierto inaugural de la temporada. Formación restringida de cuerda, pero todos ellos de una gran calidad musical. En el programa se daba entrada a diversas tendencias, incluidas las actuales, con el *Concertino 1x13*, del compositor catalán Montsalvatge, y otra bella obra, *Noche transfigurada*, de Arnold Schoenberg; junto a estos autores, Walton, Haydn y Bela Bartok, con cuyas *Danzas rumanas* finalizó el concierto, aparte las de fuera del programa ante los aplausos insistentes del público. En dicha formación hay un gran empaste y perfecta afinación, llegando a matices de una exquisita musicalidad.

● La pianista Gisele Gruss, en esta Sociedad, en colaboración con el Instituto Francés de Bilbao, interpretó obras de Rameau, Dukas, Fauré, Mesiaen y Rousssel, con buena técnica y sensibilidad.

ORQUESTA SINFONICA

En el ciclo "Schumann", esta Orquesta ha interpretado el *Concierto para piano y orquesta, en La menor, op. 54*, de dicho autor, siendo solista la joven pianista venezolana Judit Jaimes. En la segunda parte, la *Sinfonía fantástica*, de Berlioz; actúa como director el titular, maestro Pedro Pirfano. La pianista se alzó con un éxito merecido por su

temperamento, gran sentido de la medida y gran musicalidad. La Orquesta también fue protagonista del éxito de la obra, muy bien conducida por su director. La obra de Berlioz, densa poética, fue fielmente interpretada y resaltada en sus valores.

CONCIERTOS ARRIAGA

El dúo de guitarras Pujadas-Labrouve han sido los encargados de abrir la temporada musical de esta Sociedad. En el programa, diversos autores: Cabezon, Scheidler, Sor, Labrouve, Villa-Lobos y Kaufmann.

Ambos artistas poseen musicalidad y compenetración, y estuvieron discretos.—JOSE DE URQUIJO.

Cádiz

Se ha inaugurado el curso en Juventudes Musicales con un concierto de piano a cargo del pianista Miguel A. Estrella.

El acto, celebrado en los salones del Conservatorio "Manuel de Falla", tuvo la colaboración del Consulado de Argentina en Cádiz.

Miguel A. Estrella nació en Tucumán y lleva en el país argentino la dirección cultural y educativa de la Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera.

El programa desarrollado fue: "*Partita*" en *Do menor*, de Juan S. Bach; *Sonata en Fa mayor*, de Beethoven; *Triste número 3* y *Aire criollo*, del compositor ro-

mántico argentino Julián Aguirre, y *Variaciones y fuga sobre un tema de Haendel*, de Brahms.

El concierto gustó, en líneas generales, a un público que estaba ya ávido de conciertos. Estrella es un artista sobrio, delicado, que sin alardear de movimientos espectaculares extrae del instrumento sus mejores sonoridades. Poco a poco se fue haciendo con el público, que no pudo por menos que exteriorizar su agrado al final con nutridos y prolongados aplausos.

● Después de un pequeño aplazamiento por la muerte del Jefe del Estado español se ha presentado en Cádiz The New York Harp Ensemble, conjunto compuesto por cinco arpistas: Eva Jaslar, Dagmar Platilova, Bárbara Pniewska, Mónica Jarrecka y Aristid von Wurtzler.

Este grupo tuvo una gran acogida en Cádiz, pues no es corriente tal clase de agrupación musical.

Interpretaron obras de Scarlatti, Albinoni, Vivaldi, Bach, Saint-Saëns, Bertouille, Frid, Bartok, Falla y del propio Aristid von Wurtzler.

El acto estuvo organizado íntegramente por la Delegación de Juventudes Musicales.

La afinidad, la conjunción, la dulzura fueron las constantes más destacadas en este sobresaliente conjunto.—DIEGO NAVARRO MOTA.

EXITOS DE NUESTRO CORRESPONSAL DIEGO NAVARRO MOTA

El pudor del artista no ha permitido esta vez hacer su propia crónica artística. Pero la Redac-

ción, consciente, enterada de los éxitos del corresponsal gaditano Diego Navarro Mota, no tiene por menos que hacerse eco de esos triunfos en nuestra revista.

En los últimos días del pasado mes de octubre, y acompañado por el pianista José Ríos, discípulo que fue de Cubiles, ha dado una serie de conferencias-conciertos sobre la pianística española, haciendo hincapié en el piano de Falla y en su misma biografía.

Es como la antesala del centenario de su nacimiento, que se celebra, como sabemos, el próximo año.

Estos actos han tenido lugar en Murcia y provincia, patrocinados por la Comisaría Nacional de la Música.

Pero no queda ahí la cosa. El Instituto de Estudios Gaditanos ha aprobado recientemente, en sesión de su Junta directiva, la publicación de la obra *Historia del Conservatorio gaditano en sus documentos*, como aportación también al centenario del referido autor, y que constituye una preciosa colaboración a la historia de las sociedades culturales de Cádiz y a su extensa bibliografía. No en vano es Cádiz la ciudad más antigua de Occidente.

Aprovechamos la ocasión para felicitar a nuestro corresponsal Diego Navarro Mota, hombre de gran formación musical, Vicepresidente de las Juventudes Musicales de Cádiz y poeta de fuste, ya que ha alcanzado numerosos premios que avalan sus grandes dotes para reflejar su mundo poético.



El violinista Angel Jesús García y el director Pierre Colombo.

EXITO DEL «CONCIERTO ESPAÑOL», DE MANÉN, POR ANGEL JESUS GARCIA (VIOLIN) Y PIERRE COLOMBO (DIRECTOR)

Extraordinario concierto este que —dentro de la escogida programación de nuestra Orquesta Municipal— se nos ofreció bajo la batuta del director invitado Pierre Colombo y con la actuación del magnífico violinista Angel Jesús García. El programa se inició con la obertura-fantasia de **Romeo y Julieta**, donde Tchaikowski revela su talento para tratar temas trágico-románticos como éste. La Orquesta dio una buena versión de esta difícil obra, y Pierre Colombo fue conductor ágil, competente, experto, causando excelente impresión. Vino luego la «novedad» del programa: la primera audición del enjundioso **Concierto español**, para violín y orquesta, de Juan Manén, de la que fue insuperable intérprete el joven y brillante violinista Angel Jesús García (otro español triunfante en el extranjero, ya que es primer concertino de la Orquesta del Estado, de Stuttgart, y de la Orquesta de los Festivales Wagner, de Bayreuth). El **Concierto español**, de Manén, es una obra netamente española, pero sin recurrir a temas folklóricos; tiene atractivo, brillantez, originalidad y pasajes muy bonitos. El segundo tiempo («Lamento») es de una expresividad y hondura relevantes. Es obra para virtuoso del violín —como lo era su autor—, y si tenemos en cuenta que la compuso a los catorce años, resulta aún más genial y sorprendente. Angel Jesús García se identificó con el espíritu y la técnica exigida por el autor, logrando una versión luminosa, apasionada, perfecta, desbordante de musicalidad y facultades, que el público rubricó con grandes aplausos y «¡bravos!» que obligaron al valioso solista a regalarnos sendos **Caprichos**, de Kreisler y de Paganini, que acabaron de descubrirnos las excepcionales facultades violinísticas de Angel Jesús García, que conquistó al público valenciano con su magnífica actuación. Esperemos que vuelva pronto por

aquí. La Orquesta estuvo al nivel requerido, y Pierre Colombo muy acertado. Permítasenos decir que no comprendemos cómo este estupendo **Concierto español**, para violín y orquesta, de Manén, estaba olvidado tantos años. Francamente imperdonable, máxime cuando son tan poquísimos los conciertos para violín y orquesta de autores nacionales. Creo que todos los violinistas españoles debieran llevarlo en su repertorio, y más obligadamente los catalanes, ya que dicen ser tan amantes de «lo suyo». Por ello, agradezcamos a Lorenzo Martínez-Palomo haberlo incluido en los conciertos de esta temporada, y a Angel Jesús García la sobresaliente versión ofrecida.

El programa concluyó con la maravillosa **Sinfonía número 39** de Mozart (con ese arrobador «Minuetto»), de la que Pierre Colombo (buen mozartiano) dirigió sin partitura y supo extraer de nuestra Orquesta una interpretación francamente notable, que demostró la gran clase de este prestigioso director, que fue muy aplaudido, en unión de nuestra Orquesta.

OTROS CONCIERTOS

V Concurso-Memorial «López Chavarri». En el Círculo Medina se llevó a cabo la celebración de este V Concurso-Memorial «Eduardo López Chavarri», en el que participaron los pianistas Guillermo Fernández Rubio, Miguel Angel Herranz, Emanuel Ferrer Laloe y Consuelo Mejías García; el violinista José Carlos Alborch, el violoncelista Rafael Ramos Ramírez, los tenores Miguel Bou Piñón y Vicente Encabo Martín, y la soprano Carmen Blanco, que interpretaron selectas obras clásicas, románticas y contemporáneas, aparte de las obligadas de E. López-Chavarri (**El viejo castillo moro, Villanesca, Danza de Albaida, Andaluza, Serranilla y Sonata levan-**

tina). El Jurado, compuesto por J. Bágüena Soler, G. Lauri Volpi, Pascual Camps, P. García Chornet, Fernando Badía, la Directora del Círculo Medina, Amparo Domingo; el crítico E. López-Chavarri Andújar, y José Climent, otorgaron los premios así: premio de la Caja de Ahorros (50.000 pesetas y Medalla de la CITE), al violoncelista Rafael Ramos; premio de la Diputación de Valencia (25.000 pesetas), a la pianista Consuelo Mejías; premio de la Sociedad Filarmónica, a don Rafael Ramos García; premio de la Unión Musical Española (20.000 pesetas), al pianista Emanuel Ferrer Laloe; premio de la Fundación López-Chavarri (14.000 pesetas), a doña Carmen Blanco (soprano); premio del Ayuntamiento de Valencia, a don Miguel Bou y don Vicente Encabo; premio del Conservatorio de Valencia, a doña Consuelo Mejías. Nuestra felicitación a todos los premiados, a las entidades patrocinadoras, al Círculo Medina, que tanto hace en pro de la Música, y especialmente en lo que concierne a este Concurso-Memorial E. López-Chavarri, que promociona a jóvenes artistas y da categoría a Valencia en ese aspecto.

Sociedad Filarmónica. — Otro fabuloso concierto el que nos brindó esta Sociedad musical, a través del gran violoncelista Janos Starker, auténtico maestro del difícil instrumento, que nos ofreció obras de Bócherini, Beethoven y Kodaly, donde brilló su mecanismo arrollador, sensible, exquisito a un tiempo, que confirmó su prestigio mundial como uno de los mejores violoncelistas de nuestro tiempo. Le acompañó al piano con eficacia y compenetración Alain Planes, pianista de notables facultades y que en la nada fácil tarea de acompañante supo estar en todo momento con el equilibrio y tono requeridos, compartiendo con Janos Starker el éxito caluroso que consiguió.—LUIS M. RICHART.

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

Orense

En la tarde del día 15 de noviembre último se celebró en el salón del Liceo Recreo Orensano un concierto a cargo del Conjunto de Arpas de Nueva York, que dirige Aristid Von Wurtzler, el cual presentó un muy interesante programa, logrando un marcado éxito, tanto de interpretación como de ritmo y matización, entusiasmando al público, que les aplaudió entusiastamente.

● La festividad de Santa Cecilia, que como de costumbre celebra todos los años la Sociedad Unión Orfeón Orensana, este año había dado un brillante comienzo el día 16 del citado mes de noviembre, puesto que los actos programados se celebrarían del 16 al 23, ambos inclusive. Dieron comienzo con el habitual concierto de la Banda de Música de Orense, bajo la dirección de su titular, don Julián Pinilla.

Todas las obras del muy escogido programa fueron interpretadas magistralmente, siendo largamente aplaudidas por el público que llenaba totalmente el auditorio.

● También el miércoles día 19, y dentro de los actos programados, actuó brillantemente el Ballet Folklórico Orensano, que bajo la dirección de Juan Gonçalves Babio ofreció varias danzas de los siglos XVI y XVII, que fueron entusiastamente aplaudidas por el numerosísimo público asistente, el cual hizo gala de una magnífica preparación coreográfica, poniendo de relieve una vez más que el folklore gallego sigue aún teniendo la enorme belleza y actualidad de siempre.

● Llegó el día 20, y con él la triste noticia del fallecimiento de nuestro Caudillo, Excmo. señor don Francisco Franco, cuyo luctuoso suceso conmovió profundamente a todos los orensanos, quedando desde ese momento suspendidos todos los demás actos programados, en señal de duelo. —EVENCIO BAÑOS RODRIGUEZ.

Santander

El Ateneo de esta ciudad nos ha dado la gran sorpresa en el concierto a cargo de dos intérpretes de excepción, checoslovacos: Ivan Klansky y Vladimira Klansky, pianista el primero y trompista la segunda. Como ya queda dicho, su concierto fue una gratísima sorpresa; la actuación del pianista inició el concierto como solista, luciendo unas calidades no de acompañante, sino de solista y de altura, arrancando "bravos" y grandes aplausos. En la misma primera parte actuó su esposa, Vladimira, con el *Concierto en Mi bemol*, de Mozart, con un estilo y musicalidad perfecta, dominio absoluto del instrumento, que le permite unos cambios en los matices insospechados. En mi ya dilatada vida he conocido profesionales del instrumento, desde la época de "los fallones" hasta el momento actual, que los hay buenísimos; pero Vladimira es cosa única.

Resumiendo: un concierto gratísimo y de sorpresa, como decíamos al principio. Mi enhorabuena, y hasta pronto. La puerta está abierta.

● La Sociedad de Amigos del Festival Internacional de Santander, para la inauguración de la temporada, nos ofreció un magno concierto, encomendado a la Orquesta de Cámara de Paul Kuentz. Aquí no hay sorpresa, porque, como ya he dicho en otras ocasiones, hay una selectividad en los contratos de artistas y grupos, por lo que se va al concierto con la seguridad de la calidad; y permítaseme la aclaración: ello es posible porque, a más del celo de los directivos, que también lo tienen los del Ateneo, éstos disponen de más ingresos y ayudas, naturalmente.

La orquesta suena muy bien, y con sus doblajes consigue una variedad, necesaria a ciertas composiciones clásicas. La gran figura es, sin duda posible, el violonchelista Jean-Marie Gamad, bien demostrado en el *Concierto* de L. Boccherini, y en el

de J. Haydn. Reafirmo que es un gran artista, con todas las cualidades que esta definición requiere.

La Asociación de Amigos del Festival Internacional de Santander nos convocó para la audición del pianista Jorge Bolet, de técnica y calidades propias de un gran pianista, al igual que su "palmarés" excepcional, que consta en el programa, al que vamos a referirnos.

En la primera parte, nada más y nada menos que la "Chacona" de la *Partita número 2, en Re menor*, de Juan Sebastián Bach; "arreglada" para piano por Bussoni. Tengo que repetir que no soy partidario de los "arreglos", por bien hechos que estén. Una obra concebida y realizada plenamente por su autor, en este caso el inmenso J. S. Bach, debe ser respetada a toda costa, sin paliativo de ningún género. A esta obra seguía la *Opus 28* de Federico Chopin, con los *24 preludios*. Una parte, como puede verse, amplia y difícil, que Bolet, gran pianista, realizó demostrando la técnica y calidades ya ensalzadas. La segunda parte fue toda de "arreglos". Comenzó con los *Valses célebres*, de J. Strauss, que conocidos en su versión orquestal pierden con el "arreglo" todo el color y encanto. ¿Y qué vamos a decir del "trasplante" del *Tannhäuser*, del coloso Ricardo Wagner... esa obra, concebida para ese instrumento colosal y único que es la orquesta, "arreglada" para piano...? Pues que es intolerable, aunque es trate de un muy ilustre familiar.—E. VELEZ CAMARERO.

Santiago de Compostela

MUSICA ANTIGUA.—La Universidad ha organizado unos ciclos de Música Antigua, que desgraciadamente no han ido acompañados por el éxito. Aplazados o suspendidos por las circunstancias políticas, no han logrado recabar la atención de los uni-

versitarios. Esto aconteció con la actuación del Cuarteto Renacimiento, acompañados por José Foronda (tenor).

● Genial actuación, sin embargo, la que tuvo en el órgano del Monasterio de San Pelayo la gran organista catalana Montserrat Torrent. A lo largo de dos días hizo una exposición de la música orgánica española y europea de los siglos XVI-XVII y comienzos del XVIII. Montserrat Torrent es de sobra conocida por sus interpretaciones discográficas de música antigua, y en este caso hizo uso magnífico del órgano, recientemente restaurado y de bellísimo sonido.

MUSICA CLASICA.—Cabe destacar una gran actuación del Quintete a Vent d'Avignon. Mozart, Haydn, Debussy, Bozza, Hindemith, Ibert, en interpretaciones sin tacha. Dada la calidad de los cinco miembros del grupo, no cabé resaltar a ninguno, sólo recordar al flauta en su interpretación en solitario de la obra de C. Debussy *Syrinx*.

MUSICA "POP".—Deliciosa la actuación del invitado de la Casa Hamond, Don Lewis. Un programa compuesto por "standard pops", "folks", "jazz" y clásicos... Sí, en efecto, Don Lewis, con un extraordinario sentido del humor, hizo unas versiones, para Hammond Organ, de fragmentos de *Así hablaba Zarathustra*, *Ave Maria*, de Schubert; *Novena sinfonia*; *Aleluya*, de Haendel, interpretando él mismo los trozos de soprano, contralto, tenor y bajo. Deliciosa caricatura, que no hizo sonreír a los puristas, que se olvidan de la tradición, existente en países como Inglaterra, de la interpretación en forma cómica de obras "consagradas". Don Lewis muestra un total dominio de su instrumento y de la caja de ritmos, uniendo ello a su simpatía, que hace que gane la amistad del público a los pocos minutos. Se aprecia por momentos su admiración por Tomita, que a la hora de la interpretación produce ciertos paralelismos, que desde luego no desmerecen a Lewis.—J. M. C. A.

EN TORNO A HANS KNAPPERTSBUSCH

FE DE ERRATAS

- Página 11, 1.ª columna, línea 8: Donde dice: ... contra él: Furtwängler..., debe decir: contra él, Furtwängler...
- Página 11, 1.ª columna, línea 70: Donde dice: ...expresara, debe decir: expresará...
- Página 11, 2.ª columna, línea 7: Donde dice: ...artístico Fertspielhaus, debe decir: ...artístico del Festspielhaus...
- Página 11, 2.ª columna, línea 45: Donde dice: ...Ignora que las normas..., debe decir: ...Ignora que las Normas...
- Página 13, 1.ª columna, línea 1: Donde dice: ...que sería muy superior..., debe decir: ...que sería hoy muy superior...
- Página 13, 1.ª columna, línea 14: Donde dice: ...superioridad Kna..., debe decir: ...superioridad de Kna...
- Página 13, 1.ª columna, línea 22: Donde dice: ...Sin embargo, nos ha dicho..., debe decir: ...Sin embargo, no nos ha dicho...
- Página 13, 1.ª columna, línea 35: Donde dice: ...que los monoaurales..., debe decir: ...que las monoaurales...
- Página 13, 1.ª columna, línea 48: Donde dice: ...del «fuego»; en las cuerdas, con la estética anestesia; debe decir: ...del «fuego», en las cuerdas, con la estética anestesia...
- Página 13, 1.ª columna, línea 72: Donde dice: ...tampoco Ravel..., debe decir: ...tampoco de Ravel...
- Página 13, 2.ª columna, línea 3: Donde dice: ...íntima..., debe decir: ...íntimo...
- Página 14, La polémica de la edición, segunda cita: Donde dice: ...pudiera intentar salvar, debe decir: ...pudiera intentarse salvar...
- Página 14, La polémica de la edición, cuarta cita: Donde dice: ...ciclos de 1955 o 1957..., debe decir: ...ciclos de 1956 a 1958...
- Página 15, Wieland Wagner. Varia, quinta cita: Donde dice: ...recitativo de Mozart..., debe decir: ...recitativo «a la» Mozart...
- Página 16, Anecdótico. Primera cita: Donde dice: ...de su presentación..., debe decir: ...de la representación...
- Página 17, Discografía. Segunda columna: Los títulos 7, 8, 9, 10 (*Tannhäuser*, *Maestros*, *Tristán y Parsifal*) constituyen el disco: Hispavox-HV (S)-390-01 (Westminster).
- Página 17, Discografía. Tercera columna: *Maestros Cantores* (Opera completa). Donde dice: Stolke, debe decir: Stolze.

CRONICA DE CINCO DIAS

(Publicado en el número anterior.)

FE DE ERRATAS

Página	Columna	Línea	Dice	Debe decir
13		2	Filamónica	Filarmonica
13	1.ª	38	Boening	Boeing
14	1.ª	2	infunta	infanta
14	1.ª	29	des	der
14	1.ª	44	elocuenes	elocuentes
15	1.ª	34	Do	La
15	1.ª	38	sensual	sensuel
16	1.ª	39	sentandos;	sentados
16	1.ª	78	poena	poema
16			erstf	erste
16	2.ª	43	piensesn	piensen
17	1.ª	27	larquisima	larguísima
17	2.ª	52	Frübeck	Frühbeck

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



GARRIDO
INSTRUMENTOS DE MUSICA