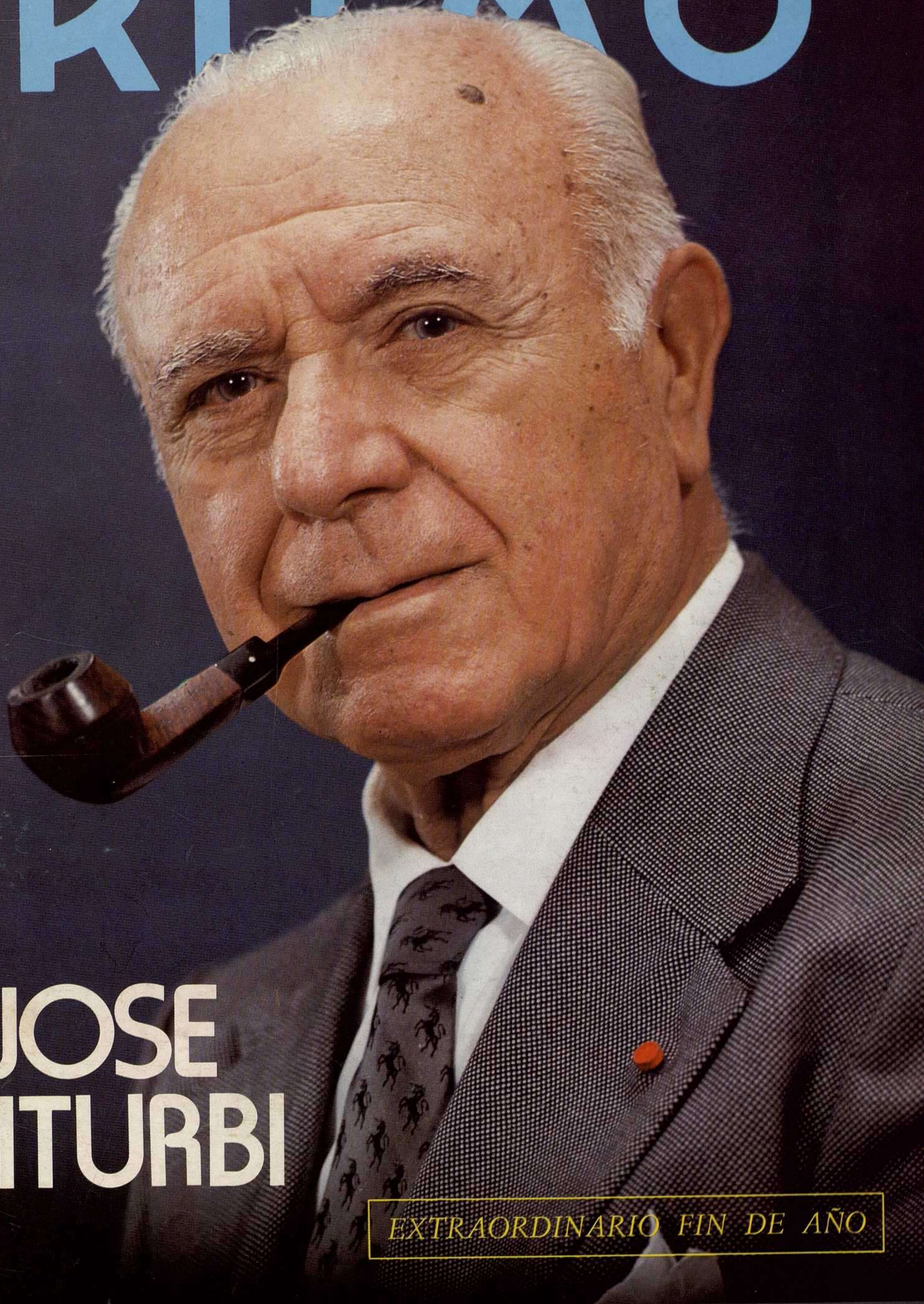


RITMO



JOSE
ITURBI

EXTRAORDINARIO FIN DE AÑO

AÑO XLIV ★

NUM. 437 ★

DICIEMBRE 1973 ★

PRECIO: 60 PTAS.

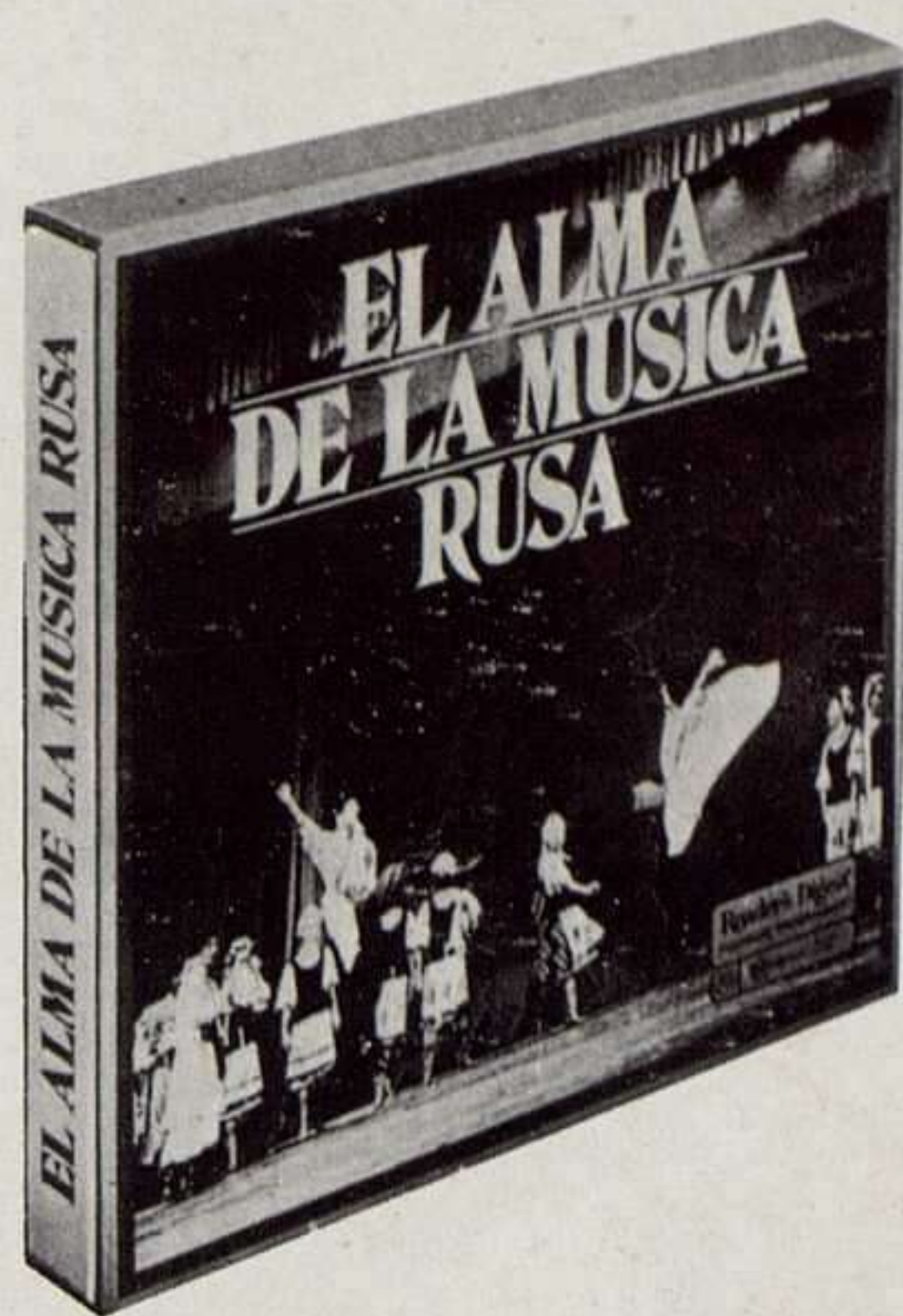
(con suplemento MUSICA «POP»)

DESENGAÑO. 2
VALVERDE. 3
TELEFONO 222 72 02
MADRID-13



GARRIDO
INSTRUMENTOS DE MUSICA

¡Déjese envolver en la magia de la música!



Toda la música... para todos. Este es el lema de **Discoteca de Selecciones**, que une a la calidad de sus productos los precios más ventajosos y un repertorio discográfico de la mayor variedad y categoría.

Ahora y para Vd., estas

TRES ESPLENDIDAS ANTOLOGIAS SONORAS

Música para todos los gustos, para toda la vida y sus momentos

LA FELICIDAD ES...

La apasionante música de hoy a cargo de los famosos intérpretes de siempre

- 10 Microsurcos de máximos tamaño y duración (30 cm. y 33 rpm.).
- 122 melodías, las más bellas, rítmicas y alegres del momento.
- 1 práctico y lujoso Album-Estupe, con fundas especiales.
- La increíble sorpresa de la música «pop» interpretada por los clásicos de la música ligera.

CONTENIDO DEL ALBUM

1.—Partiendo en Jet, No tiene importancia, Vuelve a mí, Gotas de lluvia, Azul brumoso, Cuando llegue a Phoenix, Mi copa se llena, Digo una oración, Charada, Winchester Cathedral, Quíereme esta noche. 2.—Estréchame, Canción de Joe, Molinos de viento en tu imaginación, Si te tuviera, la, la, la, Listo para marchar, El loco de la colina, ¡Hola, Jude!, Un día de tantos, Bosque no-ruego, Me enamoré de ti, Qué noche la de aquel día. 3.—La buena vida, Todos están hablando, Juana, Marrakesh Express, Jackie, Pronto va a llover, Nuestro día llegará, Me vuelves loco, Esta tarde vi llover, Un amor maravilloso, Mac Arthur Park, Soy un creyente. 4.—Torno de hilar, El reflejo del amor, Jennifer Juniper, ¿A dónde voy?, No, no mucho, Camino del alma, Sabor a miel, Sin ella, El espectáculo ambulante de la salvación del hermano amor, A medianoche, Cuando un hombre quiere a una mujer. Me has hecho muy feliz. 5.—La luz de tu amor, El tema de Quentin, Flechitas, Casacschok, Adiós, Enciende mi pasión, Pasar por mi lado, Estas botas son para caminar, Wichita Lineman, Las huellas de mis lágrimas, Gran valor, Querida. 6.—Los juegos de la gente, ¿No es verdad?, Conozco un lugar..., Otoño adelantado, Pepito, Pasar por mi lado, Mi modo de vivir, Mi querido amor. Con la pluma en la mano, The boxer, Sintiendo lo te dejo, Quinn el animal. 7.—Vamos juntos, Un poco de amor, Romeo y Julieta, Azul cristalino, Corazón feliz, Qué le han hecho a la lluvia, Buenos días, estrellas, No sé qué hacer conmigo, Rastro, Si tienes que dejarme que sea ahora, Detente en nombre del amor, Un mundo sin amor. 8.—Este hombre te quiere, Vivir para vivir, Samba del verano, Meditación, Que sea yo, El amor ha sido muy bueno conmigo, Mientras lloro, No me quiero enamorar, Por ambas caras, Tentando el alma, El camino del amor. 9.—Un poco de amor en tu corazón, En la hierba, Nunca encontré otro como tú, Acuario, Mundo bello, Ciclos, La estrella del Striptease, Jueguitos, Lo único que necesitas es amor, Yo que no vivo sin ti, Poco a poco, Paseo de los elefantitos. 10.—Marionetas en la cuerda, En los brazos del amor, Entra, Sol, Classical gas, Desde

que me enamoré, Con su blanca palidez, El amor es azul, Mundo maravilloso, La gloria del amor, Llámame, Lo que necesita el mundo, Divirtiéndose, Aquel sentimiento feliz.

Orquestas: Benny Goodman, Duke Ellington, E. Mancini, Charlie Barnet, Billy May, Bob Crosby, Harry James, Ken Thorne, Arthur Greenslade, Pete Kink, Perry Botkin, Johnny Harris.

EDICION MONOAURAL: **Contado:** 1.895 Ptas. **Plazos:** entrada de 209 Ptas. y 9 mensualidades de 209. EDICION ESTEREOFONICA: **Contado:** 1.995 Ptas. **Plazos:** entrada de 219 Ptas. y 9 mensualidades de 219. (Más 75 Ptas., en todos los casos, por gastos de envío.)

SCHEHEREZADE

un Festival de Música Exótica

Las misteriosas danzas orientales, los más importantes temas románticos...

- 10 Microsurcos de máximos tamaño y duración (30 cm. y 33 rpm.).
- 15 joyas musicales de universal renombre.
- 18 grandes compositores.
- 1 práctico y lujoso Album-Estupe, con fundas especiales.

CONTENIDO DEL ALBUM

1. Cuentos de las mil y una noches: Scheherazade: El mar, El barco de Simbad, Cuento del príncipe Kalendar.—2. El romántico Tchaikovsky: Sinfonía N.º 5 en Mi Menor: Andante, Allegro con anima, Andante cantabile, Vals, Allegro moderato, Finale.—3. El templo del placer: Islamey, Fantasía Oriental, de Balakirev, y El templo del placer de Khan, de Griffes. Escalas, de Ibert, y Rapsodia Española, de Ravel.—4. La más bella historia de amor: Romeo y Julieta, de Tchaikovsky; Sinfonía romántica, de Hanso.—5. El amor brujo (en todos sus tiempos), de Falla; El sombrero de tres picos (en todos sus tiempos), de Falla.—6. Las fuentes de Roma, de Respighi, y Festivales romanos, de Respighi.—7. El pájaro de fuego, de Stravinsky, y El Mar, de Debussy.—8. Rapsodia, Rapsodia rumana, de Enesco; Bailero, de «Canciones de Uvernia», y La novia vendida, de Smetana. Rapsodia española: Capricho español, de Rimsky-Korsakov; Marcha de El gallo de oro, de Rimsky-Korsakov.—9. Melodías románticas para Piano y Orquesta: Rapsodia sinfónica, de Turina, y Variaciones sinfónicas, de C. Frank. La belleza de la Naturaleza, de Dvorak, y El cazador maldito, de Franck.—10. La bella durmiente. Suite de La bella durmiente (en todos sus tiempos), de Tchaikovsky. Suite de «Copelia», de Delibes (en todos sus tiempos), y Suite para ballet de «Sylvia», de Delibes.

Orquestas: Filarmónica de Roma, Royal Philharmonic, New Philharmonia, RCA Victor Symphony.

EDICION MONOAURAL: **Contado:** 1.895 Ptas. **Plazos:** entrada de 209 Ptas. y 9 mensualidades de 209. EDICION ESTEREOFONICA: **Contado:** 1.995 Ptas. **Plazos:** entrada de 219 Ptas. y 9 mensualidades de 219. (Más 75 Ptas., en todos los casos, por gastos de envío.)

EL ALMA DE LA MUSICA RUSA

Por primera vez en el mundo, los 100 más famosos títulos de la música rusa, clásica y popular, en un solo Album.

- 9 Microsurcos de máximos tamaño y duración (30 cm. y 33 rpm.).
- 100 obras, populares y clásicas, mundialmente famosas.
- Ritmos populares, Coros, Sinfonías, Overturas, Czardas, Ballets, etc.
- 1 práctico y lujoso Album-Estupe, con fundas especiales.

CONTENIDO DEL ALBUM

1. Toda Rusia: Llanura mi llanura, Ojos negros, Adiós a los cosacos, Polianka, etc.—2. Gloria de los Ballets Rusos: Cascanueces, El Lago de los Cisnes, etc.—3. ¡Toca, zingaro!: Caravana, Katuska, Los alegres cingaros, Czardas, Vals del vagabundo, etc.—4. Leyendas de la Rusia antigua: El amor de las tres naranjas, Una noche en el monte pelado, Kovantchina, El príncipe Igor, etc.—5. Los bateleros del Volga: A lo largo del río, Crepúsculo, Los caminos del otoño, La luna brilla, Campanas de la tarde, Los mozos de Kiev, etc.—6. Grandes páginas de la música rusa: Scheherazade, La Gran Pascua Rusa, Kemmenoi-Ostrov, La roja amapola, etc.—7. Todas las Rusias: Tiempo de lirios, Viejo vals, Por qué amar por qué sufrir, Czardas con variaciones, etc.—8. Pequeñas páginas de la música rusa: El vuelo del mocardón, Canción hindú, El gallo de oro, Vals de la bella durmiente, etc.—9. Los Coros Rusos del Baikal: Razin, etc., etc. Orquestas: Sinfónica de Londres, Filarmónica de Roma, Societé des Concerts de Paris, etc. Agrupaciones folklóricas, grandes solistas, etc. EDICION MONOAURAL: **Contado:** 1.895 Ptas. **Plazos:** entrada de 209 Ptas. y 9 mensualidades de 209. EDICION ESTEREOFONICA: **Contado:** 1.995 Ptas. **Plazos:** entrada de 219 Ptas. y 9 mensualidades de 219. (Más 75 Ptas. de gastos de envío en todos los casos.)

Solicite INFORMACION más detallada a la siguiente dirección:

SELECCIONES del Reader's Digest

Avda. de América, s/n. - MADRID-27

Servicio de Tiendas al Público, donde también puede solicitarse información: MADRID: Hermosilla, 20 • BARCELONA: Rambla de Cataluña, 87 • BILBAO: General Concha, 2.



el poder
musical de un
sólo dedo

PARTNER 15

FARFISA

¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo

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

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

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

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

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

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

Teléf. 2271216 - MADRID-5

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Fundada en 1929-Al servicio de toda la música

EXTRAORDINARIO

FIN DE
AÑO 1973

DEDICADO AL

piano

Editorial

Este extraordinario de fin del año 1973 lo dedica RITMO al Piano, instrumento romántico, lírico, orquestal, que ha creado genios de inspiración y de interpretación musical plenos de belleza, emoción, alegría, sencillez, sinceridad, amor...

Los mensajes pianísticos «a solo» llenan muchos y espléndidos volúmenes de literatura sonora, que han puesto al rojo vivo la emoción de los auditores de mayor sensibilidad apasionada, romántica, lírica o dramática; cuando el Piano interviene como colaborador, en diálogo con la voz, con el «arco», con el instrumento de viento, se ofrece al solista con su más sumisa ayuda, a fin de que sus interpretaciones afloren del teclado más o menos emotivas; cuando la colaboración pianística es solicitada por conjuntos instrumentales o vocales, el Piano tiene la imperiosa obligación de constituirse en «guía», en cincelador del mensaje sonoro, ajustándose, ciñéndose a las reglas técnicas e interpretativas que la didáctica musical tiene dictadas para cada una de las características de las obras, sean antiguas, clásicas o modernas... Pero cuando el genio se ha de revelar como solista del mensaje pianístico orquestal, es en este período sonoro donde el intérprete adquiere plena e íntegra responsabilidad en el resultado síquico del mensaje, en su auténtica finalidad: la de hacer vibrar el corazón del auditor al unísono con el total de los corazones sensibles a la audición.

El Piano, por los avances técnicos de los fabricantes constructores, que le han dotado de todos los medios de percusión, de sonoridad, de ricos y variados timbres, ha llegado a que se le considere como majestuoso trono de los geniales pianistas que han venido ocupándolo desde que el piano moderno instauró sus primeros «soberanos», en el siglo XVIII.

Desde el firmamento musical en el que es astro-rey, lleva el Piano ya varios siglos deslumbrándonos con sus fulgurantes estrellas, esa constelación de geniales compositores y pianistas que figuran con letras de oro en la ya densa historia del Piano y que nos transmitieron el mensaje artístico del inmenso bagaje de su producción pianística y legaron al mundo musical toda su riqueza, tanto en el campo de la creación como en el de la interpretación.

Con este editorial, en este número consagrado al Piano, RITMO desea contribuir a que la fecundidad de los grandes compositores e intérpretes, de los siglos XIX y XX, plena de valores pianísticos, siga engendrando para los venideros nuevos genios que perpetúen aquella riqueza musical y mantengan para el Piano ese solio al que pueden aspirar los grandes intérpretes del futuro.

EL

PIANO

AÑO XLIV • NUM. 437 DICIEMBRE 1973

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

Dirección y Redacción: Francisco Silvela, 15 MADRID-6 (España). Teléf. 4010740

Dirección telegráfica: RITMO.- Madrid

Delegación y Redacción para Cataluña:

Vía Layetana, 40. BARCELONA-3. Teléf. 3102964

Director: F. RODRIGUEZ DEL RIO

Redactor-Jefe: Antonio Rodríguez Moreno

Precio de suscripción.-ESPAÑA: Año, 300 ptas. Número suelto, 30 ptas.; atrasados, 35 ptas. EXTRANJERO: según países

Depósito legal: TO. 2 - 1958

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15. Madrid.

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

Artículos, entrevistas, crónicas y reportajes en exclusiva de:

Javier Alfonso, Gonzalo Alonso Rivas, Ramón Barce, Helena Costa, Manuel Chapa Brunet, Antonio Fernández-Cid, Juan Antonio García Barquero, Antonio Iglesias, Nicolás Koch-Martín, Eduardo López-Chávarri Andújar, Pedro Machado de Castro, Pedro Luis Menéndez, José Luis Pérez de Arteaga, Leopoldo Querol, José Subirá y Gloria Vignau

EL DISCO CLASICO

Críticas y comentarios por:

Gonzalo Alonso Rivas, Manuel Chapa Brunet, José Luis García del Busto, Pedro Machado de Castro, Ramón Ortiz Ramis, José Ignacio de la Peña, José Luis Pérez de Arteaga y José Prieto Marugán

DISCOGRAFIA ESPAÑOLA DEL PIANO CLASICO

Recopilación de José Prieto Marugán

Fotografía: Barahona y Archivo

Dibujo y rotulación: M. Pliego

Felice
Año 1974

desea RITMO a todos sus
Accionistas, suscriptores,
anunciantes, colaboradores
y lectores

La educación musical, base para su futuro.



Instrumentos para el

Metodo Orff

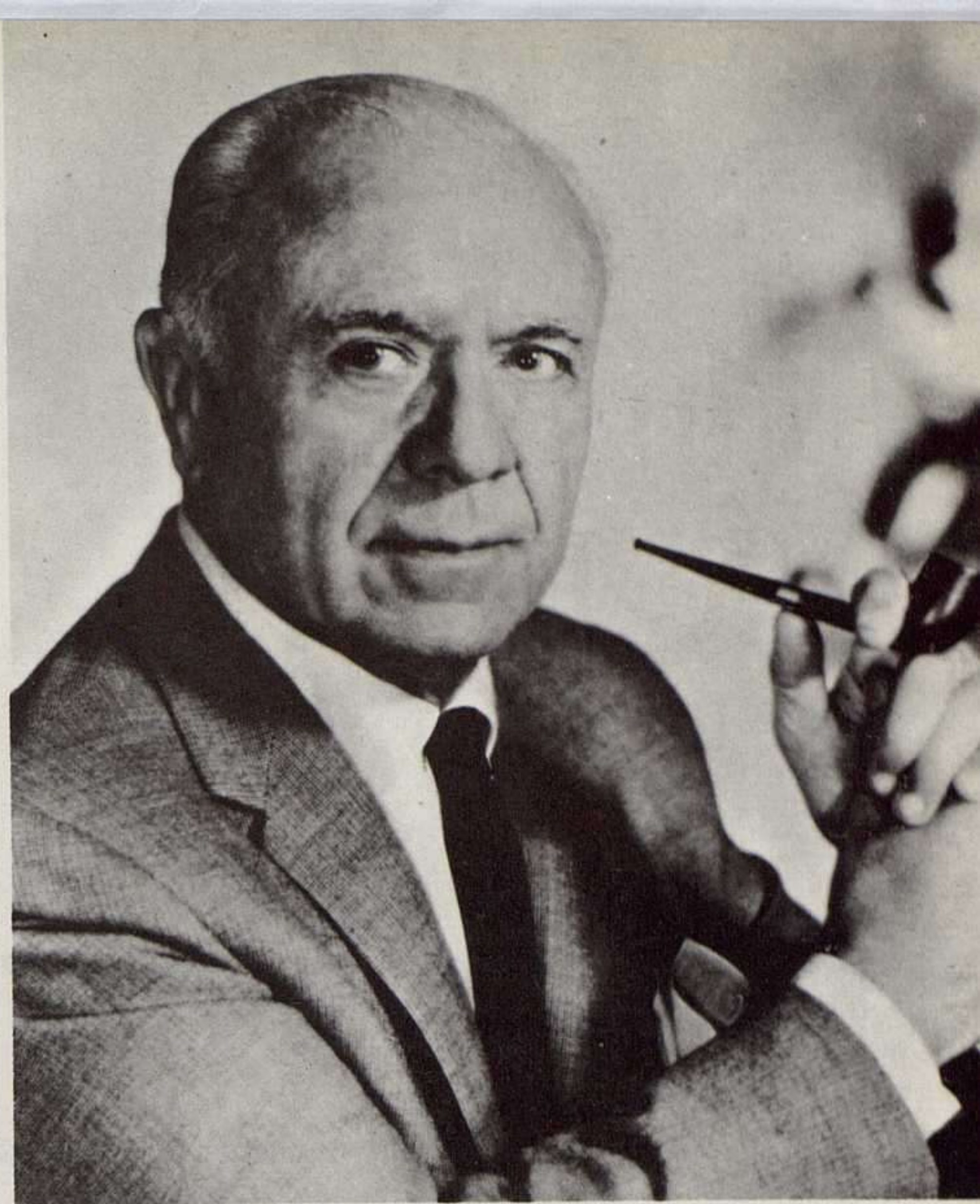


Desengaño, 2
Valverde, 3
Teléf. 222 72 02
MADRID-13

todo para la música

NUESTRA PORTADA

Esta figura universal del pianismo español preside desde nuestra portada este número extraordinario de RITMO dedicado al Piano, y para brindar a nuestros lectores su semblanza artística, hemos elegido la que del gran pianista realizara nuestro colaborador Antonio Fernández-Cid para el programa de uno de sus más recientes conciertos en Madrid, correspondientes al Ciclo de Grandes Pianistas, que organizó Ibermúsica.



josé iturbi

«GRANDE»
ESPAÑOL
DEL TECLADO

No se trata de redactar una cumplida biografía de quien la tiene pública de los más altos vuelos. Tampoco de reflejar una concreta coyuntura presente y buscar las singularidades actuales del artista, sus circunstancias. Menos, claro es, de suscribir unas frías, objetivas notas al programa, cuando el de Iturbi se apoya en páginas, de una parte, bien gustadas y queridas por el aficionado; de otra, esenciales en la historia del teclado. No podía, en cambio, quedar sin subrayado especialísimo la presencia nueva de José Iturbi entre nosotros, cuando el valenciano universal acaba de ser destinatario del más hondo y fervoroso de los homenajes; el que más había de satisfacer a quien siempre llevó muy dentro el cariño a la tierra que le vio nacer y supo alimentar forzosas lejanas residencias, viajes ininterrumpidos con esa nostalgia de la que se arrancan los estímulos mayores para proseguir en una lucha incruenta, pero ininterrumpida, que se abre en la adolescencia, en las etapas del propio paisaje levantino, en las suizas y parisienses, para saltar, andando los años, hasta América y no admitir después límites fronterizos a su arte.

Diríamos que la recia estampa de Iturbi, sólido en lo físico, cuadrado en la contextura, con resistencias inverosímiles para el quehacer ajetreado que el servicio doble de la batura y el teclado imponen, se hermana con la espiritual singularidad del intérprete, recio, sólido, preciso, asimismo, para el que toda afectación, toda ganga sentimentaloides, todo apoyo en pintoresquismos y en alardes románticos, supone una traición a esa verdad a la que sirve muy desde dentro. Porque lo peculiar en el Iturbi al que conocemos como protagonista de mil noticias sensacionales: en el «divo» de la televisión, que protagoniza filmes y deslumbra al buscador de datos superfluos con su residencia en Beverly Hills, con su envidiable pinacoteca o sus muchos coches de lujo, es que nunca, en el momento de la verdad, ha podido en él otro estímulo que el de hacer una música sentida con seriedad, con rigor de quien se prepara y sabe estar a punto para que no sea el prestigio quien ampare, sino la demostración misma de cada coyuntura.

José Iturbi, millonario en discos que extienden su ya ancho prestigio y llevan su voz hasta los hogares todos, los rincones más perdidos; que da vuelo a una «Malagueña» albeniziana, y pureza de timbre cristalino a un «Claro de luna», con efluvios impresionistas o expresión limpia de amaneramientos al de Beethoven. José Iturbi, que explica, de la manera más sencilla, como quien nos dice que esa música sólo puede ser así, la diafanidad de los pentagramas de Mozart. Para ello, no ha sido corto el camino, y menos, fácil. La vida profesional, el trabajo en cines, grupos de café o balneario, forjaron la voluntad en el más noble anhelo: arbitrar medios, él que no los poseía materiales, para los primeros conciertos. Después, cuando se multiplicaban las actuaciones, en el anarquismo de un horario siempre en fluctuación, con el teclado mudo de los viajes o el piano instalado en la habitación del hotel, Iturbi ha sostenido siempre a punto su técnica. Ahora, más tolerable el ritmo y un tanto remansada la actividad de concertista, Iturbi, como ayer, como siempre, viene a tocar deseoso de que sus amigos puedan rodearlo, una vez más, de afectos y admiraciones por igual dirigidas al artista universal y al hombre de España que nunca, ni en los más difíciles momentos, abjuró de esta condición, esgrimida como título de legitimidad en un pasaporte que a él le respaldaba y a todos nos enorgullecía.

ANTONIO FERNANDEZ-CID

Un poco de historia del PIANO

A la derecha de estas líneas, uno de los pianos de Beethoven, conservados en su casa-museo, en Bonn, y un grabado de la época que nos presenta al gran maestro actuando para Mozart y sus amigos.

La palabra piano (instrumento de teclas) viene del latín «claves» o «clavis»: el órgano, el clavecín, el clavicordio y, en fin, el piano formaban hasta el final del siglo XVIII la familia de los instrumentos de teclado. Pero ya en el siglo XV se fabricaban clavicordios en Venecia, Florencia, Milán, Amberes y Amsterdam. En el siglo XVI apareció el «archicémbalo», que en el siglo XVIII se convirtió en el clavecín «pianoforte» (piano) a fin del mismo siglo. El «pianoforte» fue perfeccionado hacia 1800, y el año 1850 verá la creación del «pianino». En los siglos XV y XVI los fabricantes ornaban a menudo sus clavicordios y clavecines con dibujos o pinturas.

A fines del siglo XVIII la invención del «pianoforte» o piano dio nacimiento a una importante industria. Los pianos alemanes e ingleses eran entonces los más renombrados. La fábrica inglesa Broadwood daba trabajo, en 1773, a 600 personas. En Francia, Erard fue célebre hacia 1770. La marca ha desaparecido en 1930, por fusionarse con Gaveau. La marca francesa Pleyel fue fundada en 1800 y pronto se convirtió en una de las más famosas del mundo. Gaveau fue creada un poco más tarde. En Alemania se fundaron las marcas Göttrian, Steinway, Bechstein, Blüthner, Ibach y Scheidemeyer. Tres de estos nombres son aún célebres. En Rusia apareció la marca Schröder en 1818; en Holanda, Rippen, y en los Estados Unidos, en el siglo pasado fueron creados los pianos Chickering, Knabe y, en fin, Steinway, hoy en día la marca de más prestigio.

Alemania fabricaba 170.000 pianos en 1913; Estados Unidos, 350.000; Francia, más de 100.000. Pero en 1920, con el advenimiento de la radio, la venta bajó fuertemente en Europa, y en la actualidad no supone más que el 20 por 100 del total de las ventas de instrumentos de música.

En Italia, el clavecín aparece en el siglo XV; el primer piano, hacia 1690, y Cristofori, hasta 1731, construyó 30, en Florencia. Al mismo tiempo el francés Jean Marius construía un instrumento de martillos y teclado, lo mismo que Silbermann y Schroeter en Alemania. Juan Sebastián Bach interpretó en un «pianoforte» Silbermann, en Potsdam, en 1757. Su sonoridad era aún débil; la del clavicordio estaba considerada como «más completa». A mediados del siglo XVIII alemanes



e ingleses reforzaron la sonoridad del «pianoforte». Pero fue el francés Sebastián Erard —fallecido en 1831— quien modificó y modernizó el «pianoforte», en 1821, y le dio su sonoridad y aspecto actuales. Creó el modelo de piano de cola y el piano vertical, que reemplazaron al «pianoforte», que desapareció. Los martillos de cuero fueron sustituidos en 1840 por los de fieltro. Las cuerdas fueron más gruesas y se montaron, hacia 1825, sobre un marco fundido, primero en Estados Unidos y luego en Europa. La forma actual del piano de concierto fue realizada hacia 1900. Existen ahora pianos verticales de todas clases, algunos a precios muy asequibles.

El órgano parece haber sido el primer instrumento de teclas, y se tocaba desde el siglo IX, hasta que hacia 1550 apareció con el (clavecín) piano un serio competidor. El más antiguo manuscrito de música para piano podría ser el **Robertsbridge Codex**, fechado en 1320, conjunto de motetes sacados del **Romance** de Fauvel. Tan antigua como ésta es la partitura **Codex Faenza italiana para órgano**, con cantos de misa de Jacopo da Bologna y de Landini. Luego el manuscrito **Ars noa**, del francés Guillaume de Machaut, fallecido en 1377. Los organistas eran empleados por los príncipes y las Municipalidades. El documento pianístico alemán más importante es el **Buxheimer Orgeibuch**, compuesto del 1460 al 1470 por un tal Paumann. En 1512, Schlick publicó un **Libro de órgano**. En 1523, el italiano Cavazzoni publicó las **Recerchari, motetti, canzoni**, y el organista de San Marcos de Venecia, Merulo, publica en 1593 una **Instrucción del teclado**.

En esta época aparecieron obras para el teclado en otros países de Europa: en España, por Cabezón, en 1557; Bermudo, en 1555, y Santa María, en 1565. En Francia, por Ateignant, en 1530, en el **Mulliner Book** y el **Fitzwilliam Virginal Book**, en 1620. Los maestros ingleses del órgano eran: Blythman, Byrd, Farnaby, Gibbons, Bull y Philips, todos de la Chapel Royal. En Holanda estaba el gran compositor Sweelinck, fallecido en 1621. En Bruselas, Cornet. Sweelinck formó a los maestros alemanes Scheidt, Praetorius, Scheidemann y Hassler.

En el siglo XVII se crea en Alemania el pedal del teclado; Frescobaldi es por entonces el más grande virtuoso con sus **Canzoni, Capricci, Toccatas, Fantasías y Variaciones**, publica-



Arriba: Franz Liszt, durante uno de sus conciertos palatinos. Sobre estas líneas, Czerny, el gran técnico del piano, y Anton Rubinstein. A la derecha: Mozart. Abajo: Franz Schubert, el gran romántico del piano.

das en 1608 y resumiendo su estilo en 1635, en **Fiori musicali**. El maestro alemán Froberger ha creado la escuela alemana de piano, también en el siglo XVI. En Francia darán esplendor al piano Couperin, Rameau y Charbonnières. En Viena serían célebres Pogliotti, Kerll y los hermanos Muffati. En 1692, Kuhnau introdujo la forma sonata al teclado. Luego vendrán J. Pachelbel, J. C. Fischer y Krieger. Entre los compositores del piano debemos citar a Domenico Scarlatti (500 sonatas) y Haendel.

La verdadera historia del piano empieza con J. S. Bach, en Weimar, primero con arreglo para clavecín de los **Conciertos para violín**, de Vivaldi, que también interpretó al órgano; pero Bach compuso poco para clavecín. Serán sus hijos quienes popularizarán este instrumento. Después de ellos, Mozart, Beethoven, C. M. Weber, Mendelssohn, R. Schumann, Chopin, Liszt, César Franck, Anton Rubinstein, Brahms, Tchaikowsky, Rachmaninov, Grieg, Prokofiev, Fauré y Ravel han difundido el noble instrumento del piano con sonatas y conciertos.

Pero se puede decir que el «pianista» más universal de la historia de la música es Juan Sebastián Bach, con su **Clavecín bien templado** (1722-1744), que ha creado el estilo pianístico clásico, con su **Arte de la fuga**, sus **Temas característicos** y sus **Fantasías**. Su hijo Felipe-Manuel ha compuesto 50 conciertos para piano. Beethoven ha escrito una gran parte de su obra para el piano, que todos los virtuosos interpretan todavía, lo mismo que todos los románticos. El vienés Czerny, teórico del piano, fallecido en Viena en 1857, es autor de innumerables ejercicios y estudios para piano que todavía intepretan los alumnos de piano actual. Schubert y Schuman son los creadores del estilo romántico en el piano...

El piano es en nuestros días el instrumento preferido de los melómanos; los grandes pianistas atraen más que los violinistas...

Y para terminar, citemos a la estrella pianística más brillante de este siglo, Arthur Rubinstein, intérprete del piano desde hace casi ochenta años, y que continúa una carrera desde hace casi setenta y cinco... Una marca muy difícil de superar.

NICOLAS KOCH-MARTIN



UNION MUSICAL ESPAÑOLA

F. García Lorca

«Canciones españolas antiguas»

Para guitarra

TRANSCRIPCIÓN DE RAMÓN CUETO

- I. «Anda, jaleo».
- II. «Las morillas de Jaén».
- III. «Los cuatro muleros».
- IV. «Los mozos de Monleón».
- V. «Las tres hojas».
- VI. «El Café de Chinitas».
- VII. «Nana de Sevilla».
- VIII. «Los Pelegrinitos».
- IX. «Zorongo».
- X. «Romance de don Boyso».
- XI. «Los reyes de la baraja».
- XII. «La Tarara».
- XIII. «Sevillanas del siglo XVIII».

U.M.E.

CARRERA DE SAN JERÓNIMO 26
MADRID - 14

EL PIANO

El Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música Javier Alfonso, a quien recientemente le fue concedida la Medalla de Plata al Mérito en las Bellas Artes, con motivo de sus Bodas de Oro como concertista de piano, contribuye con su colaboración en este número extraordinario dedicado precisamente al piano.

Que el piano sea, o no, el rey de los instrumentos no es éste el momento de dilucidarlo; se habla también del órgano para compartir esta primacía. Pero lo que no puede ignorarse es la universalidad del piano y su función señera en el mundo de la música, no sólo en su papel primerísimo de instrumento apto para la exteriorización plena y total de un solista, manifestada de modo completamente autónomo en su función de tal solista, sino como auxiliar imprescindible y fiel de todo el que cultive la Música, ya sea en la práctica y como colaborador de cualquier otro instrumento, para el pedagogo; como instrumento insustituible para el estudioso, y no digamos del compositor, etc.; es, además, el instrumento que engalana y ennoblece cualquier mansión como símbolo de que el espíritu de la Música y del Arte penetró en aquel hogar.

Desde la creación de Cristófori en 1711 hasta llegar a los espléndidos instrumentos actuales, la labor continuada y tenaz de innumerables fabricantes e inventores ha permitido esta admirable evolución, en la que felizmente se han ido complementando los progresos técnicos en la fabricación con los avances aportados por los compositores y los intérpretes, que con los hallazgos de nuevas técnicas en la escritura y nuevos medios expresivos e interpretativos han enriquecido la literatura pianística, con la consiguiente exigencia hacia los fabricantes para el logro de un mayor volumen y una más fina sensibilidad en la sonoridad y en el ataque. No olvidemos que la invención del doble escape en el piano se realizó ante la sugerencia de un famoso pianista, que exigía una mayor sensibilidad en el calado de la tecla. De tal modo, la técnica pianística ha llegado hoy a un grado de desarrollo y de enriquecimiento, por la adición de nuevos recursos fisiológicos y mentales, que en otros tiempos hubiera sido difícil imaginar. Este grado de lograda perfección mecánica puede apreciarse en el desarrollo de innumerables concursos pianísticos que al cabo del año se celebran en el mundo entero, muchos de los cuales —o bien como miembro del Jurado o como simple oyente— he tenido ocasión de presenciar. Como en una ocasión me comentaba el gran Backhaus en el Concurso "Beethoven", de Viena, que él presidía y con el que tuve el honor de formar parte del Jurado, los jóvenes que asisten a estas pruebas dan la sensación, en una gran mayoría de casos, de maquinitas perfectamente "puestas a punto", que con un programa admirablemente montado recorren y prueban fortuna en todos los concursos que encuentran a su alcance; claro que el arte y la personalidad son cosas bien distintas y distantes de esas actuaciones precisas, pero asépticas, por lo cual, de esas docenas de actuantes que surgen cada año, la inmensa mayoría quedan relegados en el futuro al más ignorado anonimato. Hoy día técnicas fulgurantes y los tremendismos interpretativos sorprenden de manera muy relativa en esos medios internacionales, y solamente "otras" cualidades enraizadas en la esencia de la música pueden despertar la admiración y el respeto; son esas características que a la postre, después de tanteos y el paso por diversas disciplinas y maestros, solamente el propio interesado llega a encontrar en su íntimo equilibrio de intérprete.

En la reflexión que a esta meta nos conduce, sería conveniente recordar la frase de Salinas, el antiguo catedrático de la Universidad de Salamanca, cuando dice: "La Música es hermana del lenguaje", pues en ese principio básico de que cada persona habla y declama de un modo diferente a los demás debe hallar el músico su propio modo de declamar y expresar con los sonidos; era éste uno de los principios básicos de las inolvidables sesiones pedagógicas del gran Cortot, que él calificaba como simples intentos de ofrecernos "lecciones de amor al arte".

Precisamente en esta analogía entre música y lenguaje he basado uno de los puntos que con más insistencia he procurado inculcar a mis alumnos; que comprendan que al igual que en la palabra hablada existen períodos, frases, incisos, cadencias, ritmo, etc., en las leyes del fraseo musical deben existir también la coma, el punto, punto y coma, respiraciones y pausas, así como el señalamiento de aquello que más interesa en una frase, ya sea nota, acorde o

REFLEXIONES, EXPERIENCIAS, RECUERDOS

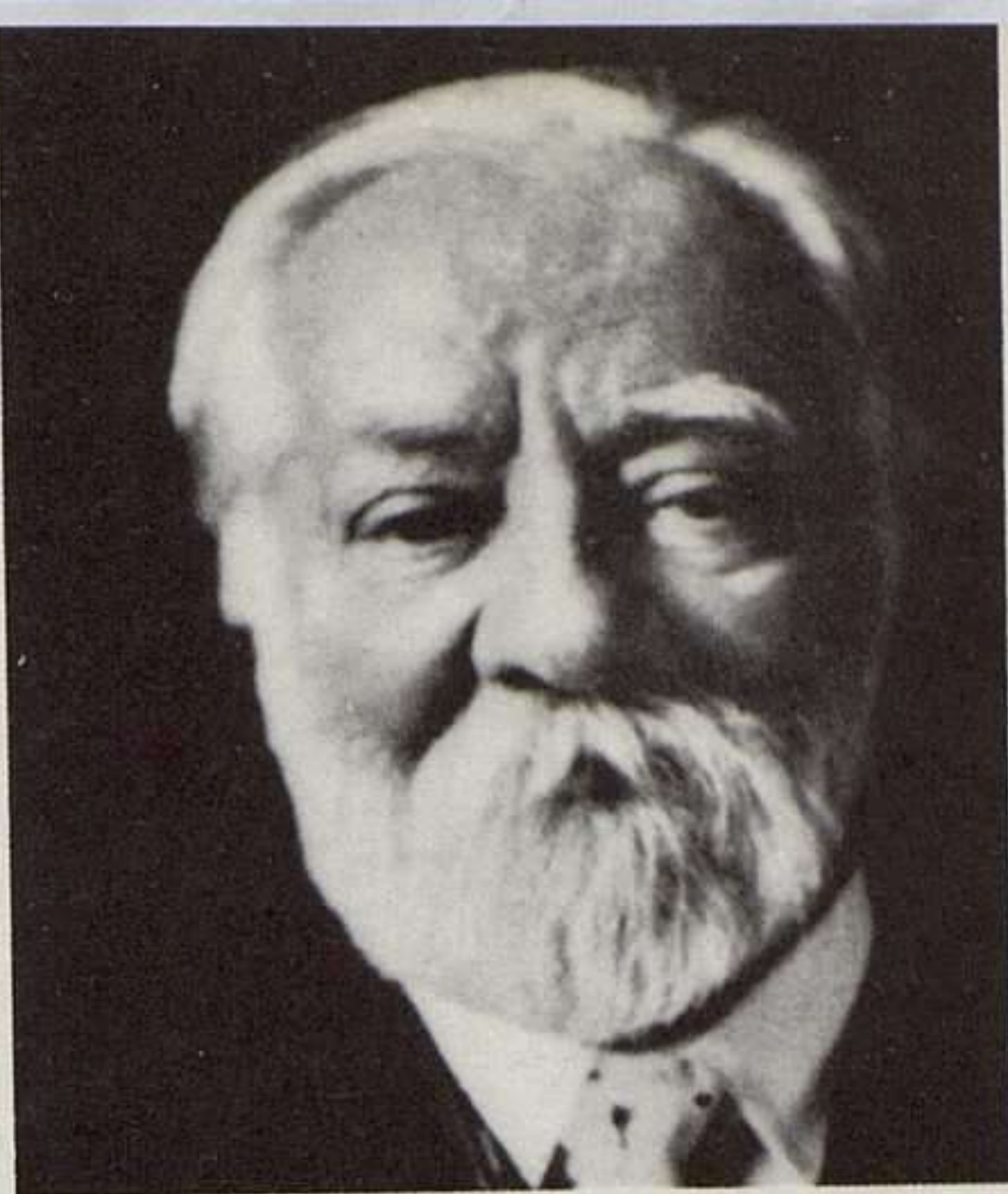
grupo de notas, y que por su particular valor expresivo debe ser puesto más en evidencia, al igual que señalamos en una frase hablada una palabra que tenga un valor particularmente importante. Y para ello, nada como la propia experiencia, la propia reflexión y lo mucho que puede aportarnos también el enseñar a los demás, como certeramente señalaba continuamente el gran maestro Lazare Levi, y que no hace sino confirmar aquella vieja máxima: "Para aprender es bueno estudiar, mejor oír y muy bueno enseñar".

Con referencia a lo que proporciona como fase final de la propia evolución la experiencia propia, es curioso y aleccionador reflexionar sobre el empleo en grado excesivo y banal del conocido tópico de pertenecer a tal o cual "escuela pianística", pretendiendo encasillar a los artistas en unos restringidos límites, cualidad que la realidad se encarga de desmentir en la práctica. Pues si bien es cierto que hay un conocido postulado pedagógico que indica que no puede haber un sistema fijo para todos los alumnos, puesto que cada uno requiere ser tratado de manera acorde con sus cualidades e idiosincrasia, el intérprete que llega a su total desarrollo como tal habrá sabido encontrar su propia "manera", independientemente de los consejos que haya podido recibir de grandes maestros que, indudablemente, en un momento dado habrán orientado al alumno, aportándole sus experiencias y conocimientos. Continuamente encontramos ejemplos que confirman esta aseveración; no citaré casos que nos son familiares, ni tampoco haré mención de mi propia experiencia, al haber resuelto yo mis problemas pianísticos, a veces con gran disparidad respecto a los procedimientos de los grandes maestros de los que he tenido el honor de recibir enseñanzas o consejos. Confirmando esto, viene a mi memoria el caso del gran maestro Leschetitzky, figura cumbre de la pedagogía en su momento, que tuvo como discípulos a una pléyade de grandes pianistas; pues bien, leyendo su obra *La basse de ma méthode* y habiendo oído, como he tenido la fortuna, a artistas que figuraron como alumnos de su "escuela", tales como Paderewski, Schnabel, Friedmann o Brailowsky, se confirma que ni entre ellos existió la menor semejanza, ni tampoco la hubo en sus respectivos estilos con los principios propugnados en la mencionada obra de Leschetitzky. ¿Podría asimilarse a un sistema uniforme la forma de expresarse en el piano a la multitud de grandes pianistas salidos en la U. R. S. S. de la "escuela" de Heinrich Neuhaus? ¿O de la tantos años fecunda enseñanza del gran maestro Philipp, inigualable en la forma clara y precisa de saber inculcar la técnica del "jeu perlé"...?

Al referirme anteriormente a cómo el intérprete llega a resolver sus propios problemas pianísticos a través de su personal experiencia, no quiero decir con esto que sea infecundo el cúmulo de consejos transmitidos por grandes maestros que, posándose en la mente dispuesta a asimilar, crean un tesoro inigualable de conocimientos y experiencias tanto para uno mismo como para su transmisión pedagógica. En este aspecto, mi agradecimiento y devoción serán eternos para los maestros que me guiaron: Tragó, Cortot, Iturbi, así como hacia tantas personalidades ilustres, cuyos consejos iluminaron en múltiples ocasiones mi ilusión y anhelo de conocer y aprender; mi recuerdo va hacia el profundo clasicismo de Seidlhofer, la amable persuasión revestida de sensibilidad de un Guido Agosti, la hondura en la visión del arte pianístico a través del concepto filosófico de Dichler, bien patente en sus notables escritos, *Verstand und Gefühl* y *Der Weg zum künstlerischen Klavierspiel*; el admirable y exhaustivo análisis de la técnica, de Varró, condensado en su obra *Der lebendige Kavierunterricht* o la visión musicalmente integral del enfoque de la enseñanza, aportado por Von Bessele en su excelente tratado *Das Klavierspiel*, y otros varios cuyo contacto personal quedará perennemente en mi memoria como tesoro del espíritu.

Queda también en el recuerdo la imagen de otros grandísimos artistas, cuya faceta personal y humana, captada en eventuales encuentros, cala a veces más hondo y enriquece nuestro propio archivo de emociones y sentimientos con más realidad que otras relaciones artísticas más prolongadas.

Inolvidables, por la emoción que entonces para mí supusieron, son los contactos personales que tuve en mi época de estudiante en París, en el año 1928, con Prokofieff, quien, además de ser el gran compositor que hoy todos conocemos, era extraordinario pianista, particularmente inigualable como intérprete de su propia obra. En aquella ocasión tuve la fortuna de escucharle como solista de su Concierto número 3 para piano, con la Orquesta Colonne, y recuerdo el gracejo que ponía cuando me comentaba: El interpretar uno sus propias obras tiene la ventaja de que las críticas se abstienen de la severidad que pondrían ante una interpretación de



Sobre estas líneas, de izquierda a derecha y de arriba a abajo:

Leschetitzky, Cortot, Backhaus, Horowitz y Tragó, grandes figuras del Piano, a las que alude el articulista en este trabajo.



Beethoven o Debussy, por aquello de que hay más pudor de criticar lo que uno mismo creó y que, por tanto, conoce más íntimamente que los demás.

Todos conocemos la rémora, a veces insuperable, que supone el "trac" en un artista, por la gran merma de medios que esto puede suponer para un intérprete; más o menos, todos hemos sentido siempre esta emoción del momento "de la verdad"; pero han existido pianistas muy gloriosos, en los que su talla excepcional y medios extraordinarios les permitían superar este "handicap". En mis recuerdos personales guardo la emoción de un cambio de impresiones con dos figuras tan gigantescas como Rachmaninoff y Horowitz, con el primero en París, en los años treinta, y con el segundo, posteriormente, durante mi época de estancia en Nueva York. Estos dos pianistas, en un rasgo de modestia muy peculiar del auténtico gran artista, confesaban, tanto el uno como el otro, que a través de sus muchos años de gloriosa carrera nunca habían perdido el miedo al público en esa continua lucha para mantener el ganado prestigio; y, sin embargo, ¿hubiera podido alguien percibir atisbos de este estado anímico al escuchar las magistrales versiones de estos dos genios del teclado...?

Cuánta complejidad, cuántos sentimientos contradictorios de sacrificio, de alegrías y decepciones, de incertidumbres, los que lleva en sí aparejados la dura vida del intérprete que día a día debe mantener y responder de su reputación y categoría ante el público, ese monstruo de las... ¿cuántas cabezas...?

Pero es tan hermoso, en el fondo, para el que ama ese ideal...

JAVIER ALFONSO

UN NUEVO ESTABLECIMIENTO DE MUSICA EN MADRID



Desde hace unos años constituye un impresionante «crescendo» la positiva evolución que venimos apreciando en el campo musical, movimiento realmente satisfactorio, además de armónico, para todos los que nos sentimos ligados dentro de su ámbito.

Entre los distintos aspectos que debemos considerar como base de tan esperanzador despertar estimamos que, en justicia, no se puede silenciar la aportación del Comercio de Música, en cuanto representa una colaboración efectiva para el más adecuado desarrollo.

Al margen de los intereses meramente crematísticos, droga hacia la que todo el orbe se siente insaciablemente habituado, hemos de reconocer otros factores que, sin duda, acreditan una inquietud y un esfuerzo elogiabile. Bien podemos distinguir la labor realizada, observando que nuestro mercado cuenta con el material necesario, cubriendo con artículos de importación cuanto no se puede obtener de nuestra industrial nacional.

Gratísima sorpresa nos ha causado este nuevo establecimiento, situado en uno de los accesos al antiguo Madrid de los Austrias, junto al Palacio Real y a algunos metros del Real Conservatorio. GARRIDO-BAILEN, en la confluencia de las calles Mayor y Bailén, presenta una amplia y seleccionada exposición, tanto de instrumental como de accesorios.

Allí, entre lo que definimos como un pequeño mundo de la Música, hemos podido distinguir las marcas de piano que hicieron felices a nuestros mayores: Gaveau, Erard, Pleyel, junto con la que enarbola con auténtico orgullo la industria alemana, Schimmel. Ya fueron definidas como parte del patrimonio de Europa.

La presencia japonesa con los modelos Kawai muestra una calidad de prestigio acreditativa de que también produciendo en grandes series se puede superar una línea «standard» dentro de un precio comercial. Como complemento, pianos verticales Baldwin y Dietmann completan la gama del instrumento-rey.

Organos eléctricos Eminent y Solina, instrumentos para enseñanza musical, de viento, de percusión, de cuerda... Hasta el clásico y castizo organillo.

Y presidiendo esta magnífica concentración, un gran piano de concierto, en la que Schimmel confirma su extraordinario afán de superación, como símbolo de una empresa al servicio de la Música.

Nuestra congratulación es evidente, ya que también en esta faceta nos estamos situando a nivel europeo.





Modalidades de la escritura del PIANO



Por **LEOPOLDO QUEROL**

De la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Pese a su intensa actividad concertística —dos giras en lo que va de temporada: la primera por el Norte, organizada por la Comisaría de la Música, y la segunda por Levante, patrocinada por la Caja de Ahorros del Sureste—, Leopoldo Querol no dejó de acudir a la cita que tenía con este número de RITMO. Bajo estas líneas vemos al prestigioso pianista valenciano durante una de sus recientes actuaciones, en Denia.

Es muy interesante para el intérprete en el piano conocer la escritura pianística adoptada por cada compositor al plasmar sobre el papel la realización sonora de la obra concebida y ofrecida a las posibilidades técnicas del instrumento.

Hay entre los compositores dos maneras de resolver este problema de acuerdo con el temperamento y criterio de cada uno de ellos, pues unos se consideran ligados a las normas, para ellos inquebrantables, de la forma y a la exposición de sus ideas musicales tal como les han surgido en el acto de la creación e independientemente de la mayor o menor facilidad al tener que resolver el intérprete los diversos pasajes que se le presentan, al paso que otros prefieren mermar importancia a este interés compositivo y otorgan la primacía al genio del instrumento, obteniendo con ello un mayor rendimiento a la hora de ser reproducida y recreada la obra en el piano con la consiguiente comodidad para el ejecutante.

En general, los grandes autores de obras para piano conocen a fondo las posibilidades del teclado, unos teóricamente y los más prácticamente, por ser además grandes pianistas; y como ejemplos entre los primeros podemos citar a Debussy, y entre los segundos, a Beethoven, Chopin, Liszt, etc. El ideal es la reunión de las dos tendencias ya apuntadas, como ocurre en Beethoven, en quien el interés de la composición se une a la eficacia de los pasajes de sus obras; pero hay otros, como César Franck, que, a pesar de ser el gran maestro del teclado en el órgano, conceden la primacía a la idea compositiva y sigue impertérrito el curso lógico y bien encajado de los temas, de las consecuentes y bien relacionadas modulaciones, prescindiendo con frecuencia de la atención a la colocación más asequible de las manos del intérprete.

En el polo opuesto encontramos a los grandes románticos del piano, Chopin y Liszt, los cuales escriben obras de serias dificultades para el virtuoso, pero cuyos pasajes, por difíciles que sean, se identifican plenamente con el genuino carácter de nuestro instrumento. Para ellos la composición se subordina, en general, a la facilidad y brillantez de la ejecución: bien sabido es cómo a Chopin se le ha achacado la presentación de algunos temas en tonos inadecuados a su relación tonal con otros, pero buscando las tonalidades mejor acomodadas a las manos del intérprete. A estos genios del pianismo nada les importaba romper en parte el plan lógico y correcto de la sonata en aras de una mayor y más fulgurante ejecución y mejor efecto pianístico.

Otro de los problemas del intérprete es la digitación: las buenas ediciones la llevan puesta en la mayoría de las notas, bien estudiada por grandes digitadores, que han revisado muy a fondo las obras. Hay algunos que lo han realizado con suma eficacia y perfección, como Czerny en su digitación de los Preludios y Fugas de Le Clavecin bien tempéré, de Juan Sebastián Bach, escribiendo los números de los dedos sobre las notas que deben ser pulsadas con la mano derecha, y debajo de ellas para las que lo han de ser con la mano izquierda. Ruthardt es otro famoso digitador, de la Edición Peters, de una extremada intuición en la elección de los dedos más adecuados y de mayor rendimiento para la más fácil realización y solución de las dificultades.

Pero sobre todo debe tenerse en cuenta que no hay manos idénticas, que cada intérprete tiene las suyas y que lo que resulta fácil a unos puede resultar difícil para otros, y viceversa, y por esto tiene mucha razón Debussy cuando escribe ante su serie de Estudios para piano, que presenta sus Estudios sin digitación alguna, aconsejando a sus intérpretes que cada uno busque su digitación propia bien adaptada a los caracteres y posibilidades de sus manos.

Así, pues, el intérprete se tiene que enfrentar con composiciones de muy diversas modalidades, si quiere poseer y cultivar un repertorio extenso, y debe estar preparado para vencer toda clase de ellas, sobre todo aquellas que provienen de los autores, que encomiendan al ejecutante la solución de los pasajes que desde el punto de vista de la composición son irreprochables y que conviene que sean dominados en pro de la belleza que encierran en obras que deben figurar en los programas de gran calidad para difusión y goce de los auténticos amantes de la Música.





CLARA WIECK



WANDA LANDOWSKA



TERESA CARREÑO



MARTHA ARGERICH

LA MUJER PIANISTA

El piano ha conquistado, casi desde su invención, los favores femeninos, y son muchas las mujeres pianistas que a él se han dedicado.

Recordemos a mademoiselle Jeunehomme, conocida por su técnica, a quien Mozart ha dedicado el **Concierto en Mi bemol**, K.271, quizá el primero escrito por él con gran desarrollo pianístico, en homenaje al virtuosismo de la pianista a quien fue dedicado.

Pero ante todas está Clara Wieck, intérprete extraordinaria de sus contemporáneos: Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt y Brahms.

«Aquella que ha dado el máximo a su época, se puede decir que es de todas las épocas», ha escrito Goethe.

En realidad, en relación con su época, nos parece increíble la actividad de Clara Schumann, aparte de su capacidad y fantástico talento.

«Personificación de femineidad, ejemplar en la maternidad, magnífica de humanidad» —así lo afirmó alguien—, Clara viaja: Londres, Viena, Bruselas o París, Alemania o Rusia, a todas partes lleva su gran repertorio. Cultiva el **Clavecín bien temperé** —el pan cotidiano—, las **Sonatas** de Beethoven, los **Conciertos** de Mozart y las grandes obras románticas. Especialista de Schumann y Brahms, recibió de este último un cuaderno de **Melodías** con la dedicatoria: «A madame Clara Schumann, a la mejor cantante».

Además del **cantabile**, ¡cuántas virtudes en sus ejecuciones! Y ¡qué tenacidad y humildad en el trabajo!

Posee una técnica fascinante, pero se reconoce agradecida a un crítico que le apuntara cierta deficiencia en sus trinos: «Gracias a él y al trabajo que posteriormente me he impuesto, conseguí perfeccionar mis trinos». Al par de sus conciertos y viajes, encuentra tiempo para la enseñanza, sobre todo de las obras de Schumann, a quien se refiere con estas palabras: «Sabe poner todo en música; cuando hojea un álbum o lee una poesía, luego aparece un «lied». Hablando de Clara, no es posible dejar en el olvido los cuadernos de técnica pianística de su padre, Wieck, profesor que tanto contribuyó para la formación de su hija.

* * *

El binomio compositor-intérprete presupone siempre problemas serios. Seguir fielmente el consejo, la intención del autor y simultáneamente insuflar vida a la obra, hacer trabajo creador e imponer una verdadera interpretación, es el papel del intérprete; al compositor le dará una satisfacción legítima —así lo suponemos— oír interpretar su obra sin falsos artificios dentro de la justa medida de su papel de intérprete y con aquel don adivinatorio conjuntamente con el conocimiento y la cultura técnica y musical necesarios a la penetración en la obra de arte.

* * *

En las fotografías de Liszt con sus discípulos podemos ver a varias mujeres al lado de los mejores pianistas que han hecho brillante carrera en el primer cuarto de nuestro

siglo: Sauer, Silotti, Ansorge, Rosenthal, Stavenhague, Reisenauer.

La inexistencia de carreras femeninas ha contribuido a que se perdiesen vocaciones artísticas que no se desarrollaron ante el público únicamente por la falta de la costumbre, hoy norma, de presentación en público. Pensamos especialmente en las alumnas de Chopin. Muchas de ellas —lo sabemos por su propio profesor— no eran más que aficionadas de recursos muy limitados; otras tendrían ciertamente buen nivel, orientadas por el gran maestro, en contacto directo con su arte y la mágica poesía de muchas obras a ellas dedicadas.

Tenemos conocimiento de Teresa Carreño, de la influencia pedagógica de Mariel Jael, de los **Estudios** de gran técnica de Blanche Selva, y de tantas artistas que me gustaría mencionar, en el campo pedagógico y en el concertístico. Me permito recordar dos pianistas de nuestro tiempo: la beethoveniana Lily Ney y la mozartiana Clara Haskil, que sigue viviendo en sus grabaciones. Dos mujeres ocupan lugar especial en mi recuerdo: Wanda Landowska, que ha resucitado y vivificado muchas obras del pasado, y Nadia Boulanger, que orienta a muchos pianistas y contribuye a la cultura musical con dignidad perfecta y la mística del respeto al texto: «Toujours le respect du texte». Me decía una vez un maestro: «No me pregunte si he sido alumno de Nadia: lo hemos sido todos».

* * *

Nuestra época ha dado a la mujer la posibilidad de demostrar su arte en una especialización para cuyo ejercicio no cabe distinción material ni de calidad entre el hombre y la mujer. Hemos visto en algunos concursos internacionales dividirse el programa «para hombres» y «para mujeres». ¿Acaso hay motivo para esa discriminación?

¿Cuántas pianistas, en un pasado próximo, o perteneciendo afortunadamente al mundo de los vivos, ocuparon y continúan ocupando una categoría artística y social paralela a la de los hombres? Serían muchas las que podría y me gustaría mencionar. También sería interesante agruparlas por semejanzas o especialidades, por escuelas o tendencias, trazando su perfil con justicia y admiración. Pero no dispongo de espacio para ello.

Sin embargo, no quiero terminar sin rendir mi homenaje a dos pianistas españolas a quienes admiro desde hace mucho tiempo: Alicia de Larrocha, cuyos éxitos en los Estados Unidos cuando estuvo allí hacen que me sienta orgullosa de ser peninsular, y Rosa Sabater, por sus finísimas dotes artísticas.

HELENA COSTA



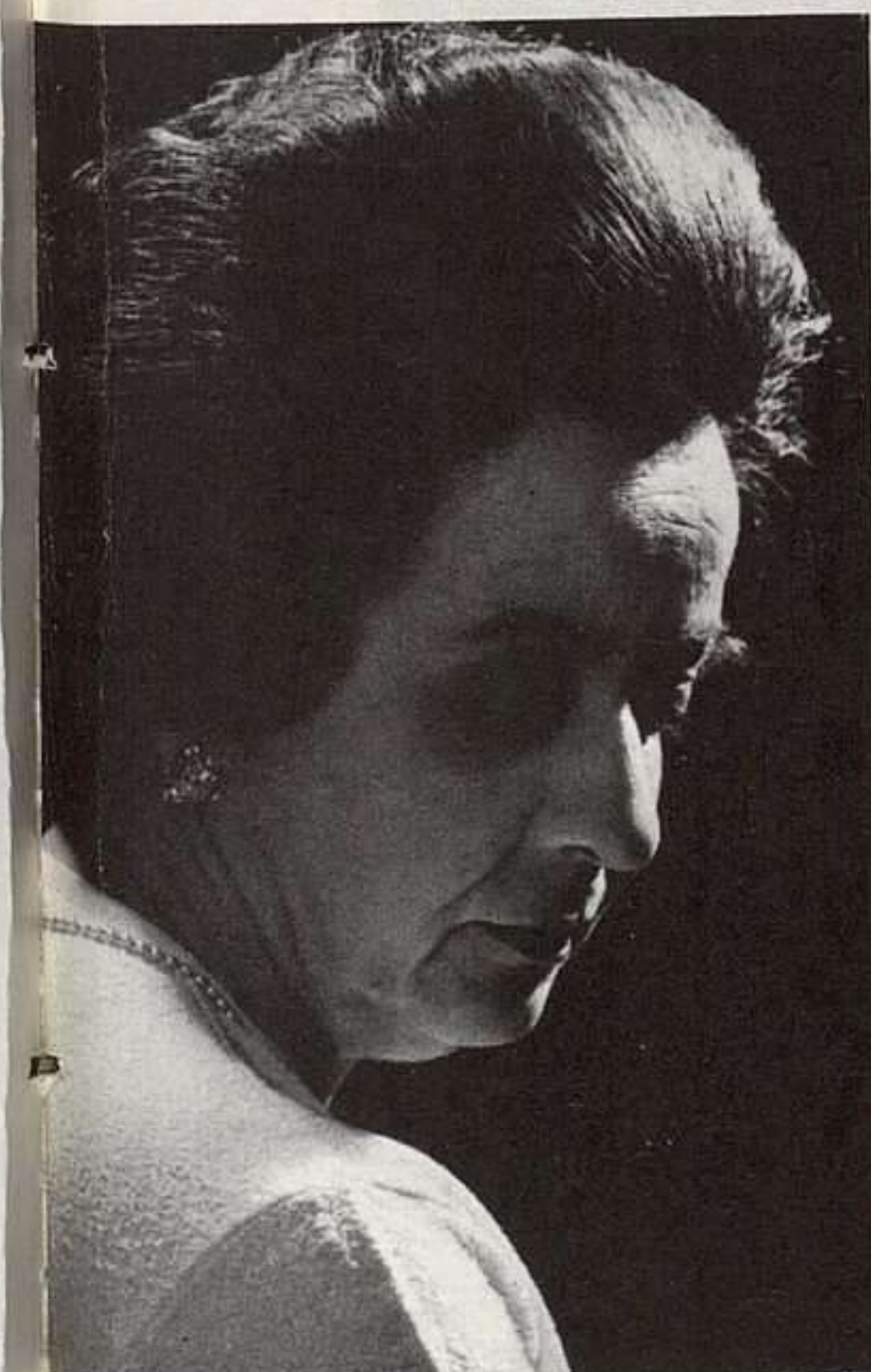
Dos aspectos de una problemática pianística



CLARA HASKIL



Alicia de Larrocha, a quien Cliburn acaricia sus manos admirativamente.



Helena Costa, la famosa pianista portuguesa, autora de esta especial colaboración.

La problemática del pianista, mucho más vasta que la de cualquier otro instrumentista, sería tan necesario como útil el planteárnosla algún día con detenimiento, en un beneficioso estudio tendente a crear una «escuela», un pianismo español de real altura internacional, hoy, cuando los niveles del cultivo de este instrumento en el mundo alcanzan cotas subidísimas. Con orden y sistema, llegaríamos a detenernos ante dos problemas que muy pocas veces han sido abordados entre nosotros, y hasta lo fueron con claro desenfoque de la cuestión: serían éstos la memoria y el pedal.

De la memoria de un pianista.—Hasta no hace muchos años aún se estimaba que tocar el piano «de memoria» era casi pecado en la formación del alumno. Se reservaba para después, para cuando, concluida la carrera, el pianista ya adolescente iniciaba su vida de concertista... Naturalmente, el fracaso era indudable, porque la memoria, como todo, es algo que necesita enseñarse y cultivarse desde la más tierna edad. Yo asistí como profesor invitado a los Tribunales que juzgaban los ejercicios examinatórios, todo a lo largo de la carrera en el Conservatorio de Rouen, entonces un humilde Centro de la provincia francesa; para mí fue ratificador de lo que veía claro desde hacía mucho tiempo comprobar que si el niño ha de situarse ante un Jurado, con un público en las aulas, para examinarse, desde el primer Curso, de memoria, llegará el día en que hacerlo así ante el auditorio de las salas de concierto será algo completamente normal y no podrán ocurrir percances, ni tener miedo al pavoroso problema si jamás fue abordado hasta llegar al mismo punto del terreno profesional. La memoria, si es una memoria de buena ley, compendio de varias memorias de distinta índole—como expliqué en muchas ocasiones—es, en nuestros días, imprescindible para el pianista, y claro que de mayor complejidad que la de ningún otro músico, ya que, injustamente, es al único que se le exige con absoluto rigor en sus actuaciones públicas, de forma radical; nadie se escandalizará que ponga la partitura en su atril un clavecinista o un organista—no digamos que la cantante de turno salga con su papel—, pero todos se rasgarán las vestiduras si lo hace un pianista... Es capital, en la problemática de un pianista-concertista, el estudio reflexivo de la memoria y que el pedagogo se percate de su importancia desde que comienza el niño a poner las manos sobre el teclado.

Del pedal.—Mejor dicho, de los pedales. Es otro problema de índole tan delicada como de subjetivo enfoque. ¿Cómo «enseñar» la utilización de tan poderoso medio del instrumento colosal de nuestro tiempo? ¿Se ha de utilizar el pedal—los pedales—en la música de Bach, por ejemplo? ¿Qué diferencia hay en su empleo en el repertorio romántico, el impresionista y el contemporáneo? He aquí cuestiones de difícilísimo planteamiento... Claro está que, como todo en la vida, puede y debe ser «aprendido», pero las reglas han de ser muy generales, de líneas amplísimas y, si se me apura mucho, quizá las más provechosas enseñanzas serán aquellas derivadas de la propia observación, del atento escuchar y asimilar en la asistencia a los conciertos, a todos, a los buenos, regulares y malos, pues hasta estos últimos pueden enseñarnos lo que no hay que hacer... Problema sutil, pero apasionante al propio tiempo. ¿Por qué renunciar a su empleo aun en aquellas músicas que no utilizaron los pedales en su forma original? Tampoco aquellos compositores pensaron jamás en el piano formidable de gran cola actual y, sin embargo, todos disfrutamos sobremanera cuando escuchamos a Rosalyn Tureck en su formidable «trasplante» bachiano; y ella no rehuye el empleo, discretísimo, de los pedales. ¡Qué diferencia en su enfoque ante el piano romántico! ¡Qué mundos se descubren con el inteligente empleo de los pedales impresionistas! Y lo mismo hemos de decir ante la música contemporánea..., sin llegar a aludir a la que todos reconocemos como «vanguardista», en la que los pedales amplían su acción hasta lo increíble..., gústenos o no, que esto es ya otra cuestión.

Una colaboración especial de ANTONIO IGLESIAS

moog

synthesizer

minimoog



CON EL "MINIMOOG", SE PUEDE PRODUCIR EL SONIDO DE UNA ORQUESTA SINFONICA ENTERA Y AL MISMO TIEMPO, LOS SONIDOS DE CADA INSTRUMENTO INDIVIDUAL.

IMPRESINDIBLE EN LA PRODUCCION Y GRABACION DE MUSICA SINFONICA, OPERA, DE CAMARA Y CUALQUIER INSTRUMENTO DE MUSICA CLASICA.

DISTRIBUIDO EN ESPAÑA POR
SINGLETON PRODUCTIONS - COMERCIAL LAVILLA

DISTRIBUCION PROFESIONAL:

W.H. SINGLETON/ SINGLETON PRODUCTIONS
Via Augusta, 59 - BARCELONA - Tel. 228 38 00

DISTRIBUCION COMERCIAL:

RICARDO LAVILLA/ COMERCIAL LAVILLA
Rocafort, 249 - BARCELONA - Tel. 321 59 60

EL PIANO EN LA MÚSICA ACTUAL



Stockhausen con nuestro colaborador Ramón Barce.

El gran auge del piano durante la época romántica, que había encontrado en él la importante posibilidad de una rica gradación de los matices dinámicos, sufrió una notable crisis al desviarse, a fines del siglo pasado, el interés de muchos compositores hacia una expresión muy refinada y nueva de los timbres de la orquesta. Algunos músicos desdeñan casi por completo el piano: Bruckner, Mahler, Strauss. Otros, en cambio, le conceden todavía un valor. En primer lugar, los impresionistas como Debussy y Ravel. Luego, tras de ellos, Eric Satie. En Rusia, Rachmaninof prolonga el pianismo romántico, y Scriabin mantiene el piano como medio casi único de expresión. En España, la Suite Iberia, de Albéniz, abrirá nuevas perspectivas. En Alemania, Max Reger utilizará el piano como instrumento para las más complejas y arriesgadas polifonías.

La aportación de la Escuela de Viena al piano es escasa en cantidad; por otra parte, el piano se emplea en general como vehículo para un nuevo tipo de construcción musical en el que apenas hay lugar para innovaciones específicamente instrumentales. No obstante, en las obras de Schoenberg aparecen algunas novedades importantes, como los armónicos. Y en las Variaciones de Webern surge una escritura muy desnuda, de armonía fugazmente cambiante, con sutiles cruces de las voces y en la que los valores en sí y los intervalos en sí cobran interés primordial. Otros compositores coetáneos aportan nuevas ideas: el piano como instrumento percusivo (incluso con la desnaturalización del sonido provocada por la desafinación provocada de las cuerdas), en Hindemith; en piano como sustituto universal de todos los instrumentos y timbres, en Microcosmos, de Bartok.

El piano actual, que recoge estas y muchas otras incitaciones, tiene un denominador común: la amplificación de posibilidades tímbricas y de sonoridad en general. Citaremos en breve resumen sus rasgos más característicos.

1) La explotación funcional y sistemática de los extremos grave y agudo del teclado, desplazando la sonoridad de su tradicional zona media. El empleo como «cambio de octava» de los agudos y los graves es consustancial al piano, y aparece desde Beethoven, y mucho más con Chopin y con Liszt. Pero a partir del dodecafonismo se trata más bien de hacer olvidar el «salto de octava» para revalorizar la altura en sí o registración.

2) La explotación funcional y sistemática de los «clusters» o racimos de acordes, a partir de Cowell; en Cowell mismo se da el «cluster» aleatorio, golpeando con el puño el teclado (yo mismo lo he empleado en Lamentación de Jerusalén), obteniendo así un ritmo eficaz y armónicamente «atonal». Puede subsistir la registración, es decir, un cierto colorido dado por la región acústica. En alguna de sus obras, Agustín González de Acilu ha dividido el teclado en regiones para los «clusters». La misma masa sonora del «cluster» puede servir como elemento constructivo contrastándolo con sonidos aislados muy en evidencia, como ha hecho a veces Stockhausen.

3) El ataque a la caja del piano como percusión, tal y como aparece en la canción, de Cage, La maravillosa viuda de dieciocho primaveras. Posteriormente este tipo de ataque se ha combinado con las sonoridades del interior del piano.

4) Modificación de la sonoridad: a) por la introducción de cuñas de cuero, goma, madera, plástico o metal entre las cuerdas («piano preparado»), con lo que el sonido queda desvirtuado en su afinación; b) por la colocación sobre las cuerdas de objetos diversos, fijos o bien móviles, que se desplazan al ser atacadas las cuerdas por los macillos.

5) El ataque directo sobre las cuerdas («piano inside»), que incluye: a) «pizzicato», como el de los instrumentos de cuerda; b) percusión con los dedos, mano abierta o cerrada, baquetas de goma, fieltro, madera, metal o plástico u otros procedimientos no convencionales; c) sonidos mudos («muted») obtenidos atacando la tecla mientras con los dedos se mata el arranque de la cuerda. Estos procedimientos son explotados inicialmente en diversas obras de John Cage y luego han pasado a ser patrimonio común.

6) Utilización del piano como instrumento electrónico en vivo, amplificando los sonidos de teclado o de cuerda, y especialmente utilizando micrófonos de contacto adheridos a las cuerdas y tratando éstas por ataque directo.

Todos estos procedimientos y otros similares o derivados han multiplicado las posibilidades pianísticas, pero han creado al mismo tiempo el problema de la elección. Todos ellos permiten una gran variedad de resultados, pero el empleo sobreaabundante de los mismos ha producido el peligro de un nuevo virtuosismo tímbrico. De la dosificación inteligente y de la homogeneidad funcional de su uso depende el futuro próximo de la música pianística.

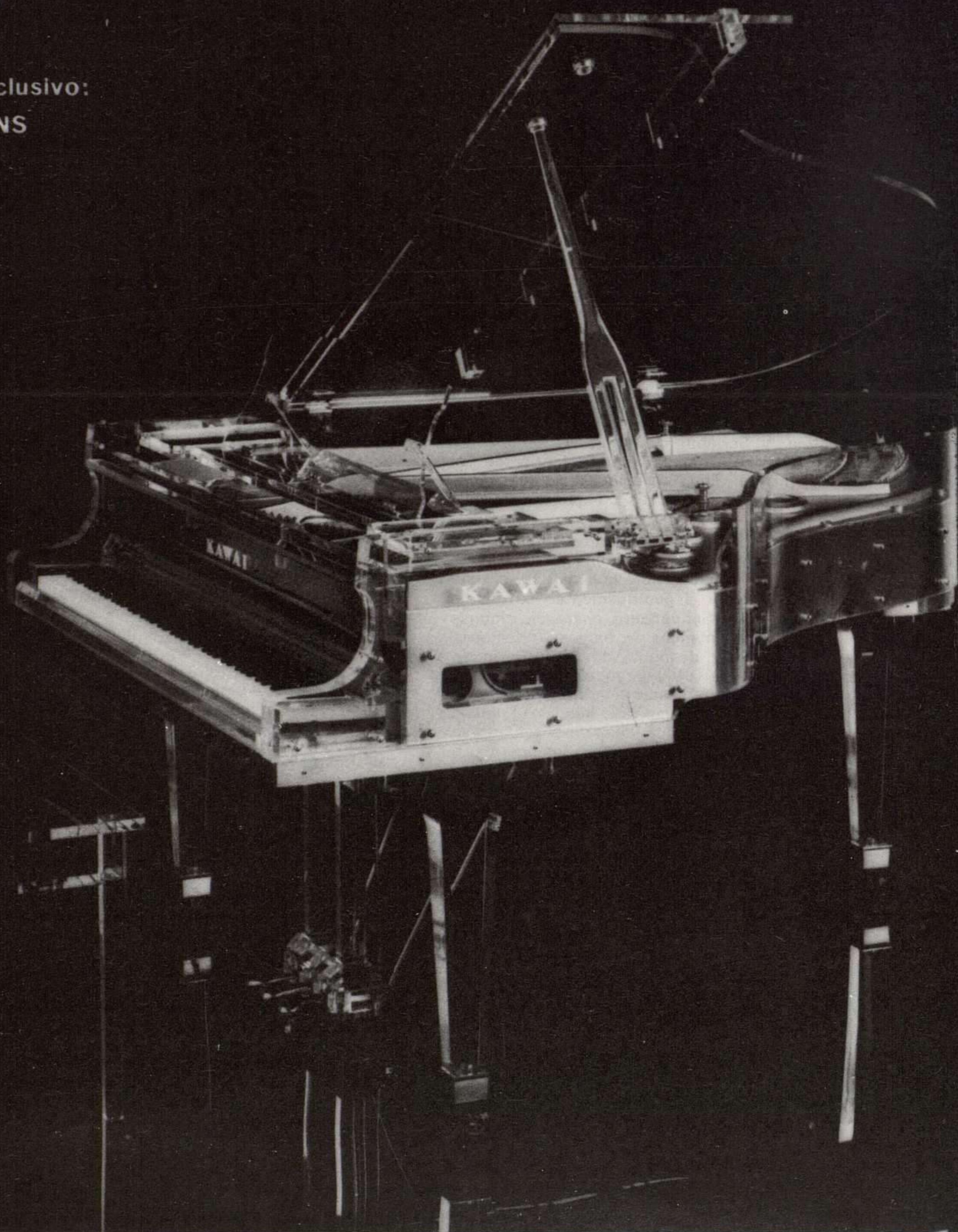
Una colaboración de RAMON BARCE

KAWAI

*el piano japonés
para quien sabe
elegir*

Importador exclusivo:

R. RODAMILANS
GRAN VIA, 77
BILBAO, 11

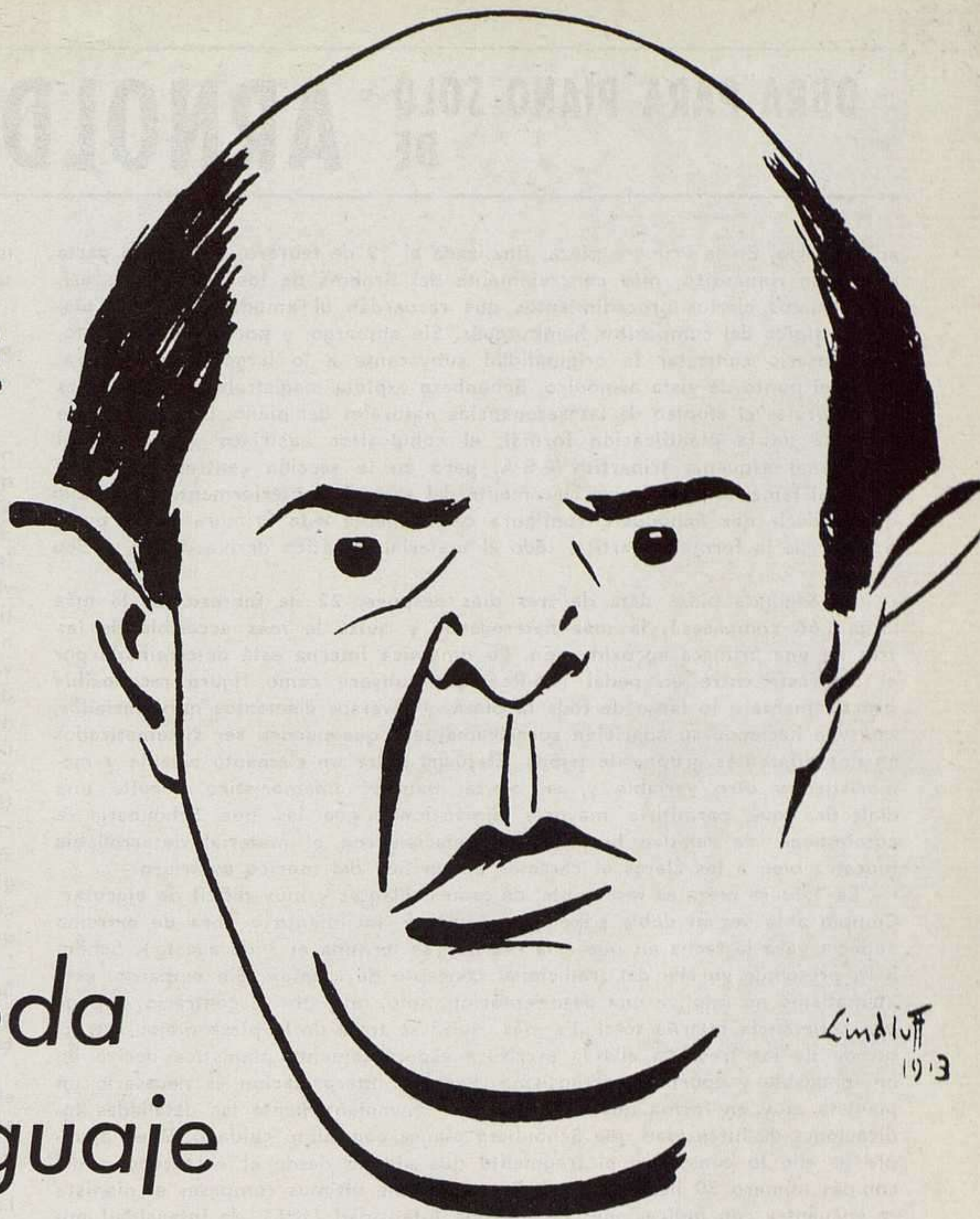


Una trayectoria clave
dentro del piano del siglo XX

OBRA PARA PIANO SOLO DE

**Arnold
SCHÖNBERG**

*A la búsqueda
de un nuevo lenguaje*



Caricatura de Arnold Schönberg, por Lindluff, realizada el año 1913, es decir, dos años después de la composición de las **Seis pequeñas piezas**, opus 19.

PIANISMO DEL SIGLO XX: UN COMPLEJO PANORAMA

En 1901, Maurice Ravel escribe *Jeux d'eau*, rutilante muestra de una nueva temática pianística. En 1901, Sergei Vasilievitch Rachmaninoff escribe su Segundo concierto para piano y orquesta, anclado en un romanticismo anacrónico, ficticio, decadente e inútil. La coincidencia de composiciones tan dispares en un mismo año no es mera casualidad. Es más, se trata de algo sintomático y profético de lo que, desde entonces, será el nervio fundamental del piano del siglo XX: su heterogeneidad. Dentro de esta perspectiva específicamente pianística, el siglo XX hereda del XIX su multiplicidad de procedimientos y de resultados. El carácter dinámico y contradictorio del piano del XIX se acentúa hasta límites insospechados a lo largo del siglo XX. La dialéctica típica y constante del pianismo del XX se basa, precisamente, en esa contradicción acusada y constante. Así, al lado del piano intuitivo y genial de Claude Debussy encontramos el anecdótico y simplemente ingenioso de Erik Satie. El brillante y virtuosístico Ravel coexiste con el plurimórfico y revisionista Stravinsky. Mientras Scriabin completa su serie de Sonatas, románticas y visionarias a la vez, Schönberg investiga nuevos mundos y estructura un nuevo idioma musical. Al tiempo que Bela Bartok configura un estilo percusivo del teclado, Charles Ives, mitad de broma, mitad en serio, pulveriza algunos de los vectores compositivos considerados inmutables. La «obra bien hecha», en el sentido barroco del término, parece la justificación final para autores como Max Reger; para otros, como Cage, se trata de investigar los límites instrumentales del piano; para otros, como Messiaen, de descubrir a integrar en un nuevo lenguaje elementos rítmicos inusitados. Músicos como Pierre Boulez buscan una síntesis de elementos muy varios a base de una estructuración férrea del discurso; Stockhausen intenta incorporar lo aleatorio a la música de teclado, forjando un pianismo al borde de su propia disolución como tal. La carta folklórica es jugada por muchos con fortuna diversa: Albéniz logrará un piano personal, propio, al tiempo que Janacek combina la pequeña y la gran forma con soltura, y Villa Lobos se decanta por lo pintoresco con cierto aire de facilidad. Khatchaturian consigue, a base de la integración de elementos folklóricos armenios, obras a veces enervantes hasta el nerviosismo, a veces aburridas hasta el bostezo, siempre prosopopéyicas e insoportables. En otro orden de cosas existen autores tremendamente prolíficos para el piano. Entre ellos Schostakovitch y Prokofieff; si el primero es un ejemplo clásico de compositor con enorme oficio al servicio de ideas anquilosadas, y a veces hasta ajenas, el segundo parece buscar con ahinco un lenguaje propio, sin acabar de encontrarlo. Por el contrario, Anton Webern sólo necesita una obra (*Variaciones para piano*, opus 27) para elaborar por entero un nuevo idioma pianístico y compositivo. El piano preocupa a la vanguardia, y músicos como Earle Brown o Morton Feldman le dedican buena parte de su actividad. El piano tienta también a los conformistas, y así, Kabalevsky, a base de recetas manidas hasta la saciedad compone conciertos, música sin ideas, sin imaginación, auténtica morralla musical, que se estrenan

con indescriptible entusiasmo. Algunos consideran al piano un instrumento necesariamente tradicional, y —como ocurre en el caso de Dinu Lipatti en su faceta de compositor— parecen escribir desde pleno siglo XIX. Otros prefieren enfocar el teclado como auténtico laboratorio de nuevas experiencias...

Dentro de esta perspectiva confusa, enmarañada, del piano del siglo XX, se inserta la Segunda Escuela de Viena, y dentro de ella la obra de Arnold Schönberg como uno de los fenómenos pianísticos más trascendentales de toda ella. El desconocimiento de dicha obra en nuestro país es algo verdaderamente injusto e indignante. La ausencia de conciertos, discografía y comentarios sobre el tema supone una cortapisa prácticamente insalvable para el aficionado que pretende interesarse sobre el músico austriaco. Bien es cierto que últimamente parece percibirse una mayor preocupación por la obra de Schönberg, pero hasta el momento sólo ha tenido consecuencias favorables respecto de obras como *Pelleas y Melisande*, *Primera Sinfonía de Cámara*, o *Pierrot Lunaire*. Pero, mientras tanto, la música de cámara, los «Lieder», la música para piano... permanecen en la más oscura de las penumbras. Este olvido es particularmente grave, porque la trascendencia de Schönberg dentro de cada uno de estos géneros ha sido enorme. En lo que, concretamente, atañe al piano, ignorar la obra del compositor austriaco supone no tener en cuenta uno de los peldaños fundamentales de la evolución pianística del siglo actual y, por ende, verse privado de un elemento interpretativo básico a la hora de considerar todo el pianismo posterior.

LAS «TRES PIEZAS» OP II: PRIMEROS INTENTOS HACIA ALGO DIFERENTE

El año 1909 es crucial para la cultura y el arte europeos. Thomas Mann acaba *Königliche Hoheit* y Lenin escribe *Materialismo y criticismo empírico*. El cubismo adquiere cada vez más fuerza. Diaghilev triunfa en París. Granados escribe *Goyescas*, Richard Strauss comienza *El Caballero de la Rosa*, Ives compone su *Primera Sonata para piano*, Webern da fin a su op. 5. Pero, sobre todo, en el campo de la música, 1909 es el año de la *Novena sinfonía* de Gustav Mahler; 1909 también se presenta propicio para Arnold Schönberg. El 28 de febrero acaba su *Libro de los Jardines colgantes*, op. 15, para voz y piano; el 11 de agosto finaliza las *Cinco Piezas para Orquesta*, op. 16, y el 12 de septiembre —un día antes de cumplir treinta y cinco años— pone punto final a su monodrama *Erwartung*, op. 17. A lo largo de este fecundo 1909, Schönberg ha compuesto su primera obra catalogada para piano: las *Tres piezas*, op. 11. Anteriormente, Schönberg había utilizado el piano en algunas de sus composiciones (concretamente, en sus Opus números 1, 2, 3, 6, 12 y 14), pero nunca había compuesto nada para piano solo.

El carácter de estas *Piezas* tiene, a un tiempo, algo tradicional y algo de

Por MANUEL CHAPA BRUNET

adivinatorio. En la Primera pieza, finalizada el 19 de febrero, Schönberg parte del piano romántico, más concretamente del Brahms de los Intermezzi; así, encontramos ciertos procedimientos que recuerdan el «modus faciendi» pianístico típico del compositor hamburgués. Sin embargo, y por encima de esto, es necesario constatar la originalidad subyacente a lo largo de esta obra. Desde el punto de vista armónico, Schönberg explota magistralmente con fines estructurales el empleo de las resonancias naturales del piano. Desde el punto de vista de la planificación formal, el compositor austríaco se adecua al tradicional esquema tripartito A-B-A, pero en la sección central utiliza un material temático que deriva claramente del expuesto anteriormente en A. Ello quiere decir que Schönberg configura celularmente esta Primera pieza, pues, a pesar de la forma tripartita, todo el material temático deriva de un núcleo común.

La Segunda pieza data de tres días después, 22 de febrero. Es la más larga (66 compases), la más heterogénea y quizá la más accesible de las tres en una primera aproximación. Su dinámica interna está determinada por el contraste entre un pedal (Fa-Re) que subyace como figura reconocible prácticamente a lo largo de toda la pieza, y diversos elementos muy variados, que van haciendo su aparición sucesivamente y que pueden ser sistematizados en dos diferentes grupos de temas. El juego entre un elemento estable y memorístico y otro variable y, en cierta manera, amemorístico, faculta una dialéctica que permitiría mayores dimensiones que las que Schönberg se autoimpone. La relativa brevedad en relación con el material desarrollable muestra bien a las claras el carácter autocrítico del músico austríaco.

La Tercera pieza es fascinante, de gran brillantez y muy difícil de ejecutar. Cumple a la vez el doble papel de página de lucimiento y obra de extrema audacia para la fecha en que está escrita (se termina el 7 de agosto). Schönberg prescinde en ella del tradicional concepto de «tema». Sin embargo, este atematismo no implica una desorientación, sino, muy por el contrario, supone una coherencia interna total. Es más, quizá se trate de la pieza mejor estructurada de las tres. En ella la escritura específicamente pianística deriva en un innegable y oportuno virtuosismo. Para su interpretación es necesario un pianista muy en forma que sepa matizar convenientemente las detalladas indicaciones de intensidad que Schönberg planea con sumo cuidado. Buen ejemplo de ello lo constituye el fragmento que abarca desde el «crescendo» del compás número 30 hasta el final. En estos siete últimos compases el pianista se encuentra con indicaciones de máxima intensidad (ffff), de intensidad mínima (pppp), y los grados intermedios entre estos dos límites. Ello exige del ejecutante un sentido de la pulsación poco menos que infalible.

El balance global de estas Tres piezas, op. 11, es de un extremo interés. Schönberg, que parte de una tradición dada, explora nuevas formas de expresión. Hay en ellas un hecho muy significativo: cada una de las piezas responde a una estructuración diferente. Incluso parecen plantearse como problemas independientes. Por eso son piezas perfectamente interpretables por separado, y, lo que es más importante a efectos críticos, deben ser estudiadas una a una como unidades diferenciadas. Sólo así puede captarse la indudable y sorpresiva originalidad de las Piezas.

SCHÖNBERG EN LA ENCRUCIJADA:

LAS «SEIS PEQUEÑAS PIEZAS», Op. 19

Las Seis pequeñas piezas para piano, op. 19, datan de 1911, el año de Petrouchka, de los Valses nobles y sentimentales, de Maurice Ravel; de la Sinfonía número 4 de Sibelius, de El castillo de Barba Azul, de Bartok; de la Séptima sonata de Scriabin. También es el año del Allegro bárbaro, de Bela Bartok. La comparación entre esta obra bartokiana y las Seis piezas de Schönberg es verdaderamente reveladora. Bartok elabora en su Allegro bárbaro un lenguaje pianístico percusivo, poderoso, desafiante, prometedor. Bartok se siente seguro de sí mismo, sabe que está al principio de un camino. Schönberg, en cambio, está desconcertado. Por una parte ha abandonado la tonalidad tradicional. Por otra, no acaba de sintetizar los elementos necesarios para la elaboración de un nuevo idioma. El músico vienés sabe lo que no tiene que hacer: componer tonalmente, pero duda en lo que tiene que hacer. El problema de la duración, es decir, de la dimensión temporal de la obra, es para él acuciante. Schönberg odia repetirse («Evitar hacer todo lo que pueda hacer un copista», repetía una y otra vez a sus alumnos). Por ello, las Seis pequeñas piezas son obras extremadamente cortas. La primera, «Ligero», tiene dieciocho compases. La segunda, «Lento», nueve. La tercera, «Muy lento», también nueve. La cuarta, «Rápido, pero ligero», consta de catorce compases. La quinta, «Bastante rápido», de quince. La sexta, «Muy lento», de diez.

En estas condiciones, Schönberg consigue una de sus obras más admirables, más sutiles, más emocionantes. Schönberg sustituye duración por concentración. En este sentido el músico vienés escribe una obra extraordinariamente próxima a la estética típica de Anton Webern.

La última de estas Seis piezas es particularmente emotiva. Se trata de un homenaje, de un homenaje póstumo. Mahler muere el 18 de mayo de 1911. Schönberg, que asiste al entierro de su maestro y amigo, compone poco después esta última Pieza. Basada en tres acordes desolados, sus diez compases rezuman una tristeza infinita. Schönberg, para despedir a su amigo no compone una rimbombante marcha fúnebre, un poema sinfónico biográfico o una obra coral con pretensiones metafísicas. El dolor de Schönberg es tan intenso como íntimo. Ese dolor no se expresa a gritos, sino casi en silencio. La intensidad empleada en la breve Pieza es muestra palpable de este sentimiento recatado y personalísimo. La obra comienza en pp («piú» piano); finaliza en pppp («superpianísimo»), como un susurro que se diluye en el silencio. Schönberg rinde homenaje a Gustav Mahler, pero no pretende que nadie se entere. Es «su» homenaje, y eso le basta. Punto final dolorido y silencioso,

la Sexta pieza corona el Opus 19, sin duda una de las obras más bellas de todo el pianismo del siglo XX.

POR EL NUEVO CAMINO:

«CINCO PIEZAS PARA PIANO», OP. 23

Tras un largo silencio compositivo se publican en 1923 las Cinco piezas para piano, op. 23. Su gestación —contrariamente a lo habitual en Schönberg, que escribe muy de prisa— es lenta y su comienzo se remonta tres años atrás. El silencio, por fin, se ha roto, y Schönberg vuelve a colocarse a la vanguardia de la música europea, cuyo panorama debe a 1923 la Suite de Danzas, de Bela Bartok; el Retablo de Maese Pedro, de Falla; Octeto y Bodas, de Stravinsky; Sexta sinfonía, de Sibelius... Ahora Schönberg puede poner en práctica algo que venía pensando desde hace tiempo y que el músico vienés denomina «componer con sonidos»; es decir, componer no a partir de uno o varios motivos, sino en base a una serie fundamental de sonidos, de la que derivan todos los demás elementos. La Tercera pieza, por ejemplo, es una muestra magistral de este nuevo procedimiento compositivo. En ella se parte de un tema (por llamarlo de alguna manera) que, a primera vista, parece perfectamente adecuado a una fuga: Si bemol-Re-Mi-Si-Do sostenido. Este motivo no juega ni el papel de un tema de fuga, ni ningún otro papel que corresponde al tema en sus acepciones normales. Estas cinco notas básicas son sometidas por Schönberg a toda clase de manipulaciones cada vez más imaginativas e increíbles. Esta manipulación alude tanto a su dimensión vertical como a la horizontal. Para ello el compositor austríaco emplea procedimientos que le son muy queridos: retrogradación, inversión, inversión retrogradada... La pieza no es estrictamente dodecafónica, pero tiende hacia ella, porque Schönberg se preocupa de repetir cinco veces el «tema» durante los tres primeros compases, con el fin de contar con los doce sonidos correspondientes a una serie.

La Quinta pieza, titulada «Vals», ha sido reconocida por muchos, entre ellos por el propio Schönberg, como la primera obra dodecafónica de su autor. Se trata de un dodecafonismo algo rudimentario todavía, pero no cabe duda de que aquí se inicia algo de vital importancia para la música del XX. Este «Vals» parte de una serie dodecafónica completa: Do sostenido-La-Si-Sol-La bemol-Sol bemol-Si bemol-Re-Mi-Mi bemol-Do-Fa. Dicha serie es expuesta por la mano derecha al tiempo que la izquierda presenta idéntico motivo en distinto orden. Se trata, desde luego, de uno de los hitos fundamentales en la técnica de la escritura pianística de todas las épocas, lo que confiere a esta pieza una enorme importancia. No deja de ser sintomático y claro exponente de la dialéctica personalidad de Arnold Schönberg que una obra, novedosa hasta lo revolucionario, sea titulada «Vals», precisamente «Vals», la danza vienesa más típica y tradicional. Decididamente, Schönberg es un iconoclasta con corazón de clásico.

Hasta ahora, Schönberg ha buscado con ahinco su camino. Desde la organización «nuclear» de la primera pieza del opus 11 hasta el serialismo incipiente del «Vals» de este op. 23, pasando por los acordes de seis notas que finalizan las piezas segunda, quinta y sexta del op. 19, o los brevísimos diseños melódicos de dos o tres notas empleados en el mismo op. 19, Arnold Schönberg ha forzado, hasta transformarlo, el idioma tradicional. Han sido intentos, exploraciones, en todos los sentidos posibles, hacia todas las direcciones, como quien busca por todas partes una senda que sabe que existe, pero no sabe dónde se encuentra. Por fin, el músico vienés, a partir de este «Vals» que enlaza lo pasado con el porvenir, ya ha encontrado su camino. Schönberg ya está seguro. Ahora sólo hace falta andarlo.

DOMINAR EL NUEVO IDIOMA:

«SUITE», OP. 25. «PIEZAS», OP. 33a Y OP. 33b.

Tras el paso de gigante dado por Schönberg con el «Vals» del opus 23, el compositor austríaco busca perfección dentro de su lenguaje recién descubierto. En esta línea de búsqueda se inserta su Suite para piano Op. 25, que data de un año después de sus Piezas, op. 23. En 1924 se produce el fallecimiento de tres compositores de muy distintas tendencias: Puccini, Fauré y Ferruccio Busoni. Precisamente, es Arnold Schönberg quien sucederá a Busoni como profesor de la «Escuela de Arte», de Berlín. En 1924 Varese escribe su Octandre, Webern su Opus 17, Stravinsky prosigue sus «vueltas atrás» y compone su Concierto para piano. Fuera del panorama musical 1924 es un año clave. Muere Lenin, mientras Hitler escribe Mein Kampf. En el campo literario hay una general conmoción por la muerte de dos de los más grandes escritores de lengua alemana: Kafka y Thomas Mann.

La Suite, op. 25, obra de un dodecafonismo ya muy perfeccionado, supone un nuevo avance en el estilo schönberguiano. El problema de la duración va resolviéndose a base de una profundización en este nuevo lenguaje. Schönberg no se ve ahora constreñido a límites forzosamente estrechos, y por eso compone la obra más larga (unos quince minutos de duración total) de toda su producción para piano solo. La Suite, op. 25, se construye en base a una sola serie dodecafónica panabarcativa (Mi-Fa-Sol-Re bemol-Sol bemol-Mi bemol-La bemol-Re-Si-Do-La-Si bemol), que informa los seis movimientos de la obra: «Preludio», «Gavota», «Musette», «Intermezzo», «Minué» y «Giga». La Suite, posiblemente la producción más abstracta del piano de Schönberg, ha sido tildada por algunos como obra excesivamente hermética e impenetrable; por otros, como obra inútilmente arcaicista en sus títulos. A la primera objeción cabe responder que la Suite, obra coherente hasta lo máximo, no es impenetrable, sino difícilmente asimilable, que es algo completamente distinto. En efecto, la estructuración rigurosa de los distintos elementos que la componen

A BQUEDA DE UN NUEVO GUE

exige una capacidad de análisis y una atención por parte del oyente muy superiores al nivel normal. Su comprensión cuesta esfuerzo, pero este esfuerzo se ve altamente recompensado por el descubrimiento de una obra difícil, pero maravillosa. La segunda de las objeciones antes expuestas responde a un deseo radical de innovación. ¿Por qué en una obra tan enteramente nueva, revolucionaria incluso, como ésta, se emplean títulos que responden a épocas ya superadas? La respuesta está en esa dialéctica contradictoria de la personalidad de Arnold Schönberg, que, habiendo roto radicalmente con la tradición y el pasado, forjando todo un nuevo sistema, sigue añorando los grandes clásicos alemanes. Esta es la gran diferencia que separa a Schönberg de Webern; mientras Schönberg se esfuerza por demostrar lo que hay de consecuencia en su sistema respecto de un pasado musical más o menos remoto, a Webern sólo le preocupa elaborar un idioma lo más depurado posible, sin preocuparse por la música anterior, prescindiendo por completo de una tradición dada.

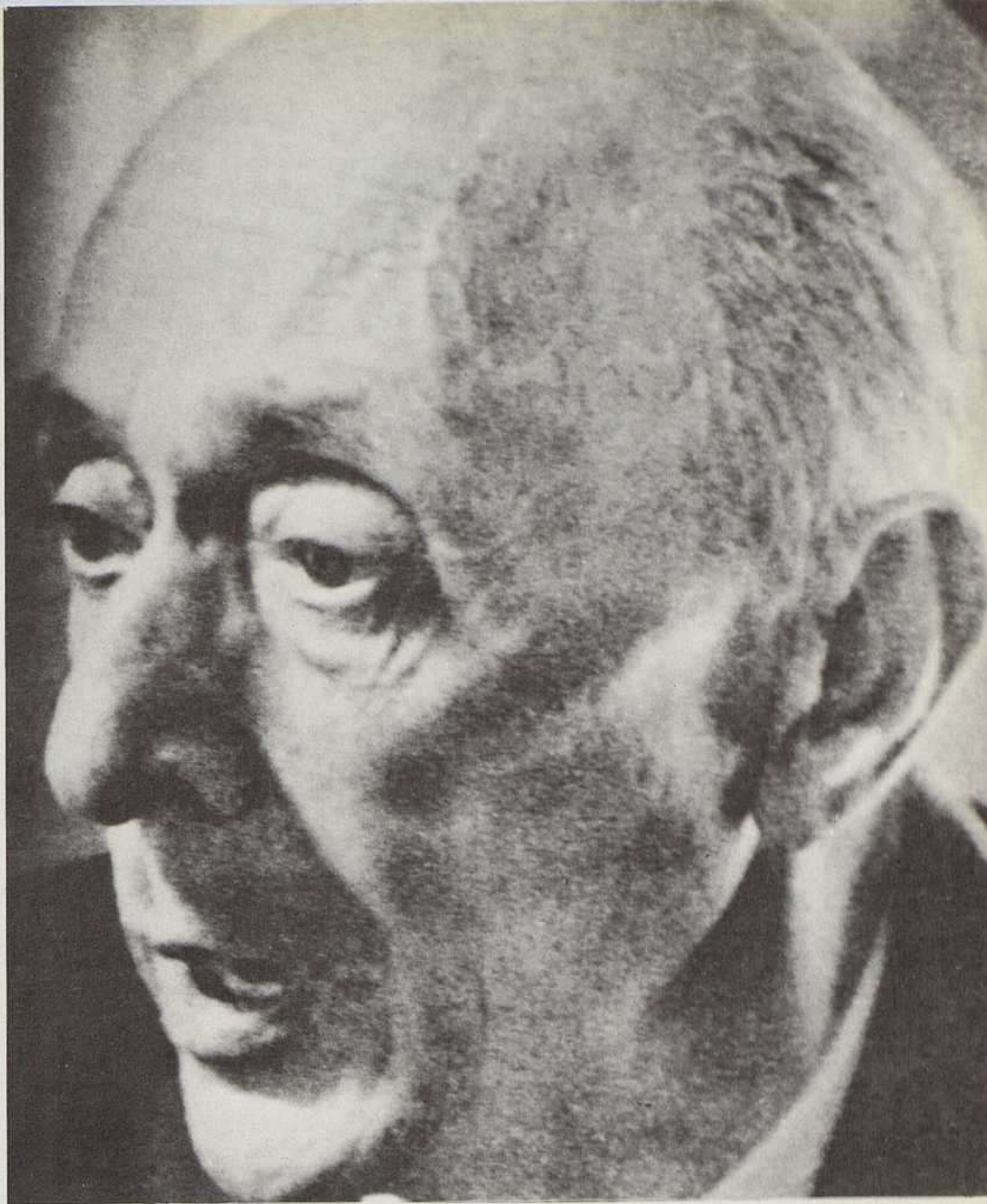
Esta vinculación de Schönberg con el pasado le impulsa a rendir homenaje a J. S. Bach. No sólo el homenaje externo, más o menos epidérmico, que supone titular su obra Suite, y a sus movimientos «Preludio», «Gavota», «Giga»..., sino un homenaje interno —una vez más, recatado y sutil—, pues si consideramos la serie dividida en tres grupos de cuatro notas, obtendremos, al retrogradar el último grupo, el célebre motivo B. A. C. H. (que puede escucharse claramente deslindado en algunas ocasiones como, por ejemplo, durante el «Preludio», compás número seis).

Las Dos piezas para piano, opus 33a y b, no tienen nada en común, salvo la total maestría que informa su escritura. La Pieza op. 33a data de 1928. Es el año de Un chien andalou, de Luis Buñuel; del apogeo arquitectónico de Le Corbusier; del Concierto para clarinete, de Nielsen; del Cuarto Cuarteto, de Bartok; del Beso del Hada, de Stravinsky; de la Sinfonía, op. 21, de Webern; pero, sobre todo, destaca la composición de una de las obras orquestales más perfectas de todos los tiempos: las Variaciones, op. 31, del propio Schönberg, que ha llegado a un portentoso dominio del material musical empleado. Esta maestría informa también la Pieza op. 33a. Obra estrictamente serial (la serie es: Si bemol-Fa-Do-Si-La-Fa sostenido-Do sostenido-Re sostenido-Sol-La bemol-Re-Mi), se sirve del mismo procedimiento que de costumbre: dividir la serie en tres grupos de cuatro notas y estructurar el discurso a base de múltiples combinaciones en todos los sentidos. Como muy acertadamente señala Leibowitz a propósito de este Opus 33a, a pesar de su corta duración (alrededor de dos minutos), late en ella una estructura propia de una obra mucho más vasta. Schönberg domina ya la gran forma desde sus vectores compositivos dodecafónicos. A veces la explaya en edificios musicales grandiosos (Variaciones para orquesta, op. 31), a veces la condensa de tal manera que queda reducida a la mínima expresión, sin perder por ello su aire monumental (Pieza para piano, op. 33a).

La Pieza para piano, op. 33 b, se escribe tres años después, en 1931. Es, pues, contemporánea de Ionización, de Edgar Varese; del Segundo Concierto para piano, de Bartok; de los dos Conciertos para piano, de Ravel; del Concierto para violín y orquesta, de Igor Stravinsky. También dentro de este año se produce un doble acontecimiento trascendental para la literatura orgánica europea. Por un lado, un autor casi desconocido compone dos obras auténticamente cruciales, que constituyen la culminación de un proceso musical y una de las cumbres de toda la música para órgano del siglo XX. Estas obras se titulan Commotio y Dos preludios. Su autor es Carl Nielsen, que morirá poco después (el 2 de octubre). Por otro lado, un joven compositor francés de veintidós años escribe Las ofrendas olvidadas, partitura prematuramente magistral del que, con el tiempo, estará llamado a ocupar el máximo lugar entre los compositores para órgano de nuestro siglo: Olivier Messiaen. Dentro de esta panorámica contrastada y crítica depuración en su línea estilística. La Pieza op. 33b, está en esa línea. A base de un lenguaje básico parecido al de la Pieza op. 33a, persigue objetivos muy distintos, lo que, de paso, sirve para demostrar la versatilidad del sistema. Asombra aquí el grado de dominio alcanzado por su autor en el empleo de la técnica serial. La obra, lenta, de una polifonía sutilísima, es una de las más confidenciales e íntimas de todo Schönberg. La contención, la emoción recatada, el lirismo controlado, parecen notas fundamentadoras de esta pieza. Su autor procura, a lo largo de los 68 compases de que consta, que fluya lo más posible, como si el discurso musical dependiera de una corriente inagotable y ligera. Para ello, el músico vienés insiste en la claridad como elemento primordial de la interpretación, y evita intencionadamente excesivos contrastes que pudieran interrumpir esa fluidez, mediante indicaciones de intensidad que abarcan una gama muy reducida: la que va desde «pp» a «p», tan sólo (recordemos que en obras tales como las Piezas para piano, op. 11, el arco de intensidades abarcaba desde «ffff» hasta «pppp»). Obra magistral desde cualquier punto de vista, la Pieza opus 33b puede ser considerada la de mayor madurez estilística de todas las que su autor compuso para piano solo, y muy en la línea que conducirá a su gran obra maestra para el piano: el Concierto para piano y orquesta, op. 42, de 1942.

UN VISTAZO DE CONJUNTO A UNA OBRA APASIONANTE: ¿HASTA CUANDO EN LA PENUMBRA?

Cuando Stein analiza el Op. 19 se asombra por la condensación fantástica de estas piezas, que permite a su autor una variedad total a base de elementos estructurales muy distintos que corresponden a formas diversas (invención a tres voces, forma sonata, variación...). Pero aún le produce mayor sorpresa lo que cabría denominar «significado polivalente» de cada uno de estos elementos integrantes. Todo ello es producto de la que es quizá principal caracte-



Arnold Schönberg, uno de los compositores más imaginativos de la historia de la música. Su inventiva llenó toda la primera mitad del siglo XX. Precisamente el año entrante se celebrará el centenario de su nacimiento. Schönberg, el año 1947, a los setenta y tres años de edad.

terística del piano schönberguiano: su formidable inventiva. Por eso no es de extrañar el carácter «estratégico» de la obra para piano del compositor austriaco. En efecto: cada vez que Schönberg necesita hacer evolucionar su estilo acude al teclado, que se convierte así en una especie de laboratorio para futuros logros. Cada obra que Schönberg escribe para piano tiene un cierto aire de ensayo general. Como, además, Schönberg está siempre en un perpetuo cambio, es fácil llegar a la conclusión de que la obra pianística del autor vienés constituye un magnífico trampolín para estudiar y comprender la evolución de su obra en general. En las diferentes piezas que integran el catálogo pianístico schönberguiano se resume a la perfección ese fascinante tránsito desde la disolución tonal propia del postromanticismo hasta la elaboración de un nuevo orden sonoro. De esta manera no resulta nada difícil establecer un paralelismo entre las Tres piezas, op. 11, y Erwartung; las Seis piezas, op. 19, y Pierrot lunaire; la Suite, op. 25, y la Serenata; la Pieza op. 33a y las Variaciones, op. 31; la Pieza op. 33b y Moisés y Aaron. Como se ve, cada obra pianística tiene su respectivo «par», su —llamémosle así— «proyección» para formas y formaciones más complejas y nutridas.

Esencial y polivalente, riguroso e inspirado, tradicional y revolucionario, siempre cambiante respecto a sí mismo, sincero hasta límites fuera de lo normal, profundo y variado, el piano de Schönberg se alinea junto al de Debussy, al de Ravel, al de Messiaen, entre los de mayor influencia entre los compositores posteriores. Es, desde luego, y a pesar de su escaso número de obras (la obra para piano solo de Schönberg cabe cómodamente en un solo disco), uno de los pianos clave dentro de nuestro siglo. Además, hoy en día las obras que lo integran mantienen intacta su novedad. En realidad, hay encerrado en ellas un miniscosmos cuya capacidad de sorpresa no parece agotarse nunca. Con Schönberg ocurre lo mismo que con Beethoven, Mozart, Schubert o Debussy: en cada nueva audición surge algo sorprendente e inesperado que parece querer demostrar que las obras pianísticas auténticamente geniales jamás acaban de conocerse por completo. La ignorancia casi total que rodea al piano de Schönberg en nuestro país impide una valoración acertada del mismo. De este desconocimiento, como de tantos otros, hay varios responsables. El público, cuya tendencia hacia lo fácil es progresivamente preocupante; los intérpretes, atentos en general a obras menos complicadas y más rentables; la programación, anclada sempiternamente en una confortable rutina; determinados organismos rectores, más preocupados por la burocracia musical que por ofrecer elementos, datos, una formación, en suma, que de verdad configure una auténtica «política de información» musical. Todos aquellos que de una manera o de otra olviden que el fenómeno musical es un fenómeno esencialmente humanista. Entre todos, han establecido un círculo vicioso, del que es muy difícil escaparse. Del que nada bueno obtendremos a largo plazo. Mientras tanto, en España, la audición y estudio de la música de Schönberg sigue siendo —y empleo calificativos propios de Luis de Pablo en su prólogo al libro de H. H. Stuckenschmidt sobre Arnold Schönberg— precisa, necesaria y urgente. Dramáticamente urgente.

MANUEL CHAPA BRUNET



**vicente
respaldiza**

Arenal, 14 (Esquina a Plaza del Celenque, 1) — Teléf. 232.85.88

MADRID - 13

La casa del máximo prestigio
regida por profesionales.

1949

XXV ANIVERSARIO

1974

50

AÑOS

**AL SERVICIO DE LA MÚSICA
GRACIAS POR SU CONFIANZA**

NOTAS PARA EL ESTUDIO DEL PIANO EN VALENCIA

Valencia, el país valenciano, es tierra de gran tradición pianística, y ello no es de extrañar dada la riqueza y valía de sus viejos músicos de tecla. Nuestro Conservatorio ha sido y es vivero de muchos y excelentes intérpretes de este instrumento, y en la actualidad la literatura pianística valenciana es tan importante como nutrida; hay, pues, una simbiosis y un paralelismo entre el compositor y el vehículo expresivo que en Valencia ofrece un panorama tan atractivo como dotado de múltiples sugestiones. Dejemos ahora para otra ocasión el estudio del catálogo de autores, tan sustancioso en hallazgos que incluyen títulos relevantes que van desde la Sonata del Sur, de Esplá, al Concierto Hispánico, de López-Chavarri, pasando por los Preludios a Valencia, de Palau, las deliciosas piezas de Rodrigo (¿qué se hizo de aquel inefable «gallo mañanero?»), el Llácer Pla sustancioso de la Sonata, el último Báguena Soler de la Real Academia, el primoroso y delicado Gomá, etcéte-

ra, etc. Los intérpretes, aquí, han sido desde siempre calificados y han existido, si no escuelas en el sentido riguroso del término, sí maestros de mérito que han cuajado nombres que luego han dado mucho juego en este campo del arte; unos, como Bellver, desempeñaron en el Conservatorio su tarea docente, pero también hubo otros, como Pérez Corredor en «El Micalet», que realizaron esta labor pedagógica de forma no oficial. Es de destacar el hecho de que nombres tan ilustres como los de Iturbi y Querol, afamados intérpretes, se hayan dedicado por completo a sus carreras de concertistas, y salvo excepciones que confirman la regla (Consuelo Lapiedra, F. J. León Tello...), no hayan ejercido funciones docentes, descontando paréntesis sin continuidad posterior en Ginebra y Madrid, respectivamente.

Pero el piano valenciano no vive de las rentas de un pasado brillante, y los nombres citados



El autor del Concierto Hispánico, López-Chavarri, en su estudio.

y otros no menos distinguidos, como los de Gonzalo Soriano, Amparo Garrigues (rama valenciana del clavecinismo de Wanda Landowska) encuentran prolongación en otros que desde la cátedra han revitalizado y estimulado el progreso del pianismo valenciano, y así, hay que citar la positiva ejecutoria de los Fornet, Magenti, De Nueda, Roca, etcétera, con la gentil presencia de nombres femeninos, como Isabel Algarra en el Conservatorio de Caracas, o, en nuestros días, aquí, Margarita Conte. El piano ha sido quehacer y colaborador de músicos nuestros que en él han encontrado trampolín y compañero para otras actividades, y si Matilde Salvador es capaz de acompañar con entera propiedad sus canciones, Machancoses encontró fácil pasar del teclado a la batuta de la Orquesta Sinfónica. Otro conocido director, éste coral, Alamán, también inició su carrera como pianista, y a este clima de interés y medios responde la preferencia por dicho instrumento de las sociedades musicales o culturales y el calor del público a aquellos certámenes que lo integraron decisivamente, como el ya desaparecido Concurso Alonso o el actual

Concurso Memorial López-Chavarri.

Por supuesto que en estas notas, sin ánimo exhaustivo, los nombres jóvenes son baza importante y futuro prestigioso en nuestro paisaje filarmónico, y así, hoy, el nombre de Valencia se vincula a pianistas ya muy distinguidos y que conocen el aplauso de los más variados públicos nacionales y extranjeros. Puchol, García Chornet, Monreal, Soriano, etc., tienen ya «delfines» que anuncian cosas muy interesantes, como Miguel Ángel Herranz, Domenech, los hermanos Baró, Fernández Rubio, Romar... En música de cámara colaboran con plausibles resultados María Angeles López Artiga y M. Carmen Calomarde, y si Consuelo Colomer se afinó en tierras catalanas (con su especial dedicación a la obra del P. Massana), otro valor de la juventud de la postguerra, García Guinot, se produce con éxito por tierras sudamericanas; primeros premios fin de carrera tomaron otros rumbos dentro de la música mal llamada ligera, como Gluck y Rosy; una lesión cambió el público por el alumnado, como en los casos de Ana M. Galiano, M. Carmen Pérez Blanquer y J. Mira Migueroa. Todo depara un repaso tan satisfactorio como motivo de orgullo a la hora de significar nuestra contribución a la música de España.

N. de la R.—Nuestro colaborador es también nombre conocido del piano con sus recitales solo o con orquesta y en conferencias-concierto, habiendo dedicado gran parte de sus actuaciones a estrenar obras de nuestros autores, muchos de los cuales le han dedicado sus partituras. Recientemente ofreció una gira de 15 conciertos patrocinada por la Excma. Diputación Provincial de Valencia, con un programa exclusivamente de compositores valencianos.

**Colaboración
de
Eduardo
López-Chavarri
y Andújar**

Oscar Esplá, sentado al piano, y Joaquín Rodrigo con Antonio Iglesias, actual Subcomisario Técnico de la Música.



GARIJO

INSTRUMENTOS MUSICALES

DISTRIBUIDOR DE:



BATERIAS, ACCESORIOS
TIMBALES CONCIERTO



TROMPETAS, TROMPAS
TROMBONES, etc.

PIANOS DE COLA Y VERTICALES

Marcas:

YAMAHA

FUCHS & MOOR

GEYER

RONISCH

ZIMMERMANN

HOFFMANN

etcétera



Organos
Electrónicos
Portátiles
y de Mueble



PLATOS para JAZZ,
BANDA y ORQUESTA

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

CONSULTEN
SIN COMPROMISO

EN:

Santiago, 8

Tels. 2480513 - 2418838

MADRID-13

LENGÜETAS
CAÑAS DOBLES
BOQUILLAS, etc.

Vandoren
PARIS

TROMPETAS
TROMBONES
CLARINETES



COUESNON S. A.

Recordando al inolvidable Casals



No podía faltar en un número especial de RITMO la colaboración del decano de nuestros colaboradores, a quien vemos, sobre estas líneas, con nuestro director, mostrándole recuerdos de Pablo Casals, el gran artista desaparecido, cuya figura, al piano —el instrumento tema de este número—, encabeza esta página. Abajo, uno de los doce sonetos dedicados a Pau Casals por Joseph Tharrats, el titulado **El Elegido**.



Tanto, tantísimo, en tantos idiomas y en tantísimos países se han comentado la vida, pasión y muerte del supereminente artista y archisingular pacifista nacido en la catalana Vendrell y fallecido en el portorriqueño San Juan, que huelga repetir por centésima vez ese tema con variaciones. Sin embargo, afectando a lo personal, puedo referir algo que no será del todo inoportuno.

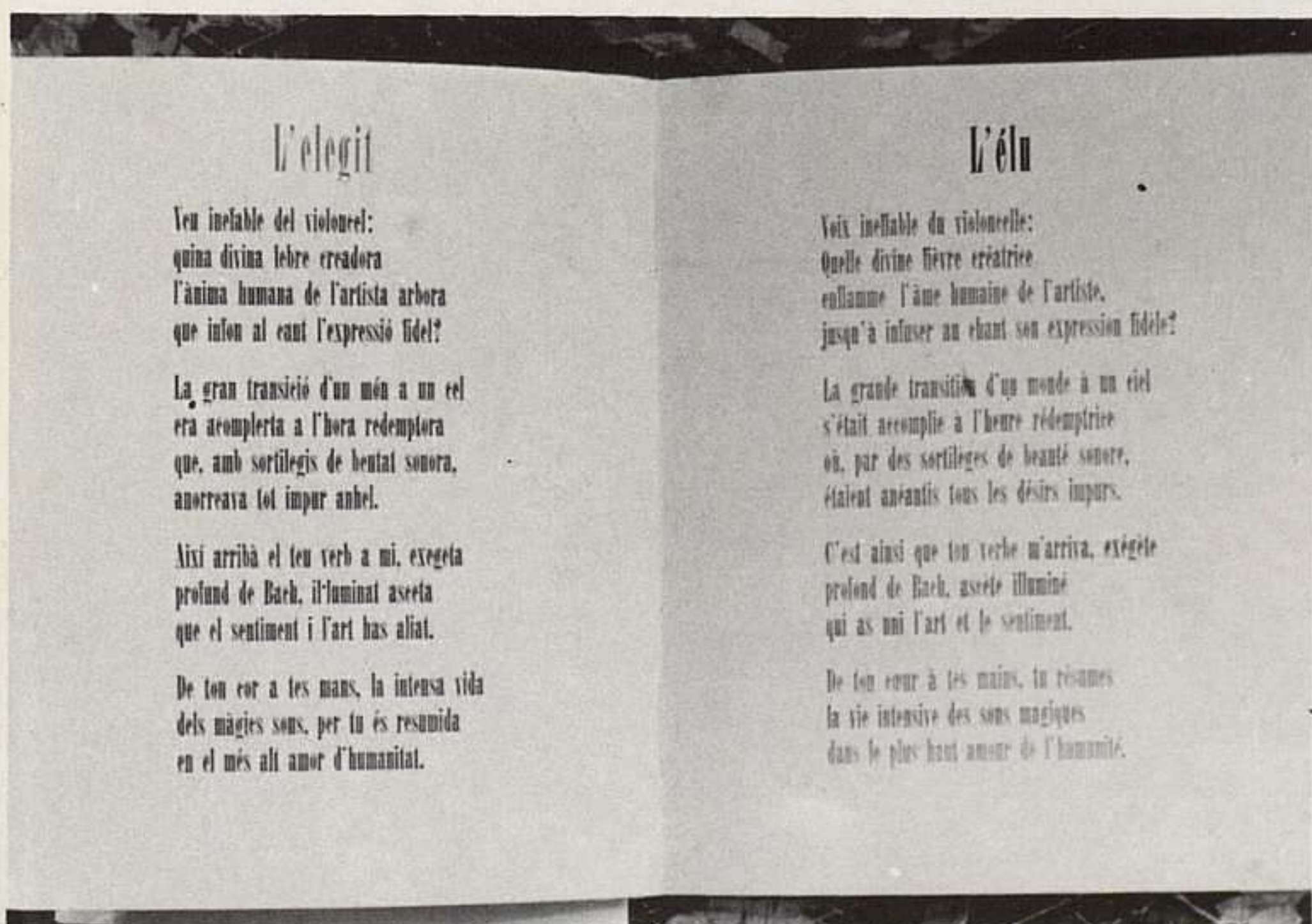
A Pau —como él firmaba anteponiendo este nombre de pila a su apellido— yo lo vi, lo aplaudí y conversé con él en varias poblaciones: Amberes, Madrid y Barcelona... Y durante aquellos lejanísimos años de mi juventud y madurez, cultivando la crítica musical, comenté sus impecables audiciones como violonchelista insigne, como director de orquesta notabilísimo y como compositor inspirado, siempre que se presentaba una oportunidad propicia.

Conserva mi archivo cartas y autógrafos suyos que tengo en gran estima, como es natural. Quiero destacar aquella firma suya que recogí en el amplísimo programa referente al Congreso Internacional de Musicología celebrado en Barcelona cuando se deslizaba una primavera sonriente, próxima la inesperada contienda bélica de unos meses después. Una página en blanco de aquel memorable folleto acogió los autógrafos de músicos, musicólogos y aficionados presentes en aquellas sesiones científico-artísticas. Y entre las firmas que se pueden leer allí —aunque no siempre fácilmente dada la complicada caligrafía de algunos firmantes— están la de “Pau Casals”, la de Higinio Anglés y las de otros musicólogos eminentes, aunque varios de ellos apenas conocidos en nuestro país, como el P. Gregorio Suñol, Curt Sachs, Cherbuliez, Jeppesen, fr. Joseph Gajard, Hubay, Handschin, Sablarolles y Buchofer, figurando en la página siguiente otras dos

firmas autógrafas de alta valía intelectual: la del compositor Enrique Morera y la del polifacético Apeles Mestres, ambos amigos míos en cuyos hogares había pasado yo inolvidables horas.

Otro gran recuerdo de Casals fue aquel que me trajo un volumen impreso en Barcelona, cuyo autor —Joseph Tharrats— es un sutil poeta que ha publicado en edición privada varios volúmenes y cuyo hijo figura entre los distinguidos pintores de los tiempos actuales. Este volumen ofrece varias particularidades bien poco frecuentes. Era su autor tan amigo de Casals, que éste apadrinó a una hija de aquél. Además domina el francés tan profundamente que escribe en este idioma con tanta facilidad como en su lengua vernácula. Ese libro tiene un destacado título, constituido por dos palabras tan sólo: “Pau Casals”. Y al pie de la portada se lee: “Barcelona, 1951”. Integran su contenido doce sonetos, todos ellos escritos en ambos idiomas. Sus títulos, puestos en castellano, dirían: “El violonchelo”, “El sonido o sagrado”, “Maestría”, “Taumaturgia”, “El Elegido”, “Horizontes espirituales”, “Suite”, “Preludio para órgano”, “La voz de añoranza”, “Grandeza” y “La orquesta”. Le sirven de lema tres versos del Dante traducidos al catalán. Además ilustran esta obra tres grabados de positivo interés. Muestra uno a Casals tocando el violonchelo; otro, al mismo artista tañendo el piano, y ofrece otro una vista del templo francés de Prades, en cuyo lugar se celebró, bajo los auspicios de nuestro violonchelista, un memorabilísimo Festival Bach en el año 1950.

Y como no puedo escribir ninguna otra novedad en torno al artista desaparecido para siempre y por siempre recordado, da fin a estas líneas el bachista, wagnerista y “casalsista” que se llama



L'elegit

Veu inelable del violoncel:
quina divina lebre creadora
l'ànima humana de l'artista arbrera
que infon al cant l'expressió fidele?

La gran transició d'un món a un cel
era acomplerta a l'hora redemptora
que, amb sortilegis de bentat sonora,
anoverava tot impur anhel.

Així arribà el teu verb a mi, exegida
profund de Bach, il·luminat asereta
que el sentiment i l'art has aliat.

De ton cor a les mans, la intensa vida
dels màgics sons, per tu és resumida
en el més alt amor d'humanitat.

L'èlu

Vais inelable du violoncelle:
Quelle divine fibre créatrice
appelle l'âme humaine de l'artiste,
jusqu'à infuser au chant son expression fidèle?

La grande transition d'un monde à un ciel
s'était accomplie à l'heure rédemptrice
où, par des sortilèges de beauté sonore,
était anéanti tous les désirs impurs.

C'est ainsi que ton verbe m'arriva, exégide
profond de Bach, assés illuminé
qui as uni l'art et le sentiment.

De ton cœur à tes mains, tu résumes
la vie intensive des sons magiques
dans le plus haut amour de l'humanité.

Por JOSE SUBIRA

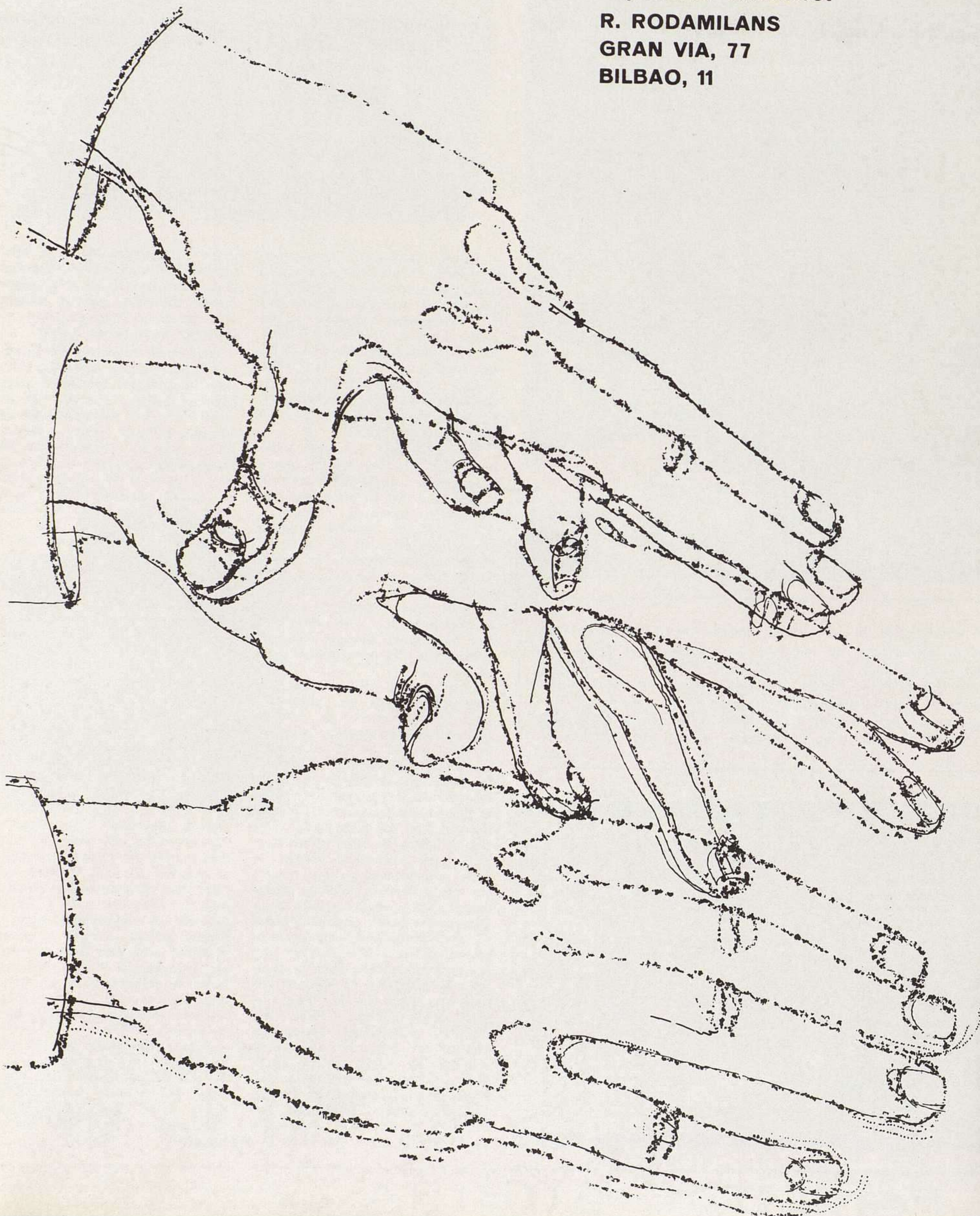
DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LES GRANDES
MARQUES RÉUNIES
GAVEAU · 1847
ERARD · 1780
PLEYEL · 1807
SCHIMMEL · 1885
MARQUE DÉPOSÉE À PARIS


SCHIMMEL

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

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



Una visita a W. SCHIMMEL Pianoforte- fabrick

Brunswick (o Braunschweig, en alemán), la antigua capital del desaparecido ducado de Brunswick y Luneburgo, pertenece en la actualidad a la Baja Sajonia, dentro de la moderna República Federal Alemana. Ciudad rica en historia, ofrece grandes atractivos al viajero o estudioso que quiera ahondar en el viejo Imperio Germano. Aunque la segunda guerra destruyó gran parte de la ciudad, haciendo desaparecer importantes casas y edificaciones de gran valor histórico y arquitectónico, existen aún plazas y rincones sobre los que parece flotar todavía la sombra de Enrique «el León», y en los que se creería poder topar con el mismo Till Eulenspiegel, escapado de su fuente para emprender nuevas aventuras.

Braunschweig es hoy una ciudad moderna que ha desarrollado potentes industrias, entre las que queremos destacar aquí la fabricación de pianos, unida de antiguo al quehacer de la ciudad. En las últimas décadas, esta actividad ha cobrado especial relieve merced al gran crecimiento industrial y comercial de la firma Schimmel, que representa, en el momento actual, la Empresa alemana más destacada en su ramo.

Es una fría mañana de otoño cuando nos acercamos a los amplios edificios de la Hamburgerstrasse. Para los meridionales, el otoño del Norte se confunde con el invierno, y todo queda envuelto en una humedad gris que hace apretar el paso.

El joven Klaus Schimmel, actual Presidente de la Compañía, nos recibe cordial y amablemente en su despacho, decorado con austeridad y buen gusto. Es el representante de la tercera generación de esta familia, que ha dado su nombre a uno de los pianos que hoy día gozan de más prestigio en los mercados mundiales. Pronto observamos que ha heredado de sus mayores esa inteligencia y energía tan necesarias en el verdadero capitán de empresa. La conversación brota con facilidad, y poco a poco vamos conociendo infinidad de

detalles y datos, tanto históricos como técnicos.

Los pianos Schimmel nacieron lejos de Braunschweig y hace ya muchos años, casi un siglo. En 1885, Wilhelm Schimmel (padre), que contaba sólo treinta y un años, decidió iniciar la fabricación de pianos por su cuenta y estableció su primera factoría en Neuschönfeld, una pequeña población cerca de Leipzig.

El éxito sonrió pronto al joven fabricante, que sólo cuatro años más tarde tenía que trasladarse a un nuevo y mayor edificio, situado en Leipzig-Stötteritz. El prestigio de los pianos Schimmel va extendiéndose por Alemania y fuera de ella, obteniendo valiosas medallas de oro en diversas ferias internacionales a las que Wilhelm Schimmel acude con sus instrumentos. El año 1900 le trae un merecido galardón: es nombrado Proveedor de la Corte de Su Alteza Real el Gran Duque de Sajonia-Weimar. Todos estos honores no son más que el reconocimiento de la fina artesanía empleada en la construcción de sus pianos y la alta calidad de los mismos.

El año 1929, coincidiendo con la depresión económica mundial que siguió al desastre de Wall Street, Wilhelm Schimmel traslada su fábrica a Braunschweig, donde existían ya varias industrias similares y parecía cosa fácil encontrar el ambiente propicio para desarrollarse. Venida la crisis mundial, el éxito volvió a marchar unido al nombre de Schimmel, y su Empresa experimentó un nuevo y rápido crecimiento, ofreciendo un piano vertical con un diseño totalmente original, en el que se había reducido la altura en 30 ó 40 centímetros respecto de los instrumentos hasta entonces normales. Schimmel era uno de los iniciadores más importantes de esta nueva tendencia, que pronto sería universal.

La vida, sin embargo, sorprende a veces con dramáticos cambios de decoración, y uno de éstos fue, para Schimmel, el producido por la segunda guerra mundial. Cuando ésta ter-



Un momento de la visita del representante general de W. Schimmel en España a las instalaciones de la Compañía, en Brunswick: de izquierda a derecha, el señor Horst Hüttner, Director comercial de la firma Schimmel; don Ramón Rodamiláns y el señor Klaus Schimmel, nieto del fundador y actual Presidente de la Compañía.

minó, la fábrica había quedado completamente destruida, y contemplando los montones de escombros se necesitaba gran valor para seguir creyendo en el futuro de la Empresa y en el del mismo piano. Aunque el fundador de la Empresa murió en 1946, su hijo, Wilhelm Schimmel, tuvo ese valor y la energía necesaria para levantar de nuevo la fábrica y poner sus pianos, una vez más, en el camino del éxito.

Klaus Schimmel, nieto del fundador de la dinastía, habla con legítimo orgullo de su padre y de los logros conseguidos por éste. Salimos de su despacho y del edificio donde se alojan las diferentes oficinas y pasamos a los edificios propiamente industriales, en los que se lleva a cabo la fabricación desde sus primeras etapas, es decir, desde el secado y cortado de las maderas. Una maquinaria modernísima—gran parte de invención propia—y una adecuada racionalización del trabajo han permitido llegar a una producción que hacen de Schimmel la mayor fábrica de pianos de Alemania.

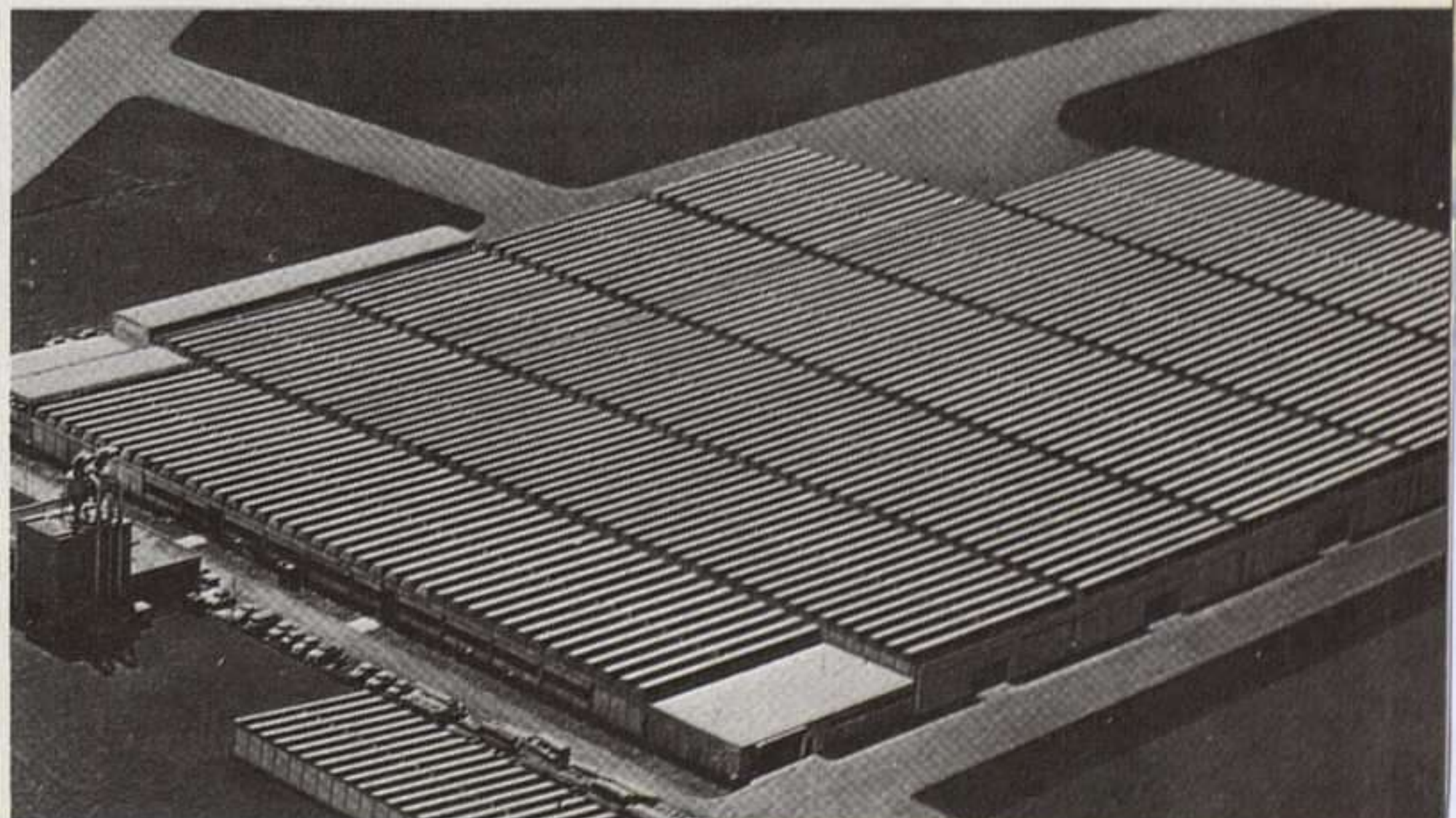
De Hamburgerstrasse nos trasladamos en automóvil a las afueras de la ciudad, donde junto a la moderna fábrica, inaugurada hace pocos años, se están levantando otras cuatro espaciales naves, en las que para 1974 se piensa realizar totalmente la producción de pianos verticales, dejando en la fábrica antigua la construcción de los instrumentos de cola.

Naturalmente, esta ampliación de las instalaciones traerá consigo un aumento proporcional de la producción, que a su vez permitirá atender con mayor agilidad la creciente demanda.

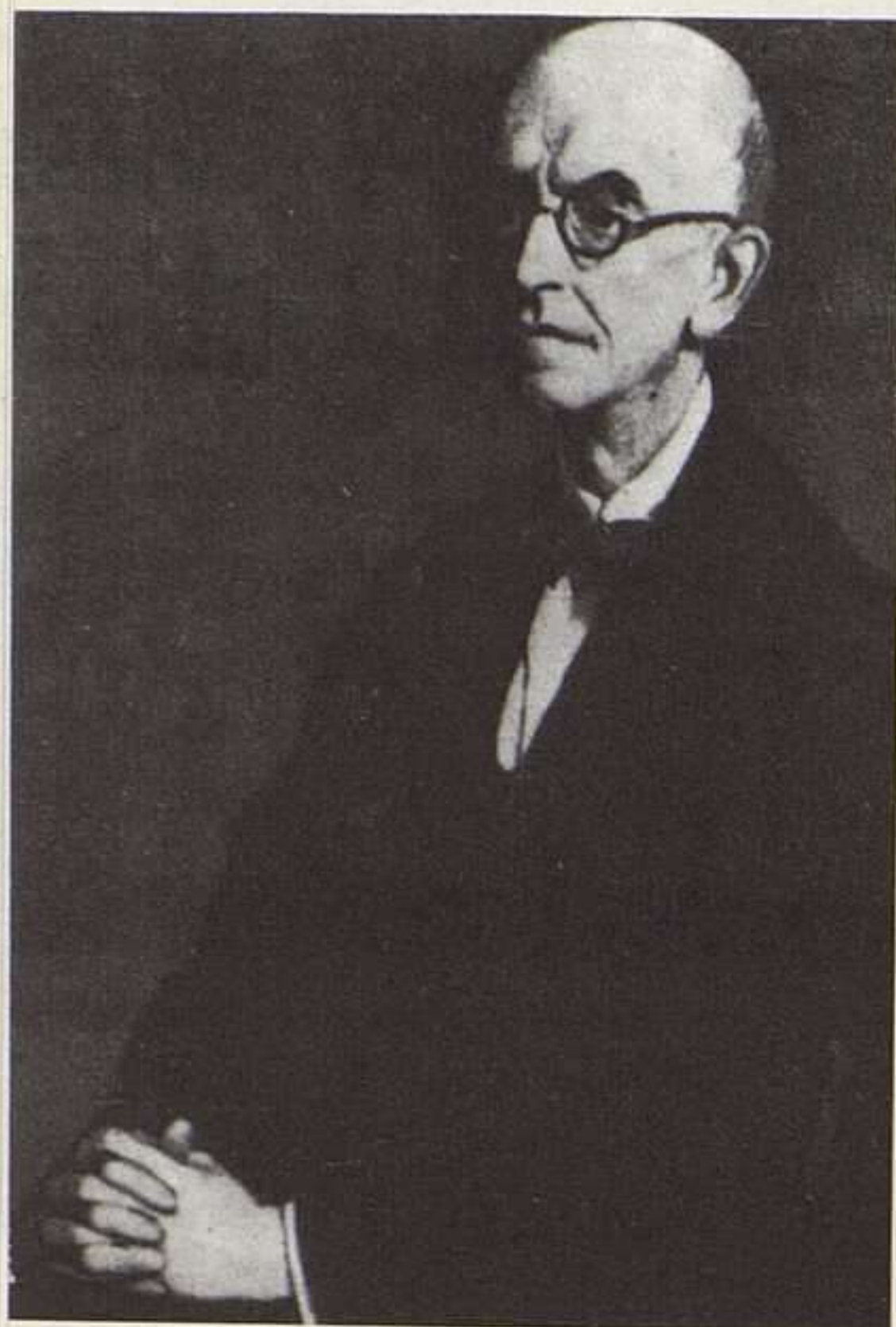
Entre los pianos en fabricación vemos las conocidas marcas francesas Pleyel, Gaveau y Erard, y el señor Schimmel, ante nuestras preguntas, nos facilita detalles de la absorción que han hecho ellos de la construcción de estos instrumentos, cuyos nombres pertenecen ya a la Historia de la Música. La Sociedad Gaveau-Erard, en París, ha cesado en la fabricación y se limita a distribuir en el mercado francés los instrumentos construidos en Braunschweig. El señor Horst Hüttner, Jefe de ventas de la Empresa, nos acompaña también durante nuestra visita y nos cuenta, medio divertido, que, paradójicamente, su auténtico problema no es, en estos momentos, vender, sino tratar de cumplimentar todas las órdenes recibidas de casi todo el mundo.

Es prácticamente imposible describir y detallar la innumerable cantidad de piezas y elementos en los que hay que trabajar para poder llegar a la obra terminada, el enorme número de operaciones y movimientos de las diferentes máquinas necesarias para llegar a escuchar un piano en las manos de un artista. En esta visita a Braunschweig hemos podido ver todo esto y algo más. Hemos podido ver también, con satisfacción, que el piano, ese instrumento que en opinión de muchos es el rey, ese instrumento que a tantos nos apasiona, sigue en gran demanda y acaparando la atención de los aficionados a la Música. El piano sigue siendo, en suma, lo que ha sido siempre, el instrumento que ha inspirado a tantos y tantos compositores y al que uno de los más grandes, Frederic Chopin, dedicó toda su vida y su obra.—R. R.

A la izquierda, una panorámica de la fábrica de Schimmel, en las afueras de Braunschweig, junto a cuyas modernas instalaciones se están levantando nuevas naves, según puede verse en la gráfica de la derecha.



EL PIANO



MANUEL DE FALLA



ENRIQUE GRANADOS



SAAC ALBENIZ

PILAR F. DE LA MORA



JOAQUIN TURINA



JOSE CUBILES



Dentro del arte, no hay duda de que Andalucía ha sido fecunda inspiradora desde los siglos más remotos, sin que sea necesario remontarse a aquellas famosas bailarinas gaditanas que llevaban hasta la Roma imperial una embajada de ritmo y de gracilidad, para encontrar exponentes variados de esa inspiración: literatura, poesía, teatro, danza, pintura, todas las artes prodigan ejemplos de esta penetración sureña. Pero acaso la música, llena de sugerentes atmósferas y de los sonidos y los perfumes de todos los vientos, sea el receptáculo más sensible a esta presencia andaluza universal.

Y ya en la música, encontramos que el piano sea acaso el instrumento coincidente crónicamente con el desarrollo del gusto nacionalista, y aún más, regionalista, que desde mediados del siglo pasado extrajo los aires de Hungría y de Finlandia, de Bohemia y de Sicilia, de Escocia y de Eslovaquia, para someterlos a ese telar «en blanco y negro» y hacerlo ritmo en todos los recitales pianísticos europeos y americanos. Andalucía también se vio envuelta en esa lanzadera musical, con varia fortuna quizá, originando así ciertas visiones deformantes que interesa clarificar. Por ello, incorporamos a este número extraordinario de RITMO sobre el piano la voz de la Andalucía universal, a través de una personalidad autorizada por su doble condición de catedrática del Conservatorio de Sevilla y de concertista aplaudida en múltiples recitales: Mariles Rentería.

—¿Serías tan amable de trazar una síntesis de tu trayectoria musical?

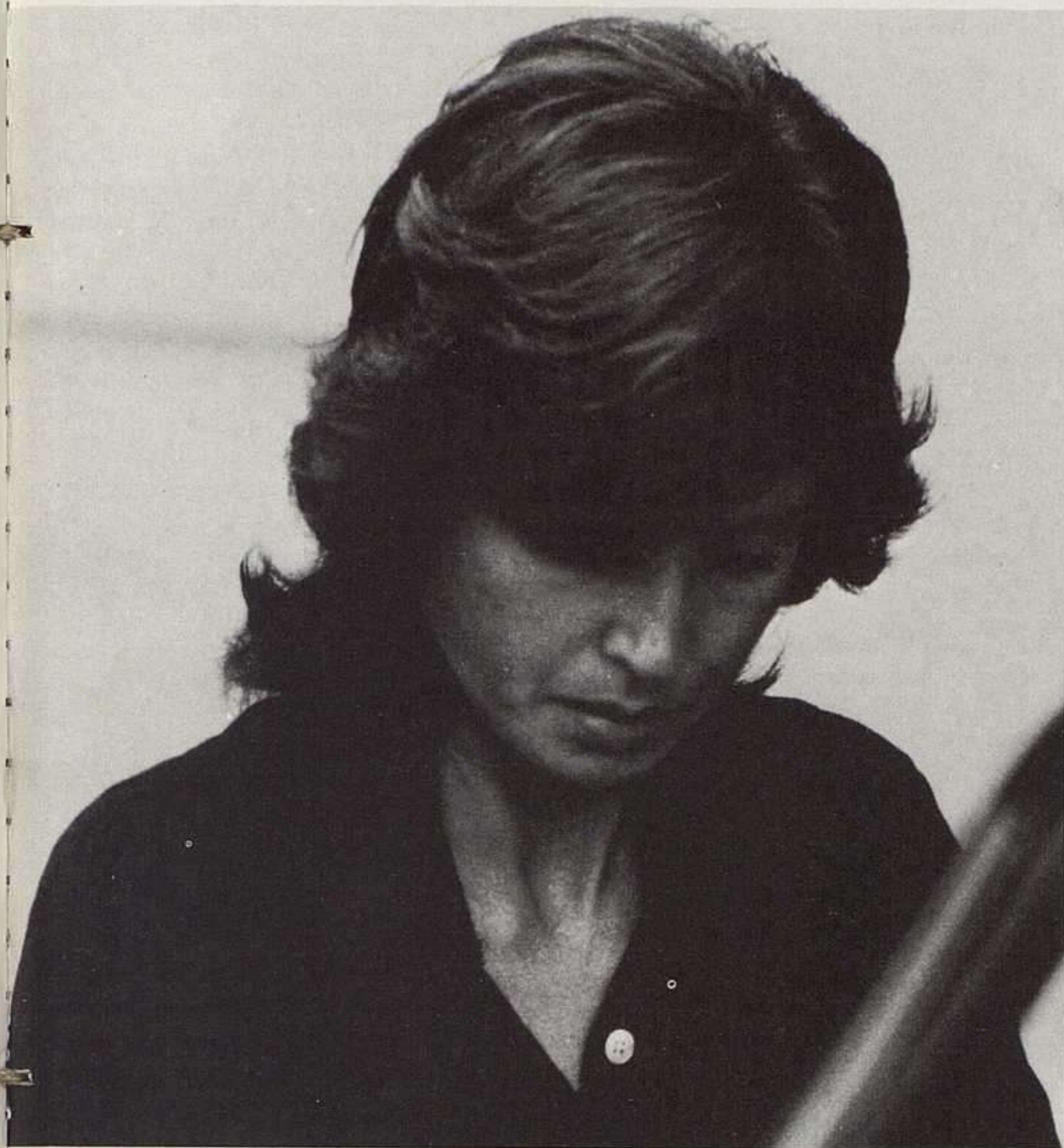
—Con mucho gusto. Nací en Sevilla, y aquí realicé mis primeros estudios musicales y culminé la carrera de Piano en el Conservatorio, para marchar después a Madrid y proseguir los estudios de Virtuosismo con Cubiles, el inolvidable maestro. Durante algún tiempo compartí el gusto por la Música, y aún más por el piano, con la vocación de las Letras, simultaneando estudios en la Facultad de Filosofía madrileña; pero al fin venció la Música y me decidí al compromiso integral—vital y profesional—con el piano. Conocí luego a Luis Izquierdo, que es hoy mi marido y padre de mis cinco hijos, y, como dato curioso que explica muy bien nuestra trayectoria familiar y musical, marchamos a Viena el mismo día de nuestra boda. En la capital austríaca estudié con el gran pianista Hans Graf, y posteriormente marchamos a Salzburgo, donde Luis y yo proseguimos nuestros estudios oficiales; él, de Dirección de orquesta, con Wimberger, y yo como alumna de Schilhawsky hasta graduarme en Piano en el Mozarteum. Volvimos a España en mil novecientos sesenta y uno, y al año siguiente gané la cátedra de Piano en el Conservatorio Superior de mi ciudad natal, donde ejerzo desde entonces las tareas docentes. Como concertista me siento muy a gusto en los recitales a dos pianos, en el acompañamiento y, en general, en la música camerística, aunque, por supuesto, he sido solista con varias orquestas nacionales y extranjeras, y he dado recitales de piano en múltiples ocasiones. En la actualidad preparo unas grabaciones para Radio Nacional de España, unas conferencias-concierto sobre la figura y la obra del sevillano Joaquín Turina, y una gira de conciertos para mil novecientos setenta y cuatro por Portugal y el norte de España.

—Cómo testigo de excepción de la vida musical sevillana, ¿podrías decirnos algo sobre la formación o existencia de una escuela pianística sureña?

—Hay que tener en cuenta que la literatura pianística arranca, en forma plena, del romanticismo y de sus creadores europeos; después esa producción musical es difundida por todos los salones de la mano de los pianistas del siglo diecinueve, hasta que poco a poco se va decantando una técnica y una escuela o escuelas de la ejecución al piano. Este mismo proceso se sigue en España, aunque lógicamente con cierto retraso, de forma que lo que podríamos llamar una escuela pianística es algo que surge en nuestro país relativamente tarde. En cuanto a Andalucía, pienso que debemos remontarnos a la figura sevillana de doña Pilar Fernández de la Mora, que formó una escuela pianística con entidad propia.

—¿Cuáles fueron los frutos de esa escuela pianística?

—Para ser exactos, más que una escuela andaluza o sureña debemos hablar de la proyección nacional de este círculo con entidad propia, del que surgieron muy pronto dos grandes figuras en la historia del pianismo español: Antonio Lucas Moreno y José Cubiles, gaditanos ambos. A partir de la labor de estos dos «grandes», fue toda una generación la que se formó, no ya en el marco de Andalucía, sino, por supuesto, de toda España. Concretamente, es necesario citar el núcleo relevante que supuso la labor docente de José Cubiles desde su cátedra de Virtuosismo en el Conservatorio madrileño, y de la que tantos y tan grandes pianistas han ido surgiendo en los últimos decenios.



—¿Crees en la influencia real de lo andaluz dentro de la Historia de la Música?

—Andalucía tiene tal personalidad dentro del mundo artístico que es lógico que haya servido de inspiradora en muchos momentos de la Historia de la Música, e incluso si rastreáramos esas huellas con espíritu erudito las podríamos encontrar en muchos e insospechados genios de la Música de todos los tiempos. Pero de una forma más concreta hay que esperar al nacionalismo musical para encontrar este «andalucismo», que es muchas veces tan sólo una cita o una atmósfera, como ocurre—para poner un ejemplo claro y revelador—en la *Carmen*, de Bizet, o como había ocurrido en el siglo dieciocho con la huella sevillana en *Las bodas de Fígaro*.

—Dentro ya del nacionalismo musical, ¿cuál es la aportación del Sur?

—Nadie puede ignorar la presencia, al menos evocadora, de una línea claramente andaluza en ese capítulo nacionalista musical en España, desde Granados, y mucho más con Albéniz, hasta Falla. Para mí, el fenómeno de este último con respecto a «lo» andaluz es paralelo al de Bela Bartok con respecto a «lo» húngaro, en la otra esquina de Europa. Personalmente, creo que la *Fantasia Bética*, de Manuel de Falla, recoge magistralmente una síntesis profunda de lo que entiendo por andaluz.

—Circunscribiéndonos a Sevilla, ¿hay una aportación concreta?

—Por supuesto que la hay, y muy importante. Creo que el caso más puro de sevillanismo musical, que no se ha estudiado suficientemente todavía, es el de Joaquín Turina, sevillano y compositor. Sus obras *Por las calles de Sevilla*, *Rincones sevillanos*, *La alegre sevillana*, *La venta de los gatos*, *El barrio de Santa Cruz*, *La leyenda de la Giralda* y, sobre todo, la «suite» *Sevilla* son buena muestra de ello. En esta última «suite» hay números, como «Jueves Santo a media noche» o «La Feria», por no alargar la relación, que son la quintaesencia de lo sevillano, que desde mi personal punto de vista tiene unas características muy peculiares, como son la finura, la sutileza, el color de la atmósfera, un vago impresionismo incluso de olores, y, en suma, eso tan impreciso que Lorca llamaba «la gracia».

—¿Hay en la actualidad continuadores de este pianismo sevillano?

—En la actualidad no podemos olvidar la presencia de un compositor sevillano, Manuel Castillo, cuya primera producción musical se inscribe justamente en ese mundo de Turina, al que he hecho

referencia, y que podemos calificar de sevillano, o más ampliamente de andaluz o sureño. Sin embargo, la línea de la creación musical no va en la actualidad por los derroteros de lo regional en la música culta, y por ello creo que la obra posterior y más reciente de Manuel Castillo pretende ya insertarse en un lenguaje avanzado y más universal, despojándose de estas adherencias andaluzas.

—¿Hay otros aspectos del pianismo sevillano que podrías evocar?

—Partiendo de mi experiencia personal y de mis recuerdos podría hablar de una época casi heroica, de clases de Piano en la desaparecida Sociedad Económica de Amigos del País, y también de mi asistencia—siendo una niña—, entre asombrada y emocionada, a los recitales de piano de las grandes figuras de entonces, patrocinados en aquella época por la decana Sociedad Sevillana de Conciertos. En el aspecto docente hay que citar ineludiblemente la figura de don Norberto Almandoz, el eminente musicólogo, que llena toda una época del Conservatorio sevillano, en la que cabe citar nombres como los de don Antonio Pantión o doña Clara Peralto, que fue quien guió mis primeros pasos por el mundo pianístico. También guardo recuerdo de don Manuel Navarro, como un gran profesional del piano, condicionado por las circunstancias de aquellos difíciles años, y al que se debe la primera grabación de las *Noches*, de Falla.

—¿Cuál es la presencia actual de Andalucía en la pianística española?

—Debo comenzar por la señora de Rafael Orozco, al que podríamos llamar «cordobés universal», y seguir por figuras como Manolo Carra, Jacinto Matute, Rafael Quero, Guillermo Salvador y José Antonio Medina Labrada, entre otros andaluces dedicados a la labor concertística. En la actualidad, dentro de la mayor proyección del Conservatorio en la formación de futuros pianistas, veo una gran cantidad de alumnos de Piano, pero una proporción muy reducida de los que son capaces de aunar vocación y decisión para acometer la carrera profesional. Hay bastantes que combinan el estudio pianístico con otra carrera de más seguro porvenir, dándose el caso de que muchos cifran su meta en terminar la carrera y obtener el título, cuando paradójicamente es ahí donde comienza la verdadera «carrera» y los estudios más serios y deficitivos, que conducen al desarrollo más amplio de las propias posibilidades.

—Finalmente, ¿cuál es tu visión personal del piano como cátedrática y como concertista?

—En mi experiencia docente he podido observar una cierta inflexibilidad de los programas, que condicionan demasiado al estudiante, cuando debería ser la propia fisonomía de cada uno de ellos la que marcara los sucesivos niveles a exigir. Pero esto pertenece a un orden de cosas que creo escapa al marco de la entrevista. En cuanto a mis gustos personales en música, he de hacer dos apartados. Como oyente disfruto con todo lo que sea bueno, pero mis preferencias, a la hora de escoger un sólo nombre, son para Brahms. Para tocar, mis preferencias son ya lógicamente más amplias: Bach y Mozart, Schumann y Brahms, Ravel y Debussy, y Rachmaninoff. En cuanto a la música de nuestro tiempo, como concertista me veo obligada a darla, aunque encuentro poca literatura pianística en la producción más reciente, que busca mejor el mundo de las pequeñas combinaciones camerísticas e instrumentales. Si a esto unimos el problema de la acogida por el público y el esfuerzo que supone el montaje de obras no oídas y poco conocidas, creo que se justifica sobradamente mi preferencia por el pasado. Finalmente, he de decir que para mí el piano es un instrumento donde lo más importante es el sonido, dentro de las posibilidades implícitas en él, pero no el sentido de instrumento de percusión que predomina hoy en la grafía moderna y que puede ser interesante, pero no para mi modo de concebir el piano.

Mariles Rentería, cátedrática y concertista, esposa de un profesional de la Música y madre de cinco hijos en los que ya apunta la vocación musical, es un ejemplo claro de la nueva generación musical española. Sus ideas son claras y ponderadas, equilibradas, quizá por su doble condición de mujer y de sevillana, pues no en balde la ciudad del Guadalquivir ha sido asiento de sucesivas culturas que le han dado esa serenidad frente a lo nuevo y esa persistencia en lo pasado. Mariles Rentería supone el importante eslabón que une la época casi heroica del piano español y ese futuro que las figuras como ella aseguran prometedor y esperanzado.



Desde que el 15 de abril de 1933 presentó Laurens Hammod, en la sede de la R.C.A., en Nueva York, el primer órgano eléctrico del mundo, han ocurrido muchas cosas. Entre ellas el fabuloso desarrollo a escala mundial de este instrumento, que le ha convertido en el más vendido, especialmente entre los músicos aficionados. Lo verdaderamente curioso es que en esta rama de la música y de la industria «el primero sigue siendo el primero».

Hoy día el órgano Hammond sigue siendo el más apreciado tanto por profesionales como aficionados. Es más, el primer prototipo y diseño que presentó Laurens Hammond en los años 30, el modelo «B-3», no sólo sigue vigente, sino que es uno de los más apreciados por los organistas profesionales.

Esta larga permanencia, aunque parezca una paradoja, ha permitido a Hammond ser la industria más progresiva del ramo, la que más innovaciones ha introducido. Innovaciones que han culminado en los años 70, con la introducción de la tecnología espacial de miniaturización electrónica, conocida por la técnica LSI/MOS. Así, las nuevas series van provistas del Hammond/MDD, una minicomputadora capaz de crear el tradicional y apreciado «Sonido Hammond».

Durante años el órgano Hammond fue conocido y apreciado en España sólo por los organistas profesionales y unos pocos especialistas. Este panorama cambia bruscamente con la creación en nuestro país de la Empresa Hammond Ibérica, Sociedad Anónima, que rápidamente fue reconocida como la más progresiva y moderna del ramo musical, al introducir en él las más actuales técnicas de creación de mercado.

Esta actividad, iniciada en 1968, ha llevado al órgano Hammond a la máxima popularidad y ha abierto en nuestro país no sólo un nuevo mercado, sino que va creando una nueva e intensa afición a la música, ya que esta marca siente una especial predilección hacia el músico «amateur», al instaurar al órgano como instrumento musical esencialmente hogareño. Así, Hammond muestra el legítimo orgullo de ser el motor del desarrollo de esta afición y de esta ampliación de mercado del instrumento musical, que ofrece unas perspectivas muy alentadoras en un futuro inmediato.

Sin embargo, el empleo e iniciativa de esta marca va mucho más allá de ofrecer excelentes instrumentos, en una amplia gama de modelos y precios. Lo que pretende y consigue es que la afición musical que lleve a una persona a poseer uno de sus órganos tenga garantizado un disfrute pleno del mismo. A este fin pone a disposición del músico aficionado el más completo y eficiente servicio de aprendizaje y progresión musical, con una amplia red de Hammond-Estudio en todo el país; métodos y sistemas de aprendizaje propios fáciles y divertidos; cursos audiovisuales para auto-aprendizaje; un destacado «stock» de partituras especiales a todos los niveles musicales; partituras «cassette», con acompañamiento orquestal, para tocar como solista, etc.

Por otra parte, la red comercial de distribuidores alcanza a todas las poblaciones importantes de la nación; constantemente preparada para una acción eficaz y amplio concepto de servicio, en especial en las atenciones postventa de garantía y técnicas, lo que da al usuario una confianza total en la marca y la seguridad de que su in-

versión en un órgano Hammond le será siempre rentable en el disfrute ininterrumpido del mismo.

Recientemente, Hammond Ibérica, S. A., ha celebrado, en colaboración con Hammond Organ Europe, N.V., el 5º Aniversario de Hammond en España. Destaca la presentación de la nueva serie de modelos, a cual más sensacional, en el «stand» de Sonimag-11.

Este «stand», de grandes proporciones y moderno diseño, fue una de las grandes atracciones de dicho certamen, en buena parte debido a que contenía un pequeño teatro, con capacidad para cien personas, en el que el popular organista Miguel Ramos presentaba su personalismo Show Hammond.

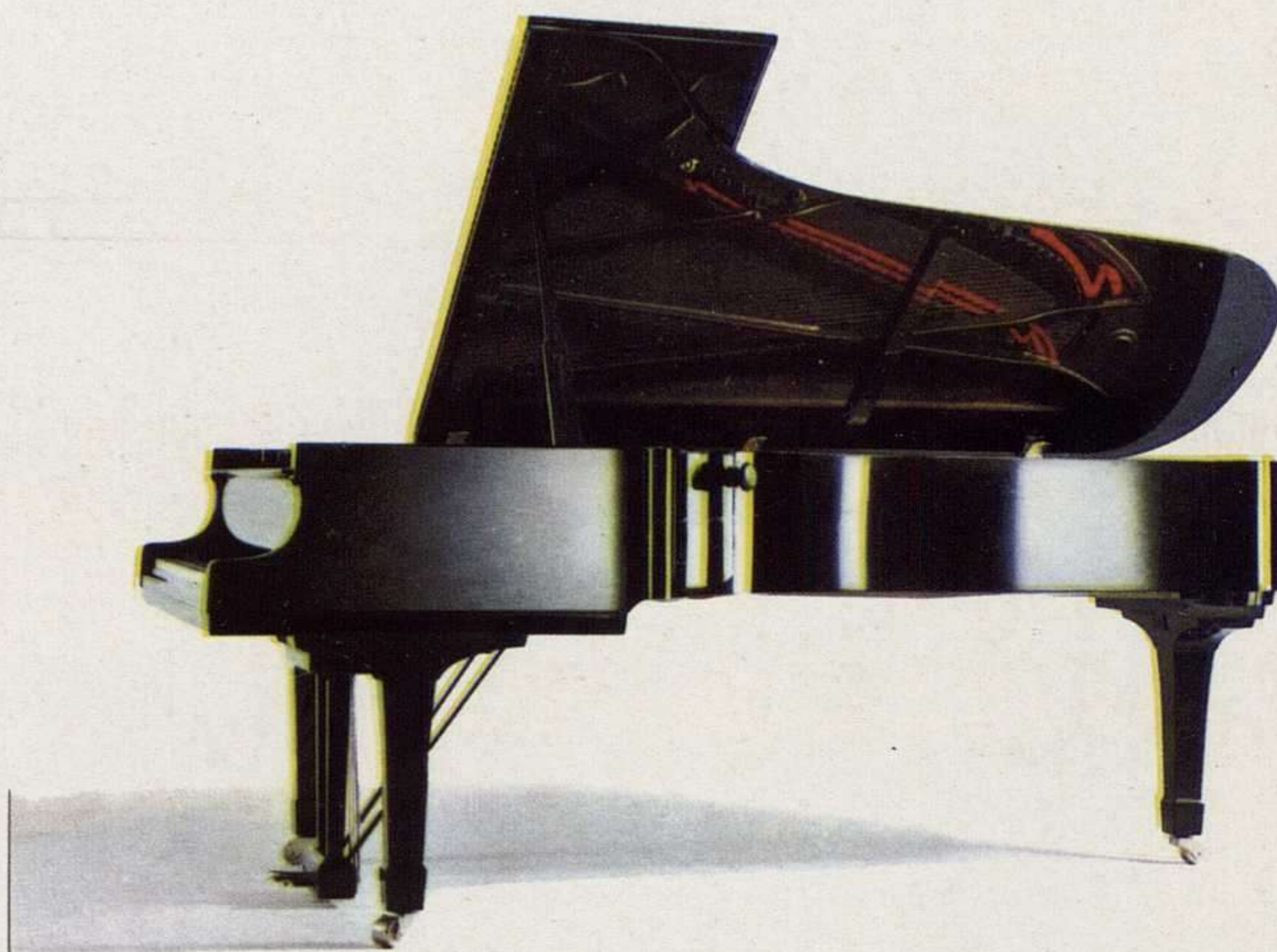
Conmemorando la efemérides del quinto aniversario de Hammond en España, este año la Convención Nacional de Distribuidores tuvo un especial relieve, con la presencia de altos directivos de Hammond Internacional. Se pusieron de manifiesto los excelentes resultados obtenidos, así como el brillante porvenir que, paralelamente al formidable desarrollo de nuestro país, aguarda a todo el mercado musical y a la parcela del órgano Hammond en particular. Terminó esta reunión de todos los colaboradores con una cena que se celebró «sobre» la ciudad de Barcelona, exactamente en la planta veintidós del Edificio Atlántico, con una maravillosa vista nocturna sobre los cuatro puntos cardinales de la ciudad.

No hay duda de que en el desarrollo tanto del mercado musical como en el auge de la música como afición, Hammond se ha apuntado un éxito, que es fácil esperar aumente, dados los ambiciosos planes esbozados en la citada Convención.



HAMMOND EN ESPAÑA





HAZEN

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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

Fuencarral, 43

MADRID-4

Juan Bravo, 33

MADRID-6



LA EDUCACION MUSICAL EN EL JAPON

Corría el año 1960 cuando tuve el privilegio de tener mi primer contacto con la nación nipona. Eran los años en que se hablaba mucho del célebre milagro alemán, pero nadie ocultaba su admiración por otro milagro de la postguerra: el milagro japonés. Si aún en la ciudad alemana de Colonia o Berlín se advertían las huellas de la barbarie humana, en las ciudades japonesas visitadas por mí, como Tokio y Yokohama, ya todo «estaba en pie» como si nada hubiera ocurrido. El tenaz y laborioso pueblo japonés había borrado esas cicatrices que sólo el transcurso de los años hacen olvidar.

Inmediatamente de llegar a Tokio me puse en contacto con su vida musical.

Coincidí con la visita de Igor Markevitch, con quien tuve el placer de pasear y mostrarle, ya que le había conocido hacía algunos años en La Habana y luego en México, los puntos más interesantes de la capital del Imperio. También visité la RCA nipona, la Columbia nipona, donde me maravillé del progreso obtenido en la industria discográfica. Igualmente me llamó la atención cómo los grandes almacenes de la popular calle en

Ginza abrían sus puertas los domingos y en su interior dedicaban grandes espacios a la venta de instrumentos y discos.

Era la primera vez que observaba cómo en estos almacenes se vendían al mismo tiempo desde un auténtico collar de perlas hasta un extraordinario piano de cola, un órgano electrónico o una flauta. Esto sólo lo había visto en almacenes dedicados exclusivamente a la venta de efectos musicales.

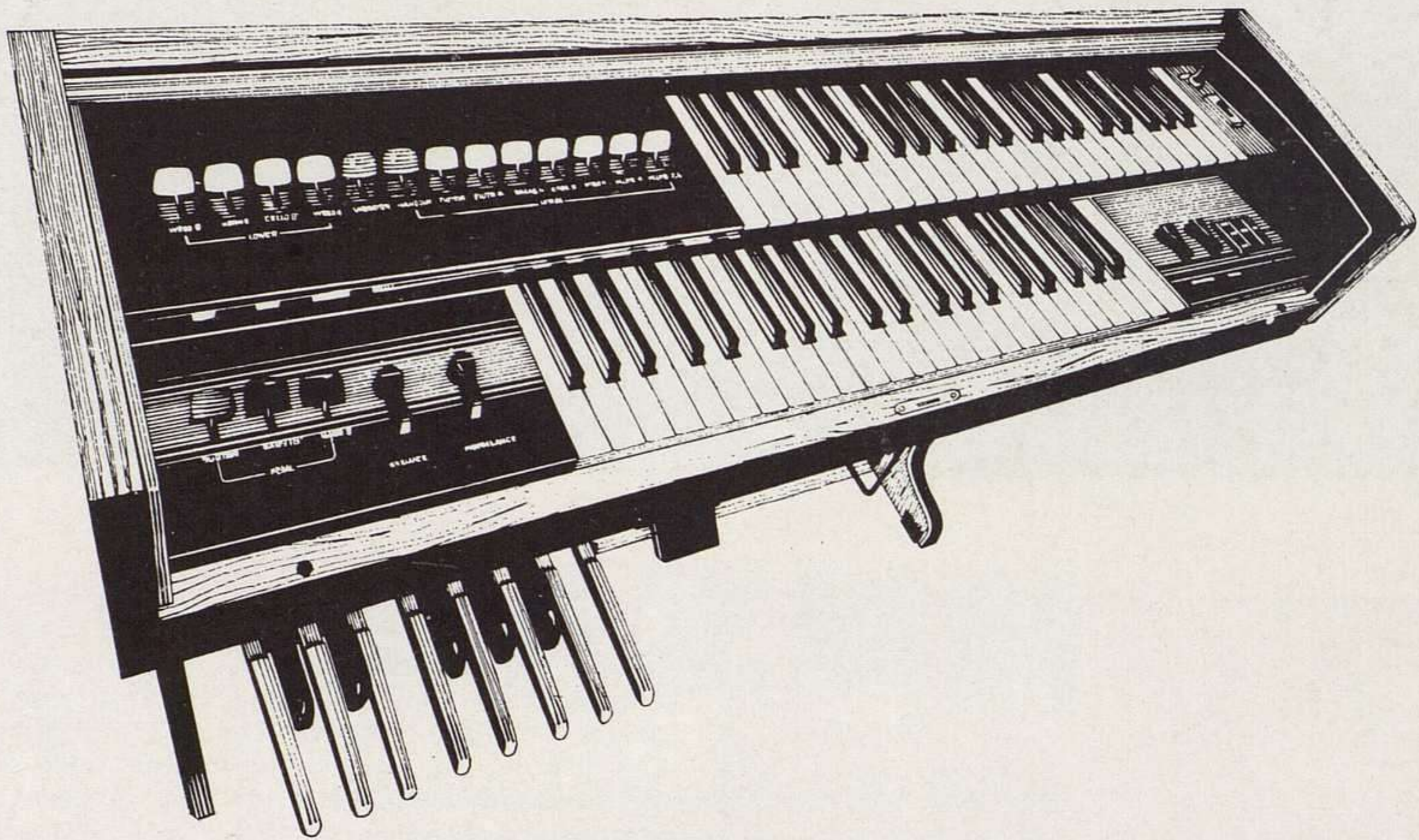
Con motivo de unas conferencias en la Radio de Yokohama, tuve la oportunidad de viajar por carretera y visitar algunas escuelas y centros musicales.

Fue cuando mi admiración aumentó al conocer la obligatoriedad de la enseñanza de la Música, costumbre implantada ya desde fines del siglo XIX, y del progreso obtenido en los últimos años en relación con el cultivo de la Música.

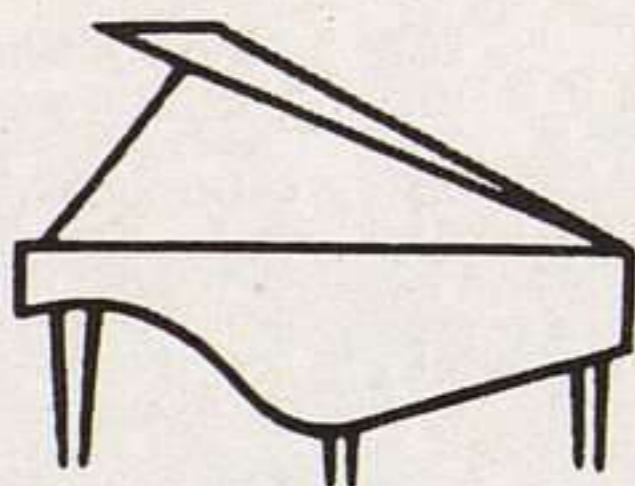
Fue impresionante ver cómo las más modestas escuelas contaban con un espléndido piano de conciertos, que ya quisieran para sí muchas asociaciones culturales que se ven impedidas de cumplir su misión divulgadora de la música por carecer de lo más elemental como lo es un piano de concierto.

Un reportaje por **PEDRO MACHADO DE CASTRO**

Organos electrónicos



WURLITZER



HAZEN

FUENCARRAL, 43

MADRID-4

JUAN BRAVO, 33

MADRID-6

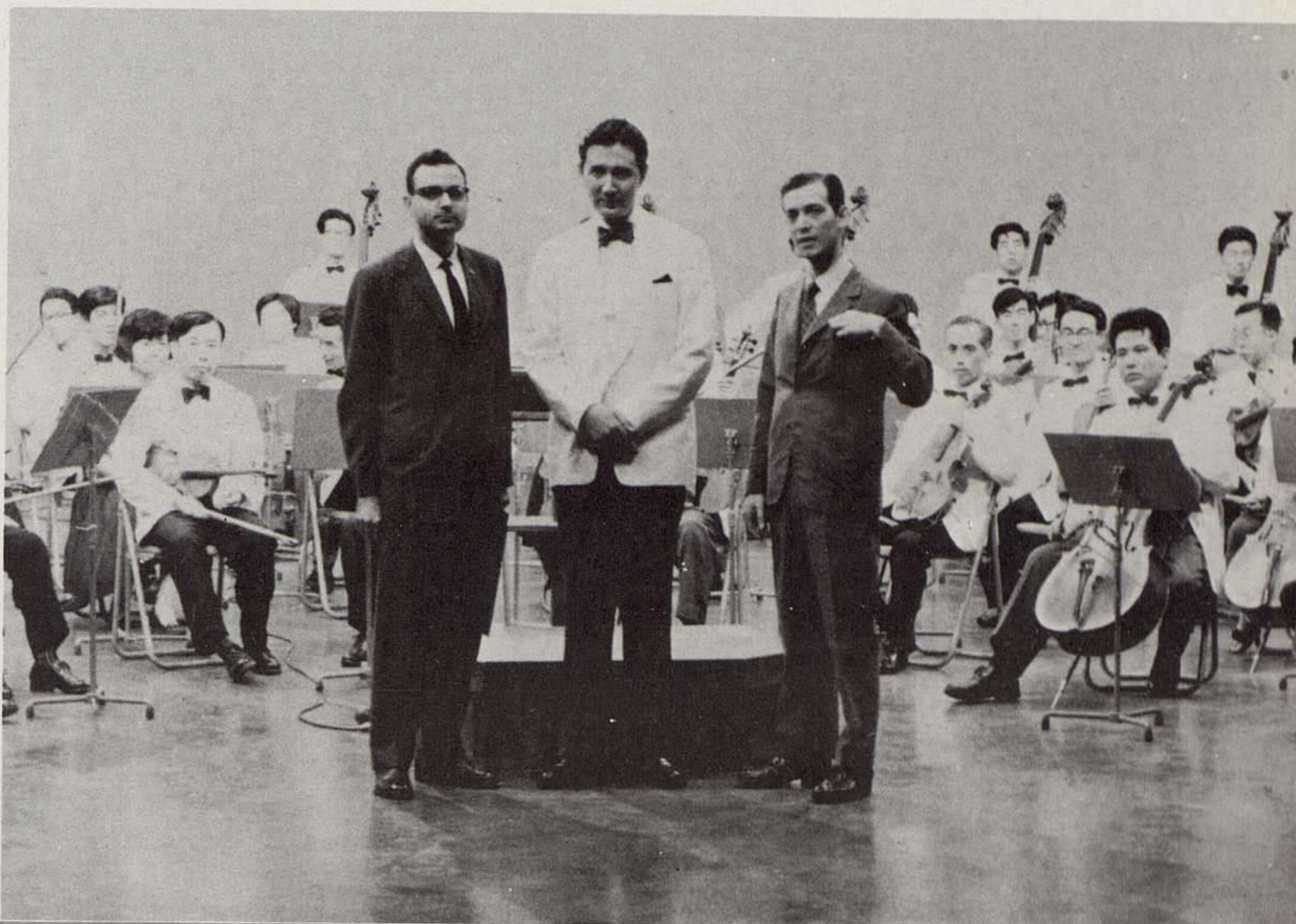
LA EDUCACION MUSICAL EN EL JAPON

La decisiva contribución de la Fundación Yamaha en el desarrollo de la educación musical en el Japón.

Si el Estado japonés se ha venido preocupando de manera especial por la formación musical de la juventud, no se puede ocultar que el progreso insólito alcanzado en los últimos veinte años se debe a la decidida colaboración de un organismo privado, la Fundación Yamaha para la Educación Musical, que ha comenzado desde 1954 hasta la fecha una labor de divulgación como no se recuerda en la historia de ningún otro país.

Como los números no engañan, encontramos que la más grande y prestigiosa fábrica de pianos y órganos, la firma Yamaha, que ya desde principios de siglo había conquistado la supremacía en la construcción de pianos y órganos, gracias a los esfuerzos de su fundador, el incansable luchador Torakusu Yamaha, quien en 1899 había viajado a los Estados Unidos de Norteamérica para aprender la técnica en construcción de instrumentos, iniciaba una nueva labor, la de educar por su cuenta a la juventud de la posguerra. Era el año 1954. Se inauguraba la primer aula experimental de música con ocho profesores y 150 alumnos matriculados. Diez años más tarde los alumnos habían aumentado de 150 a 210.000; los profesores, de ocho que había inicialmente, a 2.500, y de un aula que había en 1954, ya contaban con 4.900. El sueño de Yamaha comenzaba a convertirse en una sólida y deslumbrante realidad. Al llegar al vigésimo aniversario, estas cifras se verán aumentadas, ya que las estadísticas logradas el pasado año deslumbran al más apático. Helas aquí: estudiantes, 425.500; profesores de Música, 7.000, y 8.500 aulas funcionando.

Pero durante estos últimos años las ambiciones de la Fundación Yamaha se desbordaron y su sana y educativa expansión saltó las fronteras del archipiélago nipón, y actualmente existen centros de educación musical patrocinados por la Fundación Yamaha para la Educación Musical en Estados Unidos de Norteamérica, México, Canadá, Tailandia, República Federal de Alemania, Hawai, Singapur, Filipinas, República de China, Noruega, Holanda, Australia, Sudáfrica, Hong-Kong, Venezuela, Indonesia, Italia y Nueva Zelanda, donde varios miles de niños y jóvenes reciben enseñanza musical en centros perfectamente dotados.



Nuestro colaborador Pedro Machado Castro con el Director de orquesta japonés Akeo Watanabe y el «cellista» argentino Ricardo Francisco; al fondo, la sección de cuerda de la Orquesta de la Televisión Japonesa.

Las mismas personas citadas observan una partitura.



NEMU-NO-SATO EN LA HISTORIA DE LA FUNDACION YAMAHA

Fue en 1968 cuando la Fundación Yamaha inauguró el Primer Campo Musical en el Japón, en terrenos situados junto al mar, a cuatro horas al sur de la capital nipona por la autopista Tokyo-Toyokawa-Toyohashi-Irako.

IMPORTANCIA DE LA RADIO Y LA TELEVISION

Uno de los medios más desarrollados para la divulgación de la música lo constituyen la radio y la televisión. No se olvide que Japón fue el segundo país del mundo en implantar la televisión en color, después de Norteamérica. Tanto en la radio como en la televisión se ofrecen con insólita frecuencia programas musicales dirigidos a la juventud.

En estos programas intervienen jóvenes valores de la música junto a artistas ya consagrados. No hemos olvidado cómo nuestra visita a los estudios de la Televisión Nipona coincidió con la actuación del célebre violinista japonés, poco conocido en España, Toshiya Eto, y con la actuación de la sección de cuerda de la Orquesta Sinfónica de la Televisión, que entre otras obras tenía programada la **Serenata para cuerda**, de Chaikowsky, además de la inclusión de una obra de un autor local.

La mayoría de los técnicos de

la Televisión tenían sus partituras en la mano, sabían leer música, y gracias a ello podían dirigir sus cámaras directamente a los instrumentos que en ese momento estaban sonando.

Cada obra era precedida de una información completísima, pero no a base de anécdotas, sino una auténtica historia y análisis de la obra que seguidamente sería interpretada. Así, de la forma más sencilla, clara y comprensible se llevaba al ánimo del televidente los valores intrínsecos de la obra que se escucharía a continuación. También era de tomar en cuenta el amplio conocimiento que tenían de la música occidental y cómo a esta música dedicaban la mayor parte de sus espacios musicales.

La Radio Nipona contaba ya en 1960 con el mayor archivo de música de Asia.

Las instalaciones del Campo Musical de Nemu-no-Sato pueden competir con las más famosas organizaciones homónimas de los Estados Unidos. Este campamento musical posee un hermoso y moderno hotel, casas individuales para matrimonios orientales y occidentales, ya que su decoración interior está de acuerdo con el gusto y costumbres de sus ocupantes. Posee campos de deportes, jardín japonés, playa natural, piscina, salas de ensayo, «auditorium» para conciertos, salas para coloquios, comedores desde cuyos amplios ventanales se contempla el mar

cercano. La llegada se realiza por espléndidas y bien asfaltadas carreteras.

En este campo de Nemu-no-Sato cada año, desde 1968, se reúnen estudiantes de Música de todo el mundo, y allí confraternizan, cambian impresiones, hacen deportes y reciben enseñanza musical en uno de los ambientes paradisíacos más sobresalientes de la geografía japonesa. Las noches de Nemu-no-Sato resultan inolvidables; su ambiente musical, su bar, su sala de conciertos, siempre abarrotada y con una sorpresa musical cada noche, hacen de esta zona, donde incluso se piensa construir un aeropuerto en el futuro, en uno de los sitios más fabulosos para veranear y a la vez recibir un contacto con la Naturaleza y la Música, que hacen imborrables estos momentos. En sus amplios comedores se sirven platos típicos del Japón, junto a los más apetecibles de la cocina internacional. Durante el día, la que impera es la Música, la que es impartida por autoridades en la materia de los mejores centros musicales del Japón.

PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DE LA FUNDACION YAMAHA

Se van a cumplir los primeros veinte años de la existencia de la Fundación Yamaha para la Educación Musical. Hoy, en los países ya mencionados, donde se

han establecido centros de educación musical, se reciben niños a partir de la edad de cuatro años. Estos niños serán examinados detenidamente para ver si efectivamente hay en ellos condiciones musicales que les permitan en el futuro llegar a ser un buen músico en cualquiera de sus manifestaciones o un instrumentista notable. Yamaha tiene registrado un sistema especial de enseñanza que se aplica en todos sus centros de educación, ofreciendo las mismas oportunidades a los estudiantes de los centros grandes de población que a los que viven en el campo. Así van recibiendo e incrementando su saber musical, hasta llegar a la formación profesional. Para lograrlo hay que superar muchas pruebas y demostrar que se está verdaderamente dotado para la profesión, a través de periódicas conferencias, recitales públicos y otras actividades que promuevan la formación integral del alumno.

Hay que pasar por varias etapas hasta llegar al más alto grado requerido. Esto comienza en la clase elemental; luego, la intermedia; más tarde, la avanzada, y, por último, dos cursos de posgraduado; un curso de «Master» y un seminario de formación coronan la labor educativa de la Fundación.

Actualmente se ofrecen 14 cursos diferentes en relación con la instrucción instrumental. Son ellos: Piano, Organo, Composición, Composición y arreglista,



mical en el Japón

de edu-
n niños
cuatro
exami-
ver si
os con-
es per-
a ser
iera de
instru-
a tiene
cial de
n todos
, ofre-
idades
centros
e a los
sá van
do su
r a la
ara lo-
muchas
se está
ara la
ódicas
licos y
nuevan
umno.
as eta-
to gra-
nza en
la in-
vanza-
sos de
«Mas-
forma-
cativa

4 cur-
con la
Son
mposi-
glista,

Guitarra, Percusión, Trompeta, Saxofón, Flauta, Trombón, Clarinete, Voz y Enseñanza fundamental.

Sorprenderá a nuestros lectores, que ya conocen los célebres concursos internacionales de piano y de órgano que organiza la Fundación Yamaha, el conocer que también se realizan concursos de composición entre los niños estudiantes, y la propia Fundación premia y luego edita las obras compuestas por niños de diez a doce años que resultan vencedoras. Estas obras pueden ser realizadas para piano, órgano, etc.

Por ello resulta inevitable, cuando se habla del progreso y de la educación musical en el Japón, no pasar por alto la importancia que para su desarrollo ha tenido la Fundación Yamaha para la Educación Nacional. Tampoco debe extrañarnos la cantidad de nombres de directores, solistas e instrumentistas japoneses que hoy integran las carteleras de las principales orquestas y salas de concierto del mundo. Si actualmente los japoneses se sienten orgullosos de ser el primer país exportador de pianos del mundo, también se sienten orgullosos de esa ejemplar organización musical fundada hace veinte años y que ya es internacionalmente conocida como la Fundación Yamaha para la Educación Nacional.

PEDRO MACHADO DE CASTRO



NEMU-NO-SATO, Primer Campo Musical en el Japón

Bella panorámica de la residencia para estudiantes de Música del Centro Internacional de Nemu-No-Sato, a cuatro horas al sur de la capital nipona. En la foto inferior, una vista de la residencia desde la autopista Tokyo-Toyokawa-Toyohashi-Irako

Los pequeños alumnos de una clase de Armonía, junto con su profesora



OFERTA ESPECIAL

OTOÑO 1973



G. Verdi **RIGOLETTO**

(Opera completa)

RENATA SCOTTO; ALFREDO KRAUS;
ETTORE BASTIANINI;
FIORENZA COSSOTTO

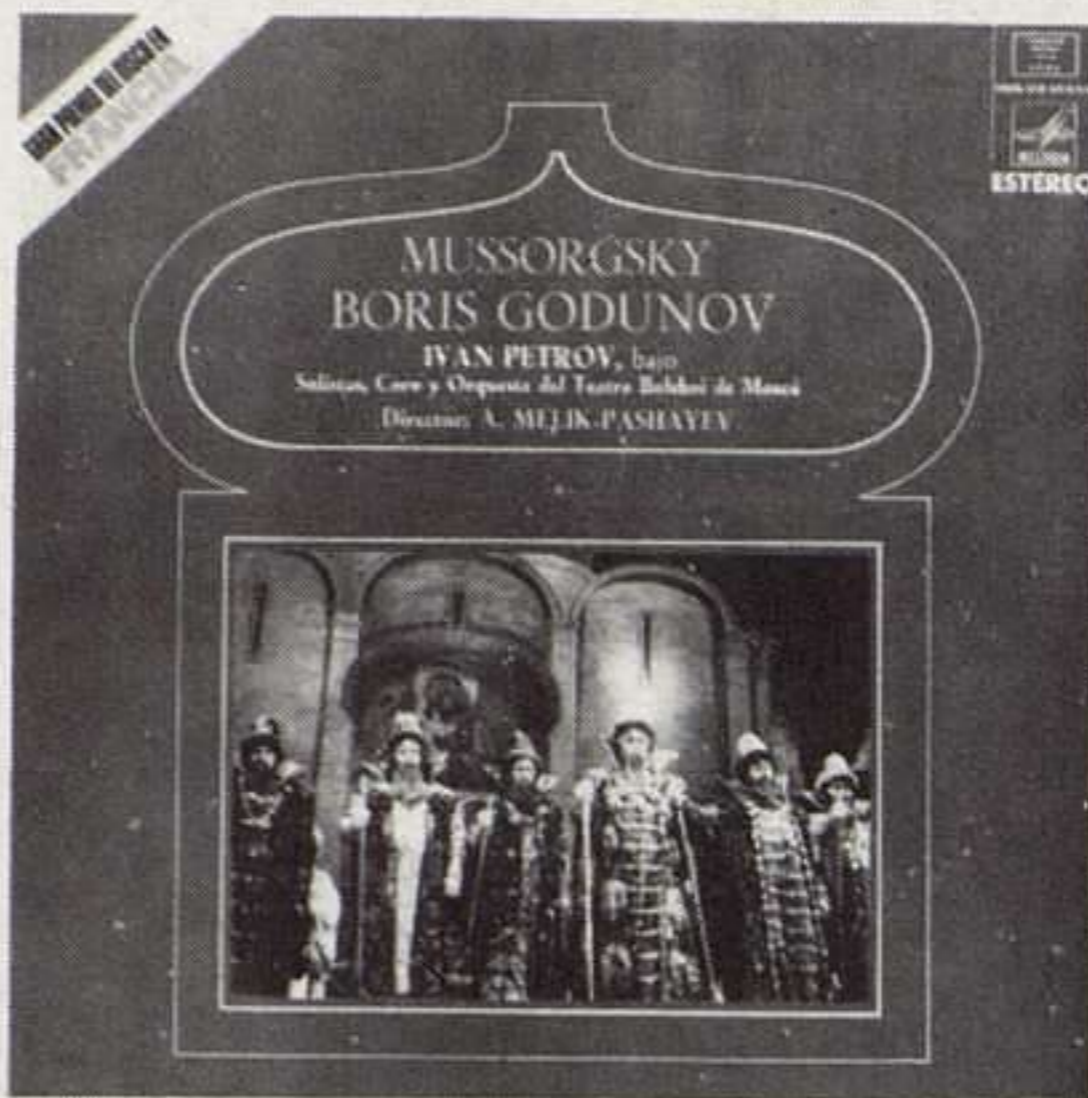
Coro y Orquesta del Mayo Musical
Florentino

Director: GIANANDREA GAVAZZENI

HRIS 630-01/2/3 (Album 3 LPs. estéreo)

Precio normal: 975 ptas.

PRECIO OFERTA ESPECIAL: 731,25 ptas.



M. Mussorgsky **BORIS GODUNOV**

(Opera completa)

IVAN PETROV; IRINA ARKHIPOVA;
VLADIMIR IVANOVSKY

Coro y Orquesta del Teatro Bolshoi
de Moscú

Director: A. MELIK-PASHAYEV

HMES 610-43/4/5/6 (Album 4 LPs. estéreo)

Precio normal: 1.300 ptas.

PRECIO OFERTA ESPECIAL: 975 ptas.



J. S. Bach **MISA EN SI MENOR**

Solistas y Conjunto vocal e instrumental
de Lausanne

Director: MICHEL CORBOZ

HES 60-142/3/4 (Album 3 LPs. estéreo)

Precio normal: 975 ptas.

PRECIO OFERTA ESPECIAL: 731,25 ptas.



W. A. Mozart

LA OBRA PARA PIANO A CUATRO MANOS

(Integral)

PAUL BADURA-SKODA y
JORGE DEMUS, piano

HAMS 250-51/2/3/4 (Album 4 LPs. estéreo)

Precio normal: 1.300 ptas.

PRECIO OFERTA ESPECIAL: 975 ptas.



EL ARTE DE LA TROMPETA desde el siglo XVII al XX

MAURICE ANDRE, trompeta

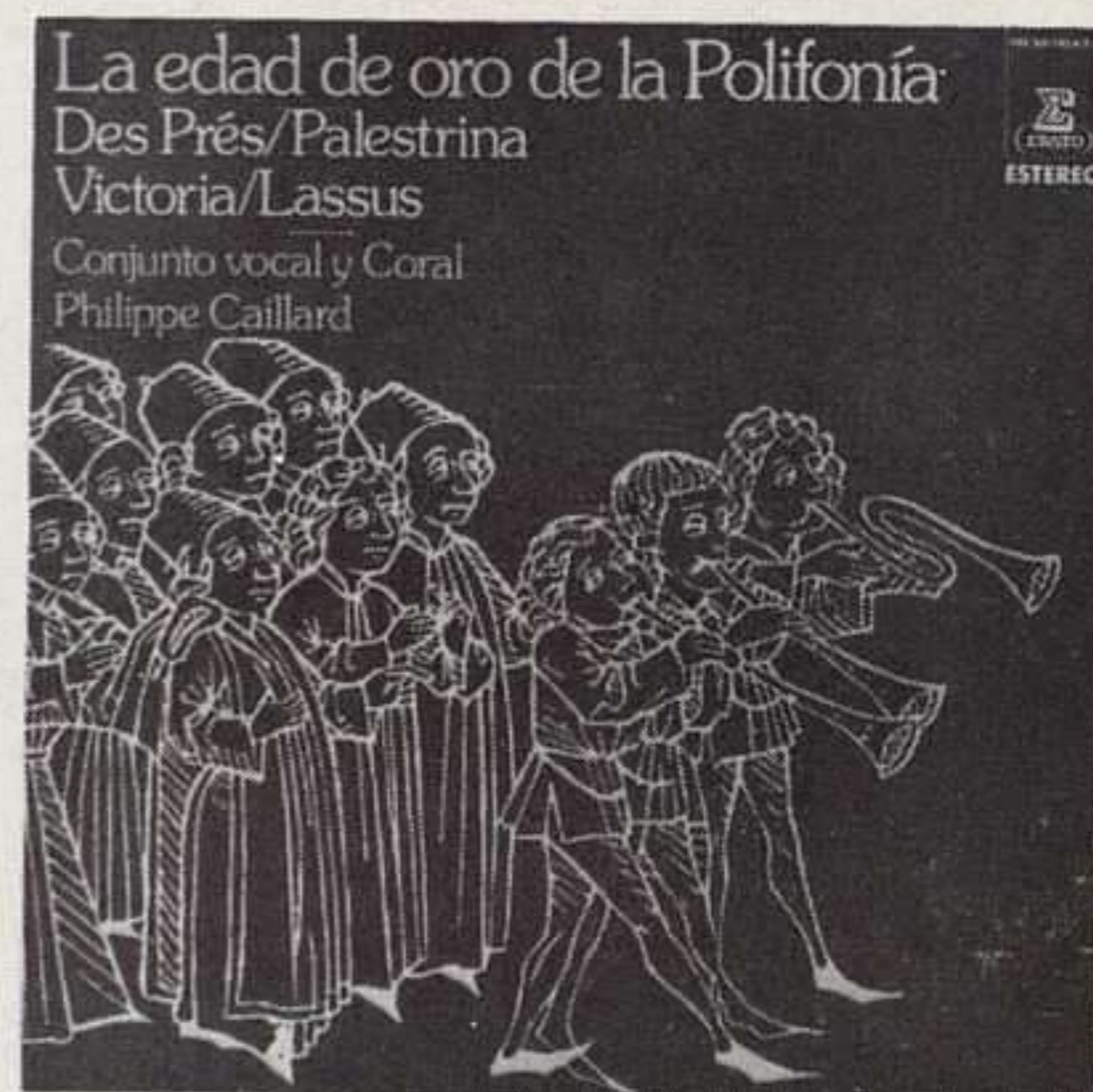
Orquestas: Paillard, del Sarre,
Lamoureux y Radio Luxemburgo

Directores: PAILLARD, RISTENPART,
JOLIVET Y FROMENT

HES 60-138/9/40/1 (Album 4 LPs. estéreo)

Precio normal: 1.300 ptas.

PRECIO OFERTA ESPECIAL: 975 ptas.



LA EDAD DE ORO DE LA POLIFONIA

Des Pres, Palestrina, Victoria, Lassus

Conjunto vocal y Coral Philippe Caillard

HES 60-145/6/7/8 (Album 4 LPs. estéreo)

Precio normal: 1.300 ptas.

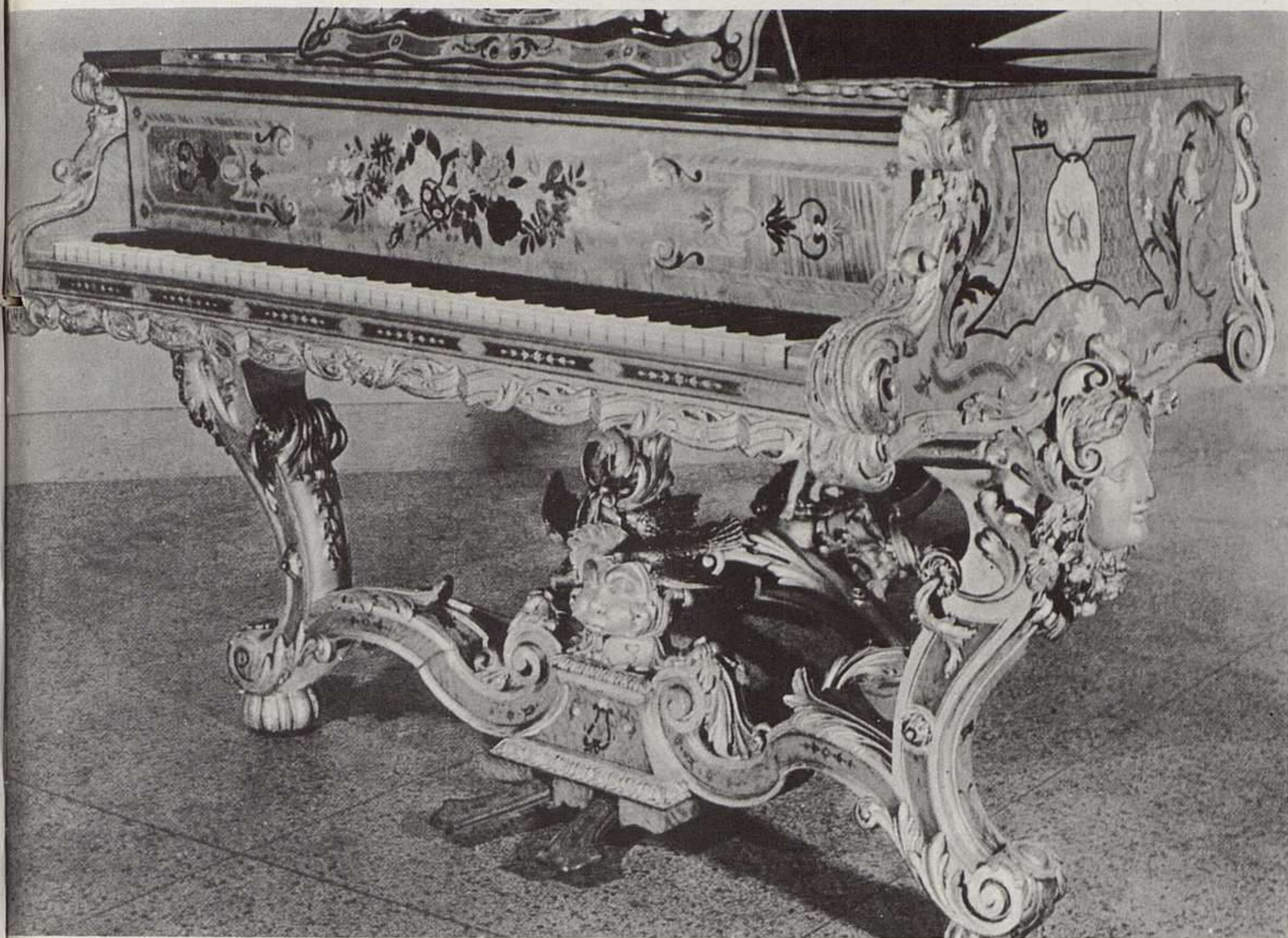
PRECIO OFERTA ESPECIAL: 975 ptas.

**ESTOS PRECIOS DE OFERTA ESPECIAL SON VALEDEROS DESDE
EL 15 DE OCTUBRE DE 1973 HASTA EL 31 DE ENERO DE 1974**

Reserve sus ejemplares en los establecimientos especializados

Discografía española del

PIANO CLASICO



Recopilación por
**JOSE
PRIETO MARUGAN**

Del mismo modo que el pasado año con la guitarra, hemos querido traer a estas páginas extraordinarias de RITMO la discografía del piano en nuestro país. Esta recopilación se ha llevado a cabo a través de los datos y catálogos facilitados por las Casas discográficas, a las que queremos reiterar nuestro agradecimiento.

En esta ocasión se han establecido dos grupos. El primero de ellos está estructurado por orden alfabético de autores, y dentro de cada compositor, por orden, asimismo alfabético, de pianistas. El resto de la ordenación sólo obedece al orden alfabético de la Casa productora.

El segundo grupo —al que hemos llamado Recitales— comprende aquellos discos que contienen obras de más de dos autores. Todos éstos figuran relacionados con un número. Número que pasa al primer grupo con la denominación: «Ver Recital número ...» y que remite al disco completo, donde se hallan intérprete y referencia.

En cuando a los discos de dos autores, se han establecido una serie de referencias cruzadas, de forma que en un autor figuran todos los datos del disco y en el otro la referencia: «Ver ...».

Respecto a otros detalles de esta Discografía es interesante conocer:

1. Obras que comprende. Se han incluido todas aquellas composiciones para piano solo y para piano y orquesta. No figura música de cámara, por entender que en estos casos el piano no es instrumento solista. Los títulos se han abreviado en todo lo posible, aunque cuidando de que las obras queden suficientemente identificadas (1).

2. Intérpretes. En primer lugar —como se ha dicho— figura el pianista. A continuación del título de la obra y si procede, la orquesta y/o coro y el nombre del director.

3. La grabación. Todas las grabaciones son estereofónicas, excepto las que llevan la anotación (M). Del mismo modo, todos los discos son de larga duración, salvo los que llevan la aclaración (Ø 17 cm.).

4. La referencia. Figura en primer lugar el nombre de la Casa editora y a continuación la referencia que ella misma nos ha facilitado.

No queremos extendernos más en explicaciones que resultan complejas y que en muchos casos habría que particularizar para determinadas grabaciones o series; y puesto que consideramos que la ordenación es suficientemente sencilla y clara, pasamos a relacionar los discos que componen nuestro actual Catálogo de la música para piano.

(1) Las grabaciones integrales llevan la indicación (In).

ALBENIZ, Isaac.

CUBILES, José:

Tango. Granada. Córdoba, Castilla, Evocación. El Puerto, Almería.

R. C. A., LSC - 16354.

GALVE, Luis:

«Suite» española.

COLUMBIA, SCLL - 14.087.

ITURBI, José:

Asturias. Sevilla. Córdoba. Serenata Española + GRANADOS: «Allegro» de concierto. Danzas números 5, 10 y 12.

EMI, LALP - 692 (M.).

LARROCHA, Alicia de:

Iberia (In). Navarra.

HISPAVOX, Clave - 18.1241/42.

Obras para piano, I: «Suite» española. Pavana-Capricho. La Vega. Azulejos.

HISPAVOX, HH - 10-86.

Obras para piano, II: Cantos de España. Puerta de Triana. Rumores de la Caleta. Zaragoza. Malagueña. Mallorca. Zambra granadina.

HISPAVOX, HH - 10-87.

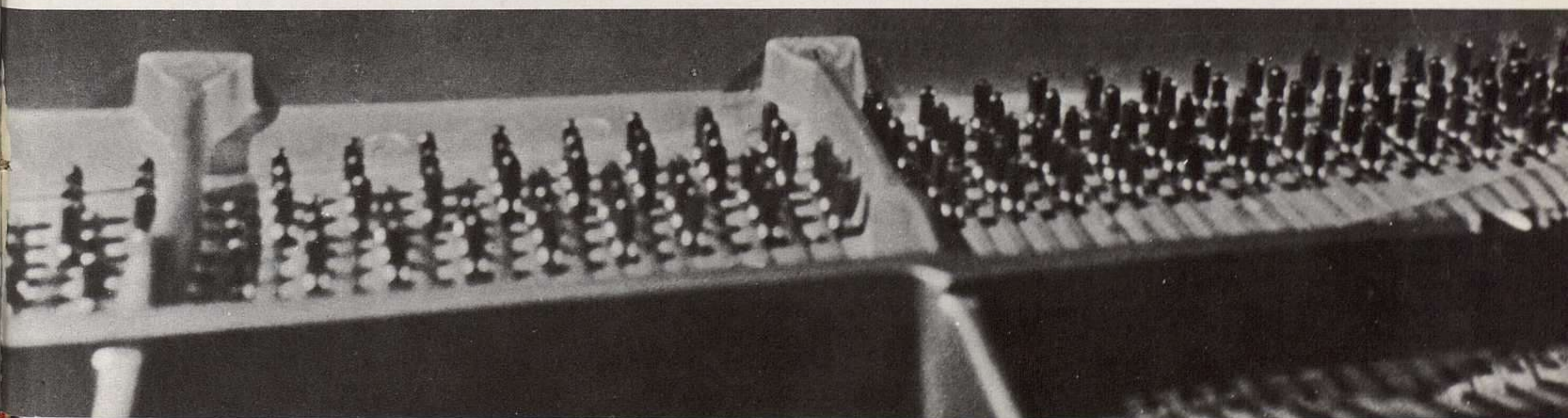
SANCHEZ, Esteban:

«Suite» española. Mallorca.

ENSAYO, ENY - 7 b.

Iberia (In).

ENSAYO, ENY - 15/16.



Seis hojas de álbum. La Vega. Córdoba. Navarra.

ENSAYO, ENY-6.
Ver, además, Recitales números 20, 21, 25, 26 y 27.

ALBENIZ, Mateo.

Ver Recital número 1.

ARENSKY, Antón S.

Ver Recital número 3.

BACH, J. Sebastián.

ASHKENAZY, Vladimir:

Concierto en Re menor + CHO-
PIN: Concierto 2.
Sinf. Londres. D. Zinneman.
DECCA, SXL-6.174.

BACKHAUS, Wilhelm:

«Suite» inglesa número 6. «Suite» francesa número 5. Preludios y fugas BWV 860 y 884.
DECCA, SXL-2205.

GILELS, Emil:

Preludio y fuga en Re mayor.
Ver BEETHOVEN.

KEMPF, Wilhelm:

Variaciones Goldberg.
D. G., 11 39 455.

LARROCHA, Alicia de:

Concierto italiano BWV 971.
«Suite» francesa BWV 817.
«Suite» inglesa BWV 807. Fantasía BWV 906.
DECCA, SXL-6545.

WEISSENBERG, Alexis:

«Partitas» BWV 825 y 827. Duetos BWV 802, 804 y 805.
EMI, 063-10.461.
«Partitas» BWV 828 y 830.
EMI, 063-10.462.
«Partitas» BWV 829 y 831. Fantasía cromática y fuga.
EMI, 063-10.463.
Ver, además, Recital número 23.

BARTOK, Bela.

ANDA, Geza:

Concierto 1. Rapsodia op. 1.
Orq. Sinf. Berlín. F. Fricsay.
D. G., 11 38 708.

Conciertos 2 y 3.

Orq. Sinf. R. Berlín. F. Fricsay.
D. G., 11 38 111.

BARENBOIM, Daniel:

Conciertos 1 y 3.
Orq. Nueva Filarmónica. P. Boulez.
EMI, 063-01.914.

SERKIN, Peter:

Conciertos 1 y 3.
Orq. Sinf. Chicago. S. Ozawa.
R. C. A., LSC-2929.

BEETHOVEN, Ludwig van.

ANDA, Geza:

Triple concierto.
W. Scheiderhan (violín), P. Fournier («chelo»). Orq. Sinfónica R. Berlín. F. Fricsay.
D. G., 11 36 236.

32 variaciones op. 120.

D. G., 16 43 644.

ARIAS, Enrique:

Sonata 14 («Claro de Luna»).
17 «Tempestad». 32.
R. C. A., LSC-16.339.

ARRAU, Claudio:

Los conciertos (In).
Orq. Filarmónica. A. Galliera.
1. EMI 047-50.501.
2. EMI 047-50.502.
3. EMI 047-50.503.
4. EMI 047-50.504.
5. «Emperador». EMI 047-50.505.

Triple concierto.

H. Szeryng (violín), J. Starker, («chelo»). Orq. Nueva Filarmónica. E. Inbal.
PHILIPS, 65 00 129.

ASHKENAZY, Vladimir:

Sonata 29 («Hammerklavier»).
DECCA, SXL 6335.

BACKHAUS, Wilhelm:

Concierto 3. Sonata 14 («Claro de Luna»).
Filarmónica de Viena. H. Schmidt-Isserstedt.
DECCA, SXL 2190.

Concierto 4.

Filarmónica de Viena. H. Schmidt-Isserstedt.
DECCA, SXL 2.010.

Concierto 5 «Emperador».

Filarmónica de Viena. H. Schmidt-Isserstedt.
DECCA, SXL 2179.

Sonatas 2, 10 y 19.

DECCA, SXL 6359.

Sonatas 3, 13 («Quasi una fantasía») y 24 («A Teresa»).

DECCA, SXL 6416.

Sonatas 4, 25 y 31.

DECCA, SXL 6300.

Sonatas 9, 11 y 20.

DECCA SXL 6358.

Sonatas 12 y 18.

DECCA, SXL 6064.

Sonatas 16, 22 y 27.

DECCA, SXL 6417.

Sonatas 17 («Tempestad») y 28.
DECCA, SXL 6063.

Sonatas 21 («Waldstein») y 23 («Appassionata»).

DECCA SXL 2241.

BARENBOIM, Daniel:

Los Conciertos (In). Fantasía piano, orquesta y coro.
Orq. Nueva Filarmónica. O. Klemperer.
EMI, 165-01.890/93.

Sonatas (In).

1/17/20. EMI-053-00.401.
2/24/30. EMI-053-02.001.
3/15 («Pastoral»).

EMI-052-01.916.
4/28/25. EMI-053-02.016.
5/6/7. EMI-053-00.646.
8 («Patética»). 14 («Claro de Luna»). 23 («Appassionata»).

EMI-053-00.402.
9/10/12. EMI-053-02.017.
11/13/27. EMI-053-02.000.
16/18/22. EMI-053-01.999.
21/31. EMI-053-01.884.
26 («Adioses»). 19/32.

EMI-053-00.399.
29. EMI-053-02.018.

Concierto 3. Fantasía piano, orquesta y coro.
Orq. Opera Viena. Coro Cámara Academia de Viena. L. Somogyi.
HISPAVOX, Clave 18.1166.

Sonatas 8 («Patética»). 14 («Claro de Luna»). 23 («Appassionata»).

HISPAVOX, Clave 18.1070.

BENEDETTI MICHELANGELLI, Arturo:

Sonata 4.
D. G., 25 30 197.

BISHOP, Stephen:

Concierto 1. Sonata 5.
Orq. Sinf. Londres. C. Davis.
PHILIPS, 65 00 179.

Concierto 5 («Emperador»). Eg-
Orq. Sinf. Londres. C. Davis.
PHILIPS, 65 00 300.

Variaciones «Diabelli», op. 120.
PHILIPS, 58 39 702.

CURZON, Clifford:

Concierto 5 («Emperador»).

Filarmónica Viena. H. Knapperts-
buch.
DECCA, SXL 2002.

DEMUS, Jorge:

Fantasía piano, orquesta y coro.
Orq. Sinf. Viena. F. Leitner.
D. G., 25 30 183.

ESCHENBACH, Christoph:

Concierto 1.
Orq. Filarmónica Berlín. H. v. Karajan.
D. G., 11 39 023.

FISCHER, Edwin:

Concierto 5 («Emperador».
Orq. Filarmónica. W. Furwängler.
EMI, 053-00.803.

FOLDES, Andor:

Concierto 5 («Emperador»). So-
nata 25.
Orq. Filarmónica Berlín. F. Leitner.
D. G., Polyphon 25 42 014.

Sonatas 8 («Patética»). 14 («Claro de Luna»). 26.
D. G., Polyphon 25 42 016.

GIESEKING, Walter:

Sonatas 8 («Patética»). 14 («Claro de Luna»). 23 («Appassionata»).

EMI, 047-50.520.

GILELS, Emil:

12 variaciones La mayor. 32 variaciones Do menor. 6 variaciones op. 76 + BACH, J. S.: Preludio y fuga en Re mayor.
HISPAVOX, HME 610-21.

GROSCHMELM, Ernest:

Concierto 4.
Suddeutsche Philharmonie. Orquesta Hanspeter Gmür.
ZAFIRO, ZOR 5025.

Sonatas 23 («Appassionata»). 26.
Rondó op. 129.
ZAFIRO, ZOR 5032.

HASS, Werner:

Sonatas 8 («Patética»). 14 («Claro de Luna»). 23 («Appassionata»).

PHILIPS, 65 04 043.

HOFFMAN, Ludwig:

Concierto 3.
Orquesta Filarmónica Hungárica. M. Caridis.
DIM, DS-120.

HOKANSON, Leonard:

Sinfonía 8 (transcripción piano Liszt). Melodías de sonatas y sinfonías transcritas para piano en forma de «lied» por Friedrich Silcher. Con Mermann Prey, barítono.
ARCHIV, 25 33 121.

KATCHEN, Julius:

Concierto 2.
Orq. Sinf. Londres. P. Gamba.
DECCA, SDD-228.

Concierto 3. Rondó en Si bemol.
Orq. Sinf. Londres. P. Gamba.
DECCA, SDD-226 y SXL-2106.

Concierto 5 («Emperador». Eg-
mont.
Orq. Sinf. Londres. P. Gamba.
DECCA, SXL-6109.

Sonata 32. Polonesa en Do. 6 ba-
batelas.
DECCA, SXL-6373.

KEMPF, Wilhelm:

Obras para piano: 32 sonatas.
Variaciones «Diabelli». Piezas breves.
Con G. Anda, J. Demus y N. Shteler.
D. G., 08 BTH-14.

Los conciertos (In). Concierto y Romanzas para violín. Triple concierto.

Diversas orquestas. Karajan y Fricsay.
D. G., 02 BTH-60.

Conciertos (In).

Con Orq. Filarmónica Berlín. F. Leitner.
1. D. G., 11 38 774.
2/4. D. G., 11 38 775.
3. D. G., 11 38 776.
5 («Emperador»).

D. G., 11 38 777.

Piezas para piano: Para Elisa. Bagatelas. Escocesas. Rondós. Andantes y variaciones.
D. G., 16 43 643.

Sonatas 8 («Patética»). 14 («Claro de Luna»). 23 («Appassionata»).

D. G., 11 39 300.

Sonatas 17 («Tempestad»). 26 y 28.
D. G., 11 04 908.

Sonatas 21, 25, 15, 24.
D. G., 25 30 184.

LANG, Peter:

Concierto 3.
Orq. Sinf. Munich. A. von Pi-tamic.
ZAFIRO, ZOR 5022.

RICHTER, Sviatoslav:

Sonata 8 («Patética»). Bagatelas, op. 33, 119 y 126.
HISPAVOX, HME 610-29.

Triple concierto.
D. Oistrakh (violín), M. Rostropovich («chelo»). Orq. Filarmónica Berlín. H. v. Karajan.
EMI, 065-02.042.

Sonatas 12 y 23 («Appassionata»).

R. C. A., VICS-1427.

ROSENGARTEN, Michel:

Concierto 5 («Emperador».
Suddeutsche Philharmonie Orq. Hanspeter Gmür.
ZAFIRO, ZOR-5011.

RUBINSTEIN, Arturo:

Los Conciertos (In).
Orq. Sinf. Boston. E. Leinsdorf.
R. C. A., VCS-6417.

Concierto 5 («Emperador».
Orq. Sinf. Boston. E. Leinsdorf.
R. C. A., LSC-2733.

Sonatas 8 («Patética»). 14 («Claro de Luna»). 23 («Appassionata»).

R. C. A., LSC 4001.

SANCHEZ, Esteban:

Concierto 4.
Orq. Ciudad Barcelona. A. Ros-Marbá.
ENSAYO, ENY-40.

7 bagatelas, op. 33. 11 bagatelas, op. 119. 6 bagatelas, op. 126. Para Elisa. Dos Rondós, op. 51. Rondó en La mayor. Rondó, op. 129.

ENSAYO, ENY-23/24.
Ver, además, Recitales números 7, 8, 9, 10, 11, 24, 26 y 28.

BOULEZ, Pierre.

KONTARSKY, Dúo:
Estructuras para dos pianos, I y II.
HISPAVOX, Clave 18.5008.

BRAHMS, Johannes.

ACHUCARRO, Joaquín:
Variaciones, op. 9.
Ver SCHUMANN.

ANDA, Geza:
Concierto 2.
Orq. Filarmónica Berlín. H. v. Karajan.
D. G., 11 39 034.

PIANO clásico



- ARRAU, Claudio:**
Los Conciertos (In).
Orq. Concertgebouw Amsterdam.
B. Haitkin.
PHILIPS, 5 A1B 225.
- ASHKENAZY, Vladimir:**
Concierto 2.
Orq. Sinf. Londres. Z. Mehta.
DECCA, SXL 6309.
- BACKHAUS, Wilhelm:**
Concierto 2.
Orq. Filarmónica Viena. K. Böhm.
DECCA, SXL 6322.
- BARENBOIM, Daniel:**
Tema y variaciones (transcripción
Sexteto, op. 18). 18 variaciones,
op. 9. 25 variaciones,
op. 24.
D. G., 25 30 335.
- CURZON, Clifford:**
Concierto 1.
Orq. Sinf. Londres. G. Szell.
DECCA, SXL 6023.
- GILELS, Emil:**
Los Conciertos (In).
Orq. Sinf. Londres. E. Jochum.
D. G., 1 ALB 248.
Concierto 2.
Orq. Sinf. Chicago. F. Reiner.
R. C. A., VICS - 1026.
- GOLDMAN, Dieter:**
Concierto 2.
Orq. Sinf. Munich. H. Gmür.
ZAFIRO, ZOR - 5046.
- KATCHEN, Julius:**
Los Conciertos (In).
Orq. Sinf. Londres. P. Monteux.
DECCA, SXL 2172
Concierto 2.
Orq. Sinf. Londres. J. Ferencsik.
DECCA, SXL 2236.
Obra para piano (In. en 8 vo-
lúmenes).
I. Intermedios op. 117. Piezas
op. 118 y 119.
DECCA, SXL 6105.
II. Piezas op. 76. Fantasías
op. 116.
DECCA, SXL 6118.
III. Sonata en Do mayor. Sonata
en Fa sostenido menor.
DECCA, SXL 6129.
IV. Valses op. 39. Rapsodia
op. 79. Baladas op. 10.
DECCA, SXL 6160.
V. Danzas húngaras. Con Jean
Pierre Marty.
DECCA, SXL 6217.
VI. Variaciones op. 9. Variaciones
op. 21.
DECCA, SXL 6219.
VII. Variaciones op. 24 y op. 35.
DECCA, SXL 6218.
VIII. Sonatas op. 4 y op. 5.
DECCA, SXL 6228.
- KEMPF, Wilhelm:**
Intermedios op. 117. Piezas
op. 118 y 119.
D. G., 11 38 903.
- OROZCO, Rafael:**
Sonata op. 5. «Impromptus»
op. 119.
EMI, 063-11.270.
- RICHTER, Sviatoslav:**
Concierto 2.
Orq. de París. L. Maazel.
EMI, 063-02.048.
- RUBINSTEIN, Arturo:**
Concierto 1.
Orq. Filadelfia. E. Ormandy.
R. C. A., LSC-2917-D.
- SERKIN, Rudolf:**
Los Conciertos (In).
Orq. de Cleveland. G. Szell.
C. B. S. S-78.202.
- WATTS, André:**
Concierto 2.
- Orq. Filarmónica N. York. Bern-
stein.
C. B. S., S-72.688.
Ver, además, Recitales núme-
ros 3, 8, 18 y 19.
- CABANILLAS, Juan Bautista.**
Ver Recital número 23.
- CABEZON, Antonio de.**
Ver Recital número 23.
- CASANOVA, Narciso.**
Ver Recital núm. 1.
- CASTELLANOS.**
Ver Recital núm. 1.
- CERVANTES, Ignacio.**
HERNANDEZ, Ivette:
35 danzas cubanas para piano.
R. C. A., LSC-16.340.
- CORREA DE ARAUXO,**
Francisco.
Ver Recital número 23.
- COUPERIN, Françoise.**
Ver Recital número 12.
- CHABRIER, Manuel.**
Ver Recital número 22.
- CHOPIN, Federico.**
ANIEVAS, Agustín:
Estudios op. 10 y op. 25.
EMI, 063-00.638.
- ARREA, Tito:**
Polonesa, I.
R. C. A., VIC-1048 (M).
- ARGERICH, Marta:**
Concierto 1 + LISZT: Concierto
1.
Orq. Sinf. Londres. C. Abbado.
D. G., 11 39 383.
- ASHKENAZY, Vladimir:**
Baladas (In). Tres nuevos estu-
dios.
DECCA, SXL 6143.
«Scherzos» (In). Preludio op. 45.
Barcarola.
DECCA, SXL 6334.
Concierto número 2.
Ver: BACH, J. S.
- BENEDETTI MICHELLANGELI, Arturo:**
10 mazurcas. Preludio op. 45.
Balada op. 32. «Scherzo»
op. 31.
D. G., 25 30 236.
- BOEGNER, Michele:**
«Impromptus» (In). «Scherzos»
(In).
HISPAVOX, Clave 18-1199.
14 valsés.
HISPAVOX, Clave 18-1175.
- BRAILOWSKY, Alexander:**
Nocturnos (In).
I. R. C. A., VIC-1096 (M).
II. R. C. A., VIC-1097 (M).
- BRENDEL, Alfred:**
Polonesas op. 53, op. 40-2,
op. 44, op. 61 y op. 22.
HISPAVOX, Clave 18-1163.
- CLIBURN, Van:**
Grandes «Hits» de Chopin (va-
rias obras).
R. C. A., LSC-5014.
- CZIFFRA, Gyorgy:**
Concierto 1. Andante y polonesa
op. 22.
Orq. Sinf. de la ORTF. M. Ro-
senthal.
PHILIPS, 65 00 486.
Estudios op. 10 y op. 25.
PHILIPS, 58 35 148.
Polonesas.
PHILIPS, 58 35 149.
14 valsés.
PHILIPS, 65 00 276.
Varias obras.
PHILIPS 65 00 485.
- CHERKASKY, Shura:**
Polonesas.
D. G., 11 39 420.
- ESCHENBACH, Christoph:**
Preludios (In).
D. G., 25 30 231.
- FRANÇOIS, Samson:**
Polonesa op. 53. Nocturno op. 15.
Fantasía-«impromptu» op. 66.
Balada op. 23. Estudios op. 10,
números 3, 5, 12. Estudio
op. 25, número 2. Valses op. 64
y 69. «Scherzo» op. 3.
EMI, 053-10.249.
- GILELS, Emil:**
Concierto 1.
Orq. Fil.-Sinf. Moscú. K. Kon-
drashin.
HISPAVOX, HME 610-13.
- GRAFFMAN, Gary:**
Baladas (In).
R. C. A., VICS 1077 (M).
Concierto 1 + MENDELSSOHN:
Capricho brillante op. 22.
Orq. Sinf. Boston. Ch. Munch.
R. C. A., VICS-1030.
- KEMPF, Wilhelm:**
Balada número 3. Andante y po-
lonesa op. 22. Fantasías op. 49
y 61.
DECCA, SDD-140.
«Impromptus» (In). «Berceuse»
op. 57. Barcarola op. 60. Noc-
turno op. 9. «Scherzo» op. 39.
DECCA, SDD-177.
Sonatas números 2 y 3.
DECCA, SXL-2025
- KERSENBAUM, Silvia:**
Sonatas números 2 y 3.
EMI, 063-11.672.
- MALCUZYNSKY, Witold:**
Mazurcas op. 7-1-3. Op. 24-2 y 4.
Op. 30-3 y 4. Op. 33-1-2 y 4.
Op. 41-2. Op. 50-3. Op. 63-3.
Op. 67-4. Op. 68-2 y 4.
EMI 047-50.536.
Polonesas op. 26-1 y 2. Op. 40-1
y 2. Op. 44. Op. 53.
EMI, LALP-146 (M).
- MOLZER, Rosl:**
Concierto 1.
Orq. Sinf. Munich. A. v. Pitamic.
ZAFIRO, ZOR-5010.
Estudio op. 25. «Scherzo» op. 31.
Nocturno op. 27. Balada op. 23.
Polonesa op. 53. Fantasía-«im-
promptu» op. 66.
ZAFIRO, ZOR-5040.
- OROZCO, Rafael:**
Preludios (In).
EMI 063-00.643.
- POLLINI, Maurizio:**
Estudios op. 10 y op. 25.
D. G., 25 30 291.
- RICHTER, Sviatoslav:**
Estudios op. 10-3 y op. 25-5. Po-
lonesa op. 26-1 + SCHUBERT:
«Impromptu» op. 142-2. Mo-
mentos musicales op. 94-3 y 6.
HISPAVOX, HME 610-14.
- RUBINSTEIN, Arturo:**
Nocturnos (In).
EMI, LALP 604 y 605 (M).
Baladas (In).
R. C. A., LSC-2370.
Concierto 1.
Orq. Filarmónica Los Angeles.
A. Wallestein.
R. C. A. 3L-16040 (M).
Concierto 1.
Orq. Sinf. Londres. S. Skrowac-
zewsky.
R. C. A., LSC-2575.
Concierto 2. Fantasía sobre temas
polacos.
Orq. Filadelfia. E. Ormandy.
R. C. A., LSC-3055.
- Mazurcas (del 22 al 31). Polo-
nesa op. 61. Polonesa-Fantasía
Andante y polonesa op. 22.
R. C. A., LM-2049 (M).
Nocturnos (In).
R. C. A., LSC-7050.
Polonesa (1 al 6).
R. C. A., LM-1205 (M).
«Scherzo» (In).
R. C. A., LSC-2368.
Sonatas 2 y 3.
R. C. A., LSC-3194.
14 valsés.
R. C. A., LSC-2726-D.
Barcarola. Tres nuevos estudios.
Bolero. Fantasía op. 49. «Ber-
ceuse». Tarantela.
R. C. A., LSC-2889.
- VASARY, Tamàs:**
Concierto 1. Mazurcas.
Orq. Filarmónica de Berlín. H. von
Karajan.
D. G., 11 36 453.
Concierto 2. Andante y polone-
sa op. 22. Nocturno op. ...,
póstumo.
Orquesta Filarmónica de Berlín.
J. Kulka.
D. G., 11 36 452.
Sonatas 2 y 3.
D. G., 11 36 450.
Nocturnos (In).
1 a 10. D. G., 11 36 486.
11 a 20. D. G., 11 36 487.
14 valsés.
D. G., Polyphon 25 42 008.
- WASOWSKY, Andrezej:**
24 preludios.
R. C. A., LSC-16.353.
- WATTS, André:**
Concierto 2 + LISZT: Concierto
1.
Orquesta Filarmónica N. York.
T. Schippers.
C. B. S., S-72.750.
- WEISSEBERG, Alexis:**
Integral obra para piano y or-
questa. Con Orq. Sdad. Conciertos Conservatorio París.
S. Skrowaczewski.
I. Concierto 1.
EMI, 063-10.445.
II. Concierto 2. Fantasía op. 13.
EMI, 063-10.446.
III. Andante y polonesa op. 22.
Variaciones op. 2. Polonesa-
Fantasía op. 61. Krakowiak
op. 14.
EMI, 063-10.781.
Nocturnos (In).
EMI, 163-10.382/3.
Sonata 3. «Scherzos» 1 y 2.
R. C. A., LSC-2984.
Ver, además, Recitales núme-
ros 4, 8, 9, 10, 12, 13, 18,
19 y 28.
- DEBUSSY, Claudio A.**
ACHUCARRO, Joaquín:
La catedral sumergida. «La plus
que lente».
Ver RAVEL.
- BENEDETTI MICHELLANGELI, Arturo:**
Imágenes I y II. El rincón de los
niños.
D. G., 25 30 196.
- CIANI, Dino:**
Preludios (In).
I. D. G., 25 30 034
II. D. G., 25 30 035.
- COLL, Ramón:**
El rincón de los niños. Arabesca
número 1. Estampas. Claro de
luna.
ENSAYO, ENY-21.
Preludios (In).
ENSAYO, ENY-32/33.

VASARY, Tamàs:

Obras para piano: «Suite». Bergamasque. Por el piano. «La plus que lente». La isla alegre. «Masques».

D. G., 11 39 458.

WEISENBERG, Alexis:

El rincón de los niños. La isla alegre. «Suite» Bergamasque. «La plus que lente».

L. C. A., LSC-3090.

Ver, además, Recitales números 4, 8, 10, 12, 18 y 26.

DOHNANYI, Ernest von.**KATCHEN, Julius:**

Variaciones sobre una canción de cuna, op. 25.

Ver: RACHMANINOV.

DVORAK, Anton.**FIRKUNSKY, Rudolfi:**

Concierto op. 33.

Orq. Opera Viena. L. Somogyi. HISPAVOX, HW-390-03.

ECHEVARRIA, Ignacio de (F.).

Ver Recital número 17.

EGUIGUREN, Fernando (F.).

Ver Recital número 17.

ESPLA, Oscar.**BAYONA, Pilar:**

Obras para piano: Sonata española, op. 53. Impresiones musicales. Tres movimientos para piano. «Suite» característica. HISPAVOX, HH-10-11 (M).

FALLA, Manuel de.**ACHUCARRO, Joaquín:**

Fantasia bética. Homenaje a Debussy.

Ver: TURINA.

LARROCHA, Alicia de:

Noches jardines España + El amor brujo.

Orq. Conciertos Madrid. J. Arámbarri.

HISPAVOX, HH-10-83.

RUBINSTEIN, Arturo:

Noches jardines España + SAINT-SAENS: Concierto número 2.

Orq. Filadelfia. E. Ormandy.

R. C. A., LSC-3165.

SORIANO, Gonzalo:

Fantasia bética. Cuatro piezas españolas + Concierto para clave.

Orq. Sdad. Conciertos Conservatorio París. R. F. de Burgos. EMI, 063-01-289.

Ver, además, Recitales números 13, 20, 21, 24, 25, 26 y 27.

FAURE, Gabriel.**SANCHEZ, Esteban:**

«Impromptus» 1, 2 y 3. Barcarolas 1 y 3. Nocturnos 1 y 6. Vals-capricho 2.

ENSAYO, ENY-102.

Ver, además, Recitales números 5, 12 y 22.

FERRER, Mateo.

Ver Recital número 1.

FRANCK, César.**CURZON, Clifford:**

Variaciones sinfónicas.

Ver: GRIEG.

Ver, además, Recital número 16.

FREIXANET.

Ver Recital número 1.

GALLES, José.

Ver Recital número 1.

GAMARRA, Manuel de.

Ver Recital número 17.

GERSHWIN, George.**BERNSTEIN, Leonard:**

Rapsodia en «Blue» + Un americano en París.

Orq. Sinf. Columbia. L. Bernstein.

C. B. S., S. 72.080.

PREVIN, André:

Rapsodia en «Blue». Concierto en Fa + Un americano en París.

Orq. Sinf. Londres. A. Previn.

EMI, 065-02.199.

GRANADOS, Enrique.**GALVE, Luis:**

Danzas españolas.

COLUMBIA, CCL - 32.026.

COLUMBIA, SCL - 14088.

GRANADOS, Enrique:

Obras varias.

MOVIEPLAY, S. 30030 (M).

ITURBI, Amparo:

El Pelele. Los requiebros. Coloquio en la reja. El fandango del candil. Quejas o la maja y el ruiseñor. El amor y la muerte. Epílogo.

R. C. A., LM-1925 (M).

ITURBI, José:

«Allegro» de concierto. Danzas españolas 5, 10 y 12.

Ver: ALBENIZ.

LARROCHE, Alicia de:

12 danzas españolas.

HISPAVOX, Clave 18-1224.

Goyescas (In). El Pelele. Escenas románticas.

HISPAVOX, Clave 18-1228/29.

Valses poéticos. Danza lenta. «Allegro de concierto». 6 piezas sobre cantos populares.

HISPAVOX, Clave 18-1255.

SOLE, Eulalia:

Goyescas. Los majos enamorados.

EDIGSA, AZ-70/08.

SORIANO, Gonzalo:

12 danzas españolas.

EMI, 063-10.913.

Ver, además, Recitales números 2, 20, 25 y 27.

GRIEG, Eduard.**ANDA, Geza:**

Concierto en La menor + SCHUMAN: Concierto en La menor. Orquesta Filarmónica de Berlín. R. Kubelik.

D. G., 11 38 888.

BISHOP, Stephen:

Concierto en La menor + SCHUMAN: Concierto en La menor.

Orq. Sinf. de La BBC. C. Davis. PHILIPS, 53 00 166.

CURZON, Clifford:

Concierto en La menor + FRANCK: Variaciones sinfónicas.

Orq. Sinf. Londres. O. Fjeldstad. DECCA, SXL 2173.

KATCHEN, Julius:

Concierto en La menor + SCHUMAN: Concierto en La menor.

Orq. Filarmónica Israel. I. Kertesz. DECCA, SXL 6028.

LANG, Hans:

Concierto en La menor.

Norddeutsche Philharmonie Orq. H. Zanotelli.

ZAFIRO, ZOR 5024.

RUBINSTEIN, Arturo:

Concierto en La menor + RACHMANINOV: Rapsodia tema Paganini.

R. C. A., SL 16.141.

LARROCHA, Alicia de:

Nocturno op. 54, número 4. Sonata op. 7.

Ver: MENDELSSOHN.

NIBLEY, Reid.

Concierto en La menor + Peer Gynt.

Orq. Sinf. Utah. M. Abravanel. HISPAVOX, Clave 18.1009.

Ver, además, Recitales números 8 y 16.

GURIDI, Jesús.**BAYONA, Pilar:**

Fantasia «Homenaje a Walt Disney» + Diez melodías vascas.

Orq. Nacional España. J. Arámbarri. HISPAVOX, HH-10.02 (M).

HALFFTER, Ernesto.

Ver Recital número 3.

HAYDN, Francisco José.**GALVE, Luis:**

Sonata número 6 en Sol mayor. Sonata número 7 en Re mayor + MOZART: Sonatas en La y en Fa.

COLUMBIA, CCL-32.054.

HUMMEL, Johann N.

Ver Recital número 7.

KHATCHATURIAN, Aram.

Ver Recital número 3.

LARRAÑAGA, José (P.).

Ver Recital número 17.

LECUONA, Ernesto.**LECUONA, Ernesto:**

18 obras propias.

R. C. A., LPM-1055 (M).

LISZT, Franz.**ARGERICH, Marta:**

Concierto 1.

Ver: CHOPIN.

ASHKENAZY, Vladimir:

Vals «Mephisto». Gortschakof. «Impromptu».

DECCA, SXL 6508.

BOLET, Jorge:

Estudios ejecución trascendental (In). Consolación. Sueño de amor número 3.

ENSAYO, ENY-403.

BRENDEL, Alfred:

Rapsodias húngaras números 2, 3, 8, 13, 15 y 17.

HISPAVOX, Clave 18-1184.

CURZON, Clifford:

Sonata en Si menor. Sueño amor número 3. «Berceuse».

DECCA, SXL 6076.

CZIFFRA, Gyorgy:

Conciertos 1 y 2.

Orq. Filarmónica. A. Vandernoort. EMI, 053-10.071.

Rapsodias húngaras números 1, 2, 3, 4 y 5.

EMI, LALP-634 (M).

Rapsodias húngaras números 2, 6 y 15.

EMI, LALP-280 (M).

Polonesa número 2. Soneto a «Petrarca». Fantasia y fuga sobre Bach.

PHILIPS, 58 35 191.

CHERKARSKY, Shura:

Fantasia húngara + Rapsodias húngaras números 2, 4 y 5 (vers. orquestal).

Orq. Filarmónica Berlín. H. v. Karajan.

Círculo Lectores, 51.847. D. G., 25 38 077.

RICHTER, Sviatoslav:

Conciertos 1 y 2.

Orq. Sinf. Londres. K. Kondrasin. PHILIPS, 58 35 474.

RUBINSTEIN, Arturo:

Concierto 1.

Ver: RACHMANINOV.

SEBOK, Gyorgy:

Sueño de amor. Vals «impromptu». Vals olvidado.

HISPAVOX, HE-66-02 (M) (Ø 17).

WATTS, Andrés:

Concierto 1.

Ver: CHOPIN.

WEISSENBERG, Alexis:

Sonata en Si menor. Sonetos de Petrarca.

EMI, 063-10.090.

Ver, además, Recitales números 8, 9, 10, 13, 15, 16, 18, 19, 24 y 26.

LOMBIDE, Juan A. de (R.).

Ver Recital número 17.

MASSENET, Jules.

Ver Recital número 18.

MENDELSSOHN, Félix.**D'ARCO, Annie:**

Romanzas sin palabras (In).

HISPAVOX, HE-136/37.

GRAFFMAN, Gary:

Capricho brillante, op. 22.

Ver: CHOPIN.

LARROCHA, Alicia de:

Capricho, op. 33. Variaciones, op. 54 + GRIEG: Nocturno, op. 54, número 4. Sonata, op. 7.

DECCA, SXL 6466.

OGDON, John:

Conciertos 1 y 2. Rondó, op. 29.

Orq. Sinf. Londres. A. Ceccato.

EMI, 063-02.007.

Ver, además, Recitales números 6, 10, 12, 13 y 19.

MOMPOU, Federico.**SABATER, Rosa:**

Preludios números 5, 6, 8 y 9.

DECCA, SXL 29.035

Ver, además, Recital, número 25.

MOZART, Wolfgang.**ANDA, Geza:**

Con la Camerata Académica del Mozarteum de Salzburgo. G. Anda.

Conciertos 6 y 9.

D. G., 25 61 057.

Conciertos 19 y 20.

D. G., 25 61 062.

Conciertos 21 («Elvira Madigan») y 23.

D. G., 25 61 063.

Conciertos 24 y 25.

D. G., 25 61 065.

Conciertos 26 («Coronación») y 27.

D. G., 25 61 066.

ASHKENAZY, Vladimir:

Conciertos 8 y 9.

Orq. Sinf. Londres. I. Kertesz.

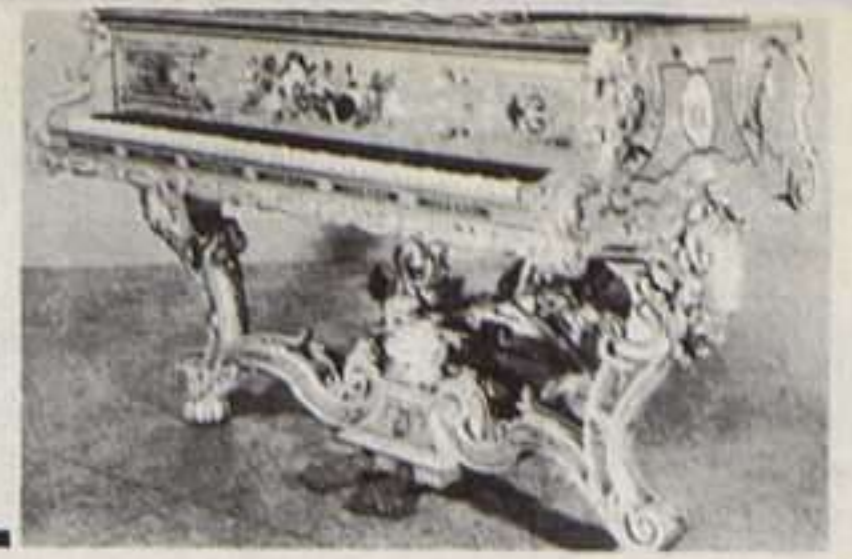
DECCA, SXL 6259.

Conciertos 6 y 20.

Orq. Sinf. Londres. H. Schmidt-Iserstedt.

DECCA, SXL 6353.

PIANO clásico



Sonata en La menor. Sonata en Re mayor. Rondó en La mayor. DECCA, SXL 6439.

Sonata para dos pianos K-448 + SCHUBERT: Estudio op. 56, número 4. Con Malcolm Frager. DECCA, SXL 6130.

BACKHAUS, Wilhelm:
Sonatas 4, 5, 10 y 12. Rondó en La menor. DECCA, SXL 6301.

BADURA-SKODA, Paul:
Concierto 20. Orq. Sinf. R. Norte Alemania. W. Boettcher. DIM, DS-167.

BARENBOIM, Daniel:
Con la Orq. de Cámara Inglesa. D. Barenboim.
Conciertos 13 y 17. EMI, 063-00.361.
Conciertos 14 y 15. EMI, 063-00.392.
Conciertos 5 y 9. EMI, 063-01.964.
Conciertos 20 y 23. EMI, 063-00.329.
Conciertos 21 y 27. EMI, 063-01.864.

BASHKIROV, Dimitri:
Concierto 17 + RAVEL: Concierto para la mano izquierda. Orq. Cámara Moscú. R. Barshai. HISPAVOX, HME 61016.

BRENDEL, Alfred:
Conciertos 9 y 14. Los Solistas de Zagreb. A. Janigro. HISPAVOX, Clave 18-1168.

CASADESUS, Roberto:
Concierto para dos pianos K-365 + RAVEL: Concierto para la mano izquierda. Con Gaby Casadesús, piano. Orq. Filadelfia. E. Ormandy. C. B. S., S-72.008.

CURZON, Clifford:
Conciertos 23 y 24. Orq. Sinf. Londres. I. Kertesz. DECCA, SXL 6354.

ESCHENBACH, Christoph:
Sonatas para piano 9, 10 y 11. D. G., 25 61 069.
Sonatas 12 y 13. D. G., 25 61 070.
Sonatas 16 y 19. D. G., 25 61 072.
Sonatas 17, 18 y 20. D. G., 25 61 073.

GALVE, Luis:
Sonata K-322. Sonata en La mayor. Ver: HAYDN.

HAEBLER, Ingrid:
Los conciertos (In). Orq. Sinf. Londres. A. Galliera y W. Rowicki. PHILIPS, 5 ALB 120.
Concierto 17. Rondó para concierto K-382 y K-386. Orq. Sinf. Londres. A. Galliera. PHILIPS 58 02 881.
Orq. Sinf. Londres. W. Rowicki. PHILIPS, 58 35 308.
Conciertos 20 y 27. Orq. Sinf. Londres. A. Galliera. PHILIPS, 58 02 728.
Sonatas (In). PHILIPS, 5 ALB 603.

ITURBI, Amparo y José:
Conciertos K-365 (dos pianos). Concierto K-466. Orq. RCA Víctor. J. Iturbi. R. C. A., LM-1717 (M).

KATCHEN, Julius:
Conciertos 20 y 25. Orq. Cámara Stuttgart. K. Münchinger. DECCA, SXL 6297.

LIST, Eugéne:
Conciertos 20 y 26. Orq. Cámara Viena. Z. Topolski. HISPAVOX, Clave 18.1200.
Concierto para tres pianos K-242. Con YALTAH y JEREMY MENCHIN.

MENUHIN, Hephzibah:
Concierto para dos pianos K-365. Con FOU T'SONG. Orq. Filarmónica Londres. Y. Menuhin. EMI, 063-00.302.

RICHTER-HASER, Hans:
Conciertos 17 y 26. Orq. Filarmónica. I. Kertesz. EMI, 047-50.506.

TCHAIKOWSKY, André:
Concierto 25. Obertura de «Don Juan». Orq. Sinf. Chicago. F. Reiner. R. C. A., VICS-1167.
Ver, además, Recitales números 7, 10, 11 y 12.

MUSSORGSKY, Modest P.

ASHKENAZY, Vladimir:
Cuadros de una exposición (versión orquestal y versión para piano). Orq. Filarmónica Los Angeles. Z. Mehta. DECCA, SXL 6328.

MASI, Pier Narciso:
Cuadros de una exposición. Près de la Costa Azul en Crimea. Intermedio en modo clásico. ENSAYO, ENY-39.

RICHTER, Sviatoslav:
Cuadros de una exposición. PHILIPS, 65 04 050.

WEISSENBERG, Alexis:
Cuadros de una exposición. EMI, 063-12.043.

OXINAGAS, Joaquín de.
Ver Recital número 17.

PADEREWSKY, Ignacio J.

PADEREWSKY, Ignacio J.:
Obras propias y de F. Liszt. MOVIEPLAY, S-30029 (M).
Ver, además, Recital número 12.

POULENC, Francis.
Ver Recitales números 3 y 22.

PROKOFIEV, Sergio.

ASHKENAZY, Vladimir:
Sonatas 7 y 8. Fragmentos de «Romeo y Julieta». DECCA, SXL 6346.

BROWNING, John:
Conciertos 3 y 4. Orq. Sinf. Boston. E. Leinsdorf. R. C. A., LSC 3019.

POLLINI, Maurizio:
Sonata 7. Ver: STRAWINSKY.

RICHTER, Sviatoslav:
Concierto 1 + RACHMANINOV: Concierto 1. Orq. Sinf. Moscú. K. Kondrashin. HISPAVOX, HME 610-39.

WEISSENBERG, Alexis:
Concierto 3 + RAVEL: Concierto en Sol. Orq. de París. S. Ozawa. EMI, 063-11.301.
Ver, además, Recital número 28.

RACHMANINOV, Sergio.

ASHKENAZY, Vladimir:
Concierto 2. Estudios-cuadros números 1, 2 y 5. Orq. Filarmónica Moscú. K. Kondrashin. DECCA, SXL 6099.
Concierto 3. Orq. Sinf. Londres. A. Fistoulari. DECCA, SXL 6057.

BENEDETTI MICHELANGELLI, Arturo:
Concierto 4 + RAVEL: Concierto en Sol. Orq. Filarmónica. E. Gracis. EMI, 053-00.140.

BRAILOWSKY, Alexander:
Concierto 2. Orq. Sinf. S. Francisco. E. Jordá. R. C. A., VICS-1024.

CLIBURN, Van:
Grandes «Hits» de Rachmaninov (varias obras). Orq. Sinf. Chicago. F. Reiner. Orq. Filadelfia. E. Ormandy. R. C. A., LSC-5000.

COLL, Ramón:
Preludios (In). ENSAYO, ENY-201.

KATCHEN, Julius:
Rapsodia tema Paganini + DOHNANYI: Variaciones canción cuna. Orq. Filarmónica Londres. Sir A. Boult. DECCA, SXL 2176.

KATIN, Peter:
Concierto 1 + TCHAIKOWSKY: Fantasía-concierto op. 56. Orq. Filarmónica Londres. Sir A. Boult. DECCA, SXL 2034.

MOGILEVSKY, Yevgeni:
Concierto 3. Orq. Fil. Sinf. Moscú. K. Kondrashin. HISPAVOX, HME-610-04.

RACHMANINOV, Sergio:
Conciertos 1, 2, 3 y 4. Rapsodia tema Paganini. Orq. Filadelfia. L. Stokowsky y E. Ormandy. R. C. A., LM-6123 (M)

RICHTER, Sviatoslav:
Concierto 2. 6 preludios. Orq. Sdad. Filarmónica Varsovia. S. Wislocki. D. G., 11 38 076.
Concierto 1 + PROKOFIEV: Concierto 1. Orq. Sinf. R. de la URSS. K. Sanderling. HISPAVOX, HME 610-39.
Concierto 2 + LISZT: Concierto 1. Orq. Sinf. Chicago. F. Reiner. Orq. Sinf. RCA Víctor. A. Wallenstein. R. C. A., LSC 2068.
Rapsodia tema Paganini. Ver: GRIEG.

WATTS, André:
Concierto 3. Orquesta Filarmónica N. York. S. Ozawa. C. B. S., S-72857.

WEISSENBERG, Alexis:
Concierto 3. Orq. Sinf. Chicago. G. Pretre. R. C. A., LSC 3040.
Preludios (In). R. C. A., LSC 7069.
Ver, además, Recitales números 3, 5, 9, 10, 18, 19, 24 y 26.

RAVEL, Mauricio.

ACHUCARRO, Joaquín:
Gaspard la nuit + DEBUSSY: La catedral sumergida. La plus que lente. R. C. S., LSC 16350.

BASHKIROV, Dimitri:
Concierto para la mano izquierda + MOZART: Concierto 17. Orq. Fil. Sinf. Moscú. K. Kondrashin. HISPAVOX, HME 610-16.

BENEDETTI MICHELANGELLI, Arturo:
Concierto en Sol. Ver: RACHMANINOV.

BROWNING, John:
Sonatina «Le tombeau de Couperin». Gaspard la nuit. R. C. A., LSC 3028.

CASADESUS, Roberto:
Concierto para la mano izquierda. Ver: MOZART.

HAAS, Monique:
Obra para piano (In). HISPAVOX, HE 60-105/6/7.

LARROCHA, Alicia de:
Alborada del gracioso. Valses nobles y sentimentales. Gaspard la nuit. C. B. S., S-72889.

WEISSENBERG, Alexis:
Concierto en Sol. Ver: PROKOFIEV.
Valses nobles y sentimentales. Ver: STRAWINSKY.
«Le tombeau de Couperin». EMI, 063-12.043.
Ver, además, Recitales, números 4 y 22.

RODRIGO, Joaquín.

RODRIGO, Joaquín:
4 danzas de España. A la sombra de Torre Bermeja. Gran marcha de los subsecretarios. El vendedor de chanquetes. Pastoral. Preludios del gallo matutino. Sonata de adiós. Sonata de Castilla. EMI, LALP-581 (M).

ROUSSEL, Alberto.

LAVALL, Daniel:
Concierto op. 36 + «Suite» op. 33. Concertino op. 27. Para una fiesta de primavera. Orq. de París. J. P. Jacquillat. EMI, 063-10.546.

RUBINSTEIN, Antón.
Ver Recital número 18.

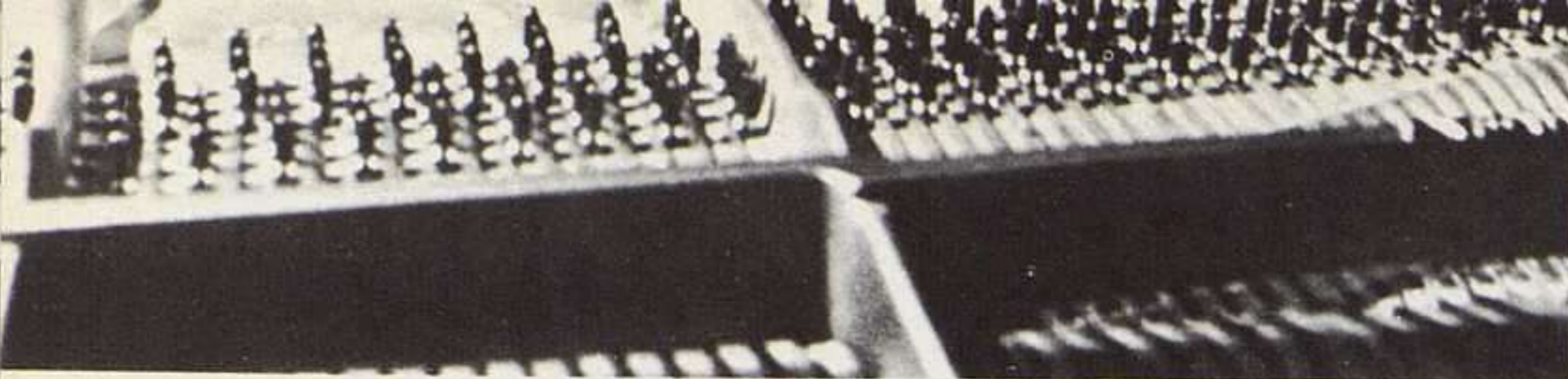
SAINT-SAENS, Camilo.

CICCOLINI, Aldo:
Los cinco conciertos (In). Estudio en forma de vals op. 55-6. Seis estudios op. 135. Orq. de París. S. Baudo. EMI, 165 - 11.321/23.

RUBINSTEIN, Arturo:
Concierto 2. Ver: FALLA.
Ver, además, Recitales números 18 y 26.

SATIE, Erik.

ALLIX, Laurence:
Pasacalle. Preludio. 3 zarabandas. 3 vals distinguidos. 3 «gymnopédias». Deportes y divertimentos. La diva del imperio, etcétera. ENSAYO, ENY 12/13.



discografía española del PIANO

CICCOLINI, Aldo:
3 «gymnopédias». Horas seculares e instantáneas. 3 vales distinguidos. Penúltimos pensamientos. 3 «gnossiens». 3 fragmentos en forma de pera. Croquis y arrumacos. 3 nocturnos.
EMI, 063-10.780.

SCARLATTI, Doménico.
GALVE, Luis:
Sonatas.
COLUMBIA, CCL-32.055.

HOROWITZ, Vladimir:
Sonatas.
C. B. S., S-72.274.

SCHUBERT, Franz.
ASHKENAZY, Vladimir:
Sonatas en La mayor y La menor. Melodía húngara. 17 vales.
DECCA, SXL 6260.

CURZON, Clifford:
Sonata op. 53. «Impromptus» op. 90-3 y 4.
DECCA, SXL 6135.

KEMPF, Wilhelm:
Momentos musicales (In).
D. G., 11 39 372.
«Impromptus» op. 90 y op. 142.
D. G., 11 39 149.

KRAUS, Lili:
«Impromptus» op. 90 y op. 142.
HISPAVOX, Clave 18-11.85.
Sonatas op. 42 y op. 120.
HISPAVOX, Clave 18-1291.

RICHTER, Sviatoslav:
«Impromptus» op. 142, número 2. Momentos musicales op. 94, números 3 y 6.
Ver: CHOPIN.

RUBINSTEIN, Arturo:
Sonata en Si bemol (póstuma).
R. C. A., LSC 3122.
Ver, además, Recitales números 3, 5, 8, 10, 11 y 13.

SCHUMANN, Roberto.
ACHUCARRO, Joaquín:
Fantasía op. 17 + BRAHMS: Variaciones op. 9.
DECCA, LSC-16.352.

ANDA, Geza:
Concierto en La menor.
Ver: GRIEG.

ASHKENAZY, Vladimir:
Estudios sinfónicos. Fantasía op. 17.
DECCA, SXL 6214.
Estudio op. 56, número 4.
Ver: MOZART.

BACKHAUS, Wilhelm:
Concierto en La menor. Escenas del bosque.
Orq. Filarmónica Viena. G. Wand.
DECCA SDD-201.

BEROFF, Michel:
Escenas del bosque. Kreisleriana.
EMI, 063-11.065.

BISHOP, Stephen:
Concierto en La menor.
Ver: GRIEG.

CZIFFA, Gyorgy:
Carnaval «Novelette» op. 21, número 8.
EMI, 063-10.439.

ESCHENBACH, Christoph:
Escenas infantiles. Escenas del bosque.
D. G., 11 39 183.

HOROWITZ, Vladimir:
Variaciones tema Clara Wieck. Kreisleriana.
C. B. S., S-72.841.

KATCHEN, Julius:
Concierto en La menor.
Ver: GRIEG.

KEMPF, Wilhelm:
Fantasía op. 17. Carnaval.
D. G., 25 30 185.
Kreisleriana. Estudios sinfónicos.
D. G., 25 30 317.

LARROCHA, Alicia de:
«Allegro» op. 8. Romanza op. 28. «Novelette» op. 21, número 8. Kreisleriana.
DECCA, SXL 6546.

LIPATTI, Dino:
Concierto en La menor. Carnaval.
Orq. Suisse Romande. E. Ansermet.
DECCA, SDD-271.

RUBINSTEIN, Arturo:
Carnaval. Piezas fantasía op. 12.
R. C. A., LSC 2669.
Concierto en La menor. «Novelettes» 1 y 2, op. 21.
R. C. A., LSC 2997.
Kreisleriana. El pájaro poeta. Arabesque op. 8.
R. C. A., LSC 3108.

WEISSENBERG, Alexis:
Estudios sinfónicos. Variaciones ABEGG. «Arabesque» op. 8.
EMI, 063-10.547.
Fantasía op. 17. Escenas infantiles.
EMI, 063-10.091.
Ver, además, Recitales números 3, 6, 8, 26 y 28.

SESTOA, Manuel (F.).
Ver Recital número 17.

SOLER, Antonio (P.).
LARROCHA, Alicia de:
Sonatas.
HISPAVOX, HH-10-330.
Ver, además, Recital número 1.

STRAWINSKY, Igor.
BEROFF, Michel:
La obra para piano y orquesta (In). Capricho. Movimientos. Concierto para instrumentos de viento.
Orq. de París. S. Ozawa.
EMI, 063-11.698.

POLLINI, Maurizio:
«Petrouchka» + PROKOFIEV: Sonata 7.
D. G., 25 30 225.

WEISSENBERG, Alexis:
«Petrouchka» + RAVEL: Vales nobles y sentimentales.
EMI, 063-34.173.

TCHAIKOWSKY, Peter I.
ASHKENAZY, Vladimir:
Concierto 1.
Orq. Sinf. Londres. L. Maazel.
DECCA, SXL 6058.

GILELS, Emil:
Concierto 1.
Orq. Sinf. Chicago. F. Reiner.
R. C. A., VICS-1039.

HAAS, Werner:
Con Orq. Nacional Montecarlo. E. Inbal.
Conciertos 1 y 3.
PHILIPS, 65 00 196.
Fantasía-Concierto op. 66. «Andante y finale» op. 79.
PHILIPS, 65 00 316.

KATIN, PETER:
Concierto-Fantasía op. 56.
Ver: RACHMANINOV.

LANG, Hans:
Concierto 1.
Norddeutsche Philharmonie. Orq. H. Zanotelli.
ZAFIRO, ZOR 5017.

RICHTER, Sviatoslav:
Concierto 1.
Orquesta Filarmónica de Berlín.
H. v. Karajan.
D. G., 11 38 822.

Concierto 1.
Orq. Fil.-Sinf. Leningrado. Y. Mravinsky.
HISPAVOX, HME 610-02.

RUBINSTEIN, Arturo:
Concierto 1.
Orq. Sinf. Boston. E. Leinsdorf.
R. C. A., LSC 2681.

WEISSENBERG, Alexis:
Concierto 1.
Orq. París. H. v. Karajan.
EMI, 063-02.044.

ZHUKOV, Igor:
Concierto 2.
Orq. Sinf. R. Moscú. G. Rozhdestvensky.
HISPAVOX, HME 610-40.
Ver, además, Recitales números 5, 6, 9 y 12.

TURINA, Joaquín.
ACHUCARRO, Joaquín:

Mujeres españolas. 5 danzas gitanas. Danza de la seducción + FALLA: Fantasía bética. Homenaje a Debussy.
R. C. A., LSC-16.333.

LARROCHA, Alicia de:
Obras para piano: Sanlúcar de Barrameda. Danzas fantásticas. Zapateado. Sacramonte.
HISPAVOX, Clave-18.1214.

PUCHE, Sofía:
Obras para piano: Album de viaje. Danzas gitanas. Tres danzas andaluzas.
ARIOLA-EURODISC, 5008-I.
Ver, además, Recitales números 2 y 21.

VILLALOBOS, Héctor.
Ver Recital número 28.

WEBER, Carlos M.^a
Ver Recital número 12.

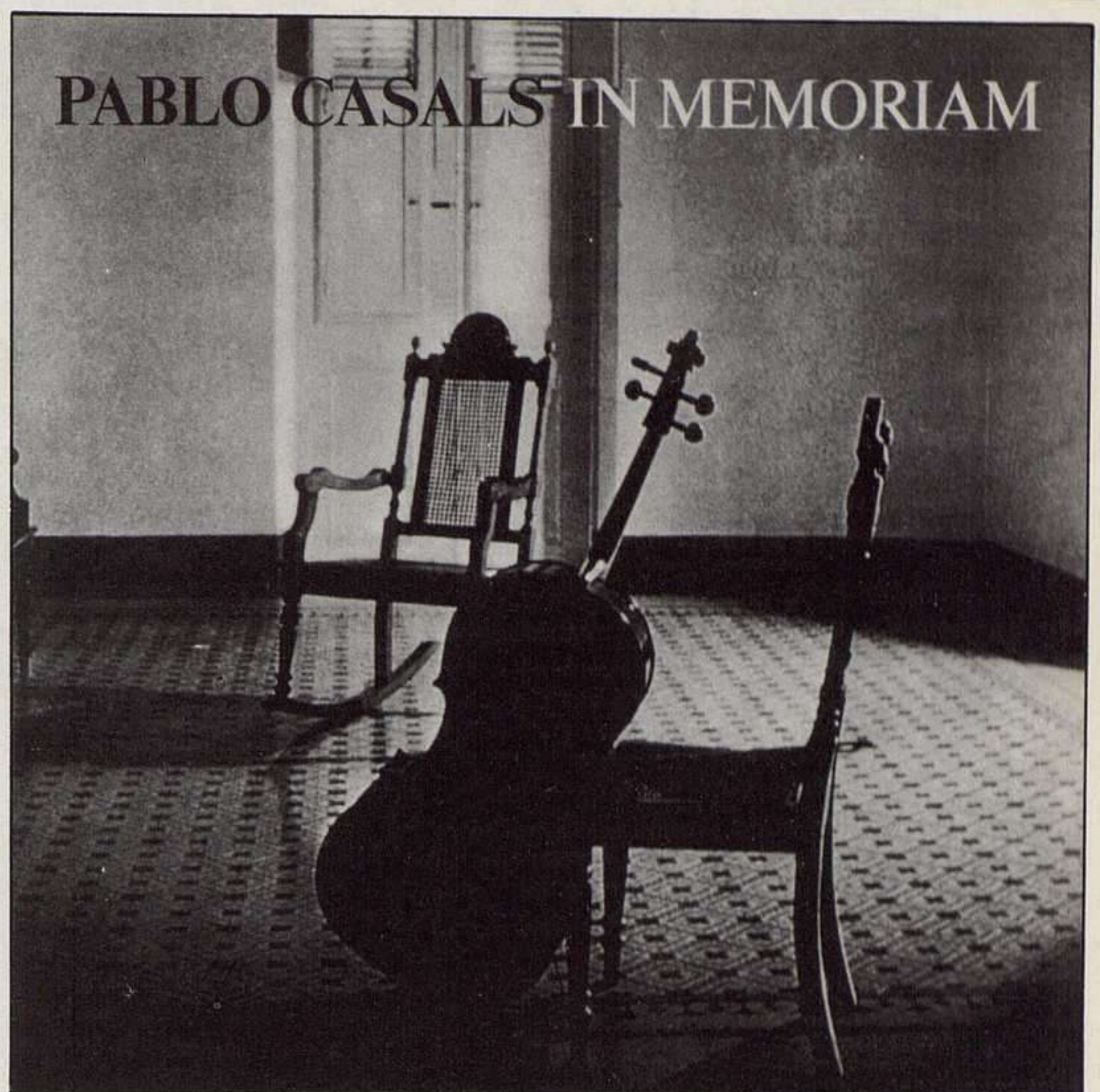
WEINBERGER, Jeremir.
Ver Recital número 3.

RECITALES

- Sonatas antiguas españolas. A. SOLER (en Re menor). Re bemol mayor. Mi bemol mayor. Sol menor. Fa sostenido mayor). CASTELLANOS (en Do menor). M. ALBENIZ (en Re). M. FERRER (en Re). N. CASANOVA (en Fa). FREIXANET (en La). J. GALLES (en Do menor). LUIS GALVE, piano.
COLUMBIA, CCL 32.056.
- E. HALFFTER (Rapsodia portuguesa). J. TURINA (Rapsodia sinfónica). E. GRANADOS (La maja y el ruiseñor). GONZALO SORIANO, piano.
Orq. Nacional de España.
Odón Alonso, director.
COLUMBIA, CCL 32.029.
- RACHMANINOV (Barcarola op. 5). KHATCHATURIAN (Vals fantástico núm. 3). WEINBERGER (Polca y fuga de «Shwanda»). POULENC (L'embarkement pour Cythère»). SCHUBERT (Rondó op. 38). BRAHMS (Vales op. 39, núms. 9, 10, 11, 15 y 16). ARENSKY (Vals op. 15, núm. 2). SCHUMANN (Estudios op. 56, núms. 2, 3 y 4). BRACHA EDEN y ALEXANDRE TAMIR, pianos.
DECCA, SXL 6484.
- CHOPIN («Scherzo» op. 54. Nocturno op. 62). DEBUSSY (La isla alegre). RAVEL (Gaspard la nuit). VLADIMIR ASHKENAZY, piano.
DECCA, SXL 6215.
- FAURE (Tema y variaciones). SCHUBERT (Var. tema Hüttenbrenner). RACHMANINOV (Variación tema Corelli). TCHAIKOWSKY (Tema y variaciones op. 19, núm. 6). RAMON COLL, piano.
ENSAYO, ENY-38.
- SCHUMAN (Escenas infantiles). TCHAIKOWSKY (Album para niños). MENDELSSOHN (Piezas infantiles). ESTEBAN SANCHEZ, piano.
ENSAYO, ENY-29.
- BEETHOVEN (Para Elisa). MOZART (Marcha turca). HUMMEL (Rondó). GYORGY SEBOK, piano.
HISPAVOX, HE 66-01 (M). (Ø 17).
- Obras pianísticas dictadas póstumamente por varios compositores a Rosemary Brown (BEETHOVEN, SCHUBERT, CHOPIN, LISZT, GRIEG, DEBUSSY, BRAHMS, SCHUMAN). ROSEMARY BROWN y PETER KATIN, pianos.
PHILIPS, 65 00 049.
- Grandes Conciertos para piano del siglo XIX. BEETHOVEN (Concierto 5). CHOPIN. LISZT. TCHAIKOWSKY (Concierto 1). RACHMANINOV (Concierto 2). PAUL BADURA-SKODA, VIVIAN ROVKIN, BARBARA HESSE-BUKOWSKA y EDITH FARNADI, pianos.
Orq. Opera Viena y Orq. del Festival de Viena.
H. Scherchen, Sir A. Boult y H. Grossman, directores.
HISPAVOX Clave 18.1093/4/5 y 6.
- Páginas célebres para piano: BEETHOVEN (Para Elisa). LISZT (Sueño de amor). RACHMANINOV (Preludio en Do sostenido menor). DEBUSSY («Claro de Luna»). SCHUBERT (Momento musical. Marcha militar). MOZART (Marcha turca). CHOPIN Nocturno en Mi bemol mayor. Fantasía «Impromptu». Estudio op. 10, núm. 3. Polonesa en La bemol mayor). ALICIA DE LARROCHA, piano.
HISPAVOX, Clave 18-1223.



PABLO CASALS IN MEMORIAM



L. P. S 77510

**Un álbum quintuple que
contiene el resumen más completo
de la obra musical de CASALS**

**BRAHMS: Trío N.º 1 en Si Mayor, OP 8
y Trío N.º 2 en Do Mayor, OP 87**

**SCHUBERT: Quinteto en Do Mayor para
instrumentos de cuerda, OP 18**

**BRAHMS: Sexteto N.º 1 en Si Bemol, para
instrumentos de cuerda, OP 18**

**CONCIERTO EN LA CASA BLANCA: Cant
dels Ocells, Couperin, Schuman**

BACH: Conciertos de Brandeburgo

PABLO CASALS, violoncelo

**Incluyendo además un amplio folleto con
fotos y textos, alusivos a la vida de CASALS, es-
critos por el propio músico.**

Edición numerada y limitada de 3.000 ejemplares

P.V.P. 1.750 Pts.



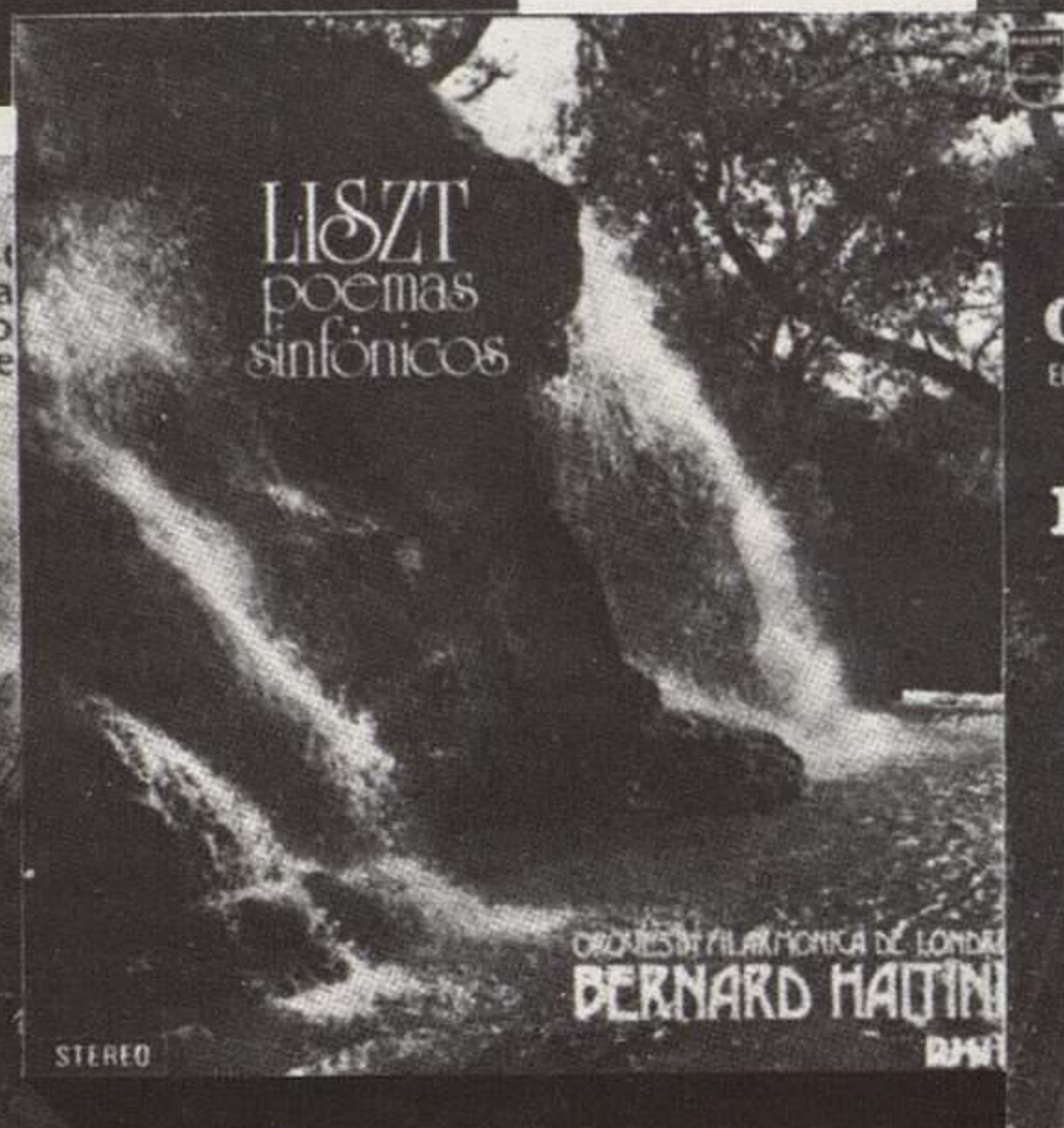
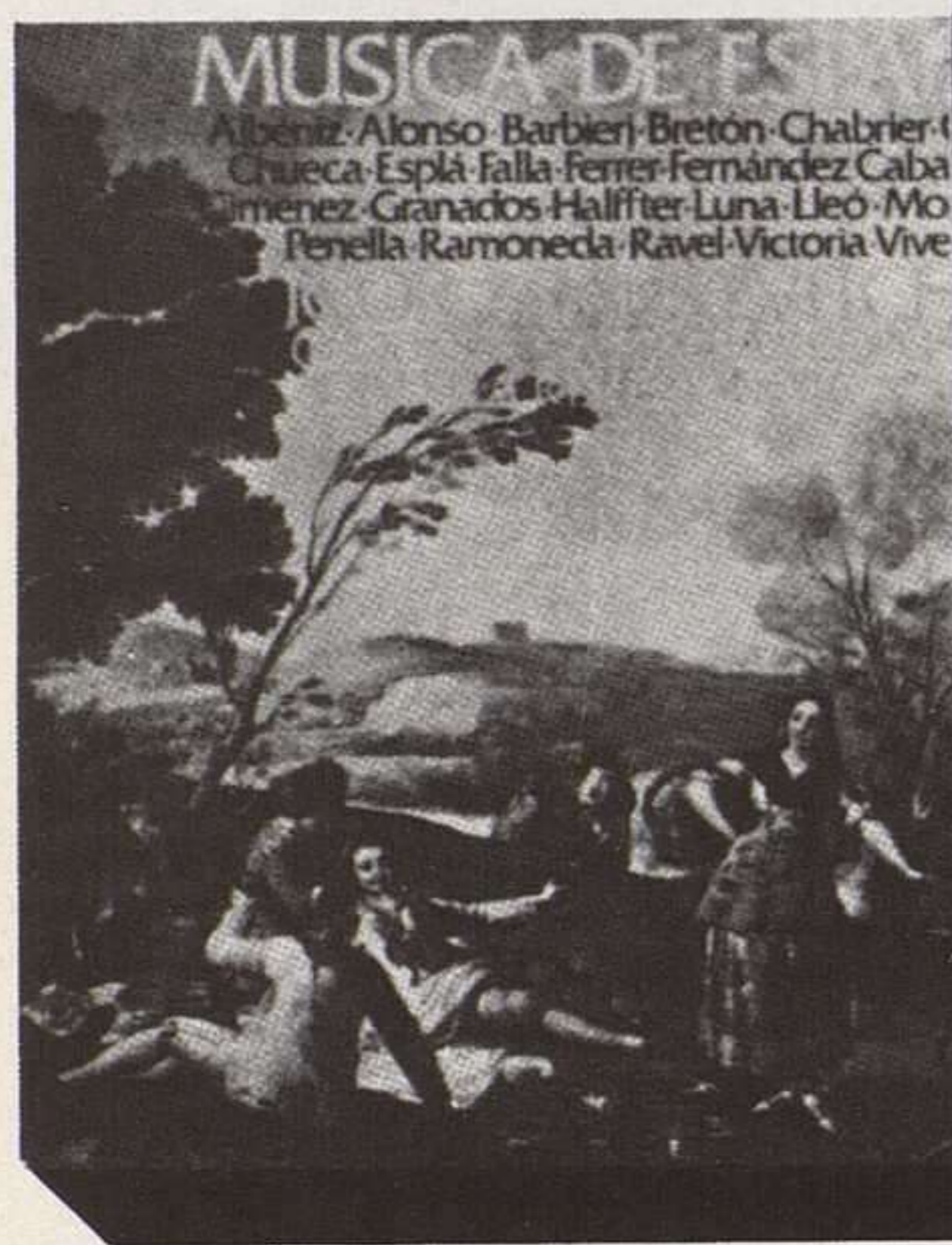
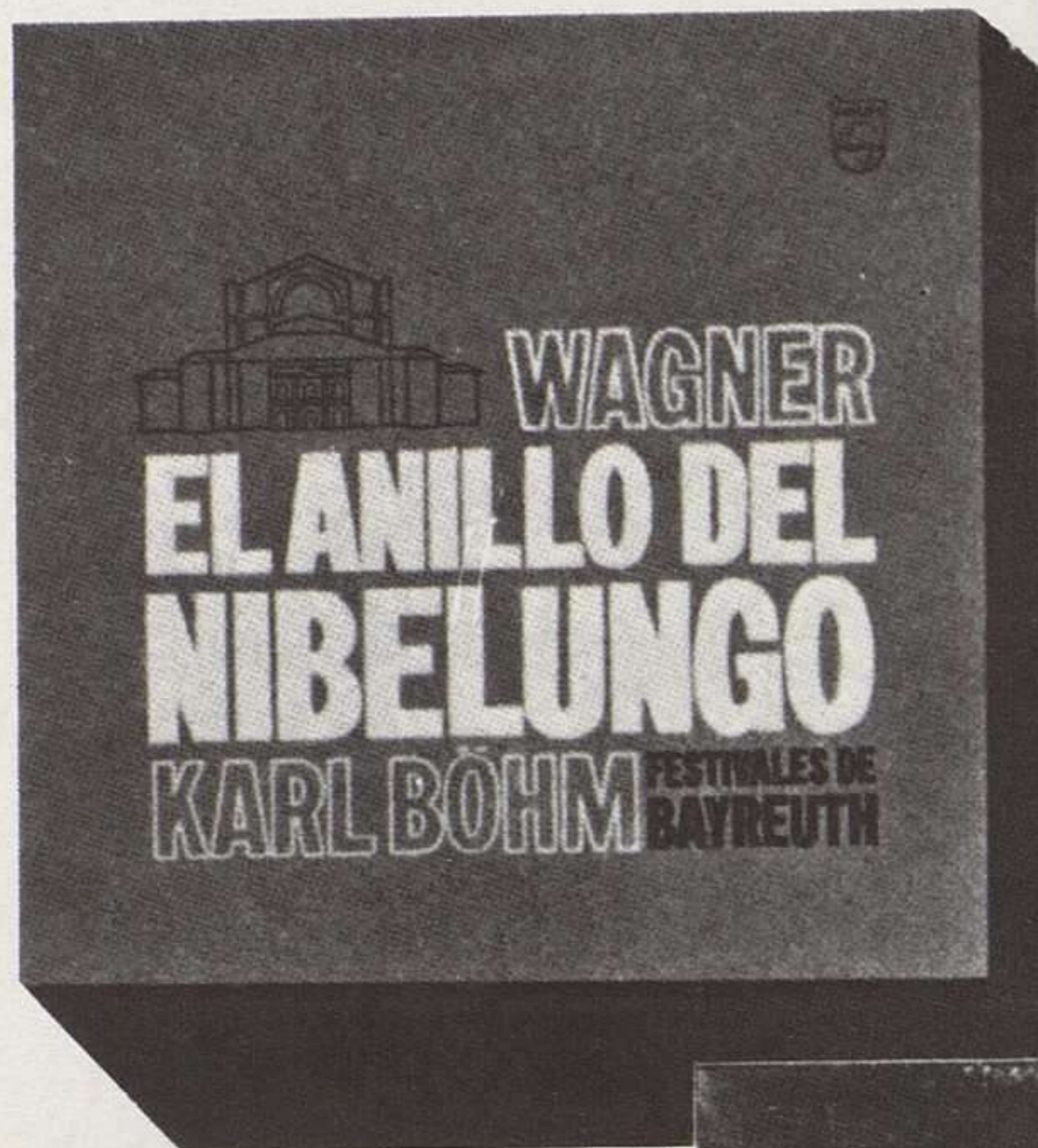
En discos CBS.

11. Páginas célebres para piano: MOZART (*Marcha turca*). BEETHOVEN (*Para Elisa*). SCHUBERT (*Marcha militar*). ALICIA DE LARROCHA, piano. HISPAVOX HH-16-147 (M). (Ø 17).
12. Páginas célebres para piano: COUPERIN (*Las Rosas*). MOZART (*Sonata 15*). MENDELSSOHN (*Canción de primavera*). TCHAIKOWSKY (*La troika*). CHOPIN (*Vals núm. 7*). PADEWESKY (*Minueto*). FAURE (*Nocturno en La bemol mayor*). DEBUSSY (*Arabesques núms. 1 y 2*). WEBER (*Invitación al vals*). ALICIA DE LARROCHA, piano. HISPAVOX, HH-10-278.
13. Páginas célebres para piano: LISZT (*Rapsodia húngara número 2. La Campanella. Consolación núm. 3*). FALLA (*Danza del fuego*). CHOPIN (*Nocturno op. 5. Estudio op. 29, núm. 9. Vals op. 34*). SCHUBERT (*Impromptu*). MENDELSSOHN (*Rondó caprichoso*). ALICIA DE LARROCHA, piano. HISPAVOX, HH 10-262.
14. 50 variaciones sobre el tema de «Diabelli». HANS KANN, piano. MOVIEPLAY, 30.021 (M).
15. El virtuosismo pianístico. Paráfrasis de F. Liszt sobre obras de SCHUBERT, CHOPIN, DONIZETI, SCHUMAN, WAGNER y VERDI. JORGE BOLET, piano. Círculo Lectores 53.389. ENSAYO, ENY-27.
16. GRIEG (*Concierto en La menor*). FRANCK (*Variaciones sinfónicas*). LISZT (*Fantasia húngara*). GYORGY CZIFFRA, piano. Orq. Sinf. Budapest. Orq. de París. Gyorgy Cziffra, J., director. EMI, 063-11.141.
17. Los compositores vascos del siglo XVIII: P. J. LARRAÑAGA (*Cinco sonatas*). P. J. A. DE LOMBIDE (*Sonata en Re mayor*). M. DE GAMARRA (*Sonata en La menor*). F. I. DE ECHEVARRIA (*Sonata en Mi bemol mayor*). J. DE OXINAGAS (*Dos minuetos*). F. F. EGUIGUREN (*Concierto airoso*). ANTONIO RUIZ PIPO, piano. C. B. S., S. 30A114.
18. «Claro de Luna». DEBUSSY (*«Claro de Luna»*). LISZT (*Sueño de amor*). SAINT-SAENS (*«El Cisne»*). RACHMANINOV (*Vals en La bemol*). CHOPIN (*Nocturnos op. 15, núm. 2, y op. 9, núm. 2. Vals op. 64, número 2*). MASSENET (*Elegía*). A. RUBINSTEIN (*Romanza*). ANONIMO (*Mengas verdes*). RAYMOND LEWENTHAL, piano. HISPAVOX, Clave 18-164.
19. Piezas maestras. CHOPIN: (*Estudio op. 10, núms. 5 y 12. Estudio op. 25, núm. 10*). LISZT (*Sonidos del bosque*). MENDELSSOHN (*Rondó caprichoso*). BRAHMS (*Capricho op. 76*). RACHMANINOV (*Preludios números 2, 12 y 23*). ROLS MOLZER, piano. ZAFIRO, ZOR 5034.

20. ALBENIZ (*Sevilla. Pavana-Capricho. Asturias*). FALLA (*Danza del Molinero. Danza de «La Vida Breve»*). GRANADOS (*Oriental. Quejas o la maja y el ruiseñor*). ANTONIO RUIZ PIPO, piano. ZAFIRO, ZOR-161.
21. TURINA (*Danzas gitanas op. 55*). FALLA (*Homenaje a Dukas. Homenaje a Debussy*). ALBENIZ (*6 hojas de álbum op. 165*). ANTONIO RUIZ PIPO, piano. ZAFIRO, ZOR-162.
22. Recital de Música Francesa: RA-VEL (*Valses nobles y sentimentales. El valle de las campanas*). POULENC (*Movimientos perpetuos. Intermedios en La bemol y en Re bemol*). FAURE (*Nocturno op. 33, núm. 3*). CHABRIER (*Piezas pintorescas. «Scherzo». Vals*). ARTURO RUBINSTEIN, piano. R. C. A., LSC-2751.
23. Grandes maestros del Barroco: CORREA DE ARAUZO (*Tientos del VI y IX tonos*). J. CABANILLAS (*Pasacalle del IV tono. Gallardas del III tono*). A. DE CABEZON (*Fabordón glosado. Diferencias sobre «Ave Maris Stella». Verso del I tono. Canción glosada*). J. S. BACH (*«Partita» núm. 5*). ANTONIO BACIERO, piano. R. C. A., LSC-16.356.
24. Favoritos de todo el mundo: LISZT (*Sueño de amor*). BEETHOVEN (*Para Elisa*). FALLA (*Danza del terror*). RACHMANINOV (*Preludio en Do sostenido menor*). JOSE ITURBI, piano. R. C. A., 3-26.189 (M) (Ø 17).
25. FALLA (*Noches jardines España. Danza del Molinero*). GRANADOS (*Quejas. Danza española, núm. 5*). ALBENIZ (*Córdoba. Sevilla*). MOMPOU (*Canción y danza núm. 1*). ARTURO RUBINSTEIN, piano. Orq. Sinf. S. Francisco. Enrique Jordá, director. R. C. A., LM-16.327 (M).
26. DEBUSSY (*«Claro de Luna». «Reverie». «Arabesque», núms. 1 y 2*). LISZT (*Sueño de amor. Juegos de agua en la villa del Este*). BEETHOVEN (*Para Elisa*). SCHUMANN (*«Arabesque»*). FALLA (*Danza del fuego*). RACHMANINOV (*Preludio en Do sostenido menor*). SAINT-SAENS (*«Allegro appassionato»*). ALBENIZ (*Malagueña*). JOSE ITURBI, piano. R. C. A., 3L-16.096 (M).
27. ALBENIZ (*Sevilla*). FALLA (*Danza del Molinero*). GRANADOS (*Quejas o la maja y el ruiseñor*). ARTURO RUBINSTEIN, piano. R. C. A., 3-26.194 (M) (Ø 17).
28. El amor a la vida: CHOPIN (*Polonesa op. 53. Nocturno op. 27, núm. 27*). VILLALOBOS (*Polichinela*). SCHUMANN (*Fantasia op. 12*). PROKOFIEV (*Marcha del Amor de las Tres naranjas*). BEETHOVEN (*Sonata 23*). ARTURO RUBINSTEIN, piano. R. C. A., LSC - 3176.

OFERTA ESPECIAL

DISCOS



67 47 037/16

(Dieciséis Long-Plays stereofónico-compatibles)

Precio normal: 6.000 Ptas.

Precio oferta: 3.900 Ptas.

La obra cumbre de Richard Wagner, EL ANILLO DEL NIBELUNGO en su versión completa, con los más destacados intérpretes del momento, grabada en los FESTIVALES DE BAYREUTH y dirigida por uno de los más grandes directores de todos los tiempos: KARL BOHM.

67 11 005/06

(Seis Long-Plays stereofónico-compatibles)

Precio normal: 2.200 Ptas.

Precio oferta: 1.600 Ptas.

Una selección antológica de la Música Española interpretada por la ORQUESTA SINFONICA y Coros de R. TV. E. dirigidos por IGOR MARKEVITCH.

67 07 020/04

(Cuatro Long-Plays stereofónico-compatibles)

Precio normal: 1.500 Ptas.

Precio oferta: 1.100 Ptas.

La fama mundial de la Orquesta de Cámara THE ACADEMY OF ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS, dirigida por NEVILLE MARRINER —que recientemente pudieron admirar los públicos españoles— se refrenda hoy con una extraordinaria edición: LA INTEGRAL DE LOS CONCIERTOS PARA VIENTO DE MOZART.

67 09 005/05

(Cinco Long-Plays stereofónico-compatibles)

Precio normal: 1.850 Ptas.

Precio oferta: 1.200 Ptas.

A petición del público, segunda edición de la integral de los POEMAS SINFONICOS DE LISZT dirigidos por BERNARD HAITINK.

67 47 069/06

(Seis Long-Plays stereofónico-compatibles)

Precio normal: 2.200 Ptas.

Precio oferta: 1.600 Ptas.

EL LAGO DE LOS CISNES, LA BELLA DURMIENTE y CASCANUECES, los tres grandes ballets de Tchaikovsky son hoy presentados al público español en sus versiones completas, bajo la dirección de ANTAL DORATI al frente de la Orquesta Sinfónica de MINNEAPOLIS.

67 03 037/03

(Tres Long-Plays stereofónico-compatibles)

Precio normal: 1.150 Ptas.

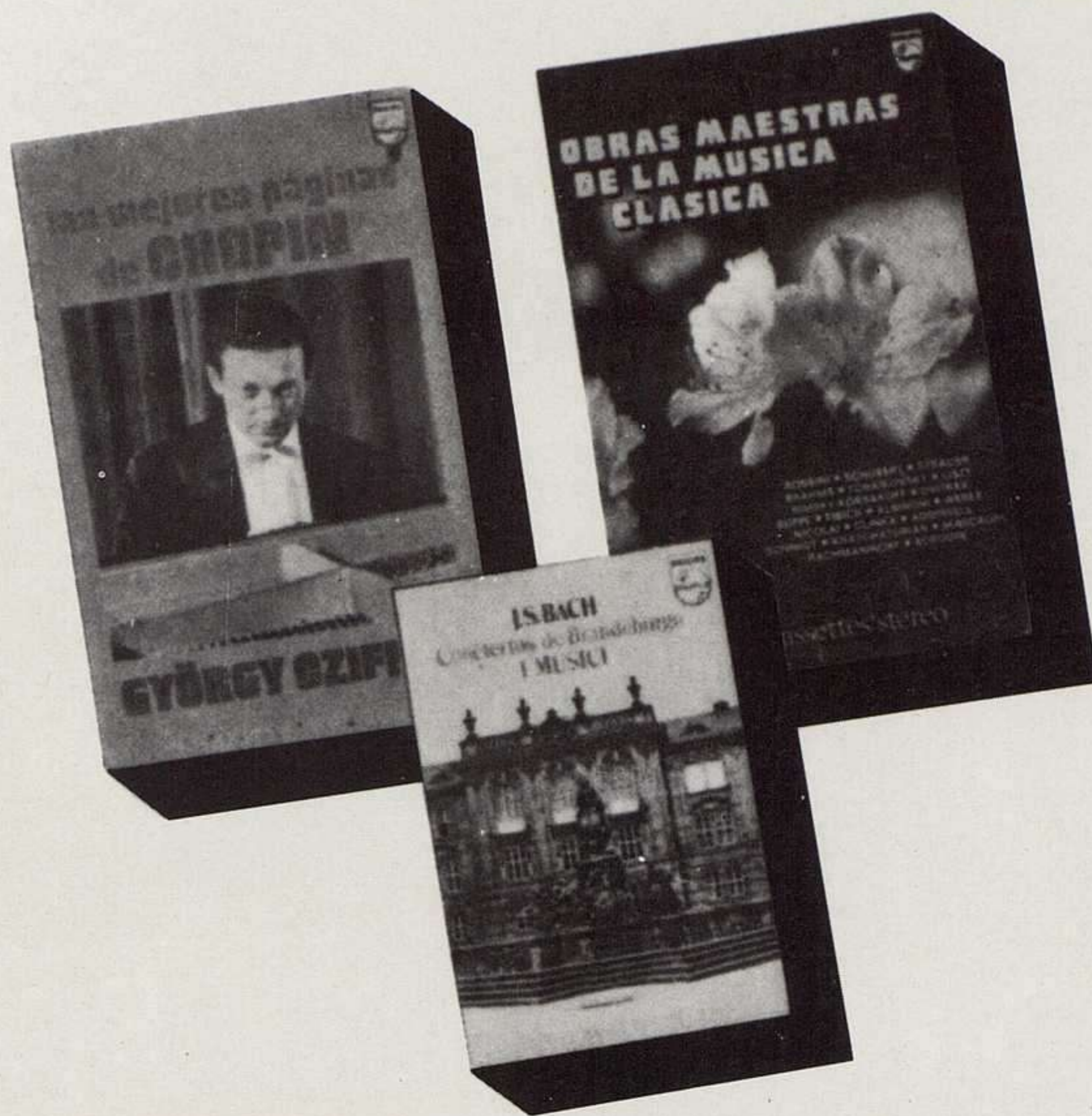
Precio oferta: 850 Ptas.

EUGEN JOCHUM, el mejor conductor de la obra de BACH de nuestro tiempo, dirige una de las obras fundamentales de la Historia de la música EL ORATORIO DE NAVIDAD.

LIMITADA 1973~74



MUSICASSETTES



76 51 002/04

(Cuatro musicassettes stereo)

Precio normal: 1.760 Ptas.

Precio oferta: 1.400 Ptas.

LAS MEJORES PAGINAS DE CHOPIN editadas ahora en musicassettes a cargo de GYORGY CZIFFRA su mejor intérprete del momento.

76 50 002/02

(Dos musicassettes stereo)

Precio normal: 930 Ptas.

Precio oferta: 700 Ptas.

A petición del público, segunda edición de un monumento musical universal, LOS CONCIERTOS DE BRANDENBURGO de Juan Sebastian Bach, interpretados por la fabulosa orquesta de Cámara I MUSICI.

76 99 002/04

(Cuatro musicassettes stereo)

Precio normal: 1.760 Ptas.

Precio oferta: 1.400 Ptas.

La más cuidada selección de las obras más difundidas de la música universal.

Aparte de las grandes ventajas que le ofrece esta Oferta, usted puede ser agraciado con un equipo estereofónico de "cassette", marca PHILIPS, modelo N 2400 (P.V.P. 17.300 ptas.). Pida información a su proveedor.

serie "AIMEZ VOUS" Mc. 2 $\frac{L}{P}$

Una nueva serie de Musicassettes 2LP, que bajo el título de "AIMEZ-VOUS" recoge en diez volúmenes las obras más destacadas de otros tantos compositores a cargo de sus mejores intérpretes. Un alarde nunca presentado al público filarmónico español hasta esta ocasión.

Precio normal: 620 Ptas.

Precio oferta: 500 Ptas.

AIMEZ-VOUS BACH	75 06 011
AIMEZ-VOUS BEETHOVEN	75 06 015
AIMEZ-VOUS BERLIOZ	75 05 023
AIMEZ-VOUS BRAHMS	75 05 032
AIMEZ-VOUS CHOPIN	75 06 016
AIMEZ-VOUS HAENDEL	75 05 015
AIMEZ-VOUS HAYND	75 05 017
AIMEZ-VOUS LISZT	75 05 031
AIMEZ-VOUS MENDELSSOHN	75 05 019
AIMEZ-VOUS MOZART	75 05 016
AIMEZ-VOUS TCHAIKOVSKY	75 06 017
AIMEZ-VOUS SCHUBERT	75 05 018



SAMPLER

Precio especial: 415 Ptas.

$$\begin{array}{r}
 1 \text{ Mc.} \\
 + \\
 1 \text{ Mc.} \\
 \hline
 = 1 \text{ Mc. } 2 \frac{L}{P}
 \end{array}$$

fonogram
s.a.



SCE 960/1

LA VILLANA

MONTSERRAT CABALLE
VICENTE SARDINERO
FRANCISCO ORTIZ
ANTONIO BLANCAS
Director: E. GARCIA ASENSIO
Su precio: 670 ptas (2 discos)
Precio de oferta: 470 ptas.




Oferta Especial

Navidad 1973

Zarzuelas

hasta el 31 de Enero de 1974


Columbia

SCE 959

EL PAJARO AZUL

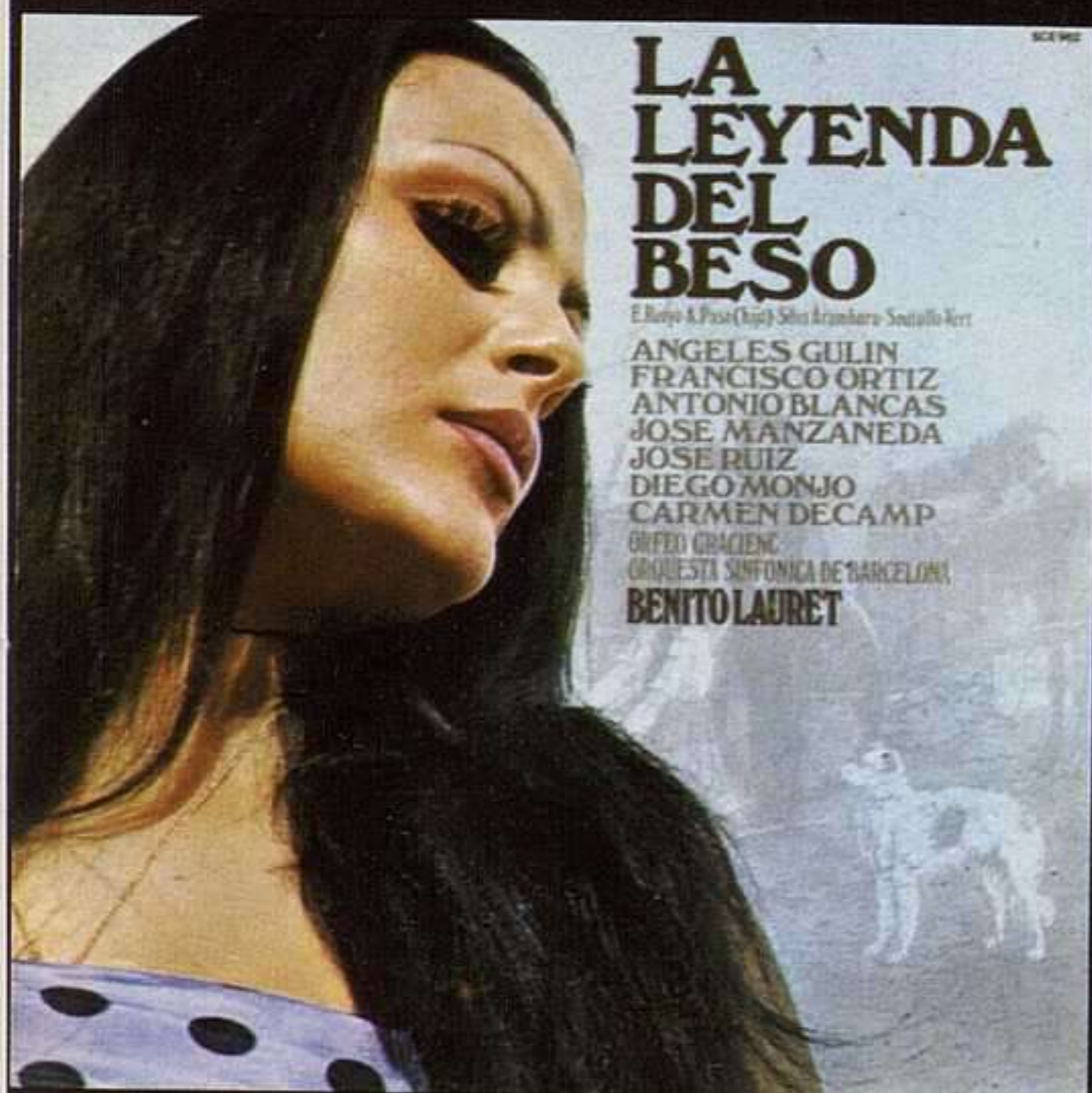
MONTSERRAT CABALLE
VICENTE SARDINERO
FRANCISCO ORTIZ
ANTONIO BORRAS
CARMEN DECAMP
JOSE MANZANEDA
Director: BENITO LAURET
Su precio: 335 ptas.
Precio de oferta: 235 ptas.



SCE 962

LA LEYENDA DEL BESO

ANGELES GULIN
FRANCISCO ORTIZ
ANTONIO BLANCAS
JOSE MANZANEDA/JOSE RUIZ
DIEGO MONJO
CARMEN DECAMP
Director: BENITO LAURET
Su precio: 335 ptas.
Precio de oferta: 235 ptas.



SCE 963

LA DOLOROSA LOS CLAVELES

TERESA BERGANZA
PLACIDO DOMINGO
RAMON CONTRERAS
Director:
LUIS A. GARCIA-NAVARRO
Su precio: 335 ptas.
Precio de oferta: 235 ptas.



SCE 958

ME LLAMAN LA PRESUMIDA

ANGELES GULIN
PURA M.ª MARTINEZ
PEDRO LAVIRGEN
ANTONIO BLANCAS
Director:
FRÜHBECK DE BURGOS
Su precio: 335 ptas.
Precio de oferta: 235 ptas.





Crónica del «PRIX MONDIAL DU DISQUE» (Montreux) en su VI edición

Primer «palmarés»
quintuple
en la historia
del Certamen

Elisabeth Schwarzkopf y Frau
Elisabeth Furtwängler.
(Foto Altafer.)

LOS «PALMARES»

BERLIOZ: Benvenuto Cellini (Nicolai Gedda, Roger Soyer, Christianne Eda-Pierre, Jules Bastin, Jane Barbie). Orquesta y Coros de la BBC; director, Colin Davis (PHILIPS). [No publicado en España.]

* **CHOPIN: Estudios para piano, op. 10 y 25.** Maurizio Pollini (DGG).

* **MAHLER: Sinfonía número 8** (Kollo, Shirley-Quirk, Minton, Talvela, Harper, Popp, Auger, Watts). Coro de la Opera de Viena, Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, Orquesta Sinfónica de Chicago; director, Georg Solti (DECCA).

MUSSORGSKY: Khovantchina (Nikolai Ghiuzelev, Dimiter Pelkov, Alexandrina Milcheva-Nonova). Coro y Orquesta de la Opera de Sofía; director, Atanas Margaritov (HARMONIA MUNDI). [No publicado en España.]

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO: El anillo del Nibelungo (Wagner). Martha Möld, Ludwig Suthaus, Ferdinand Frantz, Wolfgang Windgassen, Gottlob Frick, Gustav Neidlinger. Orquesta de la RAI, Roma; director, Furtwängler (EMI).

Diploma técnico para 1974: Ferdinand Bauer y M. Inoue. (Inventores de la tetrafonía.)

Diploma de Honor para 1974: Karl Böhm.

(*) Grabaciones incluidas en la preselección española.

Hasta el 15 de septiembre de este año he considerado al modelo macroeconómico de Keynes y a la Orquesta de Cleveland como los máximos exponentes por mí conocidos de precisión y disciplina: desde esa fecha me he visto forzado a añadir a la lista la red de ferrocarriles suizos. El único punto de contacto por vía aérea entre Madrid y la Suisse Romande es Ginebra; Montreux, sede electiva del Premio Mundial del Disco, que se otorga durante el Festival de Música, queda en la otra punta del lago Lemán. Las dos únicas posibilidades de recorrido son cruzar el lago (en ferry o en overcraft) o rodearlo. El mal tiempo reinante (lluvia torrencial sobre Ginebra) me obliga a prescindir de la primera alternativa, por lo que, contra mi voluntad, tengo que recurrir al tren. El único problema de las líneas férreas suizas es su obsesión por el cronómetro: son necesarios tres transbordos en el trayecto Ginebra-Montreux (uno en Morges, otro en Lausanne y el último en Clarens, la pequeña ciudad eje del «peregrinaje» suizo de Liszt), todos ellos interconectados, en el sentido de que el nuevo convoy nunca está a principio de ruta, sino también en viaje, con lo que el tiempo medio de margen para cambiar (con equipaje) de línea oscila entre el minuto y los treinta segundos. Conclusión del silogismo: un recorrido en tren Lausanne-Zurich (por ejemplo) con sus respectivos transbordos puede adquirir para un mediterráneo (un celtíbero) proporciones de tragedia de Esquilo. Tal vez por ello prefiera hacer el retorno a Ginebra en un taxi compartido con Leonard Marcus, de High Fidelity, miembro del Jurado veterano y «enamorado» como yo de la deslumbrante perfección de la técnica ferroviaria suiza.

Al llegar a Montreux ha dejado de llover y decido ir andando desde la estación al hotel. Como Salzburgo, pero más en íntimo, Montreux vive para su Festival; la Avenue des Alpes, la calle comercial de la villa (porque, sin ser un pueblo, Montreux no es, afortunadamente, una ciudad) es la viva contrapartida de la salzburguesa Getreidegasse, incluso con la misma perspectiva de castillo y cima alpina en el vértice de su pendiente. Al anochecer, frente al lago, el paisaje dominado por las crestas de los Dents-du-Midi adquiere una extraña intensidad mahleriana; realmente, empiezo a comprender por qué tantos nombres ligados a la música, desde el mismo Mahler y Richard Strauss hasta el recién fallecido Klemperer o Karajan, pasando por Alban Berg, Furtwängler o Schnabel, han buscado refugio en la soledad ocre de estos parajes.

* * *

En la mañana del domingo 16 acudo al hotel Helvecia; en él se han de celebrar a partir del lunes las reuniones del Jurado, y la Dirección del Festival ha habilitado uno de sus salones como centro de reuniones. Dada la disparidad de las selecciones (son 16 naciones las que concurren a la fase previa), es raro que los miembros del Jurado conozcan todas las grabaciones llegadas a la lista final. Si se tiene en cuenta que de las 24 que forman la base selectiva de este año sólo cinco están editadas en España, casi puedo considerarme un elegido de la fortuna por desconocer nada más que siete. En la sala de audición coincido con otros dos jurados, Dörde

Composición del Jurado

Alemania: Karl Breh (Hi-Fi STEREOPHONIE).

España: José Luis Pérez de Arteaga (RITMO).

Estados Unidos: Irving Lowens (WASHINGTON STAR), Leonard Marcus (HIGH FIDELITY).

Francia: Georges Cheriére (DIAPASON).

Gran Bretaña: Edward Greenfield (THE GUARDIAN).

Holanda: Gerard Verlinden (ELZEVIERS).

Suiza: Dominique Chouet (TRIBUNE DE GENEVE).

Unión Soviética: Ekaterina Alexseevna Dobrynina (MUSYLKALNAIA JIZN). **Ausente.**

Yugoslavia: Dorde Saula (RADIO ZAGREB).

LISTA DE PRESELECCION ESPAÑOLA MAYO 1973

(A cómputo con selecciones similares de otros dieciséis países)

ALBUMES

- BEETHOVEN: **Misa Solemnis.** Concertgebouw. Eugen Jochum (PHILIPS).
- COUPERIN: **Ordenes para clavecín.** Rafael Puyana (PHILIPS).
- LEONCAVALLO: **Payasos.** Caballé, Domingo. Nello Santi (RCA).
- * LISZT: **Poemas sinfónicos.** Filarmónica de Londres. Bernard Haitink (PHILIPS).
- * MAHLER: **Sinfonía número 8.** Orq. Chicago. Georg Solti (DECCA).
- MOZART: **Obra para violín y orquesta.** David Oistrakh (EMI).
- PUCCINI: **Manon/W. Lescaut.** Caballé, Domingo. Bruno Bartoletti (EMI).
- TCHAIKOWSKY: **Sinfonías 4, 5 y 6.** Fil. Berlín. Herbert von Karajan (EMI).
- VERDI: **Réquiem.** Freni, Ludwig, Cosutta, Ghiaurov. Herbert von Karajan (DGG).
- * WAGNER: **Tristán e Isolda.** Vickers, Dernesch. Herbert von Karajan (EMI).

N. de la R.: Se indican con un (*) aquellas grabaciones de la preselección española incluidas en la lista de preselección final.

MICROSURCOS

- BACH, CABEZON, etc.: **Obras para teclado.** Antonio Baciero (RCA).
- BACH, VILLALOBOS: **Obras para guitarra.** Irma Costanzo (EMI).
- BARTOK, STRAVINSKY: **Música para cuerdas.** Herbert von Karajan (DGG).
- * CHOPIN: **Estudios.** Maurizio Pollini (DGG).
- HAENDEL: **Fireworks Music.** Orquesta de Cámara inglesa. Raymond Leppard (PHILIPS).
- MESSIAEN, IVES: **L'Ascension.** 2.º Set Orquestal. Leopold Stokowski (DECCA).
- ROSSINI: **Oberturas.** Orquesta de Cámara Inglesa. Enrique García Asensio (ENSAYO).
- * STRAUSS (Richard): **Metamorfosis.** Fil. Berlín. Herbert von Karajan (DGG).
- STRAVINSKY: **Obra para piano y orquesta.** Michel Beroff, Seiji Ozawa (EMI).
- TCHAIKOWSKY: **Sinfonía número 2.** Fil. Nueva York. Leonard Bernstein (CBS).

LISTA DE PRESELECCION MUDIAL JUNIO 1973

ALBUMES

- BARTOK: **Cuartetos** (integral). Cuarteto Vegg (VALOIS).
- BERLIOZ: **Benvenuto Cellini.** Gedda, Soyer, Colin Davis (PHILIPS).
- BIZET: **Carmen.** Horne, Mc Cracken (Metropolitan). Leonard Bernstein (DGG).
- * LISZT: **Poemas sinfónicos.** Filarm. Londres. Bernard Haitink (PHILIPS).
- MUSSORGSKY: **Khovantchina.** Opera de Sofía. Atanas Margaritov (HARMONIA MUNDI).
- OFFENBACH: **Los cuentos de Hoffman.** Sutherland, Domingo. Richard Bonynge (DECCA).
- RAMEAU: **Cástor y Pollux.** Concentus Musicus. Nikolaus Harnoncourt (TELEFUNKEN).
- ROSSINI: **El barbero de Sevilla.** Berganza, Alva. Claudio Abbado (DGG).
- WAGNER: **El anillo del Nibelungo.** Wilhelm Furtwängler (EMI).
- WAGNER: **Parsifal.** Kollo, Ludwig, Dieskau, Georg Solti (DECCA).
- * WAGNER: **Tristán e Isolda.** Vickers, Dernesch. Herbert von Karajan (EMI).
- SCHÜTZ: **Salmos de David.** Coro de Regensburg. Hans Martin Scheidt (ARCHIV).

(*) Incluidas en la preselección española.

MICROSURCOS

- BARTOK: **Concierto para orquesta.** Fil. Nueva York. Pierre Boulez (CBS).
- * CHOPIN: **Estudios.** Maurizio Pollini (DGG).
- SHOSTAKOVITCH: **Sinfonía número 15.** Orq. Filadelfia. Eugene Ormandy (RCA).
- HENZE: **Sinfonía número 6.** London Symphony (DGG).
- * MAHLER: **Sinfonía número 8.** Orq. Chicago. Georg Solti (DECCA).
- MOZART: **Cuartetos K. 499 y 575.** Cuarteto Italiano (PHILIPS).
- PERGOLESI: **Stabat Mater.** Freni, Berganza. Ettore Gracis (ARCHIV).
- SCHUBERT: **Fantasia «Wanderer», Sonata en Si bemol.** Alfred Brendel (PHILIPS).
- * STRAUSS (Richard): **Metamorfosis.** Fil. Berlín. Herbert von Karajan (DGG).
- STRAVINSKY: **Petrouchka.** Fil. Nueva York. Pierre Boulez (CBS).
- WALTON: **El festín de Baltasar.** London Symphony. André Previn (EMI).
- PEQUEÑAS MARCHAS DE GRANDES MAESTROS. Het Nederlands Blaserensemble (PHILIPS).

Saula, de Radio Zagreb, que habla maravillosamente español, y que ha visitado seis veces la Península, y Gerard Verlinden, de Holanda, que inmediatamente me presenta su selección para el Premio de este año (cada jurado nacional tiene derecho a incluir una grabación de su preferencia en la lista final), Kleine marsen von grote mesters, uno de los registros que yo desconocía. Dado que ninguno de los tres conocemos el Castor et Polux, de Rameau, última incursión discográfica de Nikolaus Harnoncourt y su admirable Concentus Musicus (¿cuándo se publicarán en España sus registros de Bach y Monteverdi?), optamos por iniciar la escucha con este álbum.

Sigo mis propias anotaciones, tomadas durante la audición: «Parte instrumental deliciosa — ¡Solo de «cornetto» en la Introducción! / Voces medianas, tirando a flojas... Tenor horrible, ¿sabrá qué es lo que está cantando?». El resultado de una audición íntegra arroja un balance unánime en nosotros tres de irregularidad difícilmente salvable: las secuencias orquestales pertenecen a lo mejor de Harnoncourt y su conjunto, mientras que los cantantes vacilan entre la mediocridad y el desastre.

Dorde (Jorge, como él quiere que se le llame en una castellanización de su nombre) Saula y yo no hemos oído el disco de Alfred Brendel (Wanderer Phantasie y Sonata en Si bemol), y Verlinden accede a re-escucharlo con mi partitura. Apunto en mis notas: «Sólida lectura de la Fantasía, poderosa, — ¿No existe una excesiva obsesión por dar todas las notas? / Maravillosa la Sonata, corazón y concentración. Objetividad, enorme gama dinámica. Sobriedad». Hoy por hoy, Schubert «vía» Brendel es un hecho musical inatacable y para mí queda claro que esta grabación (mediocre, por cierto, desde el punto de vista técnico) es la única que puede competir con el Chopin de Pollini. A continuación, Gerard Verlinden nos pide que escuchemos el disco que ha incluido en lista, Pequeñas marchas..., una interpretación del Nederlands Blaserensemble. En verdad, el disco es una delicia, plena de humorismo y virtuosismo: las marchas militares de Mozart, Beethoven y una pequeña miniatura para trompetas, de Rosetti, pueden ser lo más reconfortante del mundo tras casi tres horas de audición de música seria. La palabra definitoria sería «refrescante».

Almuerzo en un pequeño restaurante frente al lago en compañía de Verlinden. Nuestra comida casi termina violentamente cuando comento favorablemente las últimas grabaciones de Brahms realizadas por Bernard Haitink; mi colega holandés, compatriota del director del Concertgebouw, refuta airado mis puntos de vista y «pone nuevo» a Haitink con sus adjetivaciones. El «bueno», según su opinión, es Edo de Vaart. Me pregunto si los abonados del Concertgebouw pensarán lo mismo...

A primera hora de la tarde se reanudan las audiciones en el Helvecia. Nuevas caras entre los asistentes: Irving Lowens, de Norteamérica, y Edward Greenfield, de Inglaterra, a quien conozco a distancia por sus comentarios en The Guardian y en las apretadas páginas de Gramophone; locuaz y cordialísimo, Greenfield conjuga una analítica inteligencia musical y un innato sentido del humor que voy a tener amplia ocasión de disfrutar durante las jornadas sucesivas. A petición de Lowens escuchamos el infame Festín de Baltasar, de Walton, en la desgraciadamente espléndida lectura de Previn; a continuación se pasa al hermoso trabajo de Karajan con las Metamorfosis, de Richard Strauss, y a los Poemas de Liszt. La sesión de la tarde concluye con la audición del Barbero de Sevilla, de Abbado, que provoca amplio contraste de pareceres. Personalmente, creo que se trata de un espléndido trabajo de conjunto, pleno de ironía y segundas intenciones. El dramatismo procurado por Abbado es enorme (en el sentido de mantenimiento de la tensión escénica), y la actuación de los solistas es globalmente espléndida, con la única excepción de Luigi Alva, nasal, desafinado y desquiciado en el «role» del «Conde Almaviva», personaje al que transforma en un irritante «tenorino buffo». Las intervenciones de Teresa Berganza van acompañadas, durante la audición, por las exclamaciones de Greenfield a modo de bajo continuo: «What a voice, my God!». Apunto en mis notas: «Teresa siempre formidable».

* * *

Las sesiones del lunes 17 se abren con Carmen, de Bizet, en la nueva interpretación de Bernstein grabada en Nueva York por la DGG. Cuando comienza el prelude, Saula y yo nos levantamos y corremos hacia el tocadiscos pensando que alguien ha bajado la velocidad a 16 rpm; no es así: Bernstein ha conseguido plasmar en disco el más lento prelude de Carmen de la historia. Tras la interminable obertura, el «tempo» se equilibra y las partes orquestales adquieren extraordinaria elocuencia. Las voces, una vez más, constituyen el punto negro de la grabación. No creo que sea absolutamente indispensable que un cantante domine la pronunciación de un idioma que no es el suyo; ahora bien, pienso también que existen ciertos límites: la labor del tenor James McCracken los rebasa con creces. Lo que transcribo a continuación es la pronunciación literal (esto es, lo que se escucha) de Mr. McCracken en una frase de la obra: «Carrmen, ye taime, ye tadorre»; si a esto unimos la historia psicopática de que hace gala el citado intérprete desde el primer acto (sí, el primer acto) de la pieza, se comprenderá que la labor del «Don José» de Bernstein supera todos los grados de tolerabilidad auditiva. Marilyn Horne cumple mucho más satisfactoriamente su cometido en el papel protagonista, y su trabajo en los actos segundo y tercero es particularmente notable, pese a que la afectación de su compañero en la cabecera del reparto parece contagiarse en algunos momentos, tal la entonación de las baladas en la «Habanera».

Al final de la audición de Carmen llega un nuevo jurado, el americano Leonard Marcus. Mientras se discute acerca del disco que debe escucharse a continuación, Marcus conversa con Verlinden y pronuncia una frase en

ue ha
inme-
(cada
cia en
es que
Polux,
y su
us re-
n este

ne ins-
s me-
á can-
ánime
as or-
asque

zación
(Wan-
charlo
a, po-
/ Ma-
gama
hecho
liocre,
mpetir
e que
na in-
s una
ozart,
en ser
música

ía de
favo-
Hai-
bouw,
adje-
gungto

vecia.
Edward
tarios
cor-
nnato
e las
n de
revin;
amor-
tarde
ovoca
n es-
s. El
nteni-
lobal-
ado y
trans-
Ber-
s de
to en

nueva
ando
toca-
así:
rmen
y las
a vez
bluta-
lioma
nites:
rans-
ncha)
e ta-
itado
com-
ados
toria-
s se-
de su
mo-

icano
arse
e en



la que hay una palabra mágica para mí: «¿Le han comentado algo sobre la última grabación de Horowitz para CBS?». Me falta tiempo para entrar en la conversación; Verlinden me presenta y cinco minutos más tarde Marcus y yo, mientras dentro atienden al Ring, de Furtwängler, que, afortunadamente, ambos conocemos, estamos hablando en el bar del hotel del más grande pianista del siglo XX, ¡del que Marcus es vecino en Tanglewood! Nuestras charlas sobre este y otros temas comunes que van apareciendo se han de prolongar hasta el último día. Pecaría de injusto si no reconociera la extraordinaria ayuda que la experiencia y el saber del editor de High-Fidelity me prestan en mi debut como jurado en Montreux.

* * *

Los cuentos de Hoffman inauguran la reunión de la tarde, última precedente a la primera deliberación; pienso con espanto lo que podría suponer premiar un engendro de tamañas dimensiones: pocas veces se ha grabado con tanta perfección música más indigente, engrandecida, si cabe, la penuria de la partitura por la labor de Mr. «Joan Sutherland», Richard Bonyngue. Y tras esto, la gran sorpresa: Benvenuto Cellini, de Berlioz, una grabación de Philips dirigida por otro músico al que nunca ha profesado especiales simpatías, Colin Davis. Pero en esta ocasión mis prejuicios se desvanecen a los cinco minutos de audición. Cuando dos horas más tarde la obra concluye con la tensa escena de la fundición del bronce, no tengo dudas acerca de que acabo de oír uno de los premios de esta sexta edición. Todo es absolutamente perfecto en esta interpretación, desde la excitante (el adjetivo justo sería «soltiana») dirección de Colin Davis hasta la intensa y pasional caracterización del protagonista, a cargo de Nicolai Gedda, en el mejor trabajo fonográfico de su larga carrera; todo ello sin olvidar la luminosa claridad de la toma de sonido y el equilibrio de un balance voces-orquesta-espacio escénico irreprochable.

La sesión termina con la escucha no completa de los Cuartetos, de Bartok, por el Vegh Quartet, desigual lectura, que entusiasma a otro jurado recién llegado, el francés Georges Cheriére, pero que a mí me deja indiferente, y la audición del primer acto de otra ópera importante, Khovantchina, de Mussorgsky, por la Opera de Sofía, conjunto al que escuchamos esta obra en Madrid durante el pasado 1972; la impresión de descarnada grandeza procurada por la versión en vivo se repite en el disco con el importante aditamento de una voz femenina no presente en las representaciones madrileñas, Alexandrina Michelva-Nonova, artista jovencísima a juzgar por la tersura del registro, dotada de un singular timbre, que recuerda a una juvenil Irina Archipova. Es otro trabajo relevante que lleva camino de figurar en el «palmarés».

* * *

Primera reunión a las nueve de la noche. Antes de empezar, converso con Mme. Nicole Hirsch-Klopfenstein y su marido, el director de orquesta René Klopfenstein, Secretaria del Jurado y Director del Festival, respectivamente, almas de la organización, a quienes había tenido el placer de conocer en Barcelona a finales de febrero. Se anuncia que, a última hora, la representante de Rusia estará ausente «por razones de salud». Por un momento se teme también la ausencia de Karl Breh, de Alemania, a causa de la huelga de controladores aéreos en los aeropuertos germanos, pero éste llega en el último minuto maleta en mano. Con la presencia de Dominique Chouet, representante de Suiza, el Jurado queda constituido, iniciándose la sesión.

Un informe de Mme. Klopfenstein en su calidad de Secretaria general del Premio, antecede a la designación de Presidente del Jurado, que recae

El Jurado del Prix Mondial durante las deliberaciones. De izquierda a derecha: Georges Cheriére (Edward Greenfield, oculto), Gerard Verlinden, Mme. Klopfenstein, Karl Breh, Leonard Marcus, Dominique Chouet, José Luis Pérez de Arteaga, Irving Lowens y Dorde Saula. (Foto Fehr.)

Arturo Rubinstein en su alocución durante la ceremonia de entrega de los premios. (Foto Altafer.)



«Prix Mondial» (Montreux)

Los mejores discos de 1973 • VI edición «Prix Mondial» (Montreux)

en Gerard Verlinden, por unanimidad. Pide la palabra Mr. Marcus y solicita la retirada de la lista del Petrouchka, de Boulez, dado que fue editado en América antes de la fecha base de la selección; se acepta la propuesta. Dominique Chouet me comenta: «Boulez ha perdido su oportunidad este año». A continuación se abre una amplia discusión sobre cada una de las obras consignadas: Cellini es unánimemente alabado en la misma medida que Los cuentos de Hoffman son denostados, puntos ambos a los que me adhiero. Al llegar al Anillo, de Furtwängler, nuestro Presidente, Gerard Verlinden, solicita que se prescinda de sus características técnicas e interpretativas y pide para el registro un premio especial en orden a su calidad como documento histórico; Greenfield y yo nos unimos a la proposición y los demás miembros la aceptan por unanimidad. A continuación se generan dos puntos conflictivos: la Sinfonía 15 de Shostakovitch, grabación en cuatro canales, de Ormandy, y el disco de Brendel. Sobre el registro de RCA, Karl Breh se pronuncia tajante: «En las actuales circunstancias (son los días de la ofensiva interna del partido comunista ruso contra Sajarov) premiar a Shostakovitch sería intolerable». La argumentación es polémica, pero ejerce seria influencia en varios miembros. Por lo que respecta a Brendel, la deficiencia técnica de la grabación opera en su contra, máxime atendiendo a la pretensión de globalidad característica del galardón de Montreux: en mi turno defendiendo la interpretación de Brendel con el consenso de Saula y Verlinden, pero la inadecuación del sonido es motivo de oposición para Lowens y Greenfield. Los dos registros de Solti, Parsifal y Octava de Mahler, no tienen serias reservas, y Mme. Klopfenstein manifiesta su temor ante un nuevo premio para el director húngaro, laureado varias veces en Montreux.

La primera votación es eliminatoria. Se anota «Sí» o «No» para la permanencia de cada una de las 24 grabaciones. Primeras sorpresas: Walton y su Belshazzar's Feast pasan a la fase siguiente (¡terror ante la posibilidad de un premio a semejante híbrido!), mientras que el excelente Quartetto Italiano queda fuera con sus particularmente elegantes versiones de los K. 499 y 575 de Mozart; también Boulez (la predicción de Dominique se cumple) y su idiomático trabajo con el Concierto para Orquesta, de Bartok, salen de la selección. Como era de esperar, las palabras de Breh pesan mucho a la hora de votar, y Shostakovitch es igualmente eliminado. También lo es Brendel, y no puedo por menor de manifestar mi disconformidad con el resultado que se produce por un solo voto en blanco que deshace el empate; pero las reglas son claras a este respecto y deben cumplirse al pie de la letra. El Tristán de Karajan, perjudicado por las irregularidades arbitrarias de sus planos sonoros (alteración en la distancia de las voces sin justificación), queda igualmente relegado.

La sesión concluye de madrugada, no sin aceptarse una petición de Green-

field para completar en la mañana las audiciones de Khovantchina y Parsifal.

La primera sesión del martes 18 confirma las ideas del día precedente sobre la elevada categoría de la Khovantchina de Harmonia Mundi; Parsifal despierta, en cambio, objeciones por parte de Lowens, Marcus y Cheriére. Se escucha también, subiendo considerablemente el volumen, el Stabat Mater, de Pergolesi, de Archiv, cantado por Teresa Berganza y Mirella Freni: Karl Breh demuestra que la grabación está ligeramente trucada en cuanto al balance de las voces y la orquesta, notablemente distanciala. Con estas consideraciones se vuelve a la sala de reuniones y se procede a otra tanda de deliberaciones. Finalmente, a las doce se vuelve a votar, apuntando, en esta ocasión, cada jurado tres propuestas en su papeleta. Se recuentan los votos y, por vez primera en la historia del certamen, quedan automáticamente adjudicados dos de los tres premios: en ocho de las nueve papeletas figura anotado Benvenuto Cellini y en siete los Estudios, de Chopin, por Pollini (recuerdo que en el «palmarés» no hay orden de preeminencia); Irving Lowens comenta: «Benvenuto Pollini ha ganado, ¿no?».

Inmediatamente se vota en segunda vuelta, anotando sólo un nombre para el tercer premio. El resultado es éste: Octava de Mahler-Solti, cuatro votos; Khovantchina, dos; Cuartetos de Bartok, dos, y un voto en blanco. Se procede a una nueva votación y, finalmente, Mahler y Solti obtienen el tercer premio, contra dos votos para Bartok y otros dos para Mussorgsky. (Para la proclamación de un premio se precisa la suma de la mitad más uno de los votos.) Sin embargo, la Khovantchina ha sido una revelación demasiado fuerte para muchos de nosotros y es difícil pasarla por alto. Jorge Saula propone una modificación del reglamento en base a la concesión de un cuarto premio en este año; se vota su propuesta y se acepta la moción por seis a tres (mayoría de dos tercios necesaria). Como cuarto premio, Saula propone Khovantchina y Georges Cheriére los Cuartetos de Bartok. Se vota seguidamente y Mussorgsky entra en el «palmarés» por siete votos contra dos.

El resto de la sesión se dedica a la discusión sobre el Diplôme d'Honneur para 1974. Gerard Verlinden propone el nombre de Dietrich Fischer-Dieskau, Karl Breh sugiere al Quartetto Italiano y Lowens cita a Antal Dorati. Durante las discusiones del día anterior Greenfield y yo habíamos comentado la posibilidad de proponer a Karl Böhm, dado que el citado galardón se otorga al conjunto de la contribución a la historia del disco de una personalidad musical; se acepta la propuesta y se procede a votar tras una acalorada discusión acerca de los méritos de los candidatos. Lo formidable es que tras casi cuarenta minutos de diálogo sobre cinco nombres ardorosamente defendidos los nueve jurados votamos unánimemente la concesión del Diplôme d'Honneur a Karl Böhm.

La última cuestión antes de clausurar las sesiones es la elección del des-



**INSTRUMENTOS
DE
MUSICA**

LETURIAGA

CORREDERA BAJA. 23. tfnos: 222-45-08
MADRID - 13 232-73-55

Nueva sección de órganos y pianos

Gran variedad de modelos y marcas

Precios para todos los gustos • Facilidades de pago • Enseñanza gratuita

solamente lo
encontrará en

LETURIAGA



AKAI PRESENTA SU PLATAFORMA MAGNETOFONICA STEREO GX-280 D CON CABEZALES GARANTIZADOS PARA TODA LA VIDA



AKAI, Modelo GX-280 D

Características:

- * 2 velocidades.
- * 3 cabezales de cristal-ferri-
ta con garantía para toda la
vida.
- * 3 motores.
- * Reproducción en ambas di-
recciones.
- * Sonido sobre sonido.
- * Respuesta de frecuencia:
30 a 24.000 Hz a 7 1/2"/seg.
30 a 19.000 Hz a 3 1/4"/seg.

Otros modelos AKAI disponibles:

- (1) Plataforma magnetofónica (bobina) 4000 D.
- (2) Plataforma magnetofónica («cassette») GXC-40 D.
- (3) Magnetófono cuatro canales 1730 SS.
- (4) Sintonizador-«Cassette» combinado GXC-40 T.
- (5) Sintonizador-Cartucho ocho pistas combinado CR-81 T.

Pida más amplia información en los comercios de alta fidelidad

*importador y
representante exclusivo:*



GENERAL CABRERA, 21 - MADRID - 20
Teléfs. 270 28 51 - 279 80 21 - Cables: COMÉRICA

OFERTA ESPECIAL LIMITADA



en discos y musicassettes



1

WOLFGANG AMADEUS MOZART
46 Sinfonías

Orquesta Filarmónica de Berlín
Director: Karl Böhm
1S 01 150.- 15 Lps. stereos
musicassettes: 1S 01 K76-1S 02 K76

Discos: PRECIO NORMAL 5.725 Ptas.
PRECIO OFERTA **3.870** Ptas.
Musicassettes: P. OFERTA **4.450** Ptas.

2

LUDWIG VAN BEETHOVEN
9 Sinfonías

Oberturas de "Las criaturas de Prometeo"
"Coriolano" y "Egmont"
Orquesta Filarmónica de Viena
Director: Karl Böhm
1S 02 090.- 9 Lps. stereos
musicassettes: 1S 03 K76

Discos: PRECIO NORMAL 3.475 Ptas.
PRECIO OFERTA **2.580** Ptas.
Musicassettes: P. OFERTA **2.870** Ptas.

3

ROBERT SCHUMANN
4 Sinfonías

Obertura, Scherzo y Finale, Op. 52
Orquesta Filarmónica de Berlín
Director: Herbert von Karajan
1S 03 030.- 3 Lps. stereos

Discos: PRECIO NORMAL 1.225 Ptas.
PRECIO OFERTA **950** Ptas.

4

ANTON BRUCKNER
9 Sinfonías

Orquesta Filarmónica de Berlín
O. S. de la Radiodifusión Bávara
Director: Eugen Jochum
1S 04 120.- 12 Lps. stereos
musicassettes: 1S 04 K76-1S 05 K76

Discos: PRECIO NORMAL 4.600 Ptas.
PRECIO OFERTA **3.420** Ptas.
Musicassettes: P. OFERTA **3.950** Ptas.

5

FRANZ SCHUBERT
8 Sinfonías

Música de "Rosamunda". Op. 26
Orquesta Filarmónica de Berlín
Director: Karl Böhm
1S 05 050.- 5 Lps. stereos
musicassettes: 1S 06 K76
+ Octeto en Fa mayor D. 803

Discos: PRECIO NORMAL 1.975 Ptas.
PRECIO OFERTA **1.430** Ptas.
Musicassettes: P. OFERTA **1.890** Ptas.

6

JOHANNES BRAHMS
4 Sinfonías

Orquesta Filarmónica de Viena
Orquesta Filarmónica de Berlín
Orquesta Nacional de Dresde
Orquesta Sinfónica de Londres
Director: Claudio Abbado
1S 06 040.- 4 Lps. stereos

Discos: PRECIO NORMAL 1.600 Ptas.
PRECIO OFERTA **1.080** Ptas.





EL DISCO CLASICO



PEDRO MACHADO DE CASTRO, Redactor-Jefe

COLABORAN EN ESTE NUMERO

Gonzalo Alonso Rivas, Manuel Chapa Brunet, José Luis García del Busto, Ramón Ortiz Ramis, José Ignaciode la Peña, José Luis Pérez de Arteaga y José Prieto Marugán

BACH, J. S.: **Conciertos para violín**, BWV 1041 a 1043. Eduard Melkus y Spiros Rantos, violines. Capilla Académica de Viena. Director, Eduard Melkus. ARCHIV, 25 33 075.

Los **Conciertos para violín**, de Bach, son, al igual que ocurre con una gran parte del resto de su obra concertante, de marcada influencia vivaldiana, como muy bien hace notar Wilfried Fischer en las dos documentadas notas de la carpeta.

Claro ejemplo de esta influencia son los **Conciertos para violín, cuerda y continuo** correspondientes a los BWV 1041 (**Número 1, en La menor**); 1042 (**Número 2, en Mi mayor**) y 1043 (**en Re menor, para dos violines**), pese a que el tratamiento contrapuntístico sea diferente al usado normalmente por el músico italiano.

Una vez más nos agrada comprobar la seriedad con que esta colección sale al mercado. Tanto en su aspecto artístico como técnico, las grabaciones de Archiv —a más de una garantía— son exponente indiscutible del mejoramiento que en este aspecto estamos viviendo día a día.

A la interpretación excelente de Eduard Melkus y Spiros Rantos hay que añadir la colaboración extraordinaria de Vera Schwarz al clave (improvisando durante la grabación) y del resto de los componentes de la Capilla Académica de Viena. Entre todos consiguen un Bach maravilloso y transparente al tiempo. Es muy interesante observar la dinámica elegida por Melkus —como director—. Sin salirse de las características propiamente barrocas (alternancia «forte»-piano), hemos podido oír, en ocasiones, un leve pero muy convincente matizamiento que da mucha agilidad a las obras.

La grabación, excelente. Nada de ruidos extraños, ni distorsiones; sólo el claro y diferenciado sonido del violín solista y el compacto y homogéneo de la Capilla. Obsérvese todo esto en la correctísima gradación técnico-inter-

pretativa, del «Allegro assai» del **Concierto en La menor**.

Se completa el disco con toda la clase de datos que puede necesitar el oyente exigente. (Además de los ya normales, figuran: fecha y lugar de la composición; instrumentos utilizados; fecha y lugar de la grabación; duración exacta; edición de la partitura utilizada; instrumentación de la obra, etc.) Esto, que es común a toda la producción Archiv, debía ser tenido en cuenta —incluso copiado, que en este caso no sería delito de ninguna especie— por el resto de las Productoras. Esperamos que con el tiempo...
J. P. M.

BACARISSE, Salvador, y HALFFTER, Ernesto: **Conciertos para guitarra y orquesta**. Narciso Yepes, guitarra. Orquesta Sinfónica de la Radio-Televisión Española. Director: Odón Alonso. D. G. 25 30 326 «Stereo».

He aquí una nueva grabación de una de las más bellas obras escritas para guitarra y orquesta: el **Concertino**, del madrileño Salvador Bacarisse. Si bien es una obra escuchada con bastante profusión, está poco extendido el conocimiento del nombre de la obra y de su autor (lo lamentable es que mucha gente identifica únicamente el tema de la «Romanza» como la sintonía de un popular serial radiofónico). La obra está muy bellamente construida y desarrollada, en medio de una amable y simpática libertad formal que nunca llega a la anarquía. Así, el **Concertino** sigue la forma de la sinfonía clásica, con un primer movimiento de aire caballeresco, que nos recuerda la música antigua española; un segundo movimiento, escrito en forma de «Romanza»; un «Andante» de enorme lirismo, que introduce la obra en un ambiente romántico; el brevísimo «Scherzo» es una transición hacia el cuarto movimiento, un tema con variaciones y aire de danza, que antes de concluir presenta al solista numero-

sas dificultades en la correspondiente «cadenza».

Yepes toca esta obra con gran cariño, según se desprende de su cuidadosa, casi mimada interpretación, sin dejar nunca su proverbial seriedad, la cual a veces llega a traicionarle en ciertos pasajes humorísticos de las obras que interpreta, aunque en esta ocasión no venga al caso esta circunstancia. Odón Alonso no se queda atrás en el cuidado con que interpreta esta música sencilla y amable; resulta admirable su expresividad al frente de la orquesta y cuida admirablemente de no tapar el delicado timbre del instrumento solista. Momento inigualable: el asombroso «pianissimo» de la cuerda al comenzar el «Andante», digno de las mejores orquestas actuales. La de la Radio-Televisión Española no hace sino confirmar su espléndido momento y su superación constante. Los metales suenan llenos y poderosos, pero siempre controlados. La cuerda, cálida y expresiva. La madera está magnífica en todo el registro, y hay que señalar lo bien logrados que están los diseños de las flautas como contrapunto en el cuarto movimiento. Ciertamente, colaborador magnífico ha sido para ellos el extraordinario ingeniero de la Deutsche, Heinz Wildhagen, que hizo las tomas en los mismos estudios de Polydor-Fonogram, en Madrid.

En cuanto al **Concierto**, de Halffter, puedo decir que se trata de la mejor interpretación de la obra que he escuchado, sobre todo en el apartado orquestal. (Anteriormente ya la había escuchado dos veces tocada por el propio Yepes y la Orquesta de la RTV Española, en una ocasión dirigida por Markevitch y en otra por Celebidache, datos éstos que considero significativos.) La obra es la segunda vez que se registra (la primera fue interpretada por Ernesto Bitteti con idéntica orquesta dirigida por García Asensio). Un disco, pues, muy bonito (tómese este término de manera elogiosa), muy

¡SIN COMENTARIOS!

**BRAHMS
OBRAS COMPLETAS
PARA PIANO
JULIUS KATCHEN**



ESTEREO SDD 261/9

~~su precio~~
9 discos: 2.790 pts.

**precio actual
9 discos: 1.800 pts.**

En discos

DECCA



bien interpretadas las dos obras, y una magnífica toma de sonido.

El **Concertino** de Bacarisse se lo recomiendo totalmente a los amantes de la guitarra.—**J. I. P.**

BERLIOZ: Los Troyanos (ópera).

Jon Vickers, Josephine Veasey, Berit Linholm y otros. Coro y Orquesta de la Opera Real Covent Garden, de Londres. Director, Colin Davis. Philips, «Stereo», 5 ALB-504.

Pocas figuras hay dentro del panorama del sinfonismo de la importancia de Héctor Berlioz; sus tratados de instrumentación son texto obligado en todos los conservatorios del mundo; se le considera el padre de la orquesta moderna y su **Sinfonía fantástica** es pieza de repertorio de toda orquesta y todo director. Pero en Berlioz hay algo más; es realmente el primer genio romántico dentro del mundillo musical, y por ello se ve obligado a dejar huella de su paso en todos los campos propios a la experiencia romántica. Así, la ya citada **Sinfonía fantástica «A la vida de un artista»** constituye la base de una nueva forma y el principio de la desintegración de la sinfonía, que tendrá lugar en los primeros años de nuestro siglo.

Dentro del campo religioso, tan querido a los románticos, deja dos muestras: el **Réquiem**, prodigioso ejemplo de gigantismo orquestal, y su antítesis, **La infancia de Cristo**, obra que en broma fue estrenada como perteneciente a Pierre Duccré, maestro de capilla de la Sainte Chapelle de París durante 1679, y que nos muestra el Berlioz intimista. Sólo dentro del campo de la música de cámara no nos deja nada realmente importante, y es que el carácter familiar de este género jamás llegó a seducir a ninguno de los grandes compositores románticos, demasiado llenos de ideas y de ansia de libertad (y de novedad) para autolimitarse a un par de violines y dos instrumentos más.

Una figura como Wagner jamás llega sola; varios son los que le preceden, entre ellos Liszt y Berlioz. Uno preparará los temas y su desarrollo formal; el otro dará la orquesta y será el primero en romper con los «Tralla-la» propios de la ópera italiana y la «Gran Opera», el brillante espectáculo de cartón piedra que divertía a la «brillante corte del Segundo Imperio» durante las intrigas extramusicales que tenían como base la sede de la Opera parisiense.

Ya desde su juventud, Berlioz «había» sido interesado por la **Eneida**. Pero será sólo al alcanzar su madurez artística, unos

cuarenta años más tarde, cuando volverá los ojos a las obligadas lecturas de su infancia y se pondrá a musicar la obra de Virgilio. Para ello empezará por escribir el libreto, partiendo de los cantos referentes a la destrucción de Troya y a la estancia de Eneas en Cartago. Modifica intrínsecamente el original, pasando de la narración del fin de Troya a su dramatización. Esta concepción dará origen más tarde a una fracturación de la obra:

La toma de Troya y Los Troyanos en Cartago, tremendo error que convertirá a una de las más importantes muestras del teatro musical del siglo XIX en «dos obras más», al romper el contraste entre las dos secciones. La división se justificaba alegando la excesiva duración de la obra, pero ésta es semejante a **Tristán** e inferior a **Maestros**; claro que estas obras, aún hoy, cansan a buena parte del público, precisamente aquella para la que un espectáculo debe constituir una distracción, además de un motivo de reunión «social» y no un cauce de autoperfección. Será necesario casi un siglo para que el mundo musical se interese por la obra completa de Berlioz, y en particular por **Los Troyanos**; pero este renacer no será de manos francesas, demasiado interesadas en **Carmen** o **Manon**, sino por obra de Rafael Kubelik o Colin Davis, directores que sospecharon que la universalmente extendida creencia de que **Los Troyanos** eran un engendro totalmente insoportable era enteramente falsa, especialmente cuando hacía más de medio siglo que no se interpretaba y ni tan siquiera se había editado la partitura completa. Por consiguiente, los que así opinaban no sólo no tenían ni la más remota idea de la obra, sino que además debería hacer muchos años que los últimos comentarios de café sobre la misma se habían emitido.

La ópera está constituida al modo tradicional: recitativos, arias, dúos, concertantes, grandes escenas corales y conjuntos «a gran orquesta», pero todo ello desde un punto de vista puramente estructural; no existe la tradicional melodía que hace poner los ojos en blanco a más de un «aficionado» al encanto de lo «cantabile...». Es, precisamente, el conjunto lo que interesa a Berlioz; es, precisamente, la búsqueda de la «supraforma» la que será la base de **Los Troyanos**. Una primera parte heroica e intrínsecamente dotada de una gran garra dramática; «La destrucción de Troya» se contraponen al remanso de las escenas en Cartago, donde el mismo final de Dido se diluye en la esperanza-

dora melodía del futuro de Roma. Toda la composición se apoya en la orquestación, por otra parte brillantísima, del genio de Berlioz. Unos pocos temas, generalmente a cargo de la banda de escena, nos sirven de motivos conductores: «Marcha triunfal», «Marcha troyana», etc. Un intermedio en el seno de la segunda parte, y como justificación del «gran ballet», tan querido a la ópera francesa, permite a Berlioz el máximo despliegue de la orquesta en una intervención similar a su primeriza **Sinfonía fantástica**: en plena tormenta aparecen los espíritus infernales, mientras a lo lejos suenan los cuernos de caza, momento decisivo en el desarrollo del segundo «tiempo» de la ópera por enlazar con el final, abandono de Dido por parte de Eneas, las escenas en las que el caudillo troyano corteja a la reina.

Siempre es difícil opinar sobre una determinada versión, pero es casi imposible hacerlo cuando es una primera mundial, cuando constituye nuestro primer contacto con la obra y tampoco ha sido posible el obtener las partituras originales. Nuestro único motivo de referencia de esta obra eran las dos escenas grabadas por Janet Baker (EMI, 1 J063-01.994), pero que, desgraciadamente, sólo permiten apreciar la labor de un cantante y no la estructura musical en la que se encuentra inmersa.

En general, la labor de Colin Davis es excelente, aunque en algunos momentos se podría haber sacado más partido si se hubiese cuidado de estratificar más los diversos planos sonoros asociados a los distintos niveles de la acción; así, hubiésemos preferido un «tempo» ligeramente más pausado en los últimos compases, que habría cerrado la ópera de un modo más lógico que el elegido por el director inglés, que nos predispone a un acto más. Vocalmente, una primerísima figura, Berit Lindholm, primerísima voz del panorama actual, afortunadamente conocida en España por sus actuaciones en Madrid y Barcelona como insustituible diva wagneriana, encarna en la presente producción a «Casandra», para nosotros el más importante personaje de la obra de Berlioz y, desde la audición del presente registro, uno de los más notables de toda la lírica del siglo XIX, precursor de las heroínas de Strauss. Josephine Veasey ha sido una gran cantante y aún se la puede considerar como una de las mejores sopranos inglesas del momento, pero no alcanza la plenitud vocal de la Lindholm ni la visión del personaje que en el curso de las

dos únicas escenas por ella grabadas insinúa Janet Baker. El resto del reparto está a la altura de los mejores, incluyendo a Vickers, magnífico tenor, que una moderna grabación, llevada a cabo en mal momento, ha desprestigiado un poco a los ojos de los aficionados, pero que en esta realización se encuentra en la línea de los más grandes tenores heroicos por afinación, pureza de timbre y fraseo, cosa que hoy es francamente difícil de poder afirmar de otro tenor de la misma cuerda. El resto del conjunto resulta perfecto, siendo varios entre sus componentes los que desearíamos tuvieran una mayor participación. La Orquesta y el Coro del Covent Garden, verdaderos protagonistas de la obra, confirman la teoría de que, hoy en día, quizá los mejores conjuntos, fuera de la Unión Soviética, se encuentran en Inglaterra. Un buen mensaje y toma de sonido, junto a un documentado libreto (con el único defecto de que la figura de Berlioz y su época están un poco desdibujados) completan esta excelente producción de una obra que no debe permanecer olvidada para aquellos que consideran al teatro musical como una forma de creación artística y no como el «té de media tarde».—**R. O. R.**

BRUCKNER, Anton: Sinfonías número 4 («Romántica») y Número 7. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Voz de su Amo, 1 J 165-02.189/91. (Album de tres LP «stereofónicos».)

La enorme acumulación de registros pendientes de comentario es la causante de que este álbum perteneciente a la oferta especial de Voz de su Amo del pasado año pase a comentarse ahora. El hecho de que recientemente se haya comentado el integral de las **Sinfonías** de Bruckner en la interpretación de Jochum para Deutsche Grammophon de manera profunda, y la **Sinfonía número 6** en lectura de Haitink (comentada en este mismo número), hace que este comentario sea lo más breve posible, a pesar de la extraordinaria versión de Karajan al frente de la Filarmónica berlinesa. Pienso que el mayor acierto del fenomenal director salzburgués es su subyugante planteamiento místico de las partituras que interpreta, diferenciándose respecto a Jochum en que sabe transmitir inigualablemente su concepción a los casi cien músicos que forman la gran paleta musical bruckneriana, de tal manera que parecen un solo instrumentista ejecutando un instrumento múltiple. Tal es la



«comunidad artística» Karajan-Filarmónica de Berlín.

Karajan, en efecto, da la impresión de que se recrea en cada compás del pentagrama, haciendo nacer una nueva obra, según el ideal mahleriano de la interpretación. Escoge «tempo» generalmente lentos (pero no pesantes), porque está disfrutando al interpretar esta música, pero no los altera jamás. La sensación de serenidad, solemnidad y misticismo queda, pues, aumentada mediante este planteamiento. Karajan, por otra parte, hace una lectura inteligentísima de ambas partituras, buscando el contraste no entre los «ff» y «pp», sino dentro de esas dos posibilidades contrapuestas, intentando hallar el aliciente máximo en partituras generalmente difíciles para el oyente poco iniciado. Por otra parte, elige contrapuntos, planos sonoros, elementos armónicos que están en los pentagramas, pero son difíciles de encontrar, para evitar caer en la vulgaridad que tienen ciertos temas de Bruckner, en especial el del último movimiento de la **Cuarta**. El trabajo de laboratorio a que sometía Bruckner sus composiciones salvan esta circunstancia, siempre que al frente de la orquesta se encuentre un director inteligente.

Particularmente afortunada es, en general, la interpretación de la **Séptima sinfonía**, una de las mejores páginas sinfónicas del organista de San Florián. La Orquesta Filarmónica de Berlín transmite las órdenes de Karajan con una perfección absoluta y una brillantez fuera de serie: a la deslumbrante exhibición de los metales responde el grupo de cuerda con una expresividad rayana en lo sublime y un trabajo minucioso y delicado de toda la sección de maderas. La enumeración de los muchísimos momentos históricos de esta interpretación haría este comentario interminable, por lo cual desisto de este intento. La grabación es magnífica, como se desprende mediante la audición de los originales alemanes, y presenta una claridad muy difícil de lograr con una orquesta compuesta casi por un centenar de ejecutantes. Sin embargo, el prensado de la edición española echa por tierra todos estos pormenores, ya que el sonido se torna opaco, los registros agudos no llegan debidamente, perdiéndose elementos contrapuntísticos de enorme interés; se produce distorsión en los «fortes», principalmente en los surcos finales de los discos, y el ruido de fondo es muy perceptible. Una verdadera lástima. De no ser por ello, no hubiera dudado en calificar este álbum co-

mo el registro sinfónico del año. La presentación es muy buena, y al libreto original en alemán e inglés se añade (feliz iniciativa ésta) un interesante estudio analítico del autor, la circunstancia histórica del mismo y las obras incluidas en el álbum. La gran altura lograda por este relevante trabajo musicológico tiene en la persona de José Luis Pérez de Arteaga su admirable autor.—**J. I. P.**

BRUCKNER, Anton: Sinfonía número 6, en La mayor. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, Bernard Haitink. Philips, 65 00 164, «Stereo».

Estamos ante uno de esos discos que no representan problemas para el crítico y que hay que recomendar sin reservas al aficionado discófilo, por cuanto no es posible encontrar un solo reparo en las diferentes vertientes que convergen en una edición discográfica, a saber: obra importante dentro de un autor asimismo importante y poco conocido; única versión de la obra a nivel nacional (si exceptuamos la que está contenida en el álbum de las **Nueve sinfonías**, de Deutsche Grammophon); interpretación magistral y perfecta ejecución por parte de la orquesta; finalmente, grabación modélica, magnífico prensado y una estupenda presentación, con unas notas al reverso de la carpeta de gran altura musicológica, como corresponde a una figura de la talla de Deryck Cooke.

La **Sexta sinfonía** de Bruckner es una de esas obras que están destinadas a desempeñar el papel de Cenicienta dentro del catálogo de su autor, a permanecer largo tiempo en el ostracismo, eclipsadas por otras de popularidad mayor o mejor tratadas al confeccionar las programaciones de las orquestas. Lo curioso es que este tipo de obras a las que me estoy refiriendo suelen despertar en los auditores una espontánea reacción de adhesión, por lo que no se comprende su continuo desconocimiento por parte del público medio. Un buen ejemplo lo tenemos en la también **Sexta sinfonía** de Dvorak. Una audición (aunque sea en disco) de la **Sexta sinfonía** de Bruckner representará para cualquier aficionado desconocedor una auténtica revelación, máxime en una interpretación tan extraordinaria como la que ahora se comenta.

Perteneciente a la «segunda época» del músico de Ausfelden, esta **Sinfonía** respira de manera parecida a la célebre «**Romántica**», aunque es también perceptible la evolución experimenta-

da. Presenta los tradicionales cuatro movimientos: el tercero, un «Scherzo» típicamente bruckneriano, muy brillante y directo; el segundo, un «Adagio» muy lírico y solemne, magistralmente desarrollado; el primer movimiento (a diferencia de la **Cuarta**) no es un «Allegro moderato», sino un «Maestoso» de carácter noble, muy directo en el motivo central debido a un rítmico «ostinato» de la cuerda aguada. Por último, el cuarto movimiento respira una mesurada alegría, que culmina en el triunfalismo. Haitink acierta a plantear todos los movimientos de forma muy acertada y objetiva, con un «tempo» muy preciso, sin alterarlo arbitrariamente; una lograda gama dinámica y una acertada acentuación de esa vitalidad que late en toda la obra y que viene dada fundamentalmente por la importante textura rítmica de la misma. La exhibición de la Orquesta del Concertgebouw es asombrosa: sobre todo, la precisión inaudita de la cuerda en el «tempo» de Haitink y su sencillez para expresar las alteraciones dinámicas propuestas por el magnífico director holandés. Los metales, por su parte, logran una pastosa brillantez muy difícil de igualar, lo que hace considerar al Concertgebouw de Amsterdam como una de las primerísimas orquestas europeas, y a su director, Haitink, como uno de los más señalados intérpretes de Bruckner. Esperemos con ilusión la publicación en España del integral de las **Sinfonías** del maestro de San Florián por esta orquesta y director, publicado recientemente y a nivel mundial como Oferta especial. La calidad interpretativa y el asombroso sonido obtenido por Philips bien merece la pena.—**J. I. P.**

DEBUSSY: Preludios: Libro I. Dino Ciani, piano. Deutsche Grammophon, 2530 304, «Stereo».

En 1909 formó parte Debussy del Jurado de un concurso de piano, y tras esta experiencia se dispuso a componer para tal instrumento: así nacerían los **Preludios**, obra fundamental del repertorio pianístico, cuyo primer libro—el que ahora nos ocupa—quedaría terminado en febrero de 1919. Hasta doce títulos se suceden sin más conexión que un mismo aliento musical inconfundible y genial, porque genial es la absorción en unas «maneras» muy firmemente mantenidas, de temáticas tan variadas como pueden ser la alusión a músicas o leyendas antiguas (**Danseuses de Delphes**, **La Cathédrale engloutie**), los rasgos



Grandes pianistas rusos en discos MELODIA

Grabaciones originales de la URSS

- SVYATOSLAV RICHTER**
Tchaikovsky: «Concierto número 1 para piano». Orquesta Filarmónica de Leningrado-Mravinisky. HMES, 610-02, LP, «estéreo».
Schubert: «Impromptu». Op. 142, número 2. «Dos momentos musicales», Op. 94, número 3 y número 6.
Chopin: «Estudios», Op. 10, número 3 y Op. 25, número 5. «Polonesa», Op. 26, número 1. HMES, 610-14, LP, «estéreo».
Beethoven: «Sonata Patética». «Ocho bagatelas». HMS, 610-29, LP, «estéreo».
Rachmaninoff: «Concierto número 1 para piano».
Prokofiev: «Concierto número 1 para piano». Orquesta Sinfónica de la Radio de la URSS y Sinfónica de Moscú-Sanderling-Kondrashin. HMES, 610-39, LP, «estéreo».
- EMIL GILELS**
Chopin: «Concierto número 1 para piano». Orquesta Filarmónico-Sinfónica de Moscú-Kondrashin. HMES, 610-13, LP, «estéreo».
Bach: «Preludio y Fuga en re mayor».
Beethoven: «12 variaciones en La menor», «32 variaciones en Do menor», «6 variaciones en Re mayor». HMES, 610-21, LP, «estéreo».
- DIMITRI BASHKIROV**
Ravel: «Concierto en Re mayor» (mano izquierda).
Mozart: «Concierto número 17 para piano». Orquesta de Cámara de Moscú-Barshai. HMES, 610-16, LP, «estéreo».
- YEVGENI MOGILEVSKY**
Rachmaninoff: «Concierto número 3 para piano». Orquesta Filarmónico-Sinfónica de Moscú-Kondrashin. HMES, 610-04, LP, «estéreo».
- IGOR ZHUKOV**
Tchaikowsky: «Concierto número 2 para piano». Gran Orquesta Sinfónica de Radio Moscú-Rozhdestvensky. HMES, 610-40, LP, «estéreo».





EL DISCO CLASICO



popularistas (**Les Collines d'Anacapri**, **La Sérénade interrompue**), la recreación poética (**Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir**, **La Fille aux cheveux de lin**) o el retrato grotesco de un danzarín de «music-hall» (**Minstrels**). Pienso que lo más admirable del talento musical de Debussy estriba precisamente en este poder de acomodación de su lenguaje expresivo a los focos de atracción estética que podían reclamar la atención de un artista-músico-francés de comienzos del siglo XX; acomodación que se verificó, en todos los géneros practicados por Debussy, con entera naturalidad —de ahí su exquisitez— y con evidentes apuntes hacia el futuro —de ahí su genialidad—; acomodación que abarcó manifestaciones artísticas varias, como el tan aludido impresionismo pictórico, el gusto por lo arcaico, la poesía simbolista, la nueva dimensión que adquiría la danza, la música oriental... Señalemos, por fin, cómo Debussy hizo gala de una sensibilidad modernísima en sus formas de abordar la composición: observemos la importancia que en él adquirió la captación del instante, la aprehensión de una imagen momentánea que posteriormente presidiría (¡sin imponer nada!) la composición de páginas musicales; así, **Danseuses de Delphes** (visión de una estatuilla en el Louvre), **La Dans de Puck** (aproximación al Shakespeare de **El sueño de una noche de verano**) **La Puerta del Vino** (preludio del libro segundo, inspirado en una postal que Falla le enviara), etc.

Y rodeando todo esto, una escritura musical cuya finura y sutileza dificultan extraordinariamente la interpretación. Los **Preludios** de Debussy reclaman una técnica tan depurada que venza las dificultades sin dejarlas apenas traslucir, y un sentido musical exquisito, que se instale sin la menor incomodidad en unas páginas en las que todo aparece como diluido: períodos frasísticos, armonías, ritmos. No es extraño, pues, que pianistas jóvenes sin problemas de mecánica busquen en esta música el refrendo de sus posibles cualidades de músicos «hondos». ¿Consigue Dino Ciani una versión convincente de los **Preludios**? En mi opinión, no, aun reconociendo su alto nivel pianístico. La interpretación de Ciani me parece de una excesiva cerebralidad, excesiva en tanto que trasciende al oyente; en más de una ocasión se producen «aristas» que quiebran ese halo indefinible de la mejor música debussysta; y, por fin, encuentro significativo

el hecho de que Ciani brille más en los momentos en que la música parece «concretarse»: rasgos de **Ce qu'a vu le vent d'Ouest**, de **La Sérénade interrompue** o de **Minstrels**.—J. L. G. B.

MENDELSSOHN, Félix: Romanzas sin palabras. (Versión integral.) Annie d'Arco, piano. Erato, HES 60-136/37. (Album de dos discos.)

Las Romanzas sin palabras, en la obra mendelssohniana, comprenden 49 obras, todas escritas para piano, salvo la correspondiente al op. 109, que lo está para violonchelo y piano. No queremos hacer un estudio, más o menos musicográfico, sobre estas composiciones, aunque sí mencionaremos —a título orientativo— que se trata de pinceladas musicales que basan su grandeza en la simplicidad del tratamiento y en la originalidad del tema. Podríamos decir que, en realidad, son «lieder» para piano, basándonos en dos razones. La primera, el título original que les dio el compositor (**Lieder ohne worte**); y la segunda, la cualidad y el acento «cantabile» que predomina en todas ellas.

Piezas que se ajustan a una forma más o menos precisa y prefijada, tomando aspectos de capricho (op. 30, núm. 2), coral (op. 19, núm. 4), balada (op. 30, núm. 4), cuando no de «scherzo», «rondó», nocturno, danza, fantasía, «tocatta», etc., son de corte sentimental. Escritura brillantemente polifónica según los cánones de Bach y Mozart, y explotando todas las posibilidades proporcionadas por el entonces reciente invento del mecanismo de doble escape en el piano, tienen además un marcado carácter pedagógico.

Este aspecto didáctico es muy importante. No se trata de estudios de virtuosismo o propiamente técnicos, sino de todo lo contrario; en ellas se enseña —se pretende enseñar, más exactamente— la poesía, la ductibilidad de la línea melódica y la expresividad del sentimiento musical.

Nada fácil, como puede observarse. Estas obras, que son pinturas de un solo trazo, elocuentes y evocadoras, necesitan una interpretación muy especial, que es difícil conseguir en los 48 momentos. La coincidencia del profundo conocimiento y de un particular estado de ánimo son indispensables para garantizar la bondad de la interpretación. En esta grabación, Annie d'Arco ofrece una gran versión, pero sin concesiones —a nuestro juicio— a la genialidad. Ciertamente, reconocemos que es disculpable

por todas las razones que expresábamos antes, pero nuestra labor es denunciar tanto lo bueno como lo menos bueno. Y a eso nos remitimos.

El mecanismo técnico de la pianista es completo: el comportamiento expresivo, exquisito, pero no nos emociona tanto como esperábamos. ¿Culpa, quizá, de las obras, de la interpretación, de nuestra sensibilidad? Lo desconocemos. Sea lo que fuere, el disco merece la pena. El sonido del instrumento —un Steinway— es bastante correcto; la grabación, normal, con algún ruido parasitario aislado; y el extenso comentario que acompaña el álbum quiere ser una introducción más al género (por llamarlo de alguna forma) que a las propias composiciones grabadas. Nos hubiera agradado un análisis más concienzudo de las **Romanzas**.

Añadamos, por último, que en la relación de las obras faltan el número de opus de las marcadas con los números 10, 11 y 12 (que deben corresponder al op. 30); 32, 33, 34, 35 y 36 (op. 37, núms. 2 al 6, probablemente) y el número 6, que figura como «op. número 6», cuando debe ser opus 30, número 6. Lamentable descuido, al que hay que añadir la omisión de gran parte de los subtítulos literarios, pues todas las **Romanzas** poseen el propio y no ha sido reflejado en la carpeta del disco.—J. P. M.

PROKOFIEV, Serguei: Sinfonía número 6 en Mi bemol menor, op. 111. Gran Orquesta Sinfónica de la Radio de la URSS. Director, Gennadi Rozhdestvensky. (Melodía - Hispavox, HMES 610-33, «Estereo».)

Cualquier disco que suponga una innovación en el mercado musical merece consideración aparte. Esta es la primera versión que aparece en España de la **Sexta sinfonía** de Prokofiev sin duda, al lado de la turbulenta **Sinfonía número 2**, la página más preterida dentro del ciclo del compositor ruso. La pasada campaña el público de Madrid pudo escuchar esta obra en una magistral lectura del imprevisible Celebidache; personalmente, no recuerdo ninguna otra interpretación anterior en salas de concierto.

El registro de Melodía-Hispavox es muy reciente (fue la última grabación del integral de Rozhdestvensky y data de 1970) y constituye una valiosa aportación al catálogo discográfico nacional. La partitura de Prokofiev es irregular como pocas del autor y combina pasajes claramente triviales con otros de experta madurez técnica y temática. Si-

guiendo la praxis operada en sus dos anteriores sinfonías, Prokofiev aumenta la sección de maderas hasta 13 instrumentos y, dato éste que no se producía desde la **Segunda sinfonía**, exige un desusado contingente de instrumentos de percusión (entre ellos dos «gongs», tres tipos de caja, un «legno», dos bombos, triángulo, aparte de platillos y timbales) más piano, celesta y dos arpas. Después del estreno ruso a cargo de Mravinsky, fue el admirable Eduard van Beinum quien dio a conocer la composición en Europa, existiendo una interesante versión pirata del estreno londinense dirigido por este artista el 23 de febrero de 1950.

La escritura de la **Sinfonía** es coetánea de la revisión realizada por el autor de su **Cuarta sinfonía** y de la creación de la partitura fílmica para el **Iván Grosnij**, de Eisenstein (a la que me referí en mi comentario al **Alexander Newsky**, de Svetlanov, número 431 de RITMO). Si Hispavox tiene la intención de seguir publicando el ciclo sinfónico de Prokofiev (en el primer lanzamiento aparecieron las **Sinfonías 1 y 7**, HMES 610-08), la edición en España de la grabación de Stasevitch del **Iván** del compositor va a convertirse en una verdadera necesidad. El primer movimiento («Allegro moderato») de la **Sexta**, tras la persuasiva escala inicial de los metales, cae en un extraño estado apático-letárgico, que denota el cierto cansancio al que había llegado la exhaustiva imaginación melódica de Prokofiev; pero, inesperadamente, al principio de lo que podría llamarse desarrollo, la partitura toma fuerza espectacularmente merced a la cita literal que el músico realiza del número 17 de la partitura de **Iván Grosnij**, «El sitio de Kazán»: a través de este formidable pasaje orquestal, Prokofiev desemboca al final del movimiento en una elocuente repetición de la primera parte, ejemplar desde el punto de vista instrumental. Los primeros minutos del tiempo lento pertenecen a lo mejor de la producción del autor, y sus esotéricas disonancias nos trasladan nuevamente al feroz Prokofiev de la **Sinfonía número 3** y de **Le Pas d'acier**; posteriormente, el resto del amplio movimiento se desgrana en otra singular demostración de la maestría tímbrica del músico. El «Vivace» final supone un retorno a la métrica irregular del «Scherzo» de la **Quinta sinfonía**, y Prokofiev se autocopia en forma perfecta; pese a ello, existe una curiosísima influencia, la de la **Octava sinfonía** de Shostako-

JOYAS DE LA MÚSICA CLÁSICA

algunos títulos publicados:

Sinfonía número 6, en Si menor («Patética») (Tchaikowsky).

Süddeutsche Philharmonie Orchestra.

Director, Denis Zsoltay.

ZOR-5.001

Sinfonía número 5, en Mi menor, op. 64 (Tchaikowsky).

Süddeutsche Philharmonie Orchestra.

Director, Hanspeter Gmür.

ZOR-5.002

Concierto para violín y orquesta en Mi menor, op. 64 (Mendelssohn). **Romanzas para violín y orquesta en Fa y en Sol mayor** (Beethoven).

Süddeutsche Philharmonie Orchestra.

Director, Alfred Scholz.
Violín, Iván Cerkow.

ZOR-5.003

Sinfonía número 3, en Fa mayor, op. 90 (Brahms).

Süddeutsche Philharmonie Orchestra.

Director, Hans Swarowsky.

ZOR-5.004

Sinfonía número 4, op. 36, en Fa menor (Tchaikowsky).

Süddeutsche Philharmonie Orchestra.

Director, Hanspeter Gmür.

ZOR-5.005

Sinfonía número 9, en Re menor («Coral») (Beethoven) Orquesta Filarmónica de Stuttgart.

F. Wächman, soprano; M. Benke, contralto; F. Wunderlich tenor, y O. Von Rohr, bajo

Director, Isaie Disenhaus.
Director de Coros, Hans Grischkat.

ZOR-5.006

Sinfonía número 4, en Mi menor, op. 98 (Brahms).

Süddeutsche Philharmonie Orchestra.

Director, Hans Swarowski

ZOR-5.007

Sinfonía número 1, en Do menor, op. 68 (Brahms)

Süddeutsche Philharmonie Orchestra.

Director, Hans Swarowski.

ZOR-5.008

Concierto para violín y orquesta, op. 61, en Re mayor (Beethoven).

Süddeutsche Philharmonie Orchestra.

Director, Alexander von Pitamic.
Violín, Iván Cerkow.

ZOR-5.009

Concierto para piano y orquesta número 1, en Fa menor, op. 21 (Chopin).

Münchner Symphoniker Orchestra.

Director, Alexander von Pitamic.
Pianista, Rosl Molzer.

ZOR-5.010

Concierto número 5, en Mi bemol mayor, op. 73, para piano y orquesta (Beethoven).

Süddeutsche Philharmonie Orchestra.

Piano, Michael Ronsengarten.
Director, Hanspeter Gmür.

ZOR-5.011

Sinfonía fantástica, op. 14 (Berlioz).

Süddeutsche Philharmonie Orchestra.

Director, Hanspeter Gmür.

ZOR-5.012

Suite de «Carmen». Suite número 1 de «L'Arlesienne» (Bizet). **Suite número 2 de «L'Arlesienne»** (Bizet).

Orquesta Sinfónica de Viena
Director, Hans Hagen.

ZOR-5.013

DISTRIBUIDO POR:



Sinfonía número 2, en Re mayor, opus 73 (Brahms).

Süddeutsche Philharmonie Orchestra.

Director, Hans Swarowski.

ZOR-5.015

Concierto número 1, para piano y orquesta en Si bemol menor op. 73 (Tchaikowsky).

Nordeutsche Philharmonie Orchestra.

Director, Hans Zanotelli.
Piano, Hans Lang.

ZOR-5.017

Concierto para violín en Re mayor, op. 35 (Tchaikowsky)

Süddeutsche Philharmonie Orchestra.

Director, Alfred Scholz.
Violín, Oliver Colbentson.

ZOR-5.018

La Bella durmiente (Tchaikowsky).

Münchner Symphoniker Orchestra.

Director, Henry Adolph.

Suite mozartiana número 4 op. 61 (Tchaikowsky).
Süddeutsche Philharmonie Orchestra.
Director, Hans Zanotelli.

ZOR-5.021

Concierto número 3 para piano y orquesta en Do menor, op. 37 (Beethoven).

Münchner Symphoniker Orchestra.

Director, Alexander Von Pitamic.
Peter Lang (pianista).

ZOR-5.022.

proximas apariciones:

Serenata número 4, en Re mayor, KV 203 (Mozart).

Münchner Symphoniker Orchestra.

Director, Henry Adolph.
Violín, Hermann Schneider.
Oboe, Walther Vetter.

ZOR-5.031

Sonata número 23, en Fa menor, op. 57 («Appassionata») (Beethoven). **Sonata número 26, en Mi bemol mayor, op. 81a («Les Adieux»)**. **Rondó a Capriccio en Sol mayor, op. 129, sobre «Die Wut über den verlorenen Groschen»**.

Piano, Ernst Gröschel.

ZOR-5.032

«Carmina Burana» (Carl Orff).

Gerda Hartmann, soprano.
Richard Brünner, tenor.
Rudolf Knoll, barítono.
Salzburger Mozarteum Chor und Orchester.

Director, Kurt Prestel.

ZOR-5.033

Concierto para violín y orquesta en Re mayor, op. 77 (Brahms).

Münchner Symphoniker Orchestra.

Director, Hanspeter Gmür.
Violín, Hermann Schneider.

ZOR 5.036

Sinfonía número 6, en La mayor (Anton Bruckner).

Süddeutsche Philharmonie Orchestra.

Director, Hans Zanotelli.

ZOR-5.037

... y todos al increíble precio de 165 pts



vitch (otra composición que Hispavox debe editar cuanto antes, ya sea por Mravinsky o Kondrashin, sugestivas lecturas de la genial página existentes en el catálogo de Melodía), cuyo tercer movimiento es citado en su tema base (o mejor, célula base, ya que se trata de un enigmático arpeggio) por la tuba en varios momentos.

Partitura mixta, en suma, en rara combinación de ingenio y decadencia, con mucho de autohomenaje (por no dejar de haber nada, hay hasta una cita de **Pedro y el lobo**) y aplastante demostración de la sabiduría orquestal de su autor; la traducción sonora de Rozhdestvensky es irreprochable, vehemente y apasionada. La respuesta de la orquesta posee entusiasmo y vigor insuperables (los «glissandos» de los trombones al final del primer movimiento son, de por sí, una exhibición), y el sonido del disco requiere apostilla especial: comparar esta grabación con las del primer lanzamiento de discos rusos efectuado por Hispavox el pasado año basta para felicitar a la firma española por la mejora conseguida; la presencia de los instrumentos es deslumbrante y no hay el más mínimo rastro de distorsión en los pasajes densos, ni aun al final de la concentrada cara 2 (más de veintiséis minutos de música), que culmina en una amplia gama de decibelios. En fin, por la infrecuencia de la obra, por la idiomática interpretación, por el soberbio sonido, un disco de máxima recomendabilidad.—J. L. P. A.

SCHUMANN, Robert: Kreisleriana, op. 16; «Escenas del bosque», op. 82. Michel Beroff (piano). (EMI, «Voz de su Amo», «Stereo».)

Beroff es una de las más importantes e interesantes personalidades de la nueva generación de intérpretes de teclado; sin haber cumplido aún el cuarto de siglo, el joven pianista galo es uno de los artistas más analizados por la crítica y llamado por los directores: por citar sólo dos ejemplos recientes, mencionemos sus actuaciones con Solti en Berlín (Ravel) y con Boulez en Nueva York (Bartók). Miembro de una generación heterodoxa, su repertorio es igualmente descabellado. No toca Chopin ni Liszt, pero sí Messiaen con la absoluta aquiescencia del compositor (está en vías de grabar toda la obra pianística de este autor); naturalmente, se interesa por Debussy (grabación integral de **Preludios**) y Ravel y, parcialmente, por Boulez. Recientemente ha descubierto a Bartók, elude categori-

camente el extraordinario piano de Shostakovich y, sin embargo, es capaz de grabar con placer una **Sonata** de ese señor que escribe notas en un papel pautado llamado Kabalevsky.

El presente disco es uno de los primerísimos intentos de Beroff de penetrar en el área del piano romántico. Digamos de antemano que Michel Beroff ha conseguido una grabación muy sugerente y atractiva. Beroff no es sentimental, ni incluso, a pesar de su edad, apasionado en exceso; es un pianista analítico, a lo Weissenberg (¡cuánto significa este nombre para toda la generación de Beroff!), serio, consecuente, reflexivo, ordenado, muy técnico, dotado de un innato y magistral sentido digital, muy amplio en el terreno dinámico, rítmico, sensitivo y elegante. Su Schumann, sin ser «arvelado» o «adebussyado», es mesurado, fogoso sólo hasta lo estrictamente necesario y exquisitamente ligero y difuminado. Tal vez por eso las **Waldscenen** (más que nunca **Scènes de la forêt**) sean, en manos de Beroff, el gran hallazgo genial de este registro. Al Schumann en vías de locura de 1849, sobrecogedoramente dulce y transfigurado, le van muy bien los medios tonos impresos por Beroff (me imagino a Messiaen oyendo este disco, comentando que por vez primera ha escuchado los «verdes» y «amarillos opacos» de Schumann). «El albergue» es una verdadera labor de creación y, en parte, lo es también «El pájaro profeta»; el «Freundliche Landschaft» ha sido pulido de repeticiones y Beroff casi lo convierte, salvando distancias, en microforma a lo Webern. No es tan feliz, siendo muy bueno, el resultado en «Canción de caza»: aquí Beroff se aburre con las fanfarrias pianísticas de Schumann, todo lo satíricas que se quiera, pero profundamente germanas, y germanas del norte, muy en la línea Brahms. (¿Cómo sonará Brahms en manos de Beroff?) Reparo incluido, son éstas las mejores **Escenas del bosque** del mercado español, y están entre las primeras del internacional.

Kreisleriana es otro mundo. Es, para mí, una de las cinco obras maestras de la literatura pianística. Es difícil «etiquetar» esta composición: no es pieza juvenil (aunque lo sea cronológicamente), no es una página programática (aunque se basa en un programa), ni es partitura de un trazado característico. Yo no sé si el Schumann final estaba ciertamente loco (no creo que sea lo mismo estar clínicamente loco que estarlo éti-

camente), pero me resulta difícil aceptar que **Kreisleriana** fuese escrita por una persona en su sano juicio (y estamos casi en el primer Schumann). **Kreisleriana** presenta un tan fabuloso desdoblamiento dramático, una construcción de una anarquía radicalizada hasta casi el disparate (y, por «reductio ad absurdum», de un orden arquitectónico modélico) y, por encima de todo, una escritura de un personalismo y originalidad tan increíbles en un autor casi novel, como era Schumann en 1838, que en ella parece cumplirse el ridículo postulado de la «locura genial»; realmente, **Kreisleriana** lo es. Al lado de las obras maestras del orden y la claridad, como la **Sonata en Si bemol** de Schubert o las **Rapsodias** de Brahms, y, aun antes, las **Variaciones** «Vous dirai-je, maman», de Mozart, **Kreisleriana**, como la **Sonata «Hammerklavier»**, de Beethoven en otro estrato físico, se nos presenta como la consagración de la improvisación y el pulso intuitivo llevados a esencia. Y, al lado de eso, el permanente milagro de Schumann, que tanto se repite en las **Sinfonías**: el mantenimiento, no se sabe cómo, de un equilibrio de estructura gótica, no entendido como orden, sino como consecuencia dialéctica del pentagrama; esto es, **Kreisleriana** es una pieza de un admirable balance interno, no porque Schumann buscara ese balance previamente, sino porque «salió así»: el caso de Mahler, encontrándose con que «le había salido» una forma **Sonata** en el primer movimiento de la **Tercera sinfonía**, es algo parecido a esto.

Y, eso sí, como dato casi inapelable: **Kreisleriana** es, por todo esto, una obra muy alemana, muy característicamente germánica. Comprendo que quien tenga en mente el estereotipo de «lo alemán» como equilibrio, orden, estructuralismo y cohesión, no va a entender esto muy bien, pero es así. Y aquí es donde Beroff (que no es absolutamente nada germánico), muy bellamente, sí, muy elegantemente, sí, monta un tinglado encantador, coherente, sólido, casi cartesiano (o mejor, pascaliano), donde todo está en su sitio tal y como debe estar... si **Kreisleriana** la hubiese escrito Mendelssohn; desgraciadamente, se entiende que para Beroff la escribió Schumann.

Hay dos ediciones de **Kreisleriana**: una, publicada en vida del músico; la otra, editada por su esposa, Clara, según las últimas indicaciones del autor. Wladimir Horowitz, el gran com-

petidor de Beroff en esta obra en lo que concierne al mercado hispano, sigue fielmente la segunda. Beroff sigue las dos o ninguna, según los casos. Por ejemplo, al comienzo de la primera sección omite la repetición impuesta en la segunda edición, y en esta línea interpreta todas las notas de adorno de la segunda secuencia que figuraban en la primera impresión. De súbito, en esta misma segunda incluye los 22 compases añadidos por Schumann en la edición final para, muy poco después, elidir ocho compases provenientes de la primera edición retirados por Schumann en la segunda. Realmente, no parece que Beroff tenga una idea muy concreta del texto a utilizar al respecto. Aparte de esto, está la ya citada competencia de Horowitz: él es, hoy por hoy, el más grande intérprete de esta página, y su grabación es un disco de posesión obligada para cualquier aficionado. A veces las diferencias entre uno y otro pianista son abrumadoras: en el número 6, Beroff escoge un «tempo» rápido («Sehr langsam», apunta Schumann), que suspende repentinamente sobre las notas de adorno; Horowitz, con un «tempo» más equilibrado, consigue milagros de fraseo. Beroff, en cambio, entra confortablemente en la sección séptima y plantea con expresiva gracia y donaire (casi en plan de «minueto» barroco) el movimiento final.

Un disco, en suma, importante, aun con sus defectos, de un pianista al que no hay que perder de vista, con una interpretación de convicción irregular en **Kreisleriana** y con una sensacional recreación de las **Escenas del bosque**. Mi copia tiene un molesto «tic» de fondo al final de la cara primera; espero que esto ocurra sólo en mi ejemplar.—J. L. P. A.

SIBELIUS: Concierto para violín y orquesta en Re menor, op. 47. Dos Humorescas, op. 87b. David Oistrakh, violín. Orquesta Sinfónica de Radio Moscú. Director, Gennadi Rozhdestvensky. (Melodía, HMEJ 610-32, «Stereo».)

El **Concierto de violín**, de Sibelius (1905), es la primera muestra de envergadura en este género que va a albergar el siglo XX, conservando la dimensión y estructura básica de la gran línea romántica; en este género, que llegará más alto posteriormente con Schönberg, Berg y Bartók. Personalmente—debo decirlo así, a la vista de la frecuencia con que se interpreta—estimo que este **Concierto** no sólo está muy lejos de



alcanzar la categoría de los arribados mencionados, sino que ni siquiera me parece una obra a destacar en el contexto de la producción del propio Sibelius, compositor cuyas sinfonías —mucho menos conocidas entre nosotros— albergan música bastante más interesante. Porque, ante todo, el **Concierto** se me antoja una obra frustrada: la pretendida envergadura sinfónica del primer movimiento se queda en eso, en pretensión, entre otras cosas, porque la fusión violín-orquesta se produce con absoluta falta de fluidez, siempre con ese matiz de música pretenciosa, torpemente a caballo entre la «melodía acompañada» y la integración unitaria de solista y orquesta.

Tras el paréntesis del «Adagio» el último tiempo vuelve a decepcionar. En mi opinión, la sombra de Bartók empuja esta página musical, en la que Sibelius arranca de un tema de claras reminiscencias populares, sin conseguir ni recrearlo ni trascendentalizarlo: se queda en música prosaica.

Con el mismo calor de los párrafos anteriores, aunque en sentido opuesto, escribo de ese momento casi mágico del primer movimiento, en el que la madera, en registros medios-graves, anuncia el tema que el violín, desgajándose de los solistas a los que se había incorporado desde el silencio, va a enarbolar como manifestación relampagueante de grandeza musical; momento de lucidez, porque al atractivo del bellissimo tema hay que unir la garra extraordinaria que el compositor le ha comunicado; la música prende, abraza al oyente y parece querer diluirse alargando el momento tras la centelleante ascensión. Y, por cierto, puede acudir aquí, lejos de otros momentos de «relumbrón», a la gran lección interpretativa que ofrecen solista y director dosificando con musicalidad suma y con admirable colaboración con el autor los compases —sobre el papel demasiados— que sirven de descenso o relajación tras la cima a la que se ha llegado con mucha mayor brevedad. Tras este momento, el autor de estas líneas siempre ha dado por «terminado» el **Concierto** de Sibelius. Un tiempo lento de grato ambiente lírico —y hasta casi vocal en algún pasaje— y el «Allegro ma non tanto», del que ya hemos hecho mención, son mucha música vacua contrapesando la belleza de una ráfaga.

Hemos aludido más arriba a los intérpretes, quienes a lo largo de toda la obra no hacen sino evidenciar su calidad artís-

tica excepcional. Aún tenemos fresco en Madrid el recuerdo de la visita de David Oistrakh, quizá el más completo violinista de los últimos tiempos: su versión del **Concierto** de Sibelius podemos calificarla de antológica. En cuanto a la Orquesta, en esta obra su marcha junto al solista parece llevarse a cabo con zancos, y así es bien difícil brillar, si es que no consideramos suficiente brillo el orden riguroso que impone esa formidable batuta de imborrable recuerdo (uno de los primeros conciertos de la Sinfónica de la RTVE) que es la de Rozhdestvensky.

De mención obligada es la inclusión en el disco de las **Humorescas en Re menor y Re mayor**, piezas breves, de grata audición y, por supuesto, ejemplarmente ejecutadas por los mismos artistas rusos.—**J. L. G. B.**

VERDI: Un ballo in maschera. Luciano Pavarotti, Sherrill Milnes, Renata Tebaldi, Regina Resnik, Helen Donath... Orquesta y Coros de la Academia de Santa Cecilia, de Roma. Director, Bruno Bartoletti. (Decca, «Stereo», SET 484/6). (Tres discos.)

Aunque con un cierto retraso aparece ahora en nuestro país una nueva versión del **Baile de máscaras**, una de las obras de transición de Verdi que reviste más interés. La partitura, estrenada con demora por obra y gracia de la nunca inactiva censura, produjo un entusiasmo indescriptible, causado no ya por una música que en ningún momento decae, sino una vez más por las circunstancias políticas que en aquellas jornadas vivía Italia. Las melodías, intensas y emotivas, se suceden ininterrumpidamente, alcanzando momentos cumbres en el concertante del acto primero, el terceto del segundo y la escena final del baile, con numerosas y amplias ocasiones de lucimiento para sopranos, contralto, tenor y barítono.

La versión actualmente editada reúne, frente a las anteriores, la indudable ventaja de una perfecta toma de sonido. La Orquesta de la Academia de Santa Cecilia, que vuelve a recordarnos aquella serie de intervenciones inolvidables en grabaciones de hace lustro y medio, aparece bajo la batuta de Bartoletti, quien, no siendo un gran director, cumple eficazmente. La aportación más interesante resulta, no obstante, la baraja de intérpretes, que presenta la curiosa circunstancia de enfrentar a «viejas» glorias con voces de la mayor actualidad. Renata Tebaldi vuelve a deleitarnos con su arte ex-

quisito, y si bien su voz ha perdido aquellas sonoridades agudas y redondas de su época gloriosa, ha ganado, en cambio, una gravedad de timbres que por aquellos años jamás poseyó; la verdadera madera de artista, que no radica sólo en una voz, no puede ocultarse aunque los años pasen. Algo análogo sucede con Regina Resnik, aunque acentuado por el hecho de que su tesitura aguda ha desaparecido prácticamente. Al lado de ambas aparecen las voces juveniles de Helen Donath, quien cumple acertadamente en su papel; Milness y Pavarotti. El primero no alcanzará nunca la altura de un Warren o Gobbi, pero no puede dejar de mencionarse como uno de los barítonos más aceptables del presente. Su mayor defecto es su preocupación excesiva por el registro agudo, la cual le predispone a emitir frecuentemente con adelanto estas notas. Su segundo defecto es el desconocimiento de los «portamentos». Pavarotti, uno de los grandes líricos del momento, mostraba ya en esta grabación las amplias cualidades que en sus recientes **Rigoletto** o **Lucia** se reflejan extensamente.

Versión ésta que, en ausencia de la histórica Callas-Stéfano-Gobbi, resulta la más recomendable de las disponibles en el catálogo español. Un excelente libreto traducido al castellano acompaña este álbum.—**G. A. R.**

VARIOS AUTORES: «Lieder» a dúo. Montserrat Alavedra y Esther Casas, sopranos. Angel Soler al piano. Discophon, «Stereo» (S) 4070.

Si a veces la función del crítico discográfico se convierte en una tortura, escuchando la grabación de **Lieder a dúo** que la firma Discophon ha lanzado recientemente el panorama cambia, y entonces esta función se convierte en un verdadero placer. Las voces jóvenes, frescas, dulces y bien timbradas de Montserrat Alavedra y Esther Casas se unen en una serie de dúos que componen no sólo un delicioso regalo para el oyente, sino que constituyen una verdadera novedad en el repertorio de la canción de concierto. En España, los discos que contienen recitales de «lieder» desgraciadamente no abundan, y si a esto añadimos lo original del repertorio, por cierto admirablemente escogido, integrado por obras de Purcell, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Dvorak y Haydn, con un acompañamiento muy equilibrado y justo de ese gran pianista que es Angel Soler, tenemos que llegar a la conclusión de que estamos frente a una de

LOS DISCOS M.M.O. en ESPAÑA

Muy pronto estará a la venta en todos los comercios de discos especializados la nueva serie educativa de grabaciones que tiene las siglas M. M. O., que significa «Music Minus One» (Música Menos Uno). ¿Y para qué sirven estos discos? La respuesta es muy sencilla. Quizá a muchos estudiantes de piano, violín, «chelo», canto, etc., les gustaría practicar con una orquesta, cosa que es prácticamente imposible. Pues bien, los discos M. M. O. se lo proporcionan. Ustedes dirán: «Seguimos sin entender». Pues quizá ahora lo comprendan mejor. Estos discos M. M. O., que desde hace más de quince años se venden en casi todo el mundo y que poseen un catálogo de más de mil grabaciones diferentes, nos presentan, por ejemplo, los cinco **Conciertos para piano y orquesta, de Beethoven**, pero sin la parte de piano; o sea, el acompañamiento sólo de la orquesta. Eso significa que si usted compra el disco y lo pone en su casa, puede usted tocar en su piano cualquiera de estos **Conciertos acompañados por una famosa orquesta sinfónica**. Si usted lo que toca es el violín, pues entonces puede comprar el **Concierto para violín y orquesta, de Beethoven**, pero sin la parte del violín; así usted pone la parte solista y se da el «gustazo» de estar acompañado por una gran orquesta.

Pronto se publicarán los discos antes citados, así como los **Conciertos de piano y violín, de Brahms**; el de **Chaikowsky**, de violín y de piano; los más importantes de piano, de **Mozart**; el de **Grieg**, de piano; el de **Sibelius**, de violín; el de **Bach** para dos violines; el de **Dvorak**, de «chelo». Los **Tríos con piano, de Haydn**, faltando el piano, el violín o el «chelo», según se desee; **tríos de Schubert, Schumann, Brahms, Ravel, Mozart**. Cuartetos con piano: de **Brahms, Beethoven, Mozart, Schumann**; en fin, lo más importante escrito en música de cámara; inclusive, obras para dos pianos o cuatro manos. En estos discos siempre faltará un intérprete; ése lo será quizá usted, amable lector, que desde ahora estará pensando tocar en su casa para sus amigos el **Concierto de piano, de Grieg**, escuchando el acompañamiento de la orquesta que siempre soñó.



EL DISCO CLASICO



esas grabaciones que despiertan un verdadero interés musical, y que por el encanto de las obras seleccionadas y su acertada e insuperable interpretación se hacen indispensables en una discoteca que se precie de serlo. Desde el punto de vista de grabación, la inclusión de cada voz en un canal aumenta el placer de la audición, por la claridad y definición de cada línea vocal, sin olvidar que el acoplamiento debe ser el resultado de muchas horas de trabajo serio. Unas notas al programa firmadas por Manuel Capdevila completan el disco, que además, en hoja aparte, presenta el texto en castellano de todas las canciones contenidas en el disco. Una grabación que recomendamos sin reservas.—P. M. C.

VARIOS AUTORES: Los violinistas del Teatro Bolshoi. Obras de Sain-Saëns, Paganini, Tchaikowsky, Dvorak, etc. Director, Yuri Reientovich. (Melodía Hispavox, HMES 610-35, «Stereo».)

Disco que nos ha defraudado porque, inducidos por la fama del Bolshoi, esperábamos algo verdaderamente interesante, o al menos espectacular.

Ni lo uno ni lo otro. Las características de esta grabación son la mediocridad tanto técnica como interpretativa.

El sonido resulta estridente, sobre todo en los «forte» y en los armónicos, que llegan a ser hirientes en varias ocasiones. Una grabación y un prensaje en nada fuera de lo común en esta serie son el resumen técnico del disco.

La interpretación de Los Violinistas del Bolshoi es aburrida, sin diferenciación de las voces, con cierta indolencia («Procesión», de Pedro y el Lobo, de Prokofiev) y lentitud (en Tchaikowsky: «Danza del Hada», de Cascanueces).

En cuanto a eso de «violinistas», debemos dejar constancia de la inclusión de otros instrumentos que juegan un papel importantísimo. Son éstos: órgano (G. Grodberg), arpa (V. Diulova), violonchelo, celesta, xilófono y percusión (cuyos nombres no figuran en el disco).

Quisiéramos que alguien nos explicara—y con esto terminamos—para qué sirve una agrupación de este tipo. Ni para música de cámara, ni para sinfónica, salvo que—como en la grabación—se hagan arreglos, o algunas pocas obras escritas especialmente para esta formación. Claro que nunca un violín podrá sustituir, ni siquiera sugerir,

un instrumento de metal o de madera. Y si en el caso de necesitar un fagot, por ejemplo, recurrimos precisamente a un fagot, ¿cómo les suena lo de Los Violinistas del Teatro Bolshoi?

Pese a todo, el disco será bastante rentable, si es que—salvo Manolo Escobar y otros—hay algún disco rentable en España. J. P. M.

AUTORES VARIOS: Arias de ópera. Luciano Pavarotti.

Es Pavarotti, sin lugar a dudas, uno de los tenores líricos de la actualidad con mayores posibilidades y proyección. Su voz, llena de brillo, le hace especialmente apto para un tipo de repertorio, y él, afortunadamente, parece saberlo y no intenta, como algún otro primer lírico, abarcar lo que hoy por hoy sería contraproducente.

En éste su primer recital discográfico publicado en España (segundo en el extranjero) interpreta arias de Rossini, Bellini, Donizetti, Boito, Verdi, Ponchielli, Puccini, Cileo y Pietri. Si bien la calidad media es alta, no podemos menos de mencionar algunas de las versiones con especial atención. Su «O muto asil», el «A te, o cara» son una muestra clara de lo mucho que su voz en el registro alto puede dar de sí. La pira es una verdadera lección, no ya por el sobrecogedor agudo final, sino por el perfecto dominio del trino que demuestra. Muy contados tenores son capaces de emitir las notas con tanta claridad. Su interpretación de la célebre aria de «Rodolfo» en **Bohème** nos hace esperar con impaciencia la aparición de la versión completa bajo dirección de Karajan. Pero Pavarotti nos demuestra también que posee algo más que agudos espectaculares, y en este sentido su fraseo en el «Com'è gentil» de **Don Pasquale** o el lamento de «Federico», de **La Arlesiana**, es ejemplar. Como dato curioso puede añadirse que es precisamente esta última aria la grabación con la cual Pavarotti se encuentra más satisfecho.

Disco que en su materia es de lo mejor publicado últimamente. Totalmente recomendable.—G. A. R.

VARIOS AUTORES: Recital de Leonid Kogan. Obras de Debussy, Prokofiev, Dvorak, Saint-Saëns y otros. Leonid Kogan, violín. (Melodía Hispavox, HMES 610-34, «Stereo».)

No es la primera vez que desde esta sección denunciemos la aparición, en la colección Melodía, de una grabación de poco interés. Aclarando conceptos y

refiriéndonos concretamente a este disco, queremos decir que la reconocida personalidad de Leonid Kogan, como gran violinista, es indiscutible, y por consiguiente interesante. Ahora bien, lo que sí creemos discutible es ofrecer al público español un recital de 13 obras que raramente sobrepasan los tres minutos de duración; al menos con la insistencia que todos conocemos.

Este disco que, como otros, muy bien podía titularse «Disco de las propinas», no ofrece, a nuestro juicio, interés alguno para el oyente medio hispano. Ya pasó, en gran parte, la época en la que los aficionados españoles se satisfacían con la **Humoreska**, de Dvorak, o el **Zapateado**, de Sarasate, por citar sólo dos ejemplos contenidos en esta grabación... Hoy los melómanos se «atreven» con un concierto, con cualquier sonata e incluso con un gran número de óperas, que oyen «de un tirón». ¿Cuándo, pues, van a dejar algunas Casas de discos—no sólo Hispavox—de editar con tanta insistencia esos recortes que sólo sirven para perjudicar a la música en general, puesto que en nada contribuyen al aumento de la cultura media musical española?

Este disco está muy recomendado para venderse entre pseudoaficionados que gustan solamente—por desconocimiento—de obras como **Para Elisa**, de Beethoven, por ejemplo; pero no interesa al verdadero aficionado. Que se hagan estadísticas de ventas conociendo el nivel musical de los compradores.

Pese a esto, Kogan demuestra ser un violinista de técnica irreprochable (sonido lírico, armónicos limpios, virtuosismo completo, sonoridad llena y potente), aunque con cierta frialdad interpretativa, que ya hemos observado en varios intérpretes soviéticos.

El pianista, Naum Walter, no se prodiga demasiado, haciendo un acompañamiento sin excesivo relieve.

La grabación, poco convincente, y el prensaje normal.

El disco, resumiendo, se puede comprar, pero va siendo hora de que comencemos a interesarnos por obras de más altura.—J. P. M.

WAGNER, Richard: Fragmentos Orquestales del «Anillo del Nibelungo». Orquesta de Cleveland. Director, George Szell. (CBS, 73109, «Estereo».)

Personalmente, no soy demasiado partidario de los «condensados» operísticos, al estilo **Rea-**

der's Digest. De cualquier manera, sería absurdo no reconocer la importancia que discos como el presente tienen para un oyente no preparado: dudo mucho que los grandes «forofos» wagnerianos hayan iniciado su afición escuchando íntegramente **Persifal** o **Los Maestros cantores.** En mi caso (perdón por el subjetivismo), la primera toma de contacto con el mundo wagneriano la hice a través de un viejo disco de Arthur Rother, pésimamente tocado y aún peor grabación; no obstante, casi sobra decirlo, conservo esta grabación con enorme cariño. Después de esto, ¿cómo se puede menospreciar una lectura de páginas archiconocidas como la presente, primorosamente tocadas por uno de los grandes artistas de nuestro siglo al frente de una orquesta que era, en el momento de realizarse este registro, la primera de América?

Estamos, por tanto, ante una grabación destinada a «crear vocaciones wagnerianas». Con un lógico sentido unitario, las seis selecciones están tomadas del ciclo del «Ring»; no falta (no podía faltar) la «Cabalgata de las Walkyrias» ni «Los murmullos de la selva», gloriosamente fraseado este último pasaje por la soberbia cuerda de Cleveland. Menos frecuentes resultan la «Entrada de los Dioses en el Walhalla» (página que más que ninguna otra resulta extremadamente pobre despojada del ropaje vocal) y el hermosísimo «Fuego mágico», que recibe una traducción sonora maravillosa por «tempo» y dinámica. Szell tiene al acierto de hacer preceder «El viaje de Sigfrido por el Rhin» del pasaje orquestal intermedio entre las escenas primera y segunda del prólogo de «Götterdämmerung» (Norns y dúo «Siegfried» - Brunhilda), «Amanecer sobre el Rhin», y, en forma similar, de cerrar la «Marcha fúnebre» de **Sigfrido** con la transcripción orquestal de la «Inmolación de Brunhilda», posibilidades ambas recomendadas por el propio Wagner para las versiones de concierto.

En fin, disco apasionante por la oportunidad (desgraciadamente, rara en nuestro mercado fonográfico) de escuchar a Szell y su formidable agrupación en un registro reciente (1969) de obras de repertorio en lecturas superlativas y toma de sonido perfecta (es de justicia citar al ejemplar ingeniero de sonido de Szell, Edward T. Graham, que colaboró con el desaparecido maestro por más de quince años, actual ingeniero de Pierre Boulez en Nueva York). Máxima recomendabilidad.—J. L. P. A.

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

CUADRO DE CRITICAS DE ULTIMAS NOVEDADES

Ante la avalancha de registros por comentar en estas fechas, la Redacción de «El Disco Clásico» ha decidido ofrecer a sus lectores un nuevo cuadro general crítico de las novedades últimamente publicadas, que pretende hacer compatibles el rigor crítico con la concisión extrema. Recordamos a nuestros lectores que el apartado final de cada crítica, titulado «Recomendabilidad», es susceptible de cuatro valoraciones:

Valoración A: disco cuyos componentes (obras, interpretación, aspectos técnicos del registro, etc.) rayan a gran altura, siendo, además, alguno de ellos auténticamente excepcional.

Valoración B: disco homogéneo y acertado, cuya publicación supone un hecho de indudable signo positivo dentro de nuestra discografía.

Valoración C: disco de discutible balance general, cuya existencia en nuestro mercado no se juzga particularmente relevante ni necesaria.

Valoración D: es una valoración inversa a la valoración A. Los discos valorados como D constituyen un hecho negativo dentro de la discografía.

Recordamos una vez más el carácter aproximativo y ciertamente relativo de nuestras valoraciones, que no pretenden ser otra cosa que una opinión más entre las muchas posibles a adoptar ante algo tan plurimórfico y complejo como es un disco.

La labor de valoración y crítica ha sido realizada colectivamente por el equipo de «El Disco Clásico», presidido por Pedro Machado de Castro, redactor-jefe del mismo, y formado por los colaboradores habituales del mismo: Manuel Chapa Brunet, José Luis García del Busto, Juan Ignacio de la Peña Vela y José Luis Pérez de Arteaga.

BACH, J. S.: Obras diversas. Orquesta de Cámara Inglesa; P. Zuckermann, solista y director. CBS, S 72964, «estereo».

Obras: de repertorio.
Interpretación: amanerada (3).
Grabación: muy buena (8).
Prensaje: muy bueno (8).
Recomendabilidad: C.

BRAHMS: Sonata en Fa menor; dos Intermezzi. Rafael Orozco, piano. EMI, I J 063-II.270, «estereo».

Obras: de repertorio... en Alemania.
Interpretación: «Frei aber froh... doch nicht zu Brahms» (6).
Grabación: muy buena (8).
Prensado: distorsión en los agudos a partir de la mitad de cada cara (4).
Recomendabilidad: C.
Observaciones: Excelente comentario de carpeta, de Henry-Louis de la Grange.

CHAIKOWSKY: Cascanueces, «ballet» completo. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, André Previn.

EMI, I J 165-02.337/8 «estereo».
Obra: de repertorio.
Interpretación: transparentes (9).
Grabación: excelente (9).
Prensado: correcto (8).
Recomendabilidad: A.

ELGAR, BLISS: Obras varias. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Sir Arthur Bliss. Decca-Ace of Diamonds, SDD 255, «estereo».

Obras: anecdóticas.
Interpretación: adecuada (7).
Grabación: buena (7).
Prensado: correcto (7).
Recomendabilidad: B.

GABRIELLI: Música antifonal. Conjuntos de metal de las Orquestas de Cleveland, Filadelfia y Chicago. CBS, S 72 729, «estereo».

Obras: infrecuentes y relevantes históricamente.

Interpretación: perfecta (10).

Grabación: luminosa (9).
Prensado: adecuado (8).
Recomendabilidad: A.

GRANADOS: Diversas obras para voz y piano. Conchita Badía, soprano. A. de Larrocha, piano. Eurodisc, 11010-1.

Obras: clásicas de la canción española.
Interpretación: buena (7).
Grabación: buena (7).
Prensado: bueno (7).
Recomendabilidad: B.

HAENDEL: Himnos para la Coronación. Coro del Kings College, de Cambridge. Orquesta Cámara Inglesa. Director, David Wilcocks. (DECCA, SXL 29056, «estereo».)

Obras: curiosas y nada frecuentes.
Interpretación: erudita (8).
Grabación: adecuada (8).
Prensado: bueno (8).
Recomendabilidad: B.

HINDEMITH: Sinfonía «Matías el pintor»; Música, Op. 50. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, William Steinberg. (DGG, 25 30 246, «estereo».)

Obras: clásicas dentro del repertorio para orquesta del siglo XX.
Interpretación: objetiva, segura, poco imaginativa (7).
Grabación: soberbia (9).
Prensado: muy bueno (8).
Recomendabilidad: B.

MAHLER: Sinfonía número 4. E. Schwarzkopff. Orquesta Filarmonía. Director, Otto Klemperer. (EMI, I J 063-50553, «estereo».)

Obra: de repertorio.
Interpretación: «sui generis» y digna de conocerse (7).
Grabación: buena para su época (7).
Prensado: mediano (5).
Observaciones: Elisabeth Schwarzkopff realiza una labor de antología en el último movimiento.
Recomendabilidad:

MAHLER: La Canción de la Tierra. F. Wunderlich, C. Ludwig. Orquesta Filarmonía. Di-

rector, Otto Klemperer. (EMI, I J. 065-00.065, «estereo».)

Obra: de repertorio.
Interpretación: Wunderlich, maravilloso. Ludwig, a veces maravillosa; a veces, poco imaginativa. Klemperer, poco imaginativo.
Grabación: buena para su época (8).
Prensado: bueno (8).
Recomendabilidad: B.

PERGOLESE: Stabat Mater. M. Freni, T. Berganza. Orquesta Rossini, de Nápoles. Director, Ettore Gracis. (ARCHIV, «estereo», 2533114.)

Obra: infrecuente y bellísima.
Interpretación: romántica, vocalmente exquisita (9).
Grabación: balance en exceso favorable a las voces (7).
Prensado: muy bueno (8).
Recomendabilidad: A.

PROKOFIEFF: Alexander Nevsky. Orquesta y Coros de la Sinfónica de Londres. Director, André Previn. (EMI I J 063-02255.)

Obra: relativamente infrecuente.
Grabación: magnífica (10).
Prensado: Poco satisfactorio, a demasiada diferencia del británico (4).
Recomendabilidad: B.

RODRIGO: Con Antonio Machado y Otras canciones con piano. M. Orán, soprano; R. G. Senosiain, piano. (HISPAVOX, HHS 10-422, «estereo».)

Obras: arcaicas, a pesar de lo reciente de su composición.
Interpretación: bien, Senosiain; mal, María Orán (4).
Grabación: regular (5).
Prensado: malo (3).
Recomendabilidad: D.

SCHUMANN: Kreisleriana; Allegro, op. 8; Novelette, número 8; Romance, número 2. Alicia de Larrocha, piano. (DECCA, SXL 6546, «estereo».)

Obras: de repertorio, la **Kreisleriana**; infrecuentes, las demás.

Interpretación: conceptualmente, certera; técnicamente, magnífica (9).

Grabación: transparente (10).

Prensado: óptimo (10).

Recomendabilidad: A.

Observaciones: versión II de **Kreisleriana**; suprimidos ocho compases, con adición de otros ocho de la versión I.

SCHUMANN: Sinfonía número 2. Orquesta Filarmonía de Viena. Director, Georg Solti. (DECCA, SXL 6487, «estereo».)

Obras: de repertorio.
Interpretación: excitante, precisa y objetiva (9).
Grabación: muy buena (8).
Prensado: excelente (8).
Recomendabilidad: A.

SMETANA: Cuatro Poemas sinfónicos. Orquesta de la Radio-difusión Bávara. Director, Rafael Kubelik. (DGG, 25 30 248, «estereo».)

Obras: casi desconocidas.
Interpretación: excelente (8).
Grabación: excelente (8).
Prensado: muy bueno (8).
Recomendabilidad: A.

STRAUSS (Richard): Una vida de héroe. Orquesta Sinfónica de la Radio de Moscú. Director, G. Rojdestvensky.

Obra: de repertorio.
Interpretación: violenta, subjetiva.
Grabación: muy buena (8).
Prensado: flojo (6).
Recomendabilidad: B.

VARIOS AUTORES: Adagios diversos. Orquesta Filarmonía de Berlín. Director, H. von Karajan. (DGG, 25 30 247, «estereo».)

Obras: heterogéneas.
Interpretación: romántica (8).
Grabación: excelente (8).
Prensado: excelente (8).
Recomendabilidad: B.

VARIOS AUTORES: Diversos «Lieder». Victoria de los Angeles, soprano; piano, G. Soriano. (EMI, I J 063-01350, «estereo».)

Obras: muy variadas.
Interpretación: absolutamente admirable (10).
Grabación: buena (7).
Prensado: aceptable (6).
Recomendabilidad: A.

VARIOS AUTORES: Danzas renacentistas. Conjunto Morley, Conjunto de Música Antigua de Londres. Director, David Munrow. (EMI, I J 053-04.849, «estereo».)

Obras: primeras grabaciones.
Interpretación: erudita, variada y animada (9).
Grabación: estupenda (8).
Prensado: bueno (7).
Recomendabilidad: B.

OFERTA ESPECIAL LIMITADA

DOCE GRANDES OPERAS

Diciembre-Enero-Febrero



PRECIO OFERTA 730. Pts



PRECIO OFERTA 730. Pts



PRECIO OFERTA 245. Pts



PRECIO OFERTA 490. Pts



PRECIO OFERTA 490. Pts



PRECIO OFERTA 730. Pts



PRECIO OFERTA 730. Pts



PRECIO OFERTA 490. Pts



PRECIO OFERTA 490. Pts

DOCE MAGISTRALES GRABACIONES ESTEREOFONICAS
PRESENTADAS EN LUJOSOS ALBUMES CON
LIBRETOS COMPLETOS

RESERVE SUS EJEMPLARES



PROXIMOS LANZAMIENTOS

BALLO IN MASCHERA • NORMA • SUOR ANGELICA • TURANDOT • FALSTAFF

Y EN CASSETTES

CARMEN • LA TRAVIATA • PAGLIACCI



PRECIO OFERTA 730. Pts

Un año más, el Teatro del Liceo ha abierto sus puertas a una nueva temporada, y un año más ha sido Montserrat Caballé figura central en su inauguración. La obra seleccionada para esta ocasión, última dentro de la producción de Donizetti, fue Caterina Cornaro. Con esta elección la Empresa continúa su acertada política de ofrecer al público, además de las siempre apreciadas obras de repertorio, otras que el tiempo ha sepultado y que, en muchos casos, conviene desempolvar. Caterina se nos muestra con un valor muy superior al de otras partituras de Donizetti recientemente sacadas a la luz: con atrayentes arias, bellísimos dúos y amplios concertantes. Las páginas más interesantes corresponden quizá a los dúos soprano-tenor, en donde Caballé y Aragall desplegaron abiertamente sus facultades; pero toda la obra se sigue con fluidez, sin decaimientos. Las representaciones obtuvieron el éxito previsto y fueron anuncio prometedor de la temporada.

Gracias a la amabilidad del señor Pamias, Director de la Empresa, y demás personas de la organización, pudimos sostener esta amplia entrevista con Montserrat Caballé, en la cual la primera pregunta no podía dejar de referirse al Liceo:

—¿Qué representa para usted este teatro?

—Para mí tiene un gran significado, puesto que es el teatro de mi ciudad; porque desde niña lo he querido, porque he estudiado encima de él, porque tuve que dar la vuelta a medio mundo para poder cantar en él y porque, en definitiva, me encuentro en él como en mi casa.

—No es la primera vez que oímos decir que Montserrat canta en el Liceo gratuitamente. ¿Es esto cierto?

—Si por gratuitamente entiende usted el hacerlo sin cobrar nada, es totalmente falso.

—¿Cuál es su opinión sobre Caterina dentro de la producción de su autor?

—La considero muy interesante, puesto que se aleja mucho de la línea habitual de Donizetti, que todos conocemos. Es una obra de indudable influencia verdiana y hace pensar en lo que podría haber significado en este autor la influencia verdiana en el caso de que hubiera podido continuar escribiendo.

—He apreciado un rendimiento distinto en las dos primeras noches. ¿De cuál de ellas se siente más satisfecha?

—Indudablemente, de la segunda, ya que en la primera estaba todavía bajo control médico, y si canté, a pesar de la recomendación de que no lo hiciera, fue por la confianza que el público y la Empresa de este teatro tienen en mí.

—De que algo le sucedía a Montserrat nos percatamos, entre otras ocasiones, cuando el agudo final de la «cavalletta» no se produjo.

—Sí, pero mejor fue que no saliese que no si hubiera rozado a cualquier cosa semejante. Usted quizá notó sólo éste, pero yo me di cuenta de todos y cada uno de los que fallé, que fueron algunos más.

—Este año se daba la interesante circunstancia de ser la primera ocasión que usted y Aragall aparecían dentro de una misma función en el Liceo; pero, ¿habían cantado ya alguna vez juntos?

—Sí, este verano hicimos una Traviata en Málaga. Yo me siento comodísima con él, porque además de ser un gran cantante es un colega estupendo.

—¿Qué obras interpretará en la próxima temporada?

—De momento, Ana Bolena y Vísperas sicilianas. Si canto una tercera, todavía está por decidir.

—¿Alguna de ellas con Domingo?

—Las Vísperas serán con Plácido, sí.

—¿Qué es lo más destacado entre sus próximas actuaciones?

—Una Arabella, en Roma; las Vísperas, en el Metropolitan; las Normas de la Scala, las de Moscú en gira con la Scala; la inauguración de la temporada que viene en el Metropolitan; Ariadne de Naxos, en dicho teatro; una nueva producción de Caterina Cornaro, en la Scala; otra del Trovador, en el Covent Garden; las primeras actuaciones en Tokio, etcétera.

—¿Cuántas funciones canta Montserrat mensualmente?

—Depende; unas ocho o diez, por regla general.

—¿Nos podría indicar la función de la cual guarda mejor recuerdo?

—No sé. Realmente, no puedo fijarme en una sola, y en todo caso sería aquella en la que conocí a mi marido, y esto no tiene nada que ver con lo artístico.

—Todos los artistas tienen una serie de anécdotas, usted también; por ejemplo, aquel Trovador, en Nápoles... ¿Podría citarnos alguna reciente?

—No, no creo que yo sea persona de muchas anécdotas; no tengo anécdotas en mi carrera.

—Dentro de unos días partirá para Alemania, país en donde junto con Suiza comenzó su carrera, y en donde, sin embargo, se prodiga muy poco. ¿Por qué? ¿Será éste acaso el motivo por el cual sea Alemania el país, de entre los operísticamente importantes, en donde menos popular es la Caballé?

—Bueno, allí los teatros son estables, y como la programación se realiza de un año para otro, es difícil encontrar huecos; además, las funciones como «gast» son un poco rutinarias. A mí me han ofrecido varias; algunas las he aceptado y otras no. Con Viena y Hamburgo es más fácil llegar a un acuerdo, puesto que se programa con mayor antelación. Recientemente canté un Don Carlo en esta última ciudad. En cuanto a popularidad, le diré que tal vez

UNA TARDE CON MONSERRAT CABALLE

Entrevistó:

GONZALO ALONSO RIVAS

esto influya, aunque en venta de discos míos es él, tras el Japón, el segundo país de mayor venta.

—Ya que ha salido el tema, hablemos de discos. Recientemente ha grabado o está a punto de grabar Norma, Juana de Arco, Turandot, Bohème, Vísperas sicilianas, Mefistófeles, Guillermo Tell, Macbeth... ¿De cuál de ellas está más satisfecha?

—De Juana de Arco. Creo que se ha sacado un gran partido de la obra, siguiendo todas las indicaciones de Verdi, que estudiamos todos los artistas conjuntamente... Estoy convencida de que es una gran grabación; la he escuchado y me ha encantado. Estoy muy contenta de ella; sin embargo, no ha ganado ningún premio. Por cierto, la Norma ha obtenido el gran premio del disco. Yo confiaba en Giovanna más que en Norma; aunque, claro, las dos son mías y no puedo dejar de estar satisfecha.

—Por cierto, Montserrat, yo he oído las Normas de los primeros tiempos y la reciente grabación, notando una evolución hacia el estilo «bellcantista» a expensas de algo de dramatismo. ¿Está de acuerdo?

—Es posible, sí; creo que en la Norma sólo se adquiere madurez a base de hacerla. Aquéllas eran las primeras, y ahora llevo unas cuantas más. He adquirido una experiencia que antes no tenía.

—Turandot se ha editado ya en Alemania y las críticas han alabado unánimemente su «Liú», mientras que con el resto han sido bastante duras...

—¿Ah, sí? Bueno, no se puede basar la música mundial sobre lo que opina el crítico alemán, sin querer molestar; no, esto, no; pero... Alemania es un círculo cerrado. Lo demuestra su poca evolución en la parte escénica; se adelantaron y se quedaron plantados. Artísticamente, también se ve; el hecho de que consideren mi voz especial para El buque fantasma demuestra que no están preparados. Mi voz es lírica, con coloratura, y aunque tengo algunos acentos dramáticos, mi voz no es una voz dramática. Tienen una diferente concepción de la interpretación de las obras, y no se puede pretender que la opinión de un país que ve las cosas de esta manera tenga que ser compartida por el resto del mundo. ¿Quién tiene razón, el resto del mundo o este pedacito de Alemania? Es muy relativo esto; además, cada país tiene sus gustos... Sin embargo, Japón, Italia, Francia, América, etcétera, todos coinciden en que la música es diferente a como la ven los alemanes. ¿Quién tiene razón, la minoría o la mayoría? Habría que ver esto.

—Sí, yo también creo que en esto hay parte de razón ¿Y cuáles son los próximos proyectos discográficos?

—Grabo Cossi fan tutte, Don Giovanni, Masnadieri y Fausto.

—¿Cuántas obras tiene en repertorio?

—Setenta y seis.



—Vamos a entrar ahora en las diferencias existentes en el repertorio de Montserrat Caballé. Por poner dos ejemplos extremos, dentro de poco grabará Macbeth. ¿Está en proyecto la Lucía?

—Sí, pero vamos a grabar la **Lucía** que Donizetti escribió; va a ser un documento histórico. Cuando la Casa discográfica me lo propuso, yo dije inmediatamente que no, porque yo no puedo grabar **Lucía**; es para una coloratura, y yo no tengo los sobreagudos necesarios; pero durante año y medio me han estado tratando de convencer, y al final lo han conseguido. Me han convencido con la razón de que sería bueno que dejásemos un documento de lo que verdaderamente Donizetti quería. Creo que tienen razón; es como la **Norma** de Bellini, que ha ganado el premio por su fidelidad a la partitura y en la interpretación, sin exhibicionismo personal, ni punto ni coma más de lo que él escribió. Esto es algo que yo valoro mucho, y así me convencieron. Será muy interesante; tal vez no gustará, pero será una **Lucía** auténtica.

A mí este proyecto me ha causado gran sorpresa y me gustaría poder escribir algo más sobre él, pero es imposible dado lo confidencial del tema.

—Esto que me acaba de comunicar viene a apoyar mi siguiente pregunta: ¿no considera peligroso para la voz un repertorio tan opuesto? ¿No cree que la voz se puede resentir y durar menos?

—No, no creo que sea peligroso para la voz. Si lo fuera, yo ya estaría agotada, porque otras a mi edad lo han estado.

—Montserrat no puede ignorar que muchas de sus interpretaciones no editadas comercialmente se pueden obtener bajo firmas discográficas piratas, y que usted es, precisamente, una de las figuras más explotadas por ellas. ¿Cuál es su opinión sobre la existencia de estas casas?

—¿Qué le puedo decir? Le diré que yo las tengo casi todas, porque me hace mucha ilusión tener obras directas. La perfección del sonido es muy inferior a la de las Casas profesionales; pero, sin embargo, tiene el encanto y la emoción del instante. Aparte de discos míos, tengo de otras artistas; de Callas, por ejemplo, tengo muchos discos y cintas, porque me encanta y disfruto enormemente oyéndola. Cuando estoy en Londres o Nueva York voy a las tiendas y pregunto qué es lo que ha salido nuevo pirata. Verdaderamente, me da mucho gusto el encontrar grabaciones de este tipo.

—¿No cree que la extensa gama de sus grabaciones, muchas de las últimas con Domingo, puede saturar al público e inducirle a decir: «¡Vaya, otra vez la Caballé, otra vez Domingo...!»?

—Mire, esto es como las parejas Callas-Stéfano o Tebaldi-Mónaco de hace veinte años; las Casas discográficas nos han juntado, y si insisten sobre ello, es porque les va bien. Las Casas no hacen nada que no sea comercial, no trabajan por el arte, y mientras esto siga bien, yo encantada de cantar con Plácido, y Plácido encantado de cantar conmigo. Además, es muy interesante que la gente que tiene oportunidad de oírnos en directo juntos pueda encontrar también grabaciones comunes.

—¿En qué tipo de repertorio se encuentra más a gusto?

—Strauss, que no canto casi nunca. Es un compositor que va muy bien a mi voz. Yo me siento muy cómoda cantando a Strauss.

—Volviendo a esa gran figura de la piratería discográfica que es María Callas, me gustaría saber qué opina de su retorno. Supongo que estará al corriente de su recital en Madrid.

—Lo sé, lo sé. Acabo de recibir una postal de los dos agradeciendo el telegrama que les envié en el primer concierto de su gira. Yo no sé qué daría por poder oírles. Encuentro estupendo el retorno, ya que les quiero enormemente y sé que para ellos representa mucho. Además, considero que tanto María como Pippo pueden cantar todavía muchos años. Este retiro forzado está bien que lo haga quien sale al escenario y pueda dar pena; pero per-

—La primera de éstas, ¿cuál fue?

—La **Serva padrona**, de Pergolesi.

—¿Y la última será la **Aida**?

—No, yo la **Aida** la he cantado en Alemania y en alemán cuando mis comienzos. Ahora estoy estudiando **Parisna Deste**, de Donizetti, que debo cantar en Nueva York.

—¿Cómo prepara Montserrat una nueva obra?

—Primero escucho la música; entonces valoro su calidad musical. A veces puedo encontrar una obra magnífica, pero que yo reconozco que no puedo cantar; entonces, desgraciadamente, tengo que dejarla. Si me va bien, miro la clase de personaje que es; si es aburrido o si, por el contrario, tiene garra; si es dulce; hay personajes que atraen y sientes fácil el adaptarte. Si me gusta, lo estudio a fondo. Creo que antes de empezar a estudiar la música hay que tener un interés vivo por el personaje. Así saco yo mucho más partido a la obra, a la música; una vez conocido el personaje, la aprendo de diferente forma; logro una mejor interpretación.



Montserrat Caballé en **Tosca**

sonas como ellos, que tienen tantos recursos, que son tan artistas, no. ¿Qué no me cantan la **Lucia**? No me importa, me cantarán el aria del **Werther** y me harán llorar, porque todavía no hay nadie que lo haga como ella o como él. ¿Por qué nos hemos de privar de ese goce? ¿Y por qué ellos se han de encerrar? Encuentro fabulosa esta turné.

—¿Es **Montserrat Caballé** partidaria de una retirada cuando todavía se está a tope o de continuar cantando hasta que la voz diga basta?

—Yo soy partidaria de una retirada a tope.

—Muchas veces se ha oído hablar de una posible retirada de **Montserrat**. ¿Qué hay de esto?

—Pues, sí. Me voy a retirar cuando termine los contratos que tengo firmados; pero esta fecha no la voy a decir, porque anteriormente lo hice y se armó un revuelo tremendo. Ya no firmo más contratos, pero todavía faltan algunos años para que acaben los ya realizados.

—Es sabida su predisposición para ayudar a los nuevos valores españoles: **Carreras, Jiménez...** ¿Qué problemas y qué satisfacciones le reporta?

—Problemas, ninguno; satisfacciones, muchas; pero es muy limitada la ayuda que yo puedo dar, porque quien vale, vale. No es una ayuda, es una oportunidad; después, si la persona vale, se desenvuelve por sí sola.

—Hablando de colegas, ¿qué tal están las relaciones con los colegas? Hay comentarios sobre diferencia de «criterios» entre **Montserrat** y «mezzos», entre **Montserrat** y directores... ¿Qué hay de cierto en los rumores?

—Con «mezzos», nunca; con directores, sí. Hay algunos con los que no me encuentro cómoda, así como ellos no se encuentran cómodos conmigo; y entonces, como nuestras carreras no dependen una de otra, es mejor que cada uno siga su camino.

—Sí, pero, ¿por qué en sus grabaciones discográficas no suelen intervenir directores de primera línea?

—Los directores de mis grabaciones no los elijo yo. Yo podré indicar alguno en los teatros, pero en los discos, no. Desde luego, la idea de que un cantante puede elegir a un director o a un colega está muy anticuada. Eso, hoy en día, ya no se hace, no lo dejan.

—Siempre hay sus excepciones, ¿no?

—No, no; hoy en día, aparte de ciertas señoras que se llevan a sus maridos como directores, al resto no nos lo dejan hacer.

—Dentro de unos días grabará una **Tosca** con **Karajan** (junto a **Pavarotti** y **Glosop**). ¿Cuáles han sido hasta ahora las relaciones con **Karajan**?

—Pues bastante tirantes, porque yo, considerando que ellos no habían cumplido su parte, anulé unas representaciones en **Salzburgo**, que **Karajan** debía dirigir. Como yo no cancelo ningún contrato a menos que esté enferma y ellos no cumplieron exactamente lo pactado, consideré que el teatro aquel no era serio y que, por lo tanto, no se me había perdido nada en él. Desde entonces hemos estado distanciados.

—De la **Tosca** se realizará una grabación y un filme. ¿Cree que la colaboración será fructífera?

—Bueno, yo estoy segura de que por parte de él será una gran **Tosca**, y también por parte de los demás colegas. Por mi parte, trataré de hacerlo lo mejor que pueda.

—Continuando con el tema de los colegas, ¿cuáles han sido la soprano y el tenor, de los no presentes, que más ha admirado?

—Soprano una: **María Callas**; tenores dos: **Caruso** y **di Stéfano**.

Hace unos meses se produjo una gran inquietud en torno al desgraciadamente eterno tema de un teatro de ópera para **Madrid**. Ahora que, una vez más, las aguas han vuelto a su «cauce», nos gustaría que **Montserrat** nos diese su opinión sobre este hecho.

—¿Qué opina del aparente abandono de la idea de dotar a **Madrid** de un teatro de ópera, ya sea el **Real** o uno nuevo edificado a tal efecto?

—Pues me da pena que el **Real** no se convierta en lo para que nació; pero, claro, esto son personas de mayor altura que yo quienes lo han de decir. De todas formas, sería una pena que hicieran un nuevo teatro en **Madrid**; pienso que sería más interesante que construyeran una gran sala de conciertos, porque la acústica del **Real** es para la ópera; está hecho para que la voz salga de atrás, donde lo llenaron de cemento, y la orquesta de abajo. Eso se ha demostrado, y es lo ideal. Si en **Madrid** no pueden conseguir tener un teatro debe ser porque la afición es muy reducida o porque hay grandes dificultades, ¿no?

—Hablando de teatros, parece ser que el triunvirato **Vanarelli, Capobianco** y **López Cobos** van a dar un gran impulso a la ópera en **Las Palmas**. ¿Ha tenido algún contacto con este teatro?

—¿Ah, sí? De esto no sabía nada. No, no he tenido ningún contacto, pero me parece algo interesantísimo.

—Ya para terminar, **Montserrat**, ¿podría citarnos los acontecimientos claves en su carrera?

—Sí, mi debut en **Méjico**, en el año sesenta y cuatro; en **Nueva York**, en el sesenta y cinco, y las **Normas** de la **Scala**, el año pasado.

Y así damos por concluida una charla con una de las máximas figuras de la lírica actual, en la cual se han dicho cosas con las que estamos de acuerdo; otras, con las que no (especialmente en lo referente al teatro de ópera en **Madrid**), pero que, en definitiva, nos han servido para conocer un poco más a **Montserrat Caballé**.

Entrevistó: **GONZALO ALONSO RIVAS**

OPERA

Hace un año, desde estas mismas páginas, llamaba la atención sobre los fracasos que año tras año se vienen produciendo en el **Campoamor**. Pues bien, un año más es de obligación dar fe de que esta temporada ha resultado peor que la de las **Bodas de Plata**. En una palabra, que seguimos por el mismo camino.

En unas declaraciones a la prensa, el empresario, señor **Barosi**, se defiende poniendo de relieve «la enorme exigencia del aficionado asturiano, que pone, por su excesivo rigor, en peligro el que los divos quieran cantar en **Oviedo**», según sus palabras. Ni **Pavarotti**, ni la **Freni**, ni **Cappuccilli**, por citar sólo los triunfadores más recientes (se podrían citar docenas), creo que tengan inconveniente en seguir acudiendo. Lo que ocurre es que, junto a estos primerísimos, se contrata a otros a los que se quiere hacer pasar por tales, con un buen historial, pero que no han sabido o no han querido retirarse a tiempo. Caso de esta temporada, el tenor **Limarilli**, como de la anterior había sido **Bruno Sebastián**. Y lo que se escucha y, por lo tanto, debe juzgarse cada noche, no es una trayectoria artística, sino la actuación de aquella noche.

Si, por otra parte, estos mismos cantantes, con idénticas óperas, cantan pocos días antes en **Bilbao**, con sus correspondientes ensayos, así como los que hay aquí en **Oviedo**, me parece que es más que suficiente para no hablar de falta de tiempo en la preparación de las temporadas. Los resultados, por tanto, tienen que ser más positivos, o llegaremos fácilmente a la conclusión de que los conjuntos no reúnen las condiciones necesarias. Incluidos la orquesta y el coro.

La temporada se ha abierto con la ópera, de **Verdi**, **Simón Bocanegra**, obra que se representa pocas veces, pero que interpretada por buenos cantantes merece la pena escuchar. Hemos contado en **Oviedo** con cantantes de excepción, y el éxito fue muy grande. Hay que destacar en primer lugar al gran barítono, quizá número uno del momento, **Piero Cappuccilli**, en el papel protagonista. Voz espléndida por volumen, timbre, entonación; de enorme seguridad y gran actor siempre, consiguió un extraordinario triunfo. **Mirella Freni** ha estado como siempre, maravillosa. Con su voz clara, afinadísima, ha vuelto a entusiasmar al aficionado, como era de esperar. Está también en el momento culminante de su carrera. El papel del tenor fue confiado a **Veriano Luchetti**, debutante en **Oviedo**. No nos ha convencido mucho, por su escaso volumen, aunque posee una bonita voz, bastante afinada.

El bajo **Paolo Washington** ha cooperado también al éxito ge-

neral conseguido, así como **Nino Carta** y **Giovanni Foianni**.

La segunda ópera fue **El barbero de Sevilla**. Había expectación enorme, por la popularidad de la obra y porque la protagonista sería la asturiana (no ovetense, como dijo algún crítico nacional) **Josefina Arregui**. «**Fíguro**» fue el español **Vicente Sardinero**. (¡Qué vergüenza tener que decir un año más que sólo dos españoles han sido incluidos en los repartos!) «**Don Bartolo**» fue cantado por el bajo **Enzo Dara**; «**Don Basilio**», por **Paolo Montarsolo**, y el «**Conde de Almaviva**», por el tenor peruano **Ernesto Palacio**.

Josefina Arregui lleva varios años intentando abrirse camino en este difícil mundo de la ópera. Hasta el momento, justo es reconocerlo, no lo ha conseguido plenamente, y quizá a estas alturas ya no lo consiga. Su emisión de voz es muy desigual, y junto con un registro medio muy aceptable, de indudable belleza, tiene a veces unos agudos desatemplados, metálicos, bastante desagradables. Por otra parte, al finalizar la temporada ha hecho unas declaraciones desafortunadas, que han dado mucho que hablar. Después de veintiséis años de ópera en **Oviedo** tuvo el atrevimiento de decir: «Yo contribuí a que la ópera fuese descubierta por los asturianos.» Lamentable frase, que se comenta por sí sola.

Vicente Sardinero ha hecho un «**Fíguro**» bastante bueno. Con voz demasiado lírica para esta

SAN SEBASTIÁN

Considerando que se trata de un verdadero acontecimiento musical, dedicaremos esta crónica al **V Certamen de Canción Vasca** para **Masas Corales**, celebrado en **Tolosa** los días 1, 2, 3 y 4 de noviembre. El Concurso de Composición fue patrocinado por la **Fundación de Arte Castellblanch**, y el de **Masas Corales** por la **Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián**. Continuando la línea iniciada el año pasado, el Certamen ha tenido como adecuado complemento el **II Concurso de Composición Vasca** para **Masas Corales**, con la pretensión de avivar en los compositores su inquietud por la creación de obras corales vascas. Se presentaron 15 partituras. El primer premio lo ganó el joven autor **Angel Oliver**, aragonés de nacimiento, afincado en **Madrid**, donde se dedica a la enseñanza musical. Es autor de varias composiciones musicales y ha obtenido dos becas para realizar estudios en **Roma**.

Concurrieron al Certamen veinte Agrupaciones: de **Alemania, Francia, Asturias, Burgos, Cáceres, Guipúzcoa, Lérida, Navarra,**

no Nino

El bar-
expecta-
laridad
protago-
no ove-
crítico
ui. «Fi-
nte Sar-
a tener
ue sólo
ncluidos
Bartolo»
o Enzo
r Paolo
de Al-
uano Er-

varios
camino
la ópe-
usto es
nsegui-
a estas
Su emi-
gual, y
dio muy
belleza,
os des-
astante
parte,
ha he-
desafor-
mucho
veinti-
Oviedo
decir:
era fue-
asturia-
que se
cho un
o. Con
a esta



Los triunfadores de la temporada de ópera ovetense: Mirella Freni y Piero Capucilli

partitura, se ha entregado, no obstante, a la interpretación y ha salido más que airoso de la prueba. Es un gran cantante, por facultades, calidad en el timbre y afinación admirable.

Ernesto Palacio es un tenor lírico-ligero, de voz agradable, que ha estado discreto en su actuación, así como Enzo Dara en el «Don Bartolo».

Párrafo aparte merece el gran triunfador de la noche, Paolo Montarsolo. Nos hemos encontrado con un extraordinario bajo, que ha cantado el aria de «La calumnia» de forma tan sensacional como no recuerdan haberla oído «los más viejos del lugar». Es cantante segurísimo, de gran volumen y extensión de voz.

A continuación se repuso la ópera, de Puccini, *Tosca*, en la

que nos ha gustado sobre todo Peter Glossop en el papel de «Scarpia». Impresionante en escena, ha hecho una entrada sensacional y salvado el primer acto, siendo el mejor del trío protagonista. Ilva Ligabue posee una buena voz de soprano dramática, pero de timbre muy especial, al que no estamos habituados. Quizá por eso no parece que haya gustado mucho, hasta el extremo de que su «Visi d'arte» fue muy poco aplaudido.

El más flojo ha sido el tenor Luchetti en «Cavaradossi», cuya famosa «Recondita armonia» pasó completamente inadvertida, sin aplauso alguno, así como «E lucevan le stelle».

Con la representación del *Ernani*, de Verdi, en cuarto lugar, ha llegado el escándalo. La pre-

sentación del tenor Limarilli fue tan desafortunada, que desencadenó las protestas del público desde el primer momento. Francamente mal ya en el aria inicial, «Comme rugiada», tuvo una actuación general tan pobre, que no se explica cómo pudo llegar al escenario del Campoamor, con la reciente experiencia de Bilbao. La soprano Seta del Grande cantó también discretamente y con mucha desigualdad. Bien el bajo Washington. El extraordinario Cappuccilli ha vuelto a ser el fenómeno de siempre, si bien empezó a cantar un tanto fríamente, contagiado quizá por sus compañeros, para irse elevando sobre todos y cuajar una actuación ejemplar. Los enormes aplausos y bravos subrayaron este triunfo del gran barítono.

La quinta representación correspondió a *L'elixir d'amore*, de Donizetti, y ha resultado la más completa de toda la serie. Con un buen cuarteto solista, hay que destacar de nuevo a la extraordinaria Mirella Freni, que ha hecho la delicia de todos. También el bajo Montarsolo ha hecho una gran interpretación del «Dulcámara», aunque me ha gustado más su «Don Basilio». Bien el tenor Ernesto Palacio, mejor que en su otra actuación, así como Vicente Sardinero.

Hay que destacar que al ensayo general de este *Elixir* se invitó a escolares ovetenses. Y 1.500 niños llenaron casi el Campoamor, aplaudiendo entusiasmados. La experiencia ha sido extraordinaria y ejemplar.

Con *Il Trovatore*, de Verdi, se puso fin a esta temporada llena de altibajos, como de costumbre. El tenor Limarilli, por su desafortunada actuación en *Ernani* fue sustituido por Renato Francesconi, que por lo menos salvó la situación algo más que discretamente. Nos ha vuelto a extrañar la voz de la Ligabue, pero ha estado mejor que en *Tosca*, pudiendo calificar su actuación de correcta. Hacía su presentación en Oviedo Adriana Stamenova, una magnífica voz de contralto, que no obstante no entusiasmó al auditorio, por esa oscuridad en la emisión a la que tampoco estamos acostumbrados. Y cerramos con Peter Glossop, bastante regular en todas sus intervenciones. Y es que *El Trovador* es ópera de mucha envergadura. O se puede contar con un cuarteto solista de primera fila, o es preferible no ponerla en escena.

Y cerramos este comentario con la orquesta y el coro. Lo que he dicho sobre los ensayos suficientes puede aplicarse a estos conjuntos al pie de la letra. La Sinfónica de Bilbao es una buena orquesta de concierto, pero no es la más idónea para el acompañamiento de voces. En muchas ocasiones ha sonado más de la cuenta. En cuanto al coro, baste decir que me parece imposible, hasta el punto de no creerlo, que sea el mismo que canta en el Liceo de Barcelona. Estos dos conjuntos, si no son capaces de mejores resultados, no será por falta de ensayos.

PEDRO LUIS MENENDEZ

SEBASTIAN ★ V Certamen de la Canción Vasca

Santander, Valencia, Valladolid y Vizcaya.

El Pregón de Apertura estuvo a cargo de Tomás Marco, con el tema **Los Coros en la Música vasca de hoy**. La personalidad de Tomás Marco es sobradamente conocida y los innumerables títulos que posee harían interminable esta crónica. Hubo también Mesa redonda, siendo ponentes de la misma ilustres personalidades. Se trataron varios puntos sobre diversos temas, destacando la enseñanza musical que debería implantarse a partir de los primeros años de escolaridad. Ante la ausencia de profesores, cabría la posibilidad de realizarla con «monitores», como se viene haciendo ya en Cataluña e Italia (Roma). Hay que tener en cuenta que el primer instrumento del niño son sus propias cuerdas vocales, en lugar de la flauta dulce que se viene utilizando erróneamente.

El éxito del Certamen de Voces Corales ha sido total, hasta llegar al «No hay billetes» en su clausura, con el Teatro Leidor abarrotado.

Las agrupaciones a voces igua-

El primer premio del Certamen, el coro mixto alemán Chor Geamtschule Marktoberdorf, de 48 voces, actuando bajo la dirección de su titular, Arthur Gross.

les han sido muy inferiores en calidad a las de las voces mixtas. Se observó también que, en general, la calidad de las voces superaba la de sus directores. El trabajo del Jurado fue muy pesado y duro, rayando a gran altura. Según la impresión causada en el público por la actuación de las agrupaciones, la decisión del Jurado fue justa.

El primer premio fue para el

Coro alemán Chor Geamtschule Marktoberdorf. Coro mixto, de 48 voces. Director, Arthur Gross.

Segundo clasificado fue la Coral Ametsa, de Irún. Coro mixto de 50 voces. Director, Fernando Etxepare.

El tercer premio lo consiguió el Coral Le Madrigal, de Lyon. Coro mixto de 28 voces. Director, Alain Chabrier.

Nuestra felicitación a los Coros que participaron en este importante V Certamen de Canción Vasca para Masas Corales, al Centro de Iniciativas y Turismo de Tolosa y a la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián y Dotación de Arte Castellblanch, que hacen posible la realización de estos acontecimientos musicales.

GLORIA VIGNAU



(Viene de la página 52.)

tinario del diploma técnico para 1974. Leonard Marcus propone a dos personas, Benjamin Bäuer y Sachi Inoue, de CBS americana y JVC japonesa, inventores de los dos sistemas cuadrofónicos enfrentados a nivel internacional: el «matrix SQ» y el «discrete». Naturalmente, la propuesta implica la consagración a nivel de premio mundial de la tetrafonía. Georges Cheriére se opone, secundado por Gerard Verlinden, alegando que el sistema en ningún caso ha llegado a la mayoría de edad. Pido la palabra y apoyo la proposición de Marcus, citando como ejemplo de dos grabaciones cuadrofónicas perfectamente «adultas» una de cada método: el Touch, de Subotnick, sistema SQ, obra electrónica escrita especialmente para cuatro canales, y La mer, de Debussy, reciente registro de Ormandy y Filadelfia en sistema «discrete». Karl Breh se une a la candidatura, y el premio se otorga, finalmente, por ocho votos a favor. Montreux decide así ser «vanguardia» en sus premios de 1973.

* * *

Los días 18 y 19 me dan la oportunidad de escuchar a la Orquesta de la Südwestfunk, de Baden-Baden, en sus dos actuaciones en el Festival. En un primer concierto, bajo la batuta de Moshe Atzmon como director invitado, Martha Argerich ofrece una lectura irrepitiblemente sosa del K. 503 de Mozart; la segunda parte resulta, sin embargo, una agradable sorpresa: Atzmon brinda una electrizante interpretación de la difícilísima Séptima de Mahler, tocada con absoluta perfección y pulcritud por el excelente conjunto en el que sobresale una poderosísima (en exceso) sección de metales, magníficamente dominada por el maestro israelí. El segundo día la formación interviene con su titular, el competente Ernest Bour. Tras un objetivísimo Coriolano, seco hasta niveles «sibelianos», entra en escena Harry Dwyer, que oficialmente ejerce la profesión de pianista; según el programa de mano, toca el Cuarto concierto de Beethoven: renuncio a comentar su intervención, porque lo que hace no tiene nada que ver ni con la obra citada ni con el teclado en líneas generales. Bour cierra el programa con un germánico Debussy (La mer), pero su momento de gloria lo alcanza estrenando una pieza del compositor suizo Ketelborn: la orquesta actúa en ella con una transparencia total y el sonido es embriagador; éste es el repertorio en el que la Südwestfunk no tiene parangón con casi ninguna otra agrupación mundial, patentes su inteligencia y virtuosismo en la interpretación de obras contemporáneas. La página de Ketelborn, interesante tímbricamente, pero nada del otro mundo, se beneficia así de una transcripción de auténtico lujo.

El mismo día 19, la EMI (His Master's voice) Ltd. invita a todos los miembros del Jurado a un almuerzo en el hotel Victoria, en conmemoración de los setenta y cinco años de su fundación. Asisten al mismo Peter Andry y Mike Allen, del Departamento internacional de la Empresa, así como dos figuras enraizadas en la larga historia de la firma, Elisabeth Schwarzkopf y su esposo, Walther Legge, acaso el más famoso productor que haya tenido el disco. A los postres, Andry toma la palabra y hace un breve balance de la vida de la Compañía: esto, en principio, no pasaría de lo puramente anecdótico, pero Peter Andry termina su corta alocución en inglés con unas escuetas frases acerca del sentido que la industria del disco pueda tener para el futuro. «No sé si la gente comprará discos en el futuro—dice Andry—, pero sí estoy convencido de que algún día una generación que no querrá vivir en un aire contaminado y que despreciará a los que la mientan se interesará por saber cómo fueron aquellos que les precedimos, con todo lo bueno y lo malo que tuvimos; tal vez el testimonio de los discos les sea útil para entendernos y mejorar. Creo que eso puede ser suficiente.»

* * *

En la noche del 20 de septiembre se celebra la ceremonia de entrega de los premios en el castillo de Chillon, ante las cámaras de la Televisión suiza. Arturo Rubinstein recoge el Diplôme d'Honneur que se le otorgó en 1972 por el conjunto de su carrera, tras de lo cual pronuncia un simpatísimo discurso de aceptación en anglo-franco-germano-hispano-italiano; Rubinstein es siempre un modelo de humanismo y sencillez en todos sus actos (buena prueba de ello son sus «sincerísimas» memorias). Al saludarle los miembros del Jurado, me pregunta en castellano: «Votaría usted por mí el año pasado, ¿verdad?». Tengo que explicarle que éste es el primer año que España interviene en el certamen, pero le aseguro que de haber sido miembro le hubiera votado.

El momento más emotivo de la noche se produce cuando se anuncia el Premio Especial concedido al Anillo, de Furtwängler; la viuda del gran artista, Frau Elisabeth Furtwängler, que reside en Clarens desde el fallecimiento de su marido, acude a recoger el diploma. En una sencilla alocución (en la que siempre que se refiere a su esposo dice «el maestro Furtwängler») relata algunos de los pormenores del registro y agradece, entre orgullosa y emocionada, la distinción. Desde aquí tengo que agradecer a Elisabeth Schwarzkopf su infinita gentileza, pues acabada la ceremonia me presenta con Frau Furtwängler; para mí es éste el momento más valioso e intenso de toda la semana, momento que se prolonga casi quince minutos porque la esposa del legendario director se interesa por conocer la difusión de las grabaciones de

coctelera

Con este mes de diciembre se acaba el año. Claro que ocurre siempre, aunque en este año de 1973 no había sucedido aún. Pero no se preocupe, lector, que la «Coctelera» no se acaba así como así. De momento, he aquí algunas reflexiones jocosas-festivas-musicales que han martilleado en nuestro cerebro durante los últimos días

★ Nos visitó la Orquesta Filarmónica de Nueva York porque en su tierra tenían problemas. No podían dar conciertos públicos no sé por qué. No podía haber grabaciones porque, según me han dicho, con lo de Watergate se han acabado las cintas magnetofónicas en los Estados Unidos. Claro que yo no lo creo, pero cuando el río suena...

★ Karajan ha sido nombrado ciudadano honorario de Berlín. Enhorabuena.

★ ¿Se puede crear una Coral Polifónica sin que nadie—cantantes y director—posean conocimiento alguno de Música? Pregúntenlo a la de Plasencia y les dirán que sí, aunque yo les diría que no.

★ En España tenemos una Crítica extraordinaria. Lástima que sean tan exigentes con los artistas extranjeros en especial. ¡Señores, que nos vamos a cargar el turismo!

★ Todas las revistas, y la Radio y, cómo no, la Televisión, han escrito y hablado de la boda de la Princesa Ana. Del vestido, de los invitados, etc. Pero nadie ha dicho si tocaron la **Marcha nupcial** de Wagner o la de Mendelssohn. ¿Acaso es que los enviados no sabían nada de música? ¿Acaso es que los novios se casaron sin marcha? Sea lo que fuere, es lamentable.

★ En el Palacio de Congresos van a sustituir el mármol de las paredes por un revestimiento que mejore la acústica. ¡Pues claro que ha sido un sueño!

★ Quisiera darles un consejo. No presten discos a nadie. El otro día dejé la **Novena** a un amigo. Y cuando me la devolvió—cosa poco corriente—, faltaba la ligadura entre las corcheas en

Re bemo y La sostenido en modo hipodórico del compás 3/4 del tercer movimiento, además de un regulador «pp-ff» que figura, según la edición Breitkopf & Härtel, entre los compases 67-69 del primer movimiento. Comprenderán ustedes que el disco en cuestión ha quedado que no hay quien lo oiga. Y ¿saben cómo ocurrió? Sencillo. El muchacho puso la grabación boca abajo y se le cayeron.

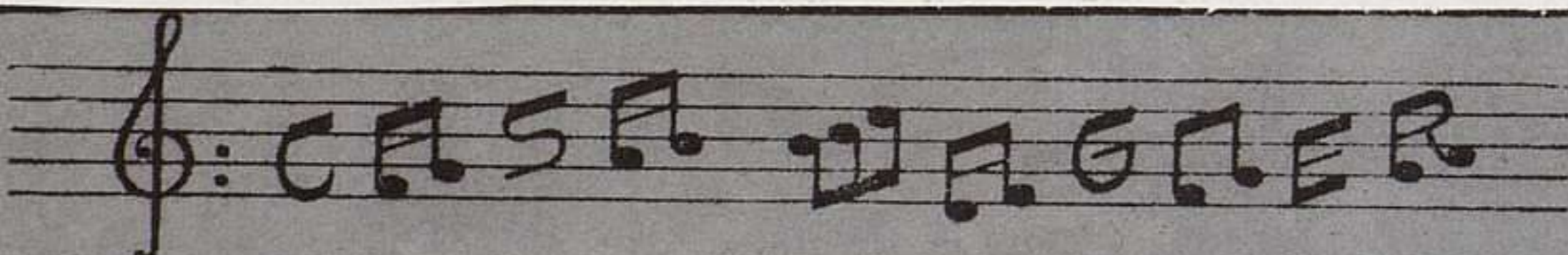
★ Y por hoy quisiera terminar con algo que en estas fiestas viene como anillo al dedo: para el próximo año—1974—va a ser inaugurado en Madrid el Teatro Nacional de Ópera. Buen regalo de Reyes. (Claro que quizá usted, querido lector, no sepa que esto está escrito el 28 de diciembre de 1973, festividad de los Santos Inocentes.)

MEFISTOFELIS

Revista Musical Ilustrada Ritmo, S. A.

En cumplimiento de cuanto dispone la vigente Ley de Prensa en su artículo 24, y con independencia del carácter público del Registro de Empresas Periodísticas, esta Revista, para información de sus lectores, hace público que su organismo rector lo constituye el Consejo de Administración de dicha Revista, que preside don Fernando Rodríguez del Río, y del que es Secretario General don Antonio Rodríguez Moreno, actuando como vocales doña Pilar Polo y doña Rosario Rodríguez Moreno. La Dirección de la Revista la ostenta el Presidente del Consejo, y la Jefatura de la Redacción, el Secretario General.

Furtwängler en España. Posteriormente, Andry y Allen se unen a la conversación. Cerca de la media noche, Montreux corre el telón de una parte de su Festival, tal vez la más representativa a nivel supranacional; cuando a la mañana siguiente el taxi nos deja a Leonard Marcus y a mí en Ginebra, en una tienda del aeropuerto veo expuesto el Benvenuto Cellini con la etiqueta «Prix Mondial du Disque». Y no puedo por menos de sonreír al pensar que he sido una pequeña parte en el origen de esa etiqueta.



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

Los DISCOS que anuncian las Editoriales en esta Revista ya los tenemos nosotros a su disposición. ORGANOS, PIANOS, ACORDEONES, GUITARRAS, LAUDES, BANDURRIAS y todo cuanto necesite lo tenemos a su disposición.

¿Está aún buena la aguja de su Tocadiscos? Si necesita cambiarla, escribanos. Tenemos agujas FOX en zafiro y diamante de todos los tipos.

a

n mo-
s 345
demás
que fi-
itkopf
es 67-
Com-
disco
ue no
en có-
nucha-
a aba-
termi-
s fies-
dedo:
974—
Madrid
Opera.
ro que
or, no
el 28
ividad

LES

l
o),

uanto
de
24, y
arác-
o de
esta
n de
blico
or lo
Ad-
evis-
ando
que
don
eno,
doña
sario
irec-
sten-
sejo,
ción,

conver-
urte de
o a la
ora, en
tiqueta
ar que



Es como un
juego, pero
suena como
un órgano.
Es como un
órgano, pero
divertido como
un juego.
Es tan fácil
que un niño
puede jugarlo,
perdón, tocarlo.
Sí, se toca
con un solo
dedo.

Mano izquierda
sin problemas:
acompañamiento
automático.
Ritmos y más
ritmos: Jazz,
Rock, Latino,
Vals...

Con un dedo,
una orquesta:
trompetas y
trombones,
flautas y
violines,
pianos y sitar,
guitarras,
banjos... y
aún más.
Partituras a
miles que se
leen sin saber
solfeo.

Fácil, fácil,
sin esfuerzo:
diversión y
relax y el
hobby musical
de sus sueños

¿Qué es?

El increíble
Piper
(claro) de
HAMMOND



solicite
información en
**HAMMOND
IBERICA,S.A.**

Maestro Nicolau, 21
BARCELONA-6
Tel.: 227 15 97

Distribuidores
en toda
España

bordoycampeador

VELLIDO

PLAZA F. MOYUA, 4
TELEFONO 21 42 49
BILBAO-9

LES GRANDES
MARQUES RÉUNIES

GAVEAU · 1847

ERARD · 1780

PLEYEL · 1807

SCHIMMEL · 1885

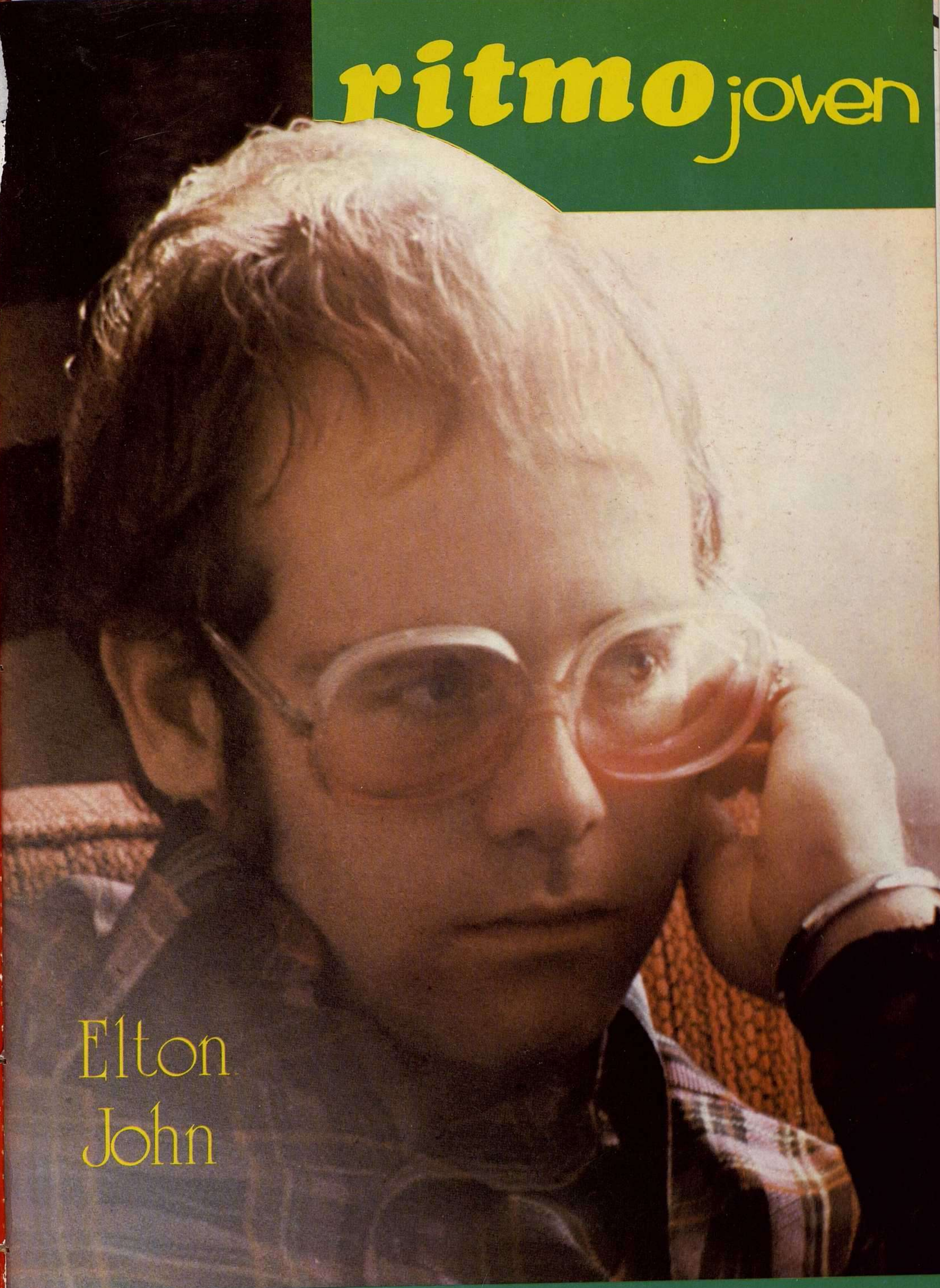
MARQUE DÉPOSÉE À PARIS

KAWAI

GARRIDO

DESENGAÑO, 2
VALVERDE, 3
TELEFONO 222 72 02
MADRID-13

ritmo joven



Elton
John

SUPLEMENTO MUSICA "POP"

EXTRAORDINARIO FIN DE AÑO

RITMO

AÑO XLIV ● NUM. 437 ● DICIEMBRE 1973

3 SINGLES QUE SON EXITO

CUERPOS Y ALMAS



MI CANCION ES AMOR

SINGLE CBS 1857

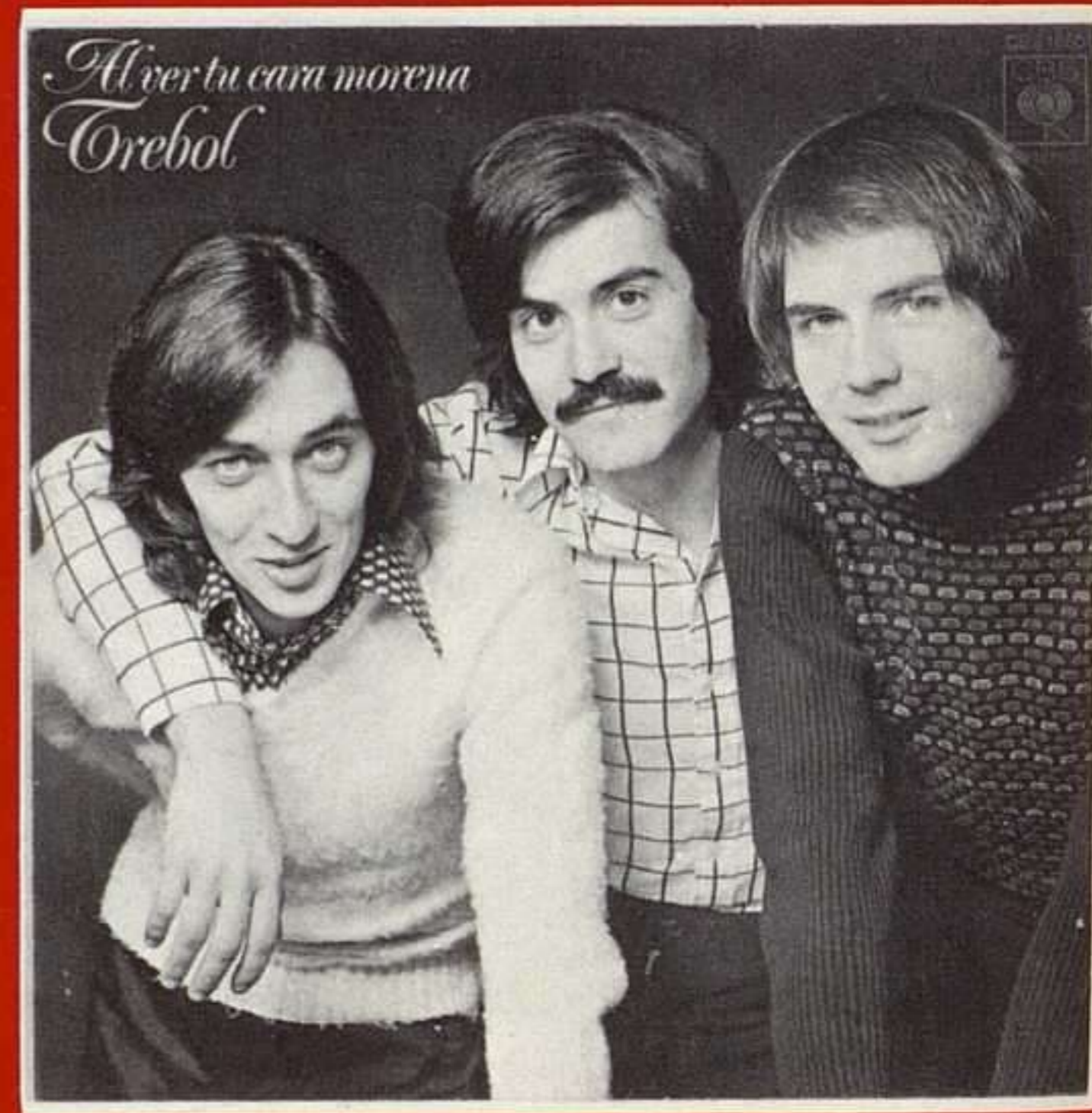
LA COMPAÑIA



CANTA COMO SI TE FUERAS A MORIR MAÑANA

SINGLE CBS 1859

TREBOL



AL VER TU CARA MORENA

SINGLE CBS 1860



TEORÍA

PROSEGUIMOS NUESTRO AVANCE

Desde que comenzó, hace ya bastantes años, la escalada de la música «pop» en España, muchas revistas basadas en esta joven derivación de la música han nacido y han muerto, sin conseguir la madurez y el señorío necesarios para conquistar el respeto y la admiración de los profesionales musicales no sólo de nuestra patria, sino del resto del mundo.

RITMO puede estar plena de orgullo por haber conseguido algo que no ha logrado ninguna otra publicación en este país: imperar en el plano de la música durante cuarenta y cuatro años. Ello nos llena de orgullo y nos ha llevado a razonar cuál será nuestro secreto, tan celosamente buscado por algunos. Estos cuarenta y cuatro años de existencia de nuestra publicación se han conseguido a fuerza de mantener una política de continuo amor a la música en sí misma. Como consecuencia de ello se creó un gran espíritu de conservación y apoyo a todo el aparato anejo que ha estado moviendo, y mueve en la actualidad más que nunca, ese arte tan trascendental para el hombre, surgido paralelamente a la creación de la vida: la Música.

RITMO JOVEN vive y se forma continuamente en el seno de esta gran Revista, y por ello desde que comenzamos nuestra labor en pro de la música «pop», hace dos años, nos hemos propuesto seguir la línea maestra de nuestra veterana Revista en todas nuestras acciones de divulgación de la música más actual.

Como consecuencia de la anterior decisión, RITMO JOVEN está realizando un gran esfuerzo para anclarse sobre una línea periodística perfectamente definida, que, por desgracia, o bien por culpa de cierto sistema que impera en este mundo, no es seguida por ninguna de las publicaciones musicales que subsisten o han subsistido en nuestra patria.

Los segmentos componentes de esta línea coinciden en ofrecer a nuestros lectores la más amplia información sobre el mundo «pop» nacional e internacional; la realización de todos nuestros artículos sobre bases musicales, analizando

siempre y bajo el concepto más avanzado todo lo expuesto en ellos. El campo de dichos artículos lo hemos situado sobre el plano de la mejor música nacional e internacional. Estos consistirán en: profundos estudios sobre técnicas musicales; entrevistas en exclusiva con los grandes de la buena música; programas de divulgación para un mejor entendimiento del alma de la verdadera música «pop»; trabajos socio-musicales sobre la vida y la obra de los «monstruos» consagrados; artículos editoriales que versarán sobre el porqué de la actitud de la juventud en diferentes planos sociales y el porqué de la asociación juvenil hacia ciertos estilos musicales, y... un larguísimo etcétera, que podrán ir apreciando nuestros lectores a lo largo del próximo año.

Otra gran meta de RITMO JOVEN es la de efectuar todos los meses series y científicos estudios críticos sobre los mejores «long plays» editados por las firmas discográficas en ese mes; y así, nuestros lectores obtendrán una gran orientación a la hora de elegir sus discos, y durante la audición de los mismos percibirán una mayor apreciación musical de cada corte.

Los fines propuestos son amplios y dificultosos por su alto nivel; incluso creemos que alguno de esos desaprensivos de la Música los considerarán irrealizables, ya que todavía no se ha visto algo parecido en España, o bien porque nos mida a través de su impotencia personal.

RITMO JOVEN quiere ser desde este momento, y hoy por hoy lo está consiguiendo, una sección de RITMO dedicada por completo al estudio bajo métodos científicos del mundo de la música «pop», de los jóvenes y de la música más actual y avanzada. He ahí los proyectos, y aquí, entre nuestras manos, el primer fruto maduro de esta primeriza cosecha del 1974. Gracias a los que con el mejor espíritu de afición musical han confiado en RITMO JOVEN y nos han ayudado. Entre todos conseguiremos en un futuro muy próximo crear ese gran medio que el verdadero aficionado a la Música, tanto clásica como «pop», se merece.

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Fundada en 1929 - Al servicio de toda la música

SUPLEMENTO

ritmo joven

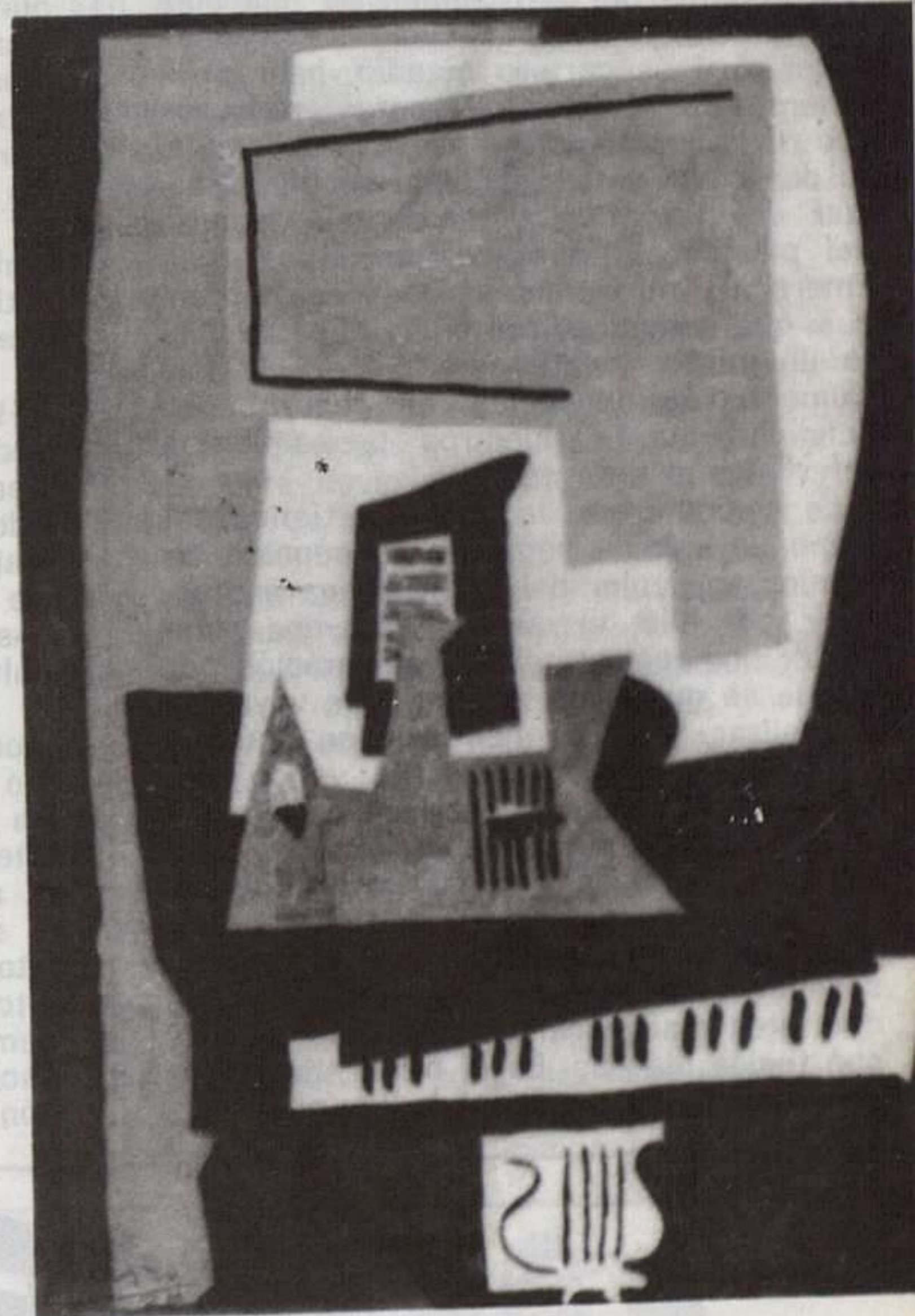
Director: FERNANDO RODRIGUEZ DEL RIO
Asesor técnico: Antonio Rodríguez Moreno
Redactor-Jefe: Fernando Rodríguez Polo

EN ESTE NUMERO COLABORAN:

Jordi Sierra i Fabra, Raúl Rey Sainz Rozas, Miguel Blanco Medrano, María Dolores Vega, José Cruells, Federico Pérez de Lema, Antonio Cerdón Portillo, Juan Antonio Lucas, José Angel García García, Francisco Galindo Villoria, Javier Castro Rey, José Julio Garayalde, Ricardo Collado, Ana Alonso, Enrique José Luis Quijano, Carmen Suárez, Armando García Caballero, Andrés Martínez y José Antonio Rodríguez Polo.

NUESTRA PORTADA

Elton John es, en la actualidad, la máxima figura en el piano «rock». Grandes «long plays», como Madman across the water, Honky chateau y Goodbye yellow brick road, se conservarán con gran honor en la discoteca de obras inmortales de la música «pop». RITMO JOVEN, desde su portada, ha querido rendir homenaje a este gran pianista y compositor de nuestros días. En páginas interiores se realiza un estudio de su música y de su técnica, y se comenta también su último LP.



EL PIANO Y S

En lo que se ha venido a llamar música «pop», el piano ha ido adquiriendo, progresiva y paulatinamente, una mayor importancia, hasta tal punto que hoy es difícil concebir a una agrupación que no posea un hombre encargado del manejo del mismo. Hay que decir, no obstante, que, a pesar nuestro, lo que aquí denominamos piano debe entenderse como teclado, y dentro de éste su máximo exponente en cuanto a utilización, el órgano. Es fácil pensar que las características presentadas por este instrumento sean mucho más asequibles a este tipo de música actual que las del otro, pues, al ofrecer una más amplia variedad de posibilidades sonoras, su elección y gusto por él es mayoritaria.

De otra parte, la combinación de un elemento estrictamente clásico con un despliegue instrumental respaldado casi siempre por la electricidad no es empresa que atraiga a los músicos, y si éstos se deciden a adoptar al piano en su aspecto eléctrico, prefieren incluir el susodicho órgano.

PRINCIPIO

Pero aun cuando esta notoriedad sea palpable, es a todas luces cierto el hecho de que, aparte de esta vicisitud, existen pianistas que bien encuadrados en sus respectivos grupos, o bien en solitario, haciéndose acompañar, muestran su acoplada técnica al teclado, que les hace dominadores de todo instrumento de esta especie; y así, todo el virtuosismo encerrado en la interpretación de los organistas lo acaparan ellos en sus consecuciones, de tal manera que son pocos los que llegan a conseguir una plena identificación entre ambos menesteres. Trátase aquí de hacer un amplio comentario sobre el pianista en sí, y de tal forma lo haremos, aunque muchas veces no podamos evitar el introducirnos en campos, respecto a su función, parejos a los de él. Ha de considerarse que los quehaceres de una persona no se resumen en una sola realización, y que por ello, si se desea hacer un más certero estudio, habrán de tenerse en cuenta los restantes logros que revistan sus actuaciones. Sería —quiero decir con esto— incomprensible el hablar del Winwood organista sin hacerlo del pianista, o viceversa en el caso de Emerson y otros tantos. Dedúcese, entonces, que suponiendo el piano nuestro punto de mira en este escrito, será la instrumentación de teclas, en general, por donde discurran nuestros pensamientos referentes a este tema.

Es evidente que la actitud artística del piano se asimila según la concepción armónica particular del que la lleva a efecto y, por ello, el que no podamos establecer una regla total de comparación por la que se guíen los músicos que vayamos a analizar, músicos que acoplan aquél a las conveniencias de su estilo, yendo desde el constante uso «jazzístico» hasta las más avanzadas experimentaciones de vanguardia, con paso inevitable por corrientes ya asentadas, como el «rock» y su voluptuosa carga de fuerza, y el «blues» sensible y repleto de rutinarias evocaciones, bien matizadas por ese gran mueble con teclas blancas. En el momento de hablar sobre las personalidades que más



Ray Charles.

sobresalen en esta concreción del arte habría que señalar como pioneros de todo el movimiento de hoy —nos referimos continuamente a la coyuntura derivada del influjo pianístico— a los propulsores del «jazz» puro, entre los cuales se hallarían, y todavía se hallan, auténticos músicos conocedores de su misión en el conjunto o en la banda, y que reiteradamente incidían en su bella obra para permanecer ignorados. Este anonimato, con el avance comunicativo de medios, fue poco a poco desapareciendo, y así, es extraño el encontrarse ya con importantes músicos que de todos no tengan el reconocimiento, abriéndose paso tanto el negro de tradicional y populoso R & B, Ray Charles, como el blanco que traduce a las ideas presentes el «jazz» de siempre, Dave Brubeck. Mas no nos metamos en el extenso marco de esta forma musical, y analicemos más de cerca a los pianistas integrados en los conceptos del «pop», a pesar de que bastantes de ellos procedan en ocasiones, por ejemplo, del terreno del «blues», y ya sabemos la cantidad de puntos de contacto que posee éste con el «jazz» (el mismo Mayall nos lo ha demostrado más de una vez con Jazz-Blues Fusion, Moving On...). Quizás el más representativo pianista actual que enlace los dos métodos aludidos, para a partir de ellos encuadrarse en un R & B con síntomas de «rock» —apréciese su polifacética escuela estilística— sea Nicky Hopkins.

PIANO DE «BLUES»

Hopkins es el prototipo de instrumentista consciente y técnico, con impresionante creatividad propia, pero siempre supeditado a los demás. Su participación en las sesiones de gente consagrada fue siempre fundamental en el sonido de las mismas. Como músico de estudio compartió multitud de grabaciones trascendentales en la evolución musical de las últimas épocas, sin que nadie acertara a adivinar que el impresionante pianista en todas era una única persona. Ultimamente su estela brilló más que nunca al convertirse en asiduo acompañante de los Stones, y ya se sabe que lo que se relacione con éstos adquiere espontáneamente el atributo de lo popular. Particularmente, estimamos la audición de un determinado disco que nos hace pensar la reafirmación de que es Hopkins el mejor y más

puro pianista de «blues»; el disco en cuestión es **Truth**, álbum, oficialmente, de Jeff Beck con colaboraciones, entre otros, de Rod Stewart a la voz y del antes mencionado, que es objeto ahora de estas líneas. **Truth** es un LP que significa la certera muestra de un «blues» bien tratado y adecuadamente expuesto, principalmente por la gran formación y talla de sus autores: un Beck plétórico de sensibilidad y plasticidad guitarrística en su etapa de apogeo extremo, un Stewart con unas entonaciones vocales inconcebibles, sin ninguna comercialización y con un logro «feeling» cuando aún era inédito incluso en su tierra, y, por fin, un Hopkins que aportaba el restante contrapunto a los dos anteriores para constituir esa gran tríada. La exhibición del último es endemoniadamente portentosa. Su iniciativo impulso rítmico, su aplastante desarrollo de cualquier modulación melódica, su enervante contradicción al moverse entre las más agresivas notas o entre la sutileza de una acción pausada y concatenante en el transcurso de aquéllas, y cuantiosas peculiaridades de igualdad sintomática formativa, eran capaces de engendrar, hasta con apabullantes cambios de planos, en su sentido de sostén energético, un caudal sónico, que motivaba el perseguido trance ambiental que ha de imperar en el oyente del verdadero «blues». La carrera de Nicky Hopkins nunca tuvo significado de expectación aquí, ni siquiera se conoció hasta hace poco, y todavía hoy se mantiene totalmente extraña en la percepción de numerosos aficionados, a causa de ese matiz secundario que continuamente poseyó este hombre. Probablemente, se irá descubriendo su grandiosa entidad musical con el tiempo. Por ahora lo único que podemos añadir es que el viejo Hopkins es un señor de obra larga, y que si bien le hemos intentado analizar a través de **Truth**, esta fuente no deja de ser una mera referencia de lo que en realidad supone toda su vida artística en sus trabajos al piano.



Keit Emerson.

EN LA MU

SUS PIANISTAS

PIANO POLIFACETICO TENDIENDO A CLASICO

Puesto a lucubrar, un piano será más amplio en su contenido contextual según abarque mayor diversidad de maneras modísticas y superior capacidad de absorción de gustos, y si Hopkins cultivaba su saber en las ineludibles metáforas del «blues», hay otros que, sobreponiéndose a cualquier singularización figurativa, consiguen derivar a partir de unos sistemas asentados para reproducir su propia sensación. Dicho en otras palabras, quiero aludir a la existencia de pianistas que concluyendo del efecto clásico, variando los esquemas «jazzísticos» y de «rock», y transformando vertientes preestablecidas, generan su propio arte. Este es el caso de Keith Emerson.

Emerson —me atrevo a decir a modo de observación particular— es en la actualidad el mejor pianista del orbe. Su clara visualización de la totalidad de los caminos que atañen a su profesión le dota al unísono de una elevada categoría activa desde el prisma artístico de sus actos. Mas vayamos por partes. La vida de Keith Emerson se resume en una temprana iniciación a tocar o ejecutar piezas en su mayoría clásicas, al haber pertenecido a diferentes orquestas sinfónicas, y en un posterior deambular en agrupaciones de secuencias de «jazz», hasta su definitivo asentamiento popular en Nice, que sería punto de partida del trío en el que hoy está encuadrado. Realmente, antes de llegar a Nice, la carrera de Emerson nos es prácticamente desconocida. Ya en este grupo era acompañado por una idéntica base rítmica de la que se acompaña ahora: Lee Jackson, al bajo y voz, y Brian Davison, a la batería. Varias fueron sus producciones, y ya en ellas se adivinaban dos claras posturas de situación: la primera, que Nice aparentaba ser un conjunto con ideas frescas, suyas y bien elaboradas mediante un sonido distinto; y la segunda, con seguridad causa de la primera, que la existencia de un sensacional teclista salía a la luz. Enclavado en Nice llevó a su máximo esplendor lo que seguramente más se le ha criticado: sus versiones de temas clásicos. Tchaikowsky, Sibelius, Bach, etc., pasaron por sus manos en diversas grabaciones; pero de este tema y de la conveniencia de las aludidas versiones a los denominados clásicos ya hablaremos más adelante, concretando en las acciones al respecto. Con Nice, agregaré también, adaptó canciones de otros autores contemporáneos como él; así, por ejemplo, Dylan y Tim Hardim sirvieron de punto de mira a sus pretensiones. Sea como fuere, en el período de vida de Nice (1968-70), Emerson introdujo una serie de actitudes nuevas, que siendo normales, y quizás por su concurrencia tanto imprevista como impetuosa, a nadie se le había ocurrido —o nadie había podido— llevarlas a cabo. Actuó como piano solista de la Orquesta Sinfónica de Londres, respaldado por los demás músicos y sus mismos coparticipantes de grupo; se grabó un álbum, que fue **The Five Bridges Suit**, que sirvió de modelo a posteriores emulaciones (recuérdese como alusión más significativa el **Concierto** con orquesta de Deep Purple). Po-



Emerson, Greg Lake y Carl Palmer.

pularizó de manera ostensible el uso del piano en la música «pop», combinándolo adecuadamente con el órgano. Propagó la sustitución del elemento solista dentro de los tríos, como era la guitarra, para ser sustituida por un instrumento de teclado; así, la típica formación —inmejorablemente representada por Cream— de bajo, batería y guitarra se veía reemplazada por bajo, batería y piano. Instituyó —siempre refiriéndose al concepto de divulgación popular— la cadencia y el lirismo de las sonoridades pianísticas, cubriendo cuando era necesario esa fiereza de tonalidades y esas notas secas provenientes de otros instrumentistas que sólo veían en el piano un medio rítmico más dentro de la definición acústica de bandas. Y, en fin, perpetró otras tantas iniciaciones que, luego en EL & P, las consumaría en su puesta en práctica. Así sucedió en el primer álbum del mencionado trío, del cual afirmó, sin ningún tipo de temor, que es uno de los cinco mejores discos de los últimos diez años. En él es donde mejor podemos entrever toda la esencia de música contenida en la mente y en las manos de Emerson. En realidad, la composición recae sobre las espaldas de Greg Lake con un tema principal, **Take a pebble**, modelo del auténtico arte musical capaz de engendrar cualquier intelecto presente. Mas Emerson tampoco se queda atrás y nos ofrece un **The three fates**, por el que nos quedamos boquiabiertos tanto por su composición como por la bella y perfecta ejecución que del mismo realiza el teclista. Comienza con una introducción al órgano de tubos, con sonido impresionante, y continúa con unos deslizantes pasajes al piano que nos envuelven durante su transcurso, para dejar nuevamente paso al agresivo órgano, que mezclado con la sutileza del piano nos transportan en bandeja al final de la pieza, sin que nuestros sentidos despierten de su letargo. Pero no es cuestión ahora de exponer aquí las particularidades del LP; sólo resaltar que en él tenemos quizás la más afirmativa muestra del arte de este británico mediante la acoplación de su genio artístico con el de sus colegas: Greg Lake, buen bajo, muy buen guitarra acústica y fenomenal cantante, y Carl Palmer, exacto dominador de los sistemas de percusión. Después del primer álbum del grupo, denominado como el mismo, lle-

garon **Tarkus** (Emerson investiga un modo de barroco vanguardista a través de la utilización de instrumentos nuevos de teclados, casi todos basados en la intersección de sonidos de diferentes timbres, tonos, intensidades, etc., previamente programados por un ordenador; su música es más comercial y supone una prueba por encima de cualquier intento de establecimiento: diríamos un «ensayo»), **Pictures at an exhibition** (nuevo acercamiento a los clásicos mediante sus extravagantes —compréndase el término en su mayor sentido de originalidad y de bien hacer— ideas, probablemente rememorando sus tiempos en Nice) y **Trilogy** (en la misma línea del primer álbum, pero inferior: Emerson juega a su antojo con toda la variedad de instrumentos que le rodean, y despreocupándose de cualquier juicio externo somete «su» música a «sí» mismo).

¿Qué consecuencia válida podemos, pues, deducir a través de la ya extensa obra de este músico? Ante todo, diré que si bien ya antes aludí a otorgarle la propiedad de mejor pianista mundial, añadiré ahora la aclaración de referirme al término teclista, pues su sabiduría va más allá del piano, adentrándose en los senderos de otros «aparatos», como órganos, «moogs», etc.; mas de su dominio de tales herramientas de trabajo ya discerniremos poco más adelante. De momento, lo que interesa es el criticar la inclinada tendencia de su gusto por lo clásico, posiblemente principal arma para los detractores de todo lo que se relacione con él; «contraemersonistas» éstos que no ven más lejos de la canonizada música «beat» y que están sujetos totalmente al mito Beatles, sin querer reconocer a las personas que superan, poco a poco multitudinariamente, el arte de sus «paulitos» y demás; de aquí que vayan en contra porque sí. Será mejor olvidarnos de ellos. Se ha de reconocer que es Emerson un señor que se formó en sus primeras andanzas en un círculo meramente purista en cuanto a las expresiones musicales. Desde sus principios penetró en el inmenso estudio de música precedente, dirigiendo su afición hacia los autores rusos de manera principal. He aquí, pues, que una vez metido en la esfera del «pop» tenga aún reminiscencias de sus actos pasados y busque una convergencia de las obras clásicas con los presentes recursos de adaptación mediante su ideología y los medios de que dispone para llevar a efecto sus querencias. Estoy de acuerdo en que una consecución original será ella y sólo ella; pero un intento de versión diferente, apoyada en sus mismos estratos de forma, siempre será recomendable si cuando se haga sea de un modo ya asimilado por todos, sin pretender plagiar la idea de otro ni simplemente variar una amalgama sonora con discretos aditamentos. Keith Emerson no hace esto: se limita a plasmar, según su entendimiento, un estado artístico anterior en el tiempo, y lo expone al público tal como él lo concibe. Nos da la oportunidad de poder diferenciar las distintas peculiaridades de una misma creación: de cómo era hace siglos a cómo es hoy mediante el tratamiento activo de instrumentos inconcebibles en-

SICA



el piano y sus pianistas

tonces; podemos, de tal manera, percatarnos de la evolución musical en todos sus aspectos, sobre una misma base comparativa, cosa que no podríamos hacer —o sí, pero con más dificultad— con una pieza independiente de cualquier ciclo similar previo. En el caso nefasto de desechar todo lo dicho, seguiría siendo recomendable este método por su valor de interesante, por su asiduo estamento de investigación retrospectiva, con objetivos futuros, de la esencia musical. Mas los logros de Emerson no se detienen ahí, pues ésta no es sino una faceta de todas sus prácticas artísticas. Como postrar estatuto a todas ellas, nos demuestra a cada paso su completo mando sobre cualquier instrumento que posea teclas. Cuando el «moog» era tan sólo intuido por minorías muy esparcidas, lo dio a conocer con su manejo —al menos aquí en España— en el primer álbum de EL & P, en aquel histórico *Lucky man*. En *Los cuadros de una exposición* es quizás donde mejor apreciemos —por su exuberante cantidad y magnífica cualidad— que hace con él lo que quiere, extrayéndole todos los sonidos posibles en una mínima unidad de tiempo sin el más pequeño fallo. Esta misma perfección técnica se propaga al órgano, en el que su majestuosidad musical se pone a menudo de manifiesto, y, en fin, lo mismo sucede con el piano.



Rick Wakeman.

A Emerson se le ha acusado de exhibicionista, pero su increíble virtuosismo, su pasmosa facilidad para tocar, su delirante intencionalidad de asemejar simple lo complicado... le abre camino para tal exhibición. De otro lado, ¿qué relación hay entre el ser buen músico y ser lo que llaman exhibicionista? ¿Es que acaso el que se dé una cosa impide que se dé la otra? Recuérdese el caso Hendrix.

PIANO CLASICO REFINADO

En los últimos meses, con el letargo de EL & P —próximos a sacar, cuando esto se escribe, su quinto álbum— y la poca inquieta imaginación de Emerson, ha resplandecido como nunca lo había hecho la

estrella de un nuevo líder del teclado, y a fe que merecidamente: Rick Wakeman. En cierto modo, su personalidad artística posee síntomas comunes a la del anterior. Esto es: formación musical pareja, con paralela ruta por los clásicos en su iniciación, comenzando sus andanzas como concertista de piano, previo paso por conservatorios; desplazamiento a los campos del «pop», hasta asentarse, primero, en Straws, y después, en Yes. Y otros acontecimientos, como sus ligeras incursiones al «jazz», que denotan esa muy parecida historia. Wakeman, elegido por casi todas las publicaciones denominadas «especializadas» como mejor organista-pianista del año 1973, ha dejado bien patente en este período que actualmente es el teclista, diríamos, más en forma. Con *Close to the edge*, obra cumbre de Yes, y *Yessongs*, preparó la grabación de su último álbum en solitario, del que todos los calificativos positivos que se le otorguen serán justos. En efecto, es éste un LP que podríamos entremeter en las tres mejores realizaciones en forma de disco grande del año —junto a *Birds of fire* y *The dark side of the moon*— sin ningún reparo. Disco completo en grado sumo: composición perfecta, sin un segundo de desperdicio; variedad instrumental por parte de Wakeman, ayudado de buenos músicos; largos temas, en los que todo el conjunto de armonías, cambios de ritmo en una continua línea de fondo melódico, sucesión de instrumentos enlazados unos con otros por un fondo orquestal propicio a todo encofrado notal, y otras apreciaciones que por minuciosas sería muy largo enumerarlas, sobresalen en el desarrollo auditivo de aquél. Es donde el de la «larga cabellera rubia» ha patentizado de manera más óptima que nunca todo su potencial artístico. Reúne en una emisión conceptual de expresiones sonoras la cadencia del piano, la grandeza del órgano, la fina destreza del «moog», la monumentalidad del «melotrón» y, en definitiva, la táctil validez de otros accesorios de teclado, pues de todos los existentes muy pocos deben ser los que no pasen por las efectivas manos del inglés. Su piano es eminente, señorial, con adornos florales y semejantes motivos que ilustran apropiadamente su —como él mismo ha mencionado más de una vez— afición por la historia, sincronizada, en este caso, en las vicisitudes de seis mujeres: *The six wives of Henry VIII*, que éste es el título del álbum, que, aunque sea innecesario, no lo había dicho.

En Wakeman se adivinan dos comportamientos dependientes de su noción de grupo o individual. El siente aditamentos comunicativos que desearía arrojar fuera por sí solo, pero necesita ese complemento físico que se intercala con su pensamiento; por ello que el estar integrado a una banda le sea imprescindible para una superior autoridad asimilativa; pero, a ratos, esta ayuda se le puede antojar como ligadura coaccionante, por lo que huye de ella con fines de concentración en sus intrínsecos eventos que le impulsen adelante en sus verificaciones. Consiguientemente, es muy lógico confiar en que no será ésta la única ocasión en que se decida a efectuar la grabación de un LP en solitario. Hay que reparar, además, en la gran aceptación por parte de público y crítica que ha poseído dicho LP.



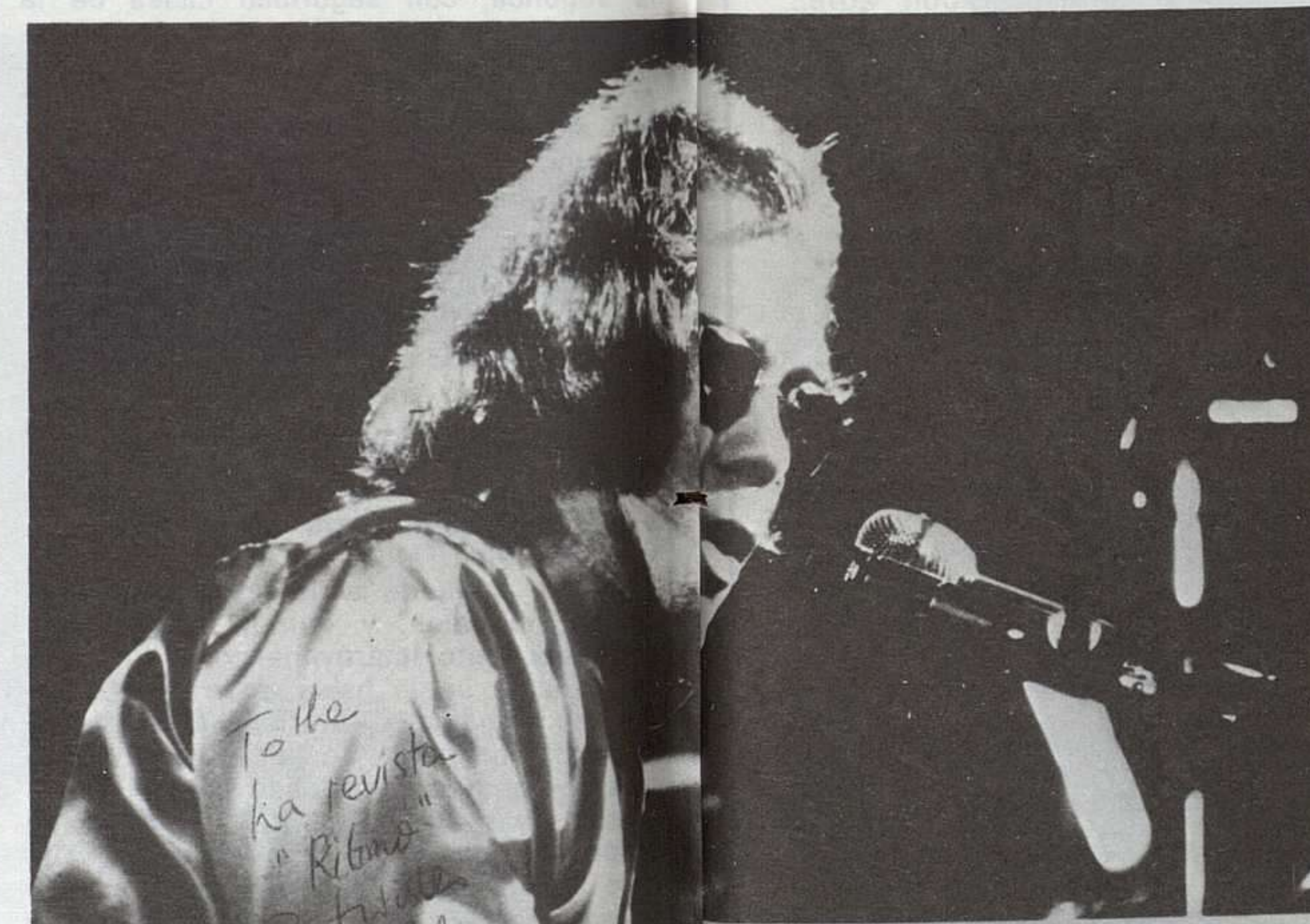
Yes.

en el que es ayudado por algunos de sus colaboradores en Yes, entre los que destacaría, personalmente, a Chris Squire, bajo de la agrupación, y de algunos temas del álbum, en los que denota, por enésima vez, su elegante sobriedad rítmica encuadrada en un devaneo acorde consigo mismo y en expectación al aquiescente dinamismo propio de cualquier sostenido de graves.

Pero ocupándonos del personaje que nos interesa, acabemos con él dedicándole el mejor elojio, que sirve de síntesis y epílogo final a estas pocas líneas que le hemos dedicado, y que no es sino ratificar lo escrito poco más arriba: hoy por hoy es el pianista que, por su trabajo, su despierta mente creadora, su hábil frenesí instrumental... y su abierta visión musical en todas sus facetas ofrece al oyente las seguras garantías de escuchar al más adecuado hombre que se encargue de eso, de tocar un piano. Sólo Emerson —atención a ese incipiente quinto álbum— puede difícilmente superarle.

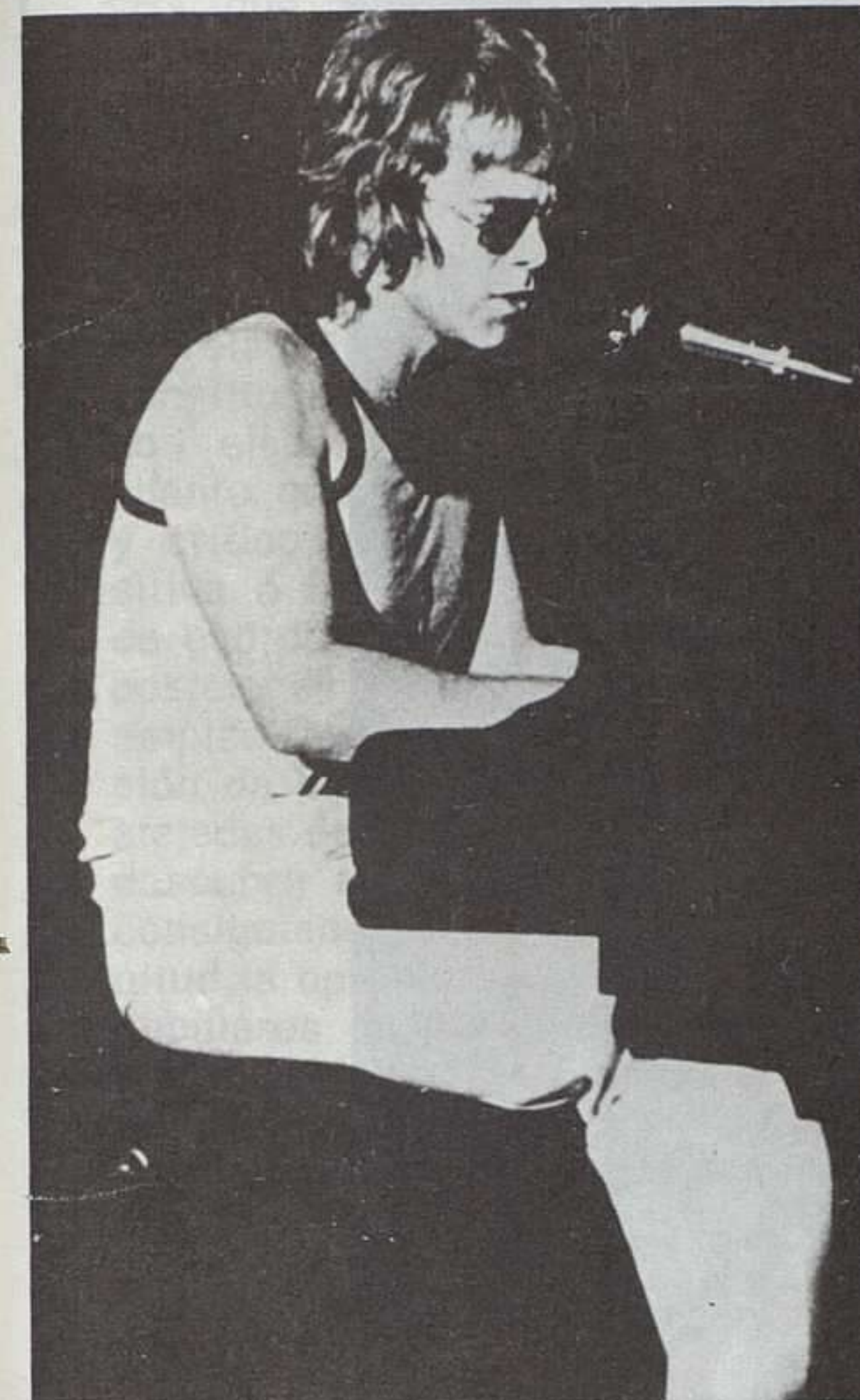
PIANO DE «ROCK»

Como se ha visto con la retórica mantenida hasta ahora, puede afirmarse que en cuanto surge esa nota que llaman per-



ELTON JOHN

sonalidad el pianista hace al piano. Es decir, según los cánones por los que se guíe el músico, su piano adquirirá unos principios —que no quiere decir hayan de ser inmutables— que darán lugar a los diferentes tipos de música surgida del acoplamiento armónico de los sonidos expulsados por el mismo. Este era un fenómeno que acaecía con N. Hopkins, hombre de «blues», cuyo piano, así de simple, hacia —nace «blues»—. Y parecido ocurría con los otros. Mas hay un hombre también que manteniendo igual postulado nos lo demuestra con axiomas no controvertidos, pero sí complicados por su confusión objetiva. Desde lejos, se nos permite con-



cebirlle como un «rockman». Desde cerca, este permiso abarca configuraciones por encima de la nitidez de una persona que guste del «rock».

Elton John, indudablemente, es complejo como materia de estudio de su música; mas antes de plantearnos cualquier objeción sobre ésta conviene investigar al Elton John pianista. He de insistir en su destreza y fino toque, cualidades de bueno y conocedor pianista; pero ahí, o en poco más, se queda todo. Suspecta el piano a las necesidades del tema, y si esto es recomendable en bastantes momentos, también es necesario en otros que sea aquél quien imponga la pauta a seguir. Quizás sea que su música no recomienda esto último. Elton John no maneja más que el piano, y, probablemente, esta única dirección atraiga con más profundidad de interés las miradas de la gente gustosa de fabricar mitos a largo o corto plazo. Lo que de verdad hace admirablemente es su tarea como compositor, detalle éste puesto de manifiesto a través de sus álbumes, todos perfectos en composición y puesta instrumental, y a los que sólo se les puede achacar, en algunos de ellos, unas manchas negras que estriban en esa maniática concesión a la comercialidad. Mas de este defecto ya no se libra nadie... o casi nadie. De su extensa producción discográfica, si buscamos un disco prototipo de la inigualable esencia musical, que no se ve perturbado por esos imaginarios manchones y que encierra todo el increíble genio creador —no son, aunque parezca que lo son, frases hechas— de su intérprete, lo encontraremos en esa obra maestra que se denomina *Madman across the water*, a la que el acto de intentar definirla es superfluo. Es, someramente, música de Elton John. Dícese, y de hecho a veces lo patentiza, que, como ya antes decía, es básicamente un «rockman»; pero el encasillarle en este apartado produce risa cuando escuchamos el LP citado, en el que la apreciación del «rock» está exenta de cualquier inteligibilidad. Con fabuloso acompañamiento de músicos e instrumental, con largas composiciones de carácter monumental dificultosamente acoplables a cualquier permanente estilo musical, con una voz de acústica tanto individual como coral, sensible y cadenciosa cuando no violenta; con ejemplares textos de B. Tappin..., el piano de John, se comprende, es una nota más a agregar a las anteriores, conservando el mismo valor plausible. Y esto acontece en toda la obra de este anglosajón, con más o menos fortuna en sus elementos, pero siempre en una línea estable de duración. Así las cosas, poco se puede reafirmar sobre el Elton John pianista, a no ser el admitir su ganado prestigio como tal al servirse de este instrumento, fundamentalmente, como medio exponencial de su desbocado conjunto de ideas y pensamientos artísticos.

FINAL

Se podría seguir mencionando pianistas cuya alusión aquí tuviera algún tipo de interés, pero creo que no merece la pena por diversas razones: los antes referidos son los que más en boga están en la actualidad, bien por sus inmejorables aptitudes o bien por su trascendencia en los rumbos tomados por el concepto musical con diacronía presente; con estos llanos



Steve Winwood.



Al Kooper.

comentarios sobre las funciones representadas por los pianistas transcritos basta para formarse una imagen relativamente clara de los músicos más importantes en diferentes géneros o afinidades, y con ellos, de los sentidos direccionales mantenidos en la exótica semiología del piano... Es inapelable la certeza de que algún nombre faltará en estas líneas, pues estarán vivas sus acciones en la historia que de la música «pop» se pueda hacer en un mañana aún lejano. En realidad, lo que he procurado era otorgar a estos párrafos el condimento de la actualidad, y si algunos de esos nombres omitidos eran, por ejemplo, Al Kooper o Steve Winwood, se ha de insistir en que el primero en la última época —olvidándose de sus provechosos primeros tiempos— atraviesa una etapa mediocre, y el segundo, aun manteniendo su liderazgo en el ambiente musical británico, se ha olvidado, también en sus postreras obras, del piano para prestar especial atención a otros instrumentos, como la guitarra. No obstante, el mérito de ambos es similar, o quizás superior en cuanto a su capacidad de influencias, al de los reseñados con tendido espacio tipográfico. De cualquier modo, valga todo lo expuesto.

en la música «pop»

Por RAUL REY SAINZ ROZAS

X ANIVERSARIO DE 'LO MEJOR DEL AÑO'



VALORES DECLARADOS

SUAVEMENTE ME MATA CON SU CANCION
Roberta Flack
TE CONOCI
Yerbabuena
LINDA PRIMA
Solera
SOBRE LAS COLINAS Y MUY LEJOS
Led Zeppelin
MARCHO LEJOS
Drupi
EL MOSQUITO
The Doors
NABUCCO
Waldo de los Rios
QUIZAS
Mari Trini
UN ADIOS
Tony Landa
ANGIE
The Rolling Stones
ERES TAN CREIDO
Carly Simon
LE LLAMAN JESUS
Raphael
GUITARRISTA
Bread
CON LAS BOMBAS QUE TIRAN
Los Marisemeños

HX5 001-30



MUY FRAGIL



SUAVEMENTE ME MATA CON SU CANCION
Roberta Flack
TE CONOCI
Yerbabuena
LINDA PRIMA
Solera
SOBRE LAS COLINAS Y MUY LEJOS
Led Zeppelin
MARCHO LEJOS
Drupi
EL MOSQUITO
The Doors
NABUCCO
Waldo de los Rios

QUIZAS
Mari Trini
UN ADIOS
Tony Landa
ANGIE
The Rolling Stones
ERES TAN CREIDO
Carly Simon
LE LLAMAN JESUS
Raphael
GUITARRISTA
Bread
CON LAS BOMBAS QUE TIRAN
Los Marisemeños

naturalmente...
en discos y cintas
HISPAVOX



Introducción a la música experimental

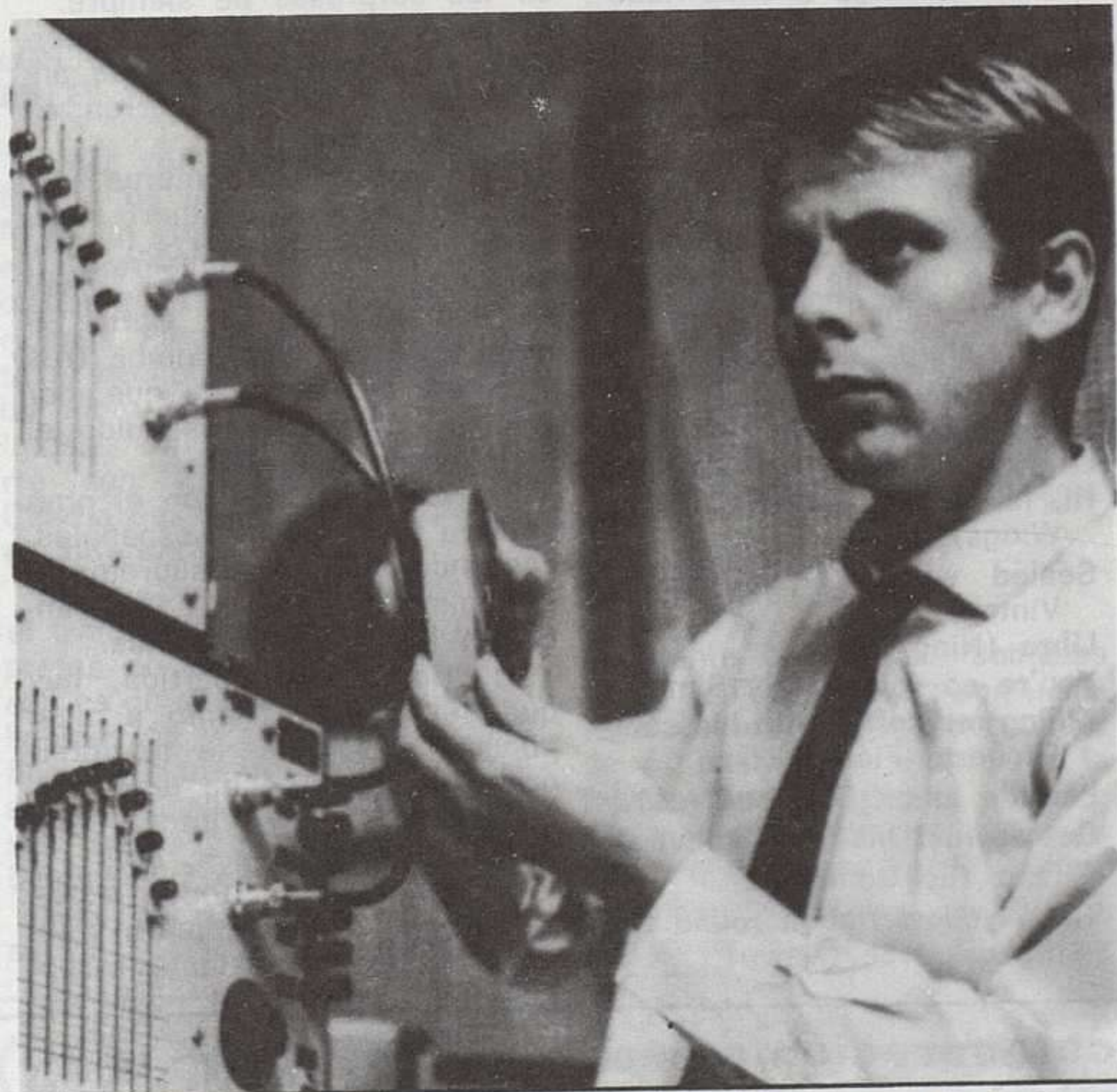
El final de la segunda guerra mundial representa el inicio de un conjunto de movimientos artísticos que pretenden la transformación de las estructuras socio-culturales vigentes, incapaces ya de asimilar el impacto y las consecuencias a nivel socio-ológico de la última gran guerra.

Estas tendencias revisionistas se concretan, en el aspecto artístico, principalmente en la música y en la pintura, que se ven sometidas a un proceso renovador más intenso. En efecto, en 1955 surge en los Estados Unidos el «pop-art», que constituye en ciertos aspectos un resurgimiento del dadaísmo, movimiento vanguardista surgido asimismo en plena primera guerra mundial con unas características de total enfrentamiento con la pintura y la literatura tradicionales, exponentes de una cultura que había agotado ya todo su potencial expresivo.

La más importante y precisa diferenciación del «pop-art» en relación con las precedentes experiencias pictóricas la constituyen los materiales empleados y la técnica con que son elaborados, ya que se diferencia del dadaísmo en cuanto que el «pop-art» no tiene ningún sentido polémico y crítico, sino que adopta una actitud meramente expositiva e impersonal. Ahora bien, la utilización de objetos de uso común del hombre moderno para efectuar las composiciones artísticas, tales como botellas, lavabos o el empleo de objetos reales confieren al «pop-art» una dimensión de carácter luminoso respecto a sus manifestaciones alejadas de cualquier condicionamiento plástico, además de descubrir nuevas perspectivas a la creatividad espontánea, consiguiendo como resultado el presentar en toda su magnitud la opresión y la consiguiente alineación de las masas populares en las actuales sociedades industriales.

Las analogías que se pueden establecer entre las tendencias vanguardistas pictóricas de la posguerra y sus correspondientes experiencias musicales son numerosas, siendo la principal de todas ellas la liberación conseguida en lo que se refiere a los materiales y medios expresivos, ya que en la música experimental se utilizan todas las fuentes sonoras posibles, empleando tanto los sonidos y ruidos producidos por máquinas o diversos aparatos como los que provienen de los múltiples instrumentos musicales. Estos núcleos sonoros sustituyen a la nota musical, y mediante una serie de procesos mecánicos, tales como aceleración de la marcha, disminución, fragmentación, filtración tímbrica, etc., se procede a efectuar la composición.

Karlheinz Stockhausen realizando uno de sus experimentos en el campo de la música electrónica.



Por: JUAN ANTONIO LUCAS

En la música electrónica los signos convencionales de la escritura musical son insuficientes. Un ejemplo bien palpable lo tenemos en la obra De «momentos», de Stockhausen.

Los primeros antecedentes de la música experimental los podemos encontrar en las composiciones del austriaco Anton von Webern, que junto con Schoenberg y Alban Berg forman la Escuela Vienesa, agrupación que consiguió después de numerosos experimentos atonales, desde 1909 a 1924, superar los esquemas y las estructuras de la música tonal (típica). Estas experiencias dieron por resultado la creación de la dodecafonía, técnica basada en las interrelaciones de doce notas musicales, con la utilización del método sincopado propio de la música de contrapunto.

Posteriormente, en 1948, Pierre Schaeffer realizó la primera composición de música experimental mediante la grabación de los ruidos de los trenes de la estación de Batignolles (París). Esta obra sirvió de base para la formación del Centro de Música Experimental de la Radiodifusión Francesa, organización que mediante una serie de técnicas se ha propuesto la renovación total de la música.

La música electrónica constituye un nuevo avance dentro del proceso evolutivo que se ha verificado en las corrientes musicales de este siglo, ya que además de poseer una mayor fuerza que la música experimental propiamente dicha ha conseguido la superación del sistema armónico tradicional, iniciada ya a principios de siglo por los componentes de la Escuela Vienesa.

En la música electrónica, la composición se realiza por medio de instrumentos eléctricos que se utilizan como generadores de sonidos y con la intervención de válvulas de radio de circuito oscilante.

Las primeras tentativas para conseguir sonidos por medio de procedimientos diferentes de los tradicionales, considerando además su precisión en cuanto al volumen, la entonación, la duración y el timbre, que puede matizarse casi hasta el infinito mediante filtros reguladores de las vibraciones del sonido, surgen en 1951 con la producción de Herbert Eimert, que a pesar de emplear instrumentos electrónicos consigue resultados sonoros similares a los producidos por los instrumentos convencionales.

Entre las principales escuelas que investigan en el campo de la música electrónica figuran la francesa, con Pierre Boulez; la sueca, dirigida por Bo Nilsson; la alemana, con Karlheinz Stockhausen, y la italiana, en la que intervienen Bruno Maderna, Franco Evangelisti y Luciano Berio. Por otra parte, Walter Kraus y Rudolph Nassen, con sus investigaciones acerca de los intervalos de frecuencias de los sonidos y los estudios realizados sobre las modulaciones periódicas, han abierto un nuevo campo a la teoría de las sinusoides, síntesis de la arritmia musical.

1973 AÑO POSITIVO PARA LA

Hace solamente diez años todo era distinto. Aunque yo no lo viví directamente, lo sé por referencias de algunos profesionales amigos míos que en esa época trabajaban, de alguna u otra forma, en el mundo del disco. Para empezar, directamente del disco vivían muy pocos, y, lógicamente, se conocían casi todos. Era más difícil, pero también más bonito. Editar un disco resultaba, a veces, una verdadera heroicidad.

Sí; evidentemente, todo ha cambiado. Hoy el disco se ha convertido en algo complicado. El disco —lo era antes también, pero ahora se aprecia con mayor claridad— es algo más que esa «cosa redonda y negra», envuelta en una carpeta más o menos bonita y que suena más o menos bien. El disco, hoy, es el resultado de un complejo mecanismo que mueve mucho dinero. Ese mecanismo, en el que estamos metidos muchos, hace que el «amateurismo» de unos pocos haya desaparecido por completo para dar paso a una industria, a un mercado y a unos presupuestos económicos que, en ocasiones, asustarían a más de uno.

1973, UN AÑO PRODUCTIVO

Intentar hacer balance de lo que ha sido un año para la industria fonográfica puede suponer una pretensión inalcanzable. Principalmente, si se quiere adoptar una postura escrupulosa a la hora de manejar datos, y si, además, este balance se pretende hacer de forma asequible a una serie de personas que no están «en el ajo». Por ello, intentaré hacer un resumen de lo que fue 1973, pero sin profundizar demasiado, porque a lo anteriormente apuntado hay que añadir el hecho de que en el momento de escribir estas líneas 1973 no ha tocado a su fin.

Así, en términos generales, este año ha sido positivo. Esta afirmación se puede basar en distintos aspectos que poco a poco saldrán a relucir a lo largo de este artículo.

NUMERO DE PRODUCCIONES

Durante los últimos años se ha venido comentando con insistencia la superproducción de discos y cintas. Se atacó mucho este hecho, por ser España un país cuyo mercado difícilmente puede encajar una media de quinientas producciones mensuales. Se daba, además, la circunstancia de que la mayoría de esas producciones no alcanzaban una calidad o un volumen de venta que justificasen su salida al mercado.

Sin embargo, 1973 ha supuesto un bajón —aunque pequeño—

en el número de discos y cintas editados. Así, podemos observar cómo el número de producciones que han conseguido una notable venta ha sido mayor que en otros años, quizá debido a que el dinero ahorrado en producción ha sido invertido en promoción. Aunque más adelante hablaré de los éxitos de 1973, nos podremos dar cuenta de las campañas publicitarias que las Empresas fonográficas han llevado a cabo en este año, campañas que han sido más espectaculares y con mejores resultados que en años anteriores.

NUEVAS EMPRESAS FONOGRAFICAS

Hay que tener en cuenta que 1973 ha contado con varias Empresas que en 1972 no existían. Por ello, este descenso de la producción se hace más tangible, porque el número de Empresas ha sido mayor.

Estas nuevas Empresas fonográficas han sido: Benzo Records, Basf, GMA y Diresa. La primera de ellas fundada por Boris Benzo, un cantante que gozó del éxito con **Yo vengo del campo**, y que ahora cuenta con su propia productora. Dado que su actividad hasta ahora ha sido mínima, todavía no se puede dar una opinión exacta sobre ella.

BASF entra en el mercado español del disco con la garantía que supone su existencia anterior en ocho países. Además, el aval de su catálogo de música clásica y «jazz» es suficiente para contar con esta Empresa como una de las importantes.

GMA, tras unos principios vacilantes, se ha estabilizado. Su labor con Ana María Drack y Sherpa ha sido suficiente para que estos artistas hayan ocupado, y ocupen, un puesto importante. Además cuentan en su catálogo con otros artistas, como Skorpis, Neocantes y Santeiro, que a mí particularmente dan plena confianza.

De Diresa se podría hablar mucho. Pero, precisamente por eso, diré únicamente que ha sido la Empresa más polémica del año. Su irrupción en el mercado del disco ha sido un tanto ruidosa, debido a una política comercial que no convence a mucha gente. Yo, aunque imparcial en esto, pienso que es importante ofrecer al público el producto lo más barato posible. Y esto es lo que hace Diresa. En otro orden de cosas, diré que Diresa, en poco menos de un año, ha absorbido a dos Empresas que llevaban en el mercado español bastante tiempo: Sayton y Ekipo.

LOS EXITOS DEL AÑO

Hablaba antes de las campañas publicitarias de las Empre-



sas españolas. Al haber sido mayores que en otros años, los éxitos han sido bastante numerosos. Aunque se puede prestar a discusión, voy a dar una lista de temas que han conseguido éxito indiscutible en 1973.

El año empezó con cuatro temas encabezando las listas:

El Padrino (Andy Williams).

Beautiful Sunday (Daniel Boone).

Dejaré la llave en mi puerta (Tony Ronald).

Sugar me (Lynsey de Paul).

En los meses siguientes los números 1 se fueron sucediendo. En este sentido puedo citar (y espero que no se me olvide ninguno) los siguientes temas:

It never rains in southern California (Albert Hammond).

Eres tú (Mocedades).

Charly (Santabárbara).

El gato que está triste y azul (Roberto Carlos).

Amor, amar (Camilo Sesto).

Clair (Gilbert O'Sullivan).

Velvet mornings (Demis Roussos).

Eva María (Fórmula V).

Y viva España (Manolo Escobar).

América, América (Nino Bravo).

Río rebelde (Julio Iglesias).

También hay una serie de canciones que, sin llegar a un número 1 claro, consiguieron la suficiente popularidad como para ser calificadas de éxito:

I'd love you to want me (Lobo).

Hi, hi, hi (Paul McCartney & Wings).

Sealed with a Kiss (Bobby Vinton).

Libre (Nino Bravo).

You're so vain (Carly Simon).

Killing me softly with his song (Roberta Flack).

Perdido amor (Rumba Tres).

Get down (Gilbert O'Sullivan).

Gitano (La Compañía).

Tie a yellow ribbon round the ole oak tree (Dawn).

Cuando salga la luna (Los Puntos).

Mi talismán (Los Diablos).

Todo por nada (Camilo Sesto).

My love (Paul McCartney & Wings).

Gime me love (George Harrison).

En lo que resta de año habrá otros temas que serán éxito. En el momento de escribir este artículo, **Soledad**, de Emilio José, es la canción que está en el número 1. También están preparados para ser éxito: **We were all wounded at wounded knee** (Redbone), **Can the can** (Suzi Quatro), **Good bye my love good bye** (Demis Roussos)... Entrando en el terreno de la suposición, habrá que contar con **Así habló Zaratustra** (Deodato), **Por amor** (Roberto Carlos), **Skweeze me please me** (Slade), **Algo más** (Camilo Sesto), **El vendedor** (Mocedades) y todos los nuevos discos de artistas ya consagrados, a los que habrá que añadir las sorpresas de siempre.

Dando un repaso muy superficial a la lista que expuse anteriormente, se me ocurren algunos comentarios:

1) Aportó 1973 nombres nuevos para el éxito: Albert Hammond, Santabárbara, Lobo, Bobby Vinton, Daniel Boone, Linsey de Paul, Mocedades, Carly Simon, Roberta Flack, Rumba Tres y otros son artistas que por primera vez han conseguido el éxito total en España.

2) Llama la atención el gran número de temas españoles, acabando con esa supremacía extranjera que estaba imperando en las listas españolas.

3) Como contrapartida, hay que destacar el triunfo a nivel popular de una serie de intérpretes extranjeros de gran calidad: Lobo, Bobby Vinton, Carly Simon, Roberta Flack, etc.

4) En general, todos estos éxitos han conseguido un volumen de ventas bastante respe-

INDUSTRIA DISCOGRAFICA



table. Algunos de ellos han conseguido rebasar las 100.000 copias: **Velvet morning, Eva María, América, América, Y viva España, Eres tú, Charly...** Y casi todos ellos han superado las 50.000.

LOS EXTRANJEROS EN ESPAÑA

Han sido muchos los intérpretes extranjeros que nos han visitado en 1973. Casi todos ellos han venido únicamente para actuar en TVE y al mismo tiempo promocionar sus discos.

Sin embargo, ha habido una serie de actuaciones importantes: Blood, Sweat & Tears, Incredible String Band, Sergio Mendes y su Brasil'77, Gary Glitter, Geordie, P.F.M., Redbone, y algunos otros que en estos momentos no recuerdo, han estado entre nosotros para ofrecernos en directo su música y su calidad.

LOS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

Cada vez es más normal el triunfo de los intérpretes españoles en otros países. Claro que esta normalidad se refiere esencialmente a los países sudamericanos. Para nadie es un secreto el hecho de que Raphael sea un ídolo en Argentina. O Julio Iglesias en Méjico. E igual ocurre con Joan Manuel Serrat, Camilo Sesto y otros intérpretes en diferentes países.

Lo que no es tan normal es el triunfo de uno de estos intérpretes en países europeos. Por ello es de destacar —por justicia hacia ellos y su Casa discográfica— el triunfo de Julio Iglesias y Donna Hightower en países como Alemania, Holanda, Bélgica y Francia.

Digo que es de justicia hacia su Casa discográfica porque el

hecho de que ambos pertenecen a la misma puede representar algo sintomático en lo que respecta a su influencia en este éxito.

Un canto a Galicia, que no fue éxito apoteósico en España, representó para Julio Iglesias el convertirse en figura del mercado alemán. No puede servir como justificante de este triunfo el hecho de que en Alemania residan miles de españoles, ya que **Un canto a Galicia** también fue éxito con la versión cantada en idioma germánico. Además de Alemania, Julio Iglesias vio su nombre muy arriba en países como Francia, en los que el producto venido de fuera es acogido con muchas reservas. Con **Río rebelde** ha vuelto a suceder algo parecido.

Donna Hightower, aunque es norteamericana y canta normalmente en inglés, sin embargo es una intérprete española. Baso esta afirmación en el hecho de que la Empresa que invierte su dinero en el lanzamiento de Donna Hightower es cien por cien española. Por ello su triunfo en países europeos como Francia —donde ha vendido ¡500.000! discos de **This world today is a mess**— ha de congratularnos por fuerza.

No me extendo más sobre los triunfos de estos dos intérpretes porque resultaría demasiado largo. Únicamente quiero dejar constancia —repito, porque es de justicia— de este hecho.

¿ESCASEZ DE PASTA? SUBIDA DE TARIFAS

Durante las últimas semanas se ha venido hablando con insistencia sobre la posible escasez de la pasta que sirve para la fabricación del disco. Si esto se confirmara, no me atrevo a decir qué puede pasar. Habrá que esperar a que los responsables de las fábricas de discos se pronuncien al respecto.

Lo que sí es un hecho en la mayoría de las Empresas fonográficas es la subida de los precios. El «single» se ha pues-

to en cien pesetas, y el «long play» entre 300 y 350. Sin embargo, el «cassette» y el «cartucho» no han experimentado una subida sustanciosa.

Dado que este incremento de precios es reciente, no he podido pulsar las reacciones ante esto. Sin embargo, he de apuntar como posible la comprensión hacia ello, dado que la escasez de pasta ha de haber influido ostensiblemente, así como la subida en las materias para realizar las carpetas.

NINO BRAVO

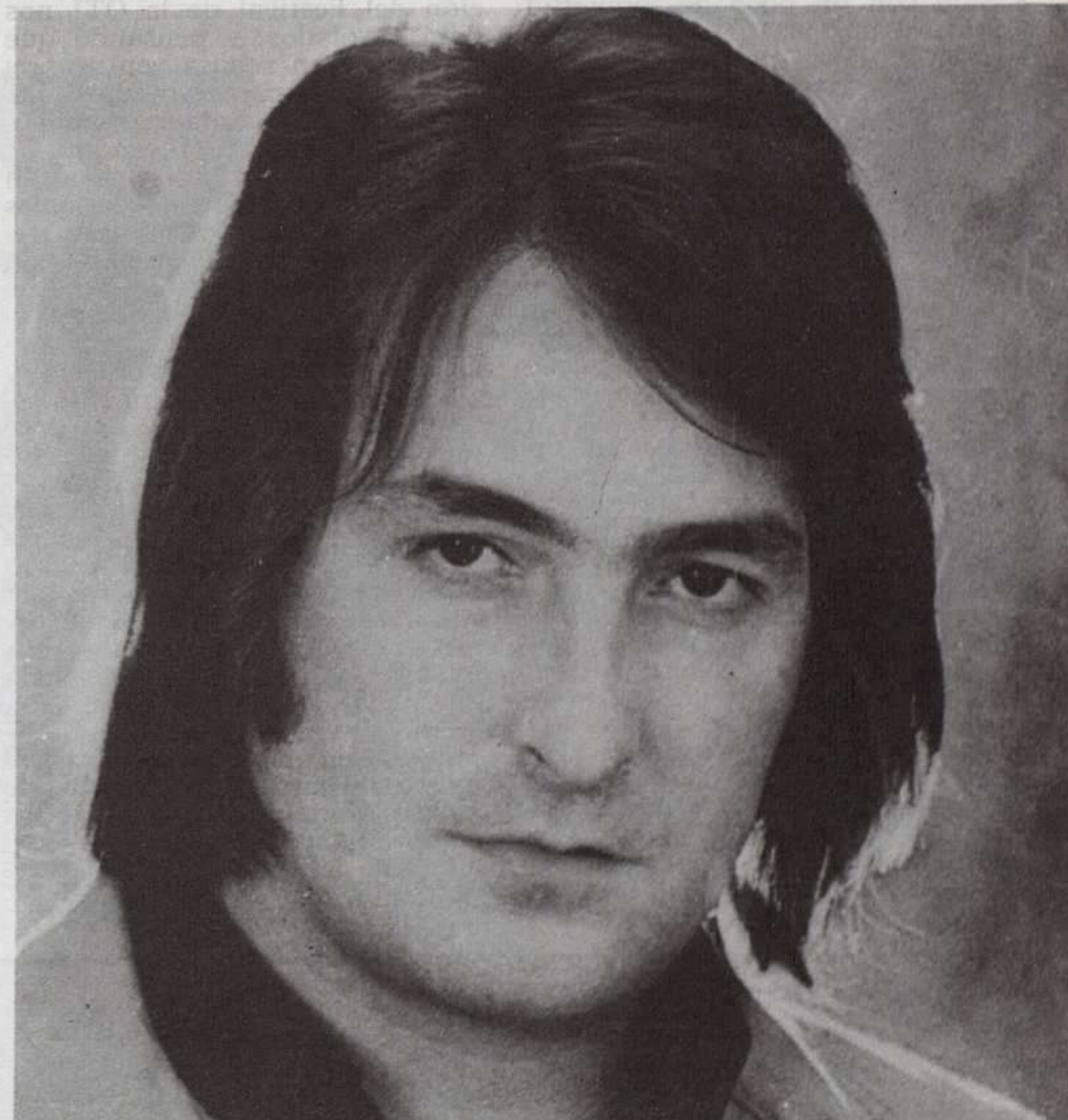
Antes de finalizar, no quisiera olvidarme de la pérdida que supuso para la música española la muerte de Nino Bravo. Mi recuerdo desde estas páginas de RITMO para este gran profesional, que, incomprensible y desgraciadamente, se ha convertido en figura y máximo vendedor

de discos en España cuando ya no está entre nosotros.

* * *

Acabo este breve repaso a doce meses musicales dándome la impresión de haber dejado muchas cosas en el tintero. Sin embargo, creo que lo más destacado está dicho. Quizá no he hecho alusión a los «camelos sudamericanos», a la publicidad injustificada, a los programas musicales de TVE, a los festivales de la canción... También me he olvidado de la huelga de músicos, los problemas de «managers» y representantes, los baremos de popularidad que son las listas, el impuesto de lujo que soporta el disco, etc.

Me he olvidado a propósito de esas y muchas cosas más porque cada una merecería un artículo por sí misma. O también porque soy optimista y pienso que en 1974 se solucionará todo.



OTI...?

El pasado mes de noviembre se celebró en Brasil el II Festival de la OTI (Organización de la Televisión Iberoamericana). Ahora, una vez calmadas las aguas, sabidos los resultados y en proceso de preparación el próximo, creemos ha llegado el momento de realizar un profundo análisis de los fines que se persiguen con dicho certamen y los medios empleados para conseguirlos.

Los fallos del Festival en su primera edición, aquí en Madrid, podían ser relativamente disculpables por lo complejo de la organización de un festival de estas dimensiones y por la falta de experiencia de sus nada originales creadores. Ahora bien, un año ha pasado, y según hemos podido ver, las cosas no han mejorado, incluso creemos que se ha retrocedido en casi todos los aspectos.

Con este certamen se intenta lograr, según se dice oficialmente, ese medio psicológico que haga convergir todas las mentes de habla hispana en un determinado día en el que, todos desde nuestros hogares, compitamos a través de nuestros respectivos representantes en el sempiterno y siempre a mano arte de la música. Y de esta forma conseguir esa tan añorada unión humanística entre la América hispana y la madre patria.

El fin nos parece fantástico, y lo aplaudimos con pleno convencimiento, pues ya es hora de que todos los hispanohablantes formemos un verdadero bloque, apoyado, cómo no, en nuestra común generatriz histórica y lingüística; pero el medio elegido, tal y como se está empleando, cae por su base.

Analizando la anterior afirmación vemos que en primer lugar existe esa barrera, vista desde nuestro plano musical conceptual anglo-americano-europeo, creada por el gran desfase de la música hispanoamericana con relación a la europea. Creemos que este escollo se podía haber salvado con un poco de inquietud musical por parte de los organizadores. ¿Por qué las canciones que presentan a dicho Festival, siendo cada una orgullo del país que las ofrece, han de ser las que se hacían en Europa hace diez o doce años en los círculos musicales más conservadores? ¿Es que los compositores de Hispanoamérica han de caminar musicalmente pisando las huellas dejadas por una parte de la historia de la música «pop» que a nadie convencia? Nosotros creemos que no. Existen muchos compositores y letristas: ahí están Baden Powell, A. Yupanqui, Violeta Parra, Cholo Aguirre, Víctor Jara y un largo etcétera que quizás estén en el anonimato y merezcan darse a conocer en un Festival de las dimensiones del de la OTI. Personalmente, más nos inclinamos a pensar que el fallo se encuentra en los organizadores, que según parece «estandardizan» las canciones que se han de presentar hacia un tipo consumista e intrascendente, que no conduce a nada y permite, según parece, alcanzar fines casi utópicos. Muy penosamente hemos de decir que las

canciones que aquella «noche triste» oímos pusieron al nivel del lodo a la música hispanoamericana, y podemos asegurar a nuestros lectores que lo que allí se vio no es la verdadera y profundísima música de nuestros hermanos de las Américas. La música hispanoamericana es poesía y humanismo unidos para renacer de las raíces de su folklore y no aquel amasijo de notas musicales y frases amorosas estereotipadas que escuchamos.

La emisión dejó mucho que desear; no sabemos si la retransmisión en directo desde aquel continente es una «proeza»; pero si esto fuera así, ¿por qué no se pensó en su momento que los telespectadores españoles y el propio Jurado de Prado del Rey tenemos derecho a escuchar debidamente las canciones que nos pusieron, para después poder realizar nuestro juicio crítico? La excusa de que los de aquí nos tenemos que sacrificar por los de allí, porque ellos son muchos más, no nos convence, pues no se debe olvidar que el fin propuesto en un principio es mentalizar fraternalmente a los españoles con los hispanoamericanos. Los jurados, como casi siempre, no pudieron ejercer sus funciones de verdaderos jueces. Si continuamos con que no puede ganar ni éste, ni ése y, sin embargo, sí aquel otro, entonces para qué presuimos de jurados. También hemos de puntualizar que la elección de algunos miembros del Jurado español nos pareció bastante desafortunada, pues por los comentarios que les oímos ante la pequeña pantalla dedujimos que todos, menos uno, no contaban con la suficiente aptitud para la misión en la que estaban empeñados.

Con toda justicia hemos de destacar a Brasil, que fue, a nuestro juicio, el único que país que entiende e intenta llevar a la práctica el verdadero camino musical que debe tomar este Festival.

Sinceramente, esta segunda edición del Festival de la OTI nos dejó desolados, y pensando que ya que el fin rebosa venturas, y como, según parece, nadie quiere marcarle el verdadero rumbo, se podía intentar el cambio de este Festival por la celebración de varios certámenes anuales —que también podían ser retransmitidos por televisión y sin problemas musicales— de diferentes temas populares e intelectuales, como son festivales folklóricos, certámenes literarios y científicos, o bien confrontaciones deportivas, que es un recurso muy socorrido; pero si en verdad hay interés en continuar este Festival por parte de todos los países organizadores, debería desterrarse cualquier concepto capitalista o copista, para que año tras año, a través de estos certámenes, se nos mostrase esa música hispanoamericana, plena de fuerza y de poder, que deja a un lado el perfeccionismo depurado en la técnica musical para dar paso a un torrente de poesía humana que nos explica los problemas profundos y sencillos de la vida.

F. RODRIGUEZ POLO

LA MUSICA 'POP' en ESPAÑA

Hacer artículos de resumen para cerrar un año y realizar el correspondiente examen de conciencia siempre entraña riesgos. En mi caso, el riesgo es múltiple, con una fama a mis espaldas de «criticar» siempre a la música nacional..., cuando lo único que hago es ignorar lo malo y hablar de lo bueno, casi siempre. De ahí, pues, que sea un riesgo hablar de nuestra música «pop» precisamente en uno de los años más grises de nuestra historia y nuestro desarrollo, opinión ésta nada gratuita y sí basada en hechos y pruebas convincentes y fehacientes.

Un vistazo a nuestros mitos y divos patrios nos dará la conocida relación ya existente en 1972, y aun en 1971, si pensamos que Camilo Sesto y Cecilia, las más recientes incorporaciones, ya cantaban en ese año. En ese panorama de divos, nuestros hombres y mujeres «base» se han mantenido, repitiéndose o intentado hacerlo un año más, luchando por mantener esa plaza que en la mayoría de ocasiones ha ganado duramente, con años de penosa subida a sus espaldas. Sin embargo..., no han surgido nuevos mitos fuertes, nuevas figuras importantes en el real y auténtico sentido de la palabra; ¿por qué?

La realidad del panorama español cabría ceñirla tan sólo a una serie de novedades importantes, tanto por su éxito actual como por lo que cabe esperar de ellos en el futuro. Me refiero a los Miguel Gallardo, Juan

Bau, Santabárbara y otros pocos más. De todas formas, las carreras de estas nuevas incorporaciones parecen aún frescas, vírgenes, pese a éxitos como el Charly, de Santabárbara, pese a mil objeciones. Hoy faltan grupos nuevos con ideas y sobran solistas faltos de ellas, y sobre todo se precisa de una concienciación total de nuestras posibilidades y nuestra realidad para forjar las bases del futuro. Se trabaja actualmente en el deporte para lograr crear a los ases del mañana. Bien...; los cantantes y sus éxitos, si se dejan a la improvisación, no crearán jamás un equipo coherente que dé una imagen en el futuro.

He comenzado este breve análisis a nuestro momento musical con la verdad, áspera y concisa de lo que está ocurriendo, sobre todo tras el año más gris de nuestra historia, aunque a muchos les duela reconocerlo u otros no se lo crean, sin derrotismos ni rasgamientos de vestiduras. A mi juicio, el verdadero asunto que debe preocuparnos no es el de hacer resúmenes y lamentarnos, un año más, sino el de llevar a cabo esa concienciación de la mejor forma posible, intentando aunar a la prensa, la radio y la televisión junto a nuestras figuras, consagradas o por consagrar, a fin de crear un vínculo. Esto es difícil con medios como los citados: una televisión tan gris como su pantalla, nada juvenil; una prensa dependiente o independiente, da igual, pero muy aficionada a des-

CECILIA



Tras un gris 1973, Un incierto 1974

una
colaboración
en exclusiva
de

**Jordi
Sierra
i Fabra**

truir más que a construir, y una radio, por último, estructurada por cadenas, grupos de presión y esquemas poco ortodoxos para crear un auge y una revitalización. En este plano el artista lucha por una supervivencia que puede originar dos cosas: caso de conseguirla, que lleve consigo un resquemor total y un rápido olvido de las dificultades de su ascensión. Caso de no lograrlo, un retiro y un frustrado más a unir a la fila de ellos.

Nuestro panorama artístico, mientras se base en la lucha por la canción-impacto más que en el artista perdurable, o en la creación de material nacional de deleznable calidad, seguirá siendo bajo, y los posibles mitos a surgir lo serán por libre erupción acompañada de algunas características diversas. Hay momentos en que, tras escuchar canciones españolas, no puedo por menos de preguntarme si censura no debería de cuidar las abortantes letras vacías y estúpidas tanto como cuida las intencionadas. Es una opinión. Y todo ayuda.

Volando a lo largo del año nos encontramos con algunos puntos interesantes: Camilo Sesto y su línea, la más interesante línea-mito nacional actual. Mocedades y su buen papel europeo. Julio Iglesias y su gran año internacional. Los nombres citados en un párrafo anterior. Efectivamente, son buenos puntos..., pero escasos para un país con 34 millones de habitantes y un

pasado tan musical como el nuestro.

Hoy, en Europa, está germinando un movimiento verdaderamente importante, que ha surgido en Alemania y que los jóvenes conocemos como el «rock alemán», aunque en ese «rock» se citen también los avances nórdicos y hasta los latinos, con Italia al frente. Es lo que en mi próximo libro cito como **La musical Europa del Mercado Común**, porque, ciertamente, Europa como bloque va a convertirse dentro de unos años en la gran nueva fuerza del mundo musical; y en esa Europa a la que hoy sí nos interesaría colocar a gente como Los Bravos del 66, mostramos tan sólo las gotas aisladas de una realidad pobre, poco coherente e individualista. Al margen seguimos siendo los de la pandereta y el traje de torero por la calle...

Nuestro futuro como bloque debería estar organizado sobre esquemas sumamente estables, esquemas que ya existen, pero que funcionan como quieren y carecen de esa concienciación, ya que sólo se busca el éxito personal. En el mundillo artístico, detrás del disco o del cantante abundan «managers», empresarios, agentes artísticos, profesionales del mundillo informativo, editoras..., una inmensa pléyade que funciona a base de una coexistencia en cierto modo pasiva, aunque a veces es tan activa que podría aplicarse la palabra «guerra» (fría y caliente)

en determinados campos para definirla.

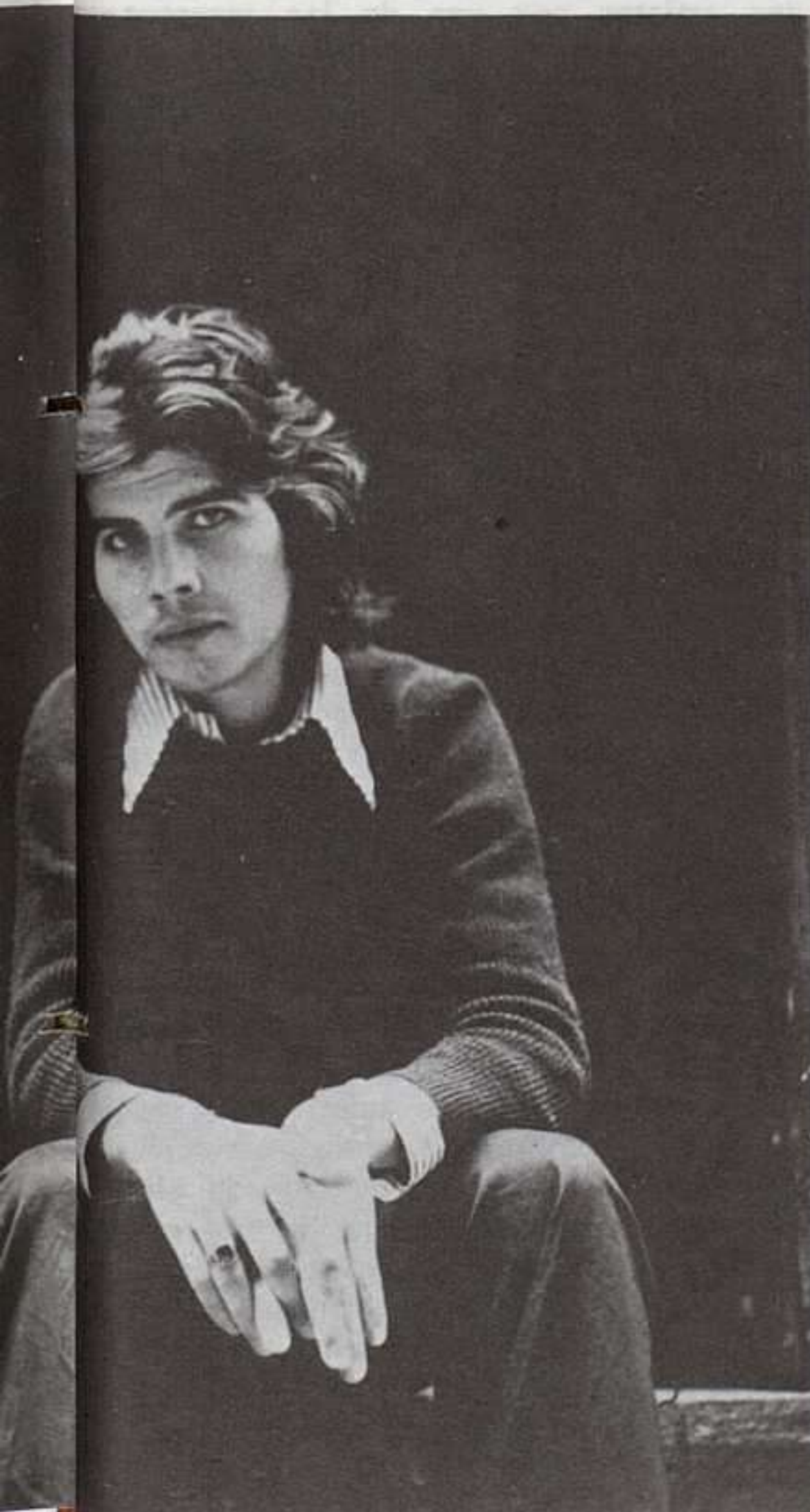
Mirando y estudiando todos estos aspectos de nuestro mercado fonográfico veremos que todos están dependientes uno del otro: si el artista no trabaja, muere poco a poco, con lo cual no hay buenos discos; si no hay buenos discos, el nivel es bajo; por otra parte, el artista busca rápidamente el «hit» antes que su propia formación, cosa a veces no imputable, porque conociendo el panorama español uno no desea morir antes de nacer. En torno a la contratación existe un amplio campo, que merecería estudiarse muy a fondo. Sólo unos pocos trabajan en España con regularidad, mientras que muchos no lo hacen, forjando así un desequilibrio total. Prácticamente, y a mi juicio, la profesionalidad debe ser la norma imperante en todos los terrenos, desde el empresarial al artístico. Hace unos meses inicié desde mis diversos medios una campaña para que se promulgara una Ley de Regulación artística, considerando al cantante como un trabajador normal y con la obligatoriedad a toda discoteca o sala de fiestas de presentar por lo menos una vez a la semana un «show» en vivo. Aquello tuvo gran auge, pero... la música siguió considerándose como un «algo más» aparte, y cientos de cantantes y grupos siguieron deambulando a la búsqueda de un contrato para poder sostener unas ilusiones unos días más.

El eje de todo nuestro desarrollo gira, indudablemente, en nuestro planteamiento artístico, en actuaciones y el modo de hacerlas. Hay que actuar más, no llegar al disco, tener un «hit» y luego salir a escena sin saber qué hacer. Pero para actuar hacen falta giras, salidas diarias a escena, concienciación y profesionalidad. Tal vez así, labrando hoy las bases de una nueva política, en 1977 ó 78 podamos comenzar a ver claro nuestro panorama, trabajando en bien de él.

Me imagino que en 1973 se habrán aumentado cifras brutas de venta de discos, «cassettes» o cartuchos, que habrán salido más discos que nunca al mercado, etc. Todo lógico si pensamos en que todo sufre un aumento inflacionista, una progresión normal. Pero, pese a ello, mirando el corazón de nuestro asunto, 1973 fue un mal año, y lo que es más triste, que nos deja a las puertas de un 74 incierto y descorazonador, porque tan sólo unos pocos oasis emergen de un desierto falsamente cubierto con hojas pintadas de verde.

Tal vez si comenzáramos a trabajar...

GUEL GALLARDO



CAMILO SESTO



SANTABARBARA



2 SUPER CONCIERTOS

a través del prisma de

ritmo joven

KING CRIMSON

Era difícil de creer. Aun con la entrada en la mano, mientras me acercaba al cine Alcalá un ligero resquemor de incredulidad me hacía pensar que a última hora algo iba a impedirnos escuchar a esos grandes músicos que son King Crimson. Pero, al fin, en la puerta me dí cuenta de que era cierto. Todos los vaqueros raídos, todas las melenas y las camisas traídas de Marruecos, todos los jóvenes amantes de la música, de la buena música, estaban allí, salidos de sus lugares y escondrijos favoritos, reunidos ante la inmensa capacidad de convocatoria de un concierto como éste.

Había un algo de fiesta en el aire; todo el mundo encontraba conocidos, compañeros de viaje por cualquier autopista de la Europa joven: Londres, Amsterdam flotaban en el ambiente.

La representación iba a comenzar. El primer acto: el asombro y la curiosidad que despertó el fabuloso equipo de los Crimson amontonado en la escena y el control al fondo del patio de butacas. Periodistas, «disc-jockeys» y curiosos se apretaban al borde del escenario, señalando aquí y allí, comentando, haciendo gestos admirativos; y, desde luego, no era para menos; el equipo se veía majestuoso y, como luego tuvimos ocasión de comprobar, sonaba igualmente majestuoso.

El segundo acto tuvo como protagonista a un cantante inglés de música «folk» llamado Rod Kriss. Armado de su guitarra acústica, salió a escena dispuesto a poner al público en situación.

La primera gran ovación de la noche llenó la sala al sonar los primeros compases del *Girl of the north country*, de Dylan, reconocida rápidamente por todos. Rod, que posee una buena voz y maneja la acústica con una facilidad y efectividad de la que podrían haber aprendido muchas «estrellas» de nuestra constelación musical, interpretó varias canciones suyas, inició un contacto con el público, difícil a causa de la diferencia idiomática, casi superada en esta noche internacional, y fue colocando a la gente en un ambiente ideal para recibir a los Crimson. Al final, incluso cuando el público se empezaba a impacientarse, se hizo corear en otro tema de Dylan, *Mighty Quinn*; y así, entre palmas se



marchó Rod, y todos nos encontramos de esta manera ante el tercero y definitivo acto: King Crimson, que aparecieron entre el entusiasmo general. David Cross, con su violín electrónico, se colocó a nuestra izquierda; a su lado, John Wetton, bajo electrónico; en el centro, rodeado de lo que más parecía un laboratorio de alquimia sonora que una batería, Bill Bruford, y, por fin, en un rincón, casi escondido, el cerebro del grupo, el que lo ha llevado y traído desde el año 68, en que el grupo se formó, hasta ahora, Robert Fripp, con su guitarra y «melotrón», con los que después haría verdaderas diabluras.

La música de los Crimson hizo de repente su aparición, como un huracán de sonidos, llenando hasta los más recónditos rincones de la sala, llevándonos arriba y abajo envueltos en la magia de su torbellino sonoro.

La evolución de King Crimson es asombrosa; partiendo de lo que podríamos llamar «rock» sinfónico, es decir, la búsqueda de una nueva salida para las formas tradicionales de la música joven, que se quedan pequeñas cuando los músicos como Emerson, Gary Brooker y el mismo Fripp, entre otros, desbordan sus posibilidades, necesitando

nuevas campos de expansión, y se topan con las fórmulas del clasicismo, haciendo el camino de vuelta de las formas populares a las cultas, separadas estúpidamente por intransigencias de todo tipo hace demasiado tiempo, han llegado a unos campos de investigación, donde se encuentran ahora, en los que su música se expresa en armonías que tienen mucho que ver con los últimos descubrimientos en materia de música futurista.

La música que hace hoy el gran grupo inglés es al mismo tiempo detallista y compacta, suave y dura, pero siempre efectiva; sale en bloque y golpea al oyente, sacándole de su posible aislamiento para llevarle con ella y no dejarle hasta que el último eco se haya apagado en sus oídos.

Cross empleaba el violín electrónico a modo de instrumento solista, sacando su sonido agudo de entre la masa de sonidos del resto del grupo, en solos demostrativos de una depurada técnica; otras veces el «melotrón» era su instrumento. Los diálogos entre los «melotrones» de Cross y Fripp consiguieron momentos memorables.

Bruford ejecutaba el más increíble «show» de percusión que yo haya pre-

señado, moviéndose con gran seguridad en la complejidad de su sistema de trabajo.

Wetton demostraba ser uno de los mejores bajistas de la actualidad, además de poseer una gran voz.

En cuanto a Fripp, sus intervenciones a la guitarra o al «melotrón» llevaban el sello de su maestría, dirigiendo además las acciones del grupo, perfectamente compenetrado.

La actuación estaba, por si lo demás fuera poco, totalmente montada. Los temas iban unos detrás de otros, sin la menor vacilación, y el entendimiento entre músicos y «controles» era absoluto, lo cual no debe ser nada fácil, a juzgar por la complejidad de la música y los cambios de tono y volumen utilizados.

Al final, el delirio: el público saltó de sus asientos y premió a estos grandes artistas con una de las mayores ovaciones que se hayan tributado a un grupo joven en España.

Y así terminó una gran noche para los buenos aficionados a la buena música.

ANTONIO CORDON PORTILLO.

WILD TURKIE

Hace apenas una hora que hemos salido del concierto; la música aún resuena en nuestros oídos, y lo único que se nos ocurre decir es esto: «Fabulosos y muy compactos».

En efecto, quizás sea este grupo uno de los más completos que por España hemos visto pasar.

Como todos sabréis, Wild Turkey está fundado por el ex componente de Jethro Tull, Glen Cornick. Este buen señor era el bajista en el conjunto de Ian Anderson, y se separó de él por diferencias musicales con su líder, Anderson. Hoy hemos comprendido el porqué de esta diferencia.

La música de Wild Turkey, aun partiendo de una misma base, la música de Anderson (quizás la música contenida en su álbum *Benefit* haya sido la que ha servido de punto de partida para la carrera del grupo), ha evolucionado tanto que ha llegado a ser casi totalmente distinta: por unos caminos de «rock» mucho más tempestuosos, aunque, eso sí, aún quedan rasgos primi-

tivos de la forma musical de Jethro Tull.

En cuanto a la personalidad de Cornick, notamos que ha adoptado, o se le ha contagiado esa especie de locura de Anderson: su sátira, su ironía y hasta su «buena» pinta en el vestir.

Hoy, como os digo, hace apenas una hora se ha presentado en Madrid la nueva banda de Wild Turkey. Todos sus antiguos componentes, más el guitarra del grupo británico, poco conocido en nuestro país: UFO.

Así, la formación era de seis músicos: dos guitarras, batería, bajo, elementos de teclado y voz solista.

La impresión que nos han causado tardará bastante tiempo en borrarse, ya que han estado realmente apoteósicos, diríamos más, grandiosos.

Hemos visto tocar a dos guitarras, muy bien conjuntados, haciendo uno las veces de punteo, mientras el otro llevaba la rítmica, o bien haciendo al contrario, e incluso utilizando la nueva técnica del «doble punteo», llegando a momentos realmente maravillosos.

Cabe destacar la labor en varios puntos, secos y muy logrados, del nuevo «fichaje» del grupo, con su «slide guitar».

Más tarde, Cornick nos ha demostrado lo que es tocar, sentir y dominar un bajo, ya que él lo sabe hacer. Nos ha deleitado con un solo demoledor, para algunos un poco sucio; para nosotros, preciso y justo. A continuación, y para acabar de machacarnos, sigue el batería, y luego las dos guitarras en un solo compartido, dándose el relevo a la hora de puntear. Realmente, magnífico; éste ha sido el momento cumbre de la actuación. Ya se llegaba al final, un final bordado con una canción de los Beatles y el «rock and roll» Jhonny B. good, interpretados de una forma magistral, y con un «rock» muy fuerte.

En esta actuación hemos palpado plenamente esos encadenados de los que hablábamos al comentar, en nuestra sección *Discoteca*, su último disco editado en España, cuyo nombre era *Turkey*. Lo hemos sentido y lo hemos visto aún

JESUS CHRIST SUPERSTAR

Primero un disco sencillo encabezando listas de éxitos en todos los lugares; más tarde, un álbum ampliamente vendido, **Jesus Christ Superstar** acabaría por saltar a las tablas de los escenarios: Nueva York, Londres, París... Y aún un paso más: de las marquesinas de los teatros a las móviles imágenes del séptimo arte.

Hace ya bastante tiempo, teniendo en cuenta el apresurado discurrir de cualquier hecho en el mundo de la música «pop», que dos jóvenes compositores, Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, acudieran ante Murray Head, una de las grandes figuras del teatro musical británico, que había estado representando **Hair** en la capital londinense y gozaba de un descanso en sus actividades, para proponerle la grabación de un disco «single» a modo de avanzadilla, prueba y sondeo verificador de una posible aceptación o rechazo por parte del público del trabajo que habían venido realizando en colaboración: una ópera «rock» que tradujera al lenguaje de la música popular de nuestros días los hechos ocurridos durante los siete días que conducen a la Crucifixión de Nuestro Señor.

La propuesta interesó a Head. Ello daría paso a la aparición en el mercado discográfico de un tema, **Superstar**, que llegaría a figurar en los puestos de honor de los «Hit parades» mundiales. No mucho después, un numeroso grupo de músicos y vocalistas, entre los que figuraban nombres descolantes en el panorama de las agrupaciones juveniles británicas, daba término en estudios londinenses a una obra cuyo futuro camino iba a transcurrir entre la aceptación, la repulsa, la discusión y el escándalo.

Los acontecimientos que precedieron a la muerte del Salvador, la entrada en Jerusalén, la decisión fatal del Sanedrín, la expulsión de los comerciantes del Templo, la Última Cena, el juicio, las dudas de Judas, los interrogantes de María Magdalena, la Crucifixión, expresados con mayor o menor hondura y profundidad, quedaban envueltos en la textura rítmica de la música juvenil de nuestra época. La obra estaba en pie. La discusión iba a dar comienzo, las controversias a brotar. Controversias que más que sobre el mayor o menor valor artístico del trabajo realizado iban a desatarse en torno al tema y su tratamiento. Ataques a la forma de presentar la figura del Mesías, afirmaciones de irrespetuosidad, palabras condenatorias acusando de heterodoxia en la doctrina, contribuirían en realidad a ampliar el alcance popular de la obra, a extender y aumentar su impacto, construyendo en su alrededor un entorno altamente polémico. Radio Vaticana dedicaría dos programas de una hora de duración a la emisión del **Jesus Christ** en presencia de sus propios autores, en coloquio con figuras del campo del pensamiento católico, para llegar a la opinión de que la obra constituía un respetable intento de aproximación a la Pasión de Cristo.

Tras el álbum, los escenarios. Las discusiones seguirían contribuyendo a su carrera. Cuando en octubre de 1971 el espectáculo musical se estrenaba con rutilante presentación en el teatro Mark Hellinger, de Broadway, en Nueva York, se hallaban ya vendidas entradas por valor de más de un millón de dólares. La polémica desarrollada, aumentada quizá ante ciertos aspectos de la versión escénica; las afirmaciones surgidas aquí y allá por parte de grupos judíos, protestantes y católicos, coadyudarían ampliamente a su éxito, pese a la en general no muy entusiasta aceptación por parte de la crítica teatral tras su estreno en la ciudad de los rascacielos, si bien un cierto sector de comentaristas señalaría la obra como un severo golpe contra quienes sostenían que todo espectáculo habría de basarse necesariamente en el sexo y la violencia.

Tras las bambalinas y las plataformas de los coliseos teatrales llegaron las cámaras y los «platós» cinematográficos. El paso tantas veces dado del escenario a la pantalla se cumplía de nuevo. **Jesus Christ Superstar** llegaba a los dominios del séptimo arte. El éxito de crítica de la película, ya estrenada, parece haber superado el obtenido sobre las tablas.

En España la obra no ha llegado a los teatros. Quizá lo haga, quizá no; tal vez veamos, al menos, la película; lo que sí es cierto es que hubiera resultado oportuno, al ponerse el álbum a la venta en nuestro país, que se hubiese incluido en su acompañamiento no ya los textos en versión original (que faltaban), sino una cuidada traducción al castellano que hubiese contribuido a que el aficionado hispano a la música joven se formara una opinión más personal y directa sobre la validez o no del intento realizado no sólo en su consecución artística, sino también en el tan traído y llevado aspecto de la interpretación temática.

Disco, espectáculo teatral, producción cinematográfica, el **Jesus Christ Superstar** sí pareció al menos abrir un camino (en forma acertada o no, con mejor o peor fortuna, con mayor o menor acierto es algo en lo que no vamos a entrar ahora) en el que no han de faltarle compañeros más o menos en su línea. Ahí están, por ejemplo, **Godspell** y la película **Gospel Road**, de Johnny Cash.

JOSE-ANGEL GARCIA GARCIA

CAMINO

?

musical

ESCANDALO



mejor que en el disco, gracias a la técnica sonora que ellos han logrado.

En este aspecto debemos resaltar la labor del técnico de sonido, que gracias a su mesa de mezclas recogía y corregía el sonido de los posibles fallos, que han sido pocos, por no decir ninguno, y los mandaba a los «baffles». Con esto el sonido era puro, con una gran calidad. Ello, sumado a la labor de los músicos y a esa su técnica, ha dado este tremendo resultado.

En suma, un grupo conjuntado al máximo, con unos elementos que ya por separado son grandes, y que dentro del grupo crean su grandiosidad.

Es lo que en esta ocasión hemos visto en Madrid; pero lo hemos visto una pequeña parte de la juventud española. Ahora yo pregunto a los promotores: ¿Sólo en Madrid y en Zaragoza tenemos derecho a escuchar música? ¿Y los demás jóvenes españoles...?

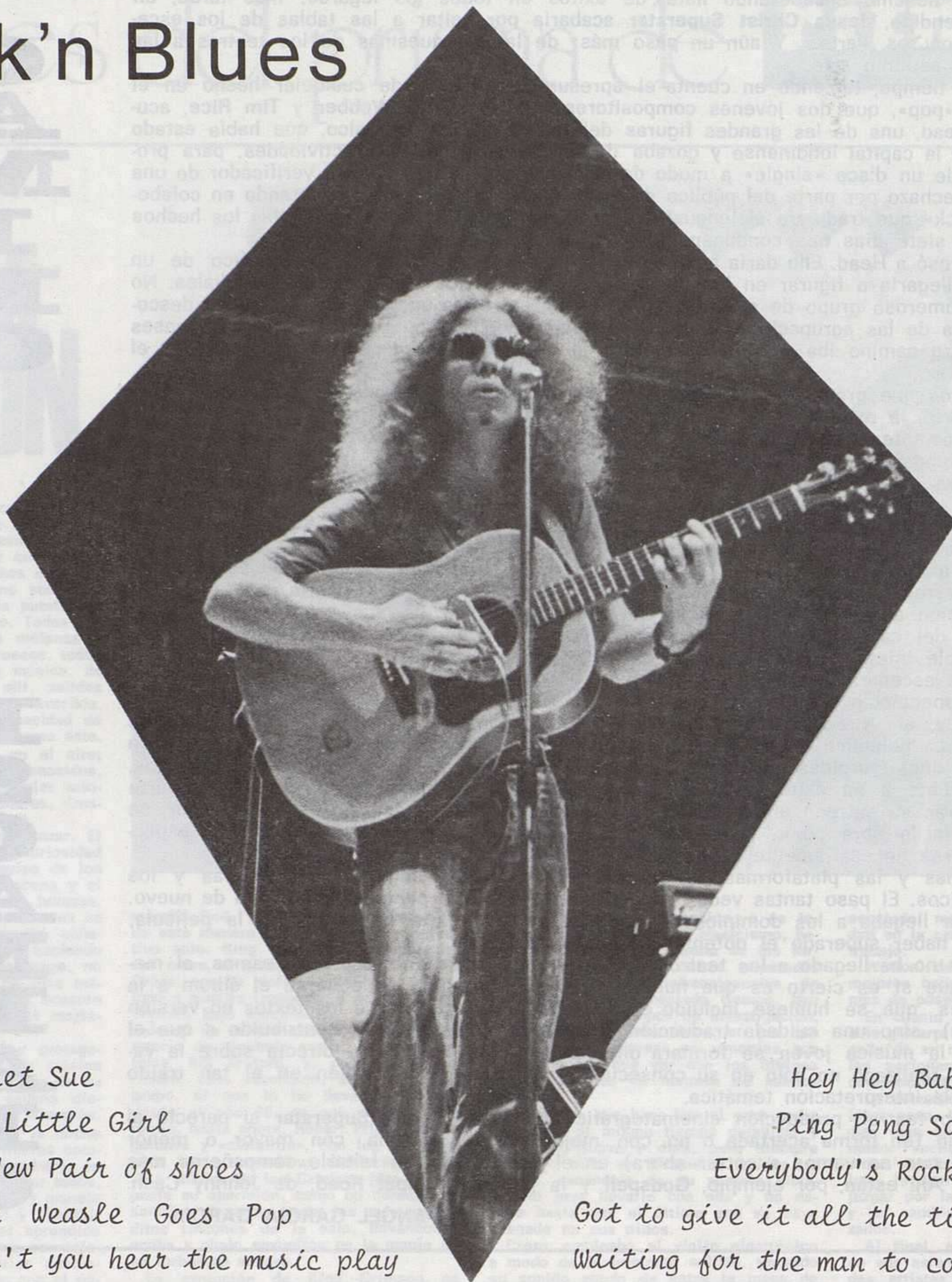
Vimos a Mick Abrahams, y ahora a Glen Cornick. La buena escuela de Ian Anderson, la buena escuela de Jethro Tull.

Ahora esperamos ver más «grandiosidades» como ésta, aquí, no sólo en Madrid, en España.

WEDRAWO

John Campbell

Rock'n Blues



*Sweet Sue
My Little Girl
A New Pair of shoes
The Weasle Goes Pop
Can't you hear the music play*

*Hey Hey Baby
Ping Pong Song
Everybody's Rockin
Got to give it all the time
Waiting for the man to come*

I Don't want no woman who wants me for gold

EL NUEVO Y EXCITANTE LP DE ESTE CANTANTE NORTEAMERICANO QUE ACABA DE SER LANZADO EN TODA ESPAÑA. LO ENCONTRARA EN SU TIENDA DISCOGRAFICA.

**A SINGLETON PRODUCTION
DISTRIBUIDO POR BASF ESPAÑOLA, S.A.**



YES

El grupo YES es uno de los más renombrados de los últimos años, y esto ocurre gracias a que su música es de las más preciosistas, maravillosa y perfecta que existe y existirá mientras el grupo perdure. Esta perfección no se consiguió en un mes ni en un año, sino en una serie de experiencias realizadas a través de un largo período de tiempo, y que han ido madurando, forjando e inculcando en los instrumentistas que lo componen ese virtuosismo, esa delicadeza y a la vez esa fuerza llena de calidad, expresión y emotividad que hace que quien los escuche se estremezca de estupor ante la belleza que con-

1968, cuando un hombre, Jon Anderson, se decidió a crear un grupo que se apartase de todo tipo de idea musical ya establecida. Y así fue como se creó el primer YES, compuesto por Jon Anderson (vocal), Peter Banks (guitarra), Chris Squire (bajo), Bill Bruford (batería) y Tony Kaye (teclados). Estos instrumentistas no cambiarían durante el período 1968-69.

Pero este conjunto no duraría mucho tiempo, y las renovaciones se han sucedido año tras año, hasta la que actualmente compone al grupo y que está formada por Jon Anderson, Rick Wakeman, Chris Squire, Steve Howe y Alan White, que, sin



Rick Wakeman, teclista.



tiene su música. La magnificencia es total; la técnica, insuperable, y el potencial sonoro, incalificable.

YES no comenzó explosivamente su trayectoria musical, sino casi en el anonimato, con muy pocos que les conocieran y aplaudieran. Pero su línea ascendente ha sido constante, y su audición, al principio de minorías, ha pasado a ser no sólo privilegio de la gente exigente de la buena música, sino de todo tipo de personas, porque su calidad, sólo digna de maestros de la música, tenía que llegar a todo aquel que gustara de la sensibilidad, el preciosismo y la perfección.

Los comienzos de YES como tal grupo enclavado dentro de su estilo y con personalidad musical y sonora propia se remontan al mes de diciembre de

menospreciar a las anteriores formaciones, es la más alta en perfección y virtuosismo, y que en justa compensación nos ha dado los mejores registros musicales.

En cuanto a su discografía, han lanzado seis «long plays». El primero, titulado genéricamente YES, que fue su punto de arranque y su toma de contacto con el mundo discográfico. Su segundo LP, Time and a world, fue otro paso más, no exento de importancia, pero sin la relevancia que van a tener los álbumes posteriores. Acabada la grabación de este LP, abandona el grupo Peter Banks y entra Steve Howe, el actual guitarrista, a formar parte de él.

La consagración total y el más espectacular salto musical del grupo lo constituyó el LP The Yes album, que fue el tercero,

y del cual se extrajeron varios temas que llegarían a ser enormemente populares no sólo para el público inglés, sino para el europeo e incluso para el americano. En el grupo se produce la partida de Tony Kaye, que es sustituido por Rick Wakeman, actual teclista de la formación.

En el intervalo de tiempo hasta la publicación del cuarto álbum YES realiza una pequeña gira de iniciación por Estados Unidos. Su aceptación es total, y tal vez animados por ese éxito se dedican activamente a la elaboración de su primera obra póstuma, el LP titulado Fragile Yes, que es una maravilla de la perfección musical, que se puede acreditar a una mente totalmente privilegiada como lo era la de los instrumentistas de YES.

Y la segunda y más importante obra maestra de YES fue

su quinto LP, titulado Close to the edge, que es una obra increíble y que sirvió para demostrar que de unos instrumentos se pueden sacar infinidad de sonidos que, conjuntados, constituyen algo verdaderamente difícil de superar. Este LP fue número uno y disco de oro en Inglaterra y en Estados Unidos, y la repercusión que tuvo en la vida musical en el momento de su aparición fue muy importante, pues lo mismo las críticas que las opiniones les fueron netamente favorables.

Y para finalizar su discografía nos encontramos con un triple álbum, grabado en directo durante las actuaciones que realizó YES en el año 1972. Su título es Yessongs, y es una recopilación en vivo de los mejores temas de los tres últimos LPs. Y demuestran que si en disco son buenos, en directo son formidables, y además que YES no es un grupo de estudio, sino que su labor se ve igualada e incluso superada en directo. Por tanto, podemos afirmar que Yessongs es un exponente magistral del potencial musical del grupo.

A la lista de grabaciones también podemos añadir un LP grabado en solitario por Rick Wakeman, titulado The six wives of Henry VIII, que está inspirado en las esposas del legendario rey de Inglaterra Enrique VIII.

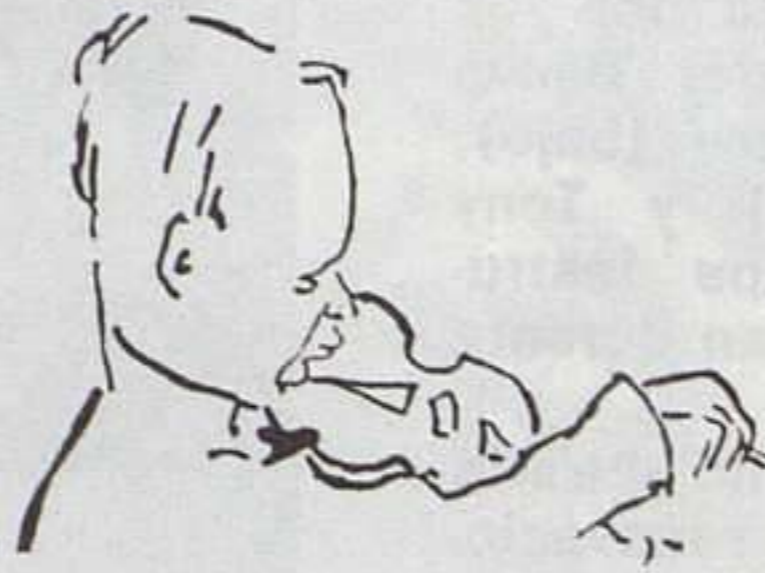
Para terminar, diremos que YES es uno de los grupos más criticados y comparados, aunque las comparaciones sean odiosas; pero también podemos asegurar que pocas bandas, por buenas que sean, llegarán a la calidad, el empuje, la sensibilidad y el virtuosismo que imprimen esos maestros de la música actual, que saliéndose de todo convencionalismo han logrado un puesto y una fama poco igualables. Este grupo es YES.

R. V. COLLADO

ARTE



HOMBRE



MUSICA

El equilibrio de formas es uno de los rasgos que más ansiadamente busca hoy el hombre en cualquier plano vital. La posibilidad de establecer una semejanza de apariencias dentro de sus creaciones de cara a lograr una sólida base de referencias es un anhelo siempre perseguido por todo raciocinio causal. Las ansias de identificar unas concreciones categóricas, como simples reflejos de una transformación plástica de una idealización, con los mismos fundamentos expresivos de la capacidad intelectual, se nos aparecen, fuera de todo rasgo involuntario o pertinaz, como ciertas si observamos las consecuciones humanas histórica y ambientalmente. Y he aquí entonces que la vertiente artística destaca de manera principal por lo dicho antes al ser, o mejor significar, una actividad física que aúna al mismo tiempo la originalidad de pensamiento con la independencia del hecho. En el arte, la concurrencia de aspectos incidentales en cuanto a sus funciones de interrelación propia y exterior genera la acusada y convencional peculiaridad de poseer aquél el atributo de lo fundamental, mas en ningún caso «absoluto», como ya antes propuso alguien. Se ha de considerar que desde el momento en que una personalidad creativa produce una concepción inédita, tal emanación vendrá precedida por el asentamiento en la mente del autor de un «estado fundamental» concordado a sus propiedades de unicidad y claridad endógenas; esto es, la asimilación intrínseca de una forma potencial integrada de concepto habrá de concurrir, expuesta a posteriores subjetividades de opinión, en una espontaneidad crucial, en su esquema de dimensiones espaciales, a la hora de surgir la praxis actual del previo planteamiento psíquico. Por ello, el artista reproduce en materia, extensa o no, una energía sustancial, abstractiva y reprimida, proveniente de su propia experiencia. Concuera la acción con las fuentes paramnépticas que rememoran vitalmente la obra en sí. De cara a su sensibilidad afectuosa, la dualidad de síntomas emotivos con sugerencias emergentes suponen en la mayoría de los casos, a no ser que se presente la indiferencia o el nihilismo repulsivo, la clave de toda sincronización de susceptibles evidencias en su apartado estético. En ocasiones, incluso derivaciones surgidas de impulsos oníricos vienen a engendrar configuraciones inconscientes, pero totalmente insidiosas, que se resumirán en el posterior logro del artista. Este congruente síndrome, por otra parte, no nos reafirma nada válido si se trata de encontrar —utópica pretensión— una explicación al retículo artístico como intransferible efecto humano que es, pero sí nos hace pensar, sin embargo, en una hipotética postura sincretista de sistemas plurivalentes referidos al amplio marco de probabilidad para elegir, cuando no casual, dentro de él un silogismo que luego en el instante de su interpretación manual lo que menos importe sea si tiene conclusión lógica y verdadera.

Específicamente, si controlamos hacia una subyugación de intencionalidad los detalles orgánicos que recaen sobre el núcleo perceptivo, acontecerá una plasmación formal sintetizada en su poder sensorial. Por eso, es fácil decir que el arte supone una especulación unívoca del alma, entendido éste como la esencia cognoscitiva de las aporías cruciales comprendidas en la reminiscencia deducida o en el supuesto apriorístico. La evacuación de los procedimientos formativos en el terreno de la pintura, por ejemplo, hacia un campo de comprensión y sujeción al gusto del «otro», producirá, por fuerza, un amaneramiento y una estabilización por parte del pintor cuando necesite aplicar sobre la tela un determinado color o una sencilla pincelada. Si poseyendo una idea considera la impresionabilidad del espectador y el crítico, será sujeto paciente de una interinfluencia surgida de la oposición aparente entre ambas voluntades: la del artista y la del que juzga, o intentando acercarme más a lo notorio, la del que opina. Por ello, amparándose en el insidioso proceso de acercamiento a lo objetivo, el que pinta no deberá someterse a unas ligaduras expresivas que condicionen su emancipación creativa primaria ni su resurgir físico secundario. Aun cuando al fundar motivos sea necesaria la implicación referencial de otros ánimos, pienso estará por encima de ellos el impulso originario, exento de todo vínculo material, que el artista adquiere por propia asimilación innata, aunque apoyada, como he dicho ya, en argumentos conceptuales de intromisión en anteriores amalgamas sensitivas. Esta proposición es aplicable, podríamos decir, a otros varios campos de la expresión humana, pero quizá sea el arte el más adecuado tipo de celeridad aquiescente de acuerdo a su comunicabilidad bilateral, la cual se verá compendiada en un método artístico más, que seguramente sea el que nos atraiga mayor atención ahora: la Música.

Realmente se establece una perentoria dualidad, a modo de simbiosis renaciente, entre dos puntos distintos según su naturaleza y que sirven o encierran una versatilidad incisiva en el enfoque del tratado musical, y sobre los que también descansa la permanente sintomática adicional que expondré ahora. Nótese que, a partir de que un modelo racional asume la transigencia esencial de los axiomas superpuestos en espacio y tiempo de una coherente fenomenología, el potencial plástico y numérico del intelecto adquiere una intrínseca opción connotativa de su suerte, desembocando su acción en unos actos de contención valuar para acontecer unos mismos efectos pasionales investidos, muchas veces, de ribetes casuísticos. Con esto, cito esa paridad aludida de diferenciación existencial: de un lado, el ente musical en sí como estado general e inmutable —la misma música—, y de otro, la manipulación otorgada a este fundamento por su

hacedor después de la substracción empírica localizada en un definido cubículo hilemórfico, con el consiguiente dinamismo estructural —de la música, una singularización y sus variantes para componer un tipo musical con fines de estilo—.

Es patente, además, a cualquier observación, lo sometido que está el estrato musical —excluido ya de cualquier contingencia psicósomática— a la circunstancia vivida durante su desarrollo momentáneo. En efecto, el músico, fuera de su determinismo egocéntrico y de su voluptuosa perturbabilidad, es punto de refracción de diversos integrantes configurativos de carácter opuscular referido a medios artificiales, influencias modísticas o simples síntesis comparativas de superposiciones de escuelas. Así, aquél buscará eludir esta serie de estamentos unificadores para, consolidado en su continuidad original, introducirse en unos impetuados senderos sónicos que, aunque casi siempre estén conjuntados a través del advenimiento retrospectivo, muestren el imperioso concurso de esquemas polivalentes hasta ese momento insospechados para la comunidad. El temor a deslizarse por las sendas de la vulgaridad o, si se quiere, por el camino de unos razonamientos de premisas variables y distintas, pero de conclusión idéntica en todos, es una motivación que ha de aparecer en el buen músico. Cierto es que resulta admisible, ponderado y hasta beneficioso el que sobre una adecuación idealista se insista en cambios sobre la misma base, con deseos de modificabilidad o perfeccionamiento funcional, con pretexto de justificación manierista. Pero cierto es también que la reflexión dentro de una sonoridad no adquirida antes por nadie otorgará a su actor la cualidad de trascendencia personal sólo transferible, en cuanto a su misión, por él. Por lo dicho, se explica, pues, la diversidad de concepciones comprendidas en toda razón ávida de novedad, aunque, por contra, el hecho de querer concatenar formas audífonas en un igualitario prisma de situación armónica presenta el peligro de sumergirse en el desdichoso marco de la repetición cubierta de condimentos externos que intenten establecer una imagen al auditor de posiciones clasicistas, cuando lo que sobresalga sea un burdo símil tradicional amparado en jocosos convencionalismos estilísticos. Han de desecharse, no obstante, actitudes como ésta, y ha de confirmarse que la música, concebida como tal, es un mayoritario ente imaginativo que, aparte de toda norma aceptada y extendida, abarca una apertura sostenida en la evolución de su integridad que da lugar a diferentes arbitrariedades de interpretación. Una de ellas, la cual menciono por ser quizá la más patente en este tiempo, sería la música de ensayo y experimentación, acoplada mediante primicias de sonoridad y que se la suele denominar con el término «experimental» o «concreta», u otros muchos, según acepciones —está claro que han de existir otras versiones de ese aludido unitario ente musical que se descubran con los años parejamente a la maduración del implemento artístico del hombre con el avance tecnológico de instrumentos útiles para cualquier obtención sonora—.

La confluencia atonal, el despliegue de sonidos inarmónicos con instancias de melodía general, la confusión de sintagmas audeoverbales sobre un cuadro de complejidad de partituras, la acústica enervante, a veces, por su yuxtaposición, y apacible, a ratos, por su clara raticencia fondística e integral y, en fin, otras apreciaciones más, divulgan el interés mantenido por esta traducción de la música-arte que, como dice el Prof. Kraus, otorga una concienciación de las nuevas iniciativas adoptadas por las plasmaciones de frecuencias sonoras mezcladas mediante intervalos internos de modulación constructiva respecto a su unión extralimitada de sonidos. Este figurado monopolio direccional recae sobre todas las facetas abarcadas por la sensación sonora, desde su etapa fija presente hasta el incomprensivo nivel futuro de relación que pueda alcanzar. Pero no implica esta autónoma sincronización una perdurabilidad cuantitativa de ejecución autóctona, pues ¿quién sabe si Bach asimiló de él mismo o de otras inspiraciones la causa remota de su obra? ¿Quién puede afirmar que la disertación aritmética de Pink Floyd —Ummagumma— no está cumplimentada por explicaciones recíprocas de intelección pretérita o incursión positiva en las esferas del devenir imprevisible? Quiero decir, con estos ejemplos, que la gran talla de oportunidades que tiene el factor musical ha de mostrar las numerosas salidas existentes en la adecuación del mismo. Pienso, por tanto, que la intromisión de nuevas técnicas, de procedimientos y manejos accesorios han de imponerse por ellas mismas para extender al máximo los elementos impresionistas y aleatorios —en cuanto al objeto— de las tendencias del hombre, para no incidir, de lo contrario, en la reticencia monótona ni en el estancamiento potencial, y así ofrecer una visión optimista de futuros sucesos artísticos dependientes del sentimiento de belleza encajado en la aquiescencia homínica, sobre todo si tenemos en cuenta que nuestra sociedad está respaldada inevitablemente por un conjunto de represiones reguladas e impuestas mediante una serie de reglas y leyes tan tradicionalistas como convencionales, vehemencia tal que nos conduce a la afirmación lógica de que la Música, al ser un importante y divulgado medio de comunicación, es una de las actividades sociales —cuando lo sea— que está sometida a una mayor e intensa limitación, si no es que, como he pretendido explicar en líneas precedentes, el evento antropológico se antepone a toda opresión materialista de este tipo.

R. R. S. R.

ERIC BURDON

Conclusiones sobre la vida y obra de un genio

por MIGUEL BLANCO MEDRANO

A través de estas páginas tratamos de estudiar la vida de ciertas personas que tienen o han tenido una gran importancia musical, y no sólo eso. Tratamos de hacer un estudio basado en sus vidas para explicar o tratar de explicar sus obras tanto musicales como sociales.

Lo hicimos con Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison y ahora vamos a hacerlo con Eric Burdon.

Desde aquí sacamos unas conclusiones basándonos en su vida y en su obra, que pueden ser o no ser iguales que las vuestras. Por ello os pedimos que ante todo las saquéis vosotros mismos. Gracias.

ERIC BURDON: SU VIDA, SU OBRA

Eric Burdon nació en Newcastle (Inglaterra), en 1941.

Antes de dedicarse a la música pasó por numerosos trabajos: fue peón, albañil, dependiente y poco más tarde estudiante.

Después se le dio la oportunidad y entró a formar parte del grupo de Alan Price denominado Alan Price Combo. En él empezó su carrera musical, aunque, eso sí, sujeto a unas normas más que nada de tipo comercial y «standard».

La música que él practicaba se denominó «rhythm & blues blanco», y como consecuencia empezó a triunfar en Inglaterra y en Estados Unidos, ya que esta música se contraponía a todos los esquemas musicales trazados en aquel tiempo («beat», etc.). Era el tiempo de los Beatles y su música.

Tiempo después, y a causa de su música salvaje, el público comenzó a denominarles The Animals, con el cual continuarían su carrera musical.

El anterior líder del grupo, Alan Price, lo abandonaría tiempo después, quedando The Animals a merced de las ideas de este gran genio: Burdon.

Cambiaron de Casa grabadora, y debido a la influencia de Burdon, de nombre, denominándose desde entonces «Eric Burdon & The Animals».

El cambio de nombre supuso el de formación; son nuevos músicos, que dan a Burdon la total dimensión de su personalidad; igualmente cambian de escenario. Se trasladan a la costa oeste de Norteamérica, y como consecuencia participan

en el movimiento cultural que está naciendo, la revolución cultural del 1966-67.

Lanza su nuevo LP, *Winds of change*; en él cambia la música: ya es el «blues» puro que Burdon sentía dentro de él.

Las letras se vuelven gritos de lucha contra la guerra, contra el racismo, contra las injusticias sociales, en suma.

* * *

Hasta aquí, para mí, es la primera etapa de Eric Burdon, una fase en la que él y su personalidad se extienden, arrasándolo todo, influyendo en todo lo que está a su alrededor. Es como la fuerza de la lava de los volcanes, que poco a poco va arrasando todo lo que está a su paso. Lo arrasa, lo cambia de color y lo transforma; así era Burdon, un volcán que comenzaba a hacer erupción.

* * *

Poco después, y ya en América, se desharía el grupo Animals, dejando tras ellos muchos temas de éxito en todo el mundo, la huella de su música y la personalidad de ese genio innovador, precursor del «blues» blanco y creador de ideas sociales y musicales.

Fue entonces cuando Burdon abandonó la música para dedicarse al cine. Durante 1969 permaneció ignorado, pero en 1970 surge con nueva fuerza.

El «blues», su música, ha podido más que él; por esta razón vuelve. Forma una banda integrada casi en su totalidad por negros.

Más tarde diría que este cambio era debido a que él sentía, pensaba, cantaba y vivía como un negro.

* * *

Y aquí está lo realmente importante para nosotros. Pensad y situaos por un momento en Norteamérica allá por los años setenta, con toda la segregación racial, con todos los prejuicios, con todas las desigualdades hacia la gente de color, y que salga un señor que supera todos esos prejuicios. Un señor al que le importa «un bledo» lo que digan de él, y no sólo eso, sino que entra en el mundo separado y forma parte activa de él. Pensad y decidme qué era ese señor.



Esta nueva banda se llamó «War», y con ella empezó sus nuevas ideas.

Tiempo después grabaría un álbum titulado *Time is come* («Ha llegado la hora»). La hora de renovar y de mostrar al mundo toda su injusticia. Este álbum se grabaría en vivo en la prisión de San Quintín (1971). Todas las canciones son un fiel reflejo de los problemas que acucian a los presos de las cárceles norteamericanas. En este momento Eric Burdon se transforma en un defensor de los derechos del hombre.

En cuanto al camino musical, llegaría a decir, o mejor dicho a definir, lo que para él era una actuación: «Mi felicidad, mi razón de vivir, es mi música. Sé que todo el mundo dice esto, pero intento demostrar que es verdad, «vaciándome» totalmente delante de mi público, hasta que caigo rendido. Yo no soy de esos que mientras cantan piensan que mañana por la mañana deben tomar un avión o que tienen otro concierto al día siguiente. Me entrego totalmente, y cuanto más trabajo más feliz me siento. No tengo otra afición que la de cantar noche tras noche, de reventarme en el trabajo. Tal vez se deba a que mientras no hago imbecilidades. No obstante, no temo la soledad...».

Poco después lograría producir y dirigir su propia película. Ahora vamos a tratar de estudiar dos facetas importantes en la vida de Burdon: la musical y la social.

SU FACETA MUSICAL Y LA SOCIAL

Como músico aportó, además de todas estas ideas al grupo de Alan Price, su voz, esa voz particular, personalísima, que asemeja un lamento que se eleva a los aires para decir, para pedir. Es como una oración; Burdon canta, recita sus cancio-

caso de todo. Saben que con eso les van a engañar y saben que van a comprar lo que ellos digan.

Esta era la situación —para mí—, que hoy en día se ve acrecentada, y esas armas aún tienen mucha más potencia que antes. En nuestra época se nos engaña mucho más fácilmente, porque seguimos despersonalizados.

En este momento surge Eric Burdon, con él otros muchos: Rolling Stones, Spencer Davis Group y algunos otros.

Burdon cambia su música, en principio, por el «rythm and blues», una música mucho más viva, mucho más honda y mucho más sentida. Cambia los conceptos sónicos, rompe la barrera de lo permitido y se sitúa al margen, fuera de ella, desde donde practica su música, su comunicación, tanto musical como social.

Practica esta música durante mucho tiempo, hasta que —como todo se le comercializa— se le encasilla, con el solo objeto de vender esa música para la gente que ya está preparada y que la entiende. Sus canciones empiezan a ser «hits», y con ello la popularidad y la máquina publicitaria empieza de nuevo a actuar, por esta razón: la «standardización» de la música de Burdon; él se retira y se dedica al cine. Pero de repente su música, la que él realmente siente, eso que aquí llamamos *su «blues»*, le vence y surge de nuevo en USA, cobrando vida aún más revolucionaria que antes, con más fuerza social, con mayor empuje para luchar contra lo impuesto; ahora es *su «blues»*, su voz y su gente; son las armas precisas.

Eric Burdon declara la guerra, una guerra abierta, sin cuartel, contra las injusticias, en pro de los negros; contra el racismo, contra la sociedad; trata de abrirnos los ojos; lo



nes con sentimiento diríamos casi religioso; su voz se convierte en una plegaria en ayuda de la sociedad, en ayuda de sus hermanos los negros, en ayuda de los presos de las cárceles, en ayuda social. Por otro lado, y en algunos momentos, su voz se vuelve grito rebelde, salvaje y arremetedor. Es el instrumento para luchar contra toda la sociedad sucia y cínica que le rodea; es el arma que pega, que derrumba, ya que en ella existe ese canto, sí, rebelde, pero puro y necesario que todos o casi todos los jóvenes llevamos dentro. Eric Burdon lo supo sacar a flote y lo transmitió a todos los vientos del mundo.

Además de su voz, contaba con otras armas, igualmente importantes; en principio, su música y sus ideas musicales, y por otro lado, sus conceptos sónicos, completamente revolucionarios. Vamos a situarnos. Es la época de la música de los Beatles, de los conjuntos con música distinta a todo lo conocido, pero enmarcados en unas estructuras ya algo usadas. Es el remozar y variar algo, pero permaneciendo en las fronteras permitidas. Todo esto recibió como nombre música «beat».

Paralelamente a todo este movimiento musical surge otro nuevo, revolucionario, salvaje, sexual, loco, superagresivo, con unas raíces más puras. Ya no son las típicas fronteras «standard»; es el salirse de esas fronteras, es la música que pregunta, que indaga, que revuelve todo, para tratar de esclarecer la vida del hombre como persona, no como sujeto abrogado y como ente despersonalizado. Los hombres como objeto, al que va una música pensada, convenientemente disfrazada mediante etiquetas de nueva, revolucionaria, dirigidas al público, que saben que lo va a comprar porque la publicidad dice esto y lo otro, y porque saben que esos hombres hacen

consigue, pero sigue luchando; trata de cambiar todas esas situaciones ridículas que la sociedad tiene, todas esas injusticias sociales, y lucha.

Como músico crea un nuevo modo de expresarse, un modo personal, sin barreras sociales, sin prejuicios. Crea lo que llamaríamos la música libre, la música denunciante.

Socialmente nos muestra los problemas de nuestro mundo, nos declara la guerra a nosotros mismos y a esa sociedad. Nos comunica por medio de su música «sus ideas», nos indica el camino a seguir, y él sigue, va delante luchando. No sólo habló, sino que luchó e hizo; ahí tenemos el ejemplo de su unión con los negros: habla y nos demuestra sus palabras.

* * *

Burdon, aquel individuo que declara la guerra, que se pone a vivir con los negros, que se transforma en un defensor de los derechos del hombre, triunfa musicalmente. Pero nosotros nos preguntamos: en el terreno social, ¿hizo algo positivo? Pensadlo vosotros; nosotros creemos que mucho, ya que mentalizó y formó a los jóvenes contra esa idea de injusticia, de racismo; creemos que esto es muy importante. Eric Burdon, un hombre que triunfó en la música, que expresó su sentimiento a través de *su «blues»*, que luchó por algo más justo, ¿dónde está ahora? A las puertas de un nuevo año cabe preguntarse: ¿qué será y hará Burdon en este año? Esperamos que mucho, esperamos que siga con *su «blues»*, con su música, y que por medio de ella nos comunique sus ideas, sus vivencias. Porque para Burdon la música es eso, COMUNICACION. ¡Qué más puede ser!

música «pop» y comunicación

por ANTONIO CORDON PORTILLO

En nuestros días, si miramos a nuestro alrededor, podremos fácilmente darnos cuenta de que uno de los factores que con más fuerza mueven al hombre a actuar de una determinada manera es el afán de comunicación. Resulta evidente y ya casi tópico que el hombre de hoy, perdido en las muchedumbres de la gran ciudad, se siente solo. Y este problema afecta no sólo a los adultos, sino también y de forma muy directa a los jóvenes; sólo que éstos reaccionan de manera bien distinta a sus mayores. Y los medios empleados para romper las barreras que alza la incomunicación entre los hombres son igualmente distintos. Uno de estos medios, quizá el más importante, es la música llamada «pop», abreviatura de popular.

Y lo es porque los jóvenes han dado a esta música una dimensión que había perdido y casi olvidado: la música como mensaje. Ya no será tan sólo un entretenimiento, un medio para «ligar», para divertirse; algo que sirve de fondo a cualquier otra actividad, sino que será un fin en sí misma. Además será el medio, el lenguaje universal que hará sentirse unidos a jóvenes de diferentes culturas, países, civilizaciones. Se habrá convertido en el puente que va a unir, que une ya a toda una generación. ¿Pero es, en realidad, nueva esta utilización de la música como medio de comunicación?

Imaginemos por un momento que podemos disponer de una quimérica «máquina del tiempo». Movemos una palanca y nos encontramos, tras un ligero zumbido, en medio de una plaza pública de una pequeña ciudad en cualquier lugar de la Europa medieval.

Vendedores, mercaderes, mujeres con extraños tocados, soldados..., y en un rincón allá, bajo los soportales, un hombre harapiento, cubierto de polvo, que empuña en sus manos una vihuela que tañe con dulzura mientras con voz llena de acentos épicos, tal y como requiere la circunstancia, entona el último romance que relata la última batalla de la cristiandad. A su alrededor un grupo de curiosos le escucha atentamente; después el recuerdo de la canción pasará de oído en oído por toda la comarca. La magia del trovador habrá iniciado una corriente de comunicación que se extenderá como una mancha de aceite.

Pero nosotros volvamos a nuestra «máquina del tiempo» e invertamos el camino.

Ahora nos encontramos en el interior de un gran «auditorium», en algún lugar de USA; un haz de potentes focos confluye en el escenario sobre un hombre cuyas vestiduras no difieren demasiado de las que vimos en el trovador medieval; ha cambiado la vihuela por una guitarra acústica y su voz llega a los espectadores —que ya no son tan sólo un grupo, sino varios miles de personas— a través de unos potentes altavoces. El mensaje también ha cambiado, se ha hecho más sutil, más indirecto, pero existe aún envuelto en un abigarrado ropaje de metáforas, y será captado por los oyentes, que pasarán el relato del acontecimiento a través de los «campus» y puntos de reunión, y posteriormente viajará con ellos por las carreteras del mundo y será de todos los jóvenes.

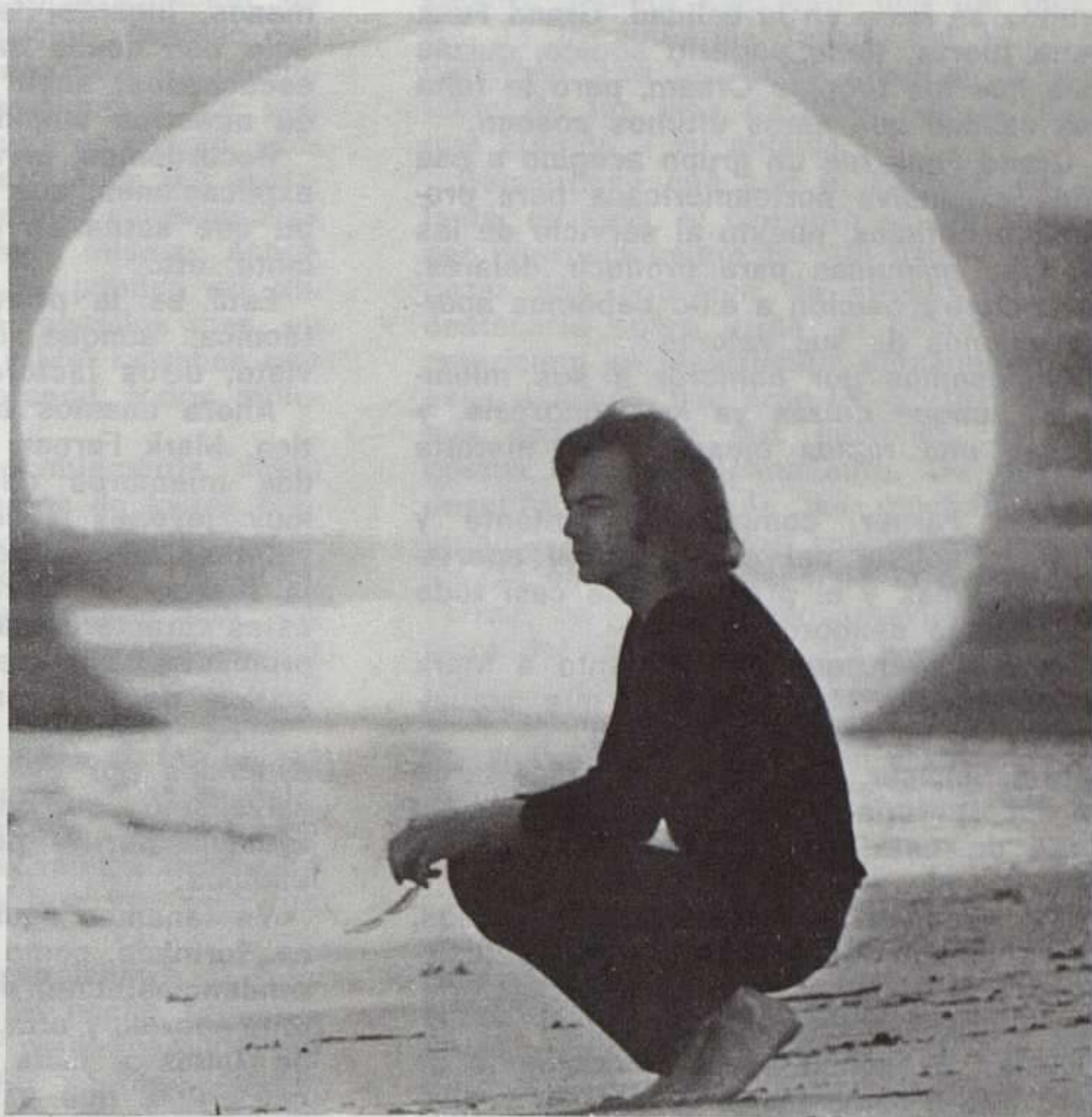
Y es así como en la era de los grandes adelantos en materia de comunicaciones el joven ha redescubierto el más tradicional de los medios: la palabra envuelta en música, la canción.

Pero no es tan sólo este mensaje de trovador a oyente la única posibilidad de la música «pop» en materia de comunicación; existe otra quizá más importante: la comunicación interauditorio.

Ante los fenómenos de las gigantescas concentraciones humanas en los festivales ya históricos de Wight o Woodstock surge una pregunta: ¿Qué mueve a esos miles de jóvenes a reunirse en un lugar a menudo a cientos o miles de kilómetros de sus residencias habituales, durante varios días y noches, soportando todo tipo de molestias, incomodidades y con frecuencia privaciones?

¿Es tan sólo el deseo de contemplar a sus intérpretes predilectos? Pienso que no, que en realidad hay motivos mucho más poderosos. Decía al principio que la música se había convertido en un lenguaje universal para una generación; pero para «hablarle» se necesita estar juntos, verse, conocerse; y son estos festivales los que van a dar el pretexto deseado, si es que hiciera falta un pretexto.

Cuando un joven parte a un festival, espera encontrar allí no sólo música, y tampoco exclusivamente el mensaje de Dylan o Paxton; espera encontrar amigos, gentes como él, que le van a comprender, y a los que va a comprender; personas con las que va a poder comunicarse totalmente; y aunque esto no se consiga del todo en muchos casos, el hecho es que el fenómeno está ahí y que la idea subsiste, a pesar de los pesares, porque por algo el joven es joven y por algo esta generación, que es la nuestra, es portadora de las raíces de un nuevo modo de vida.



El hombre, en las grandes ciudades, se siente hoy en día totalmente aislado del resto de las personas. El hombre en nuestras grandes urbes es un ser solitario y añorante. (Sobre estas líneas, Neil Diamond.)



Bob Dylan, uno de los hombres que más ha luchado por crear ese ambiente de comunicación entre los jóvenes.



Los jóvenes hemos encontrado en la música el medio que nos permite comunicarnos, sin esas ridículas barreras creadas por el hombre «civilizado». (En la gráfica, Humble Pie.)

GRAND FUNK RAILROAD

O EL ANTIDOTO AMERICANO

Estamos muy de acuerdo con la expresión que dice: Grand Funk es la respuesta norteamericana y el posible sucesor del grupo británico Cream.

En efecto, así es; Grand Funk fue el antídoto americano a ese movimiento inglés basado y fundamentado en el «rock». Quizás la gran diferencia entre estos dos grupos se base en la calidad. Grand Funk tiene fuerza, tiene poderío sónico, quizás más que los propios Cream, pero le falta esa calidad que estos últimos poseen.

Grand Funk fue un grupo acogido a esa onda expansiva norteamericana para producir beneficios, puesto al servicio de las grandes máquinas para producir dólares.

En contraposición a esto debemos aportar algunos de sus valores.

Empecemos por nombrar a sus miembros, aunque quizás ya los conozcáis, y demos una rápida ojeada a su historia musical.

Mark Farner, compositor, cantante y guitarra solista del grupo. Es el aportador de ideas y el productor de casi todo ese sonido desbordante: líder.

Don Brewer, que estuvo junto a Mark en el grupo Hayley Shit y que actualmente es el batería del grupo.

Mel Schacher, bajo, que poco más tarde se incorporaría a este grupo. Produciéndose de esta unión: Mark, Don y Mel G. F. R.

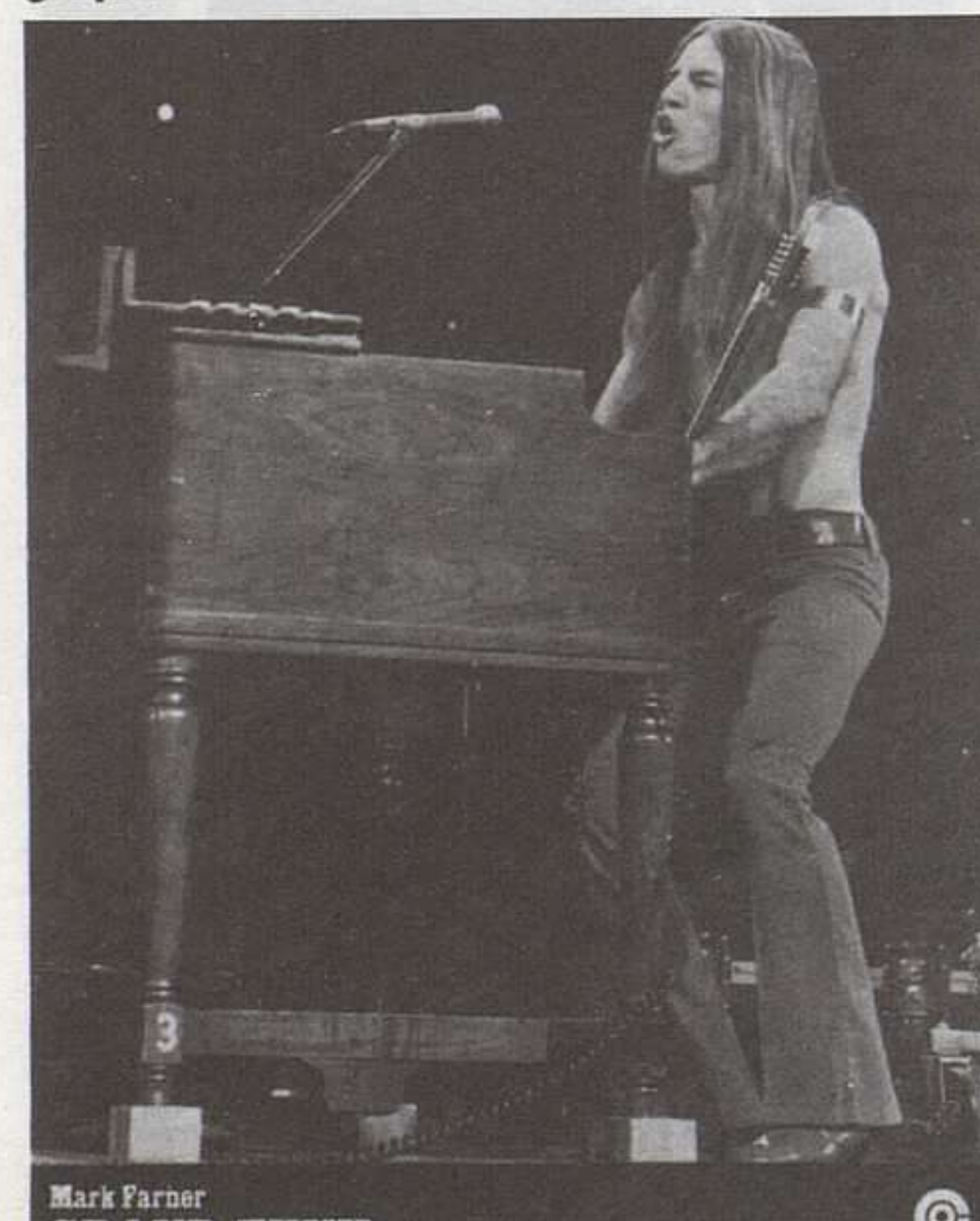
Ya tenemos los componentes unidos, ahora vienen los primeros triunfos artísticos y la hora de recapitular su historia, sus circunstancias y sus frutos.

Antes de comenzar, y sirviéndonos de este hecho como punto de arranque, diremos que una de las características del grupo es que no se han «hecho» en los pequeños clubs.

* * *

En primer lugar busquemos la base del conjunto, esto es, su música. La que ellos practican es ese movimiento ya consagrado, el «rock». G. F. R. unen a este «rock» su vertiente ácida, fuerte: «el Hard», formando así la mezcla que se denominó «Hard Rock».

Ahora analicemos la premisa antes apuntada. El no actuar, el no hacerse en clubs, o bien en lugares cerrados y de espacio poco amplio, trajo como consecuencia hacer posible el desarrollo, por parte del grupo, de una música más amplia, más dura sónicamente, lo que logran utilizando bien sus equipos amplificadores. Esto trae, lógicamente, como consecuencia un camino más amplio en cuanto a «ruido», por así decirlo, pues al tener que actuar en locales pequeños hay que reducir esa cantidad de «ruido», adaptándose a las longitudes y características acústicas de dicho local, lo que provoca una falta de libertad, entendiendo esta libertad como el aumento o no aumento de volumen en los amplificadores del grupo.



Bien, salgamos de esto. Tenemos, por una parte, esa «libertad» que hemos analizado; ya podemos, al no tener que ajustarnos a unas medidas y a unas características acústicas de un local, conseguir el sonido libre.

Nos vamos a nuestro campo de acción, el aire libre, los espacios abiertos, o, al menos, lugares de dimensiones amplias. Sólo nos queda una posibilidad para ser escuchados: subir al máximo el volumen de nuestros amplificadores.

Recordemos, para justificar todas estas explicaciones, que Grand Funk es un grupo que actúa en grandes festivales: Atlanta, etc.

Esta es la primera parte, digamos la técnica, aunque influyen, como hemos visto, otros factores.

Ahora unamos la parte humana, artística. Mark Farner, al igual que los otros dos miembros del grupo, son jóvenes, muy jóvenes (veinticuatro, veinticuatro, veintiún años); se han identificado con la fuerza, la expresividad del «rock», a estas características han aunado las suyas propias: mayor cantidad de énfasis, de acidez, de volumen.

Ellos expresan sus fuerzas interiores ayudados por esa música, el «rock», su salvajismo, su potencia humana se ve ayudada por la potencia sonora de sus equipos.

Ya tenemos aquí el producto, su música, formada, como hemos vistos, por dos tendencias: una, digamos la técnica: amplificadores, y otra, la humana: la vitalidad de todos y cada uno de los miembros del grupo, que expresan a través de su música.

Ahora veremos el desarrollo evolutivo de este producto: música a través del tiempo.

El grupo debuta en el mes de julio de 1969, en Atlanta; éste es el momento en el que el público les consagra ya como maestros, como los verdaderos maestros del «hard-rock».

Hasta la aparición de su primer álbum transcurrirían diez actuaciones más, todas ellas teniendo como figuras a Grand Funk. En 1970 graban su primer álbum, On time. En él expresan toda esta fuerza desbordante, arrolladora y arremetedor.

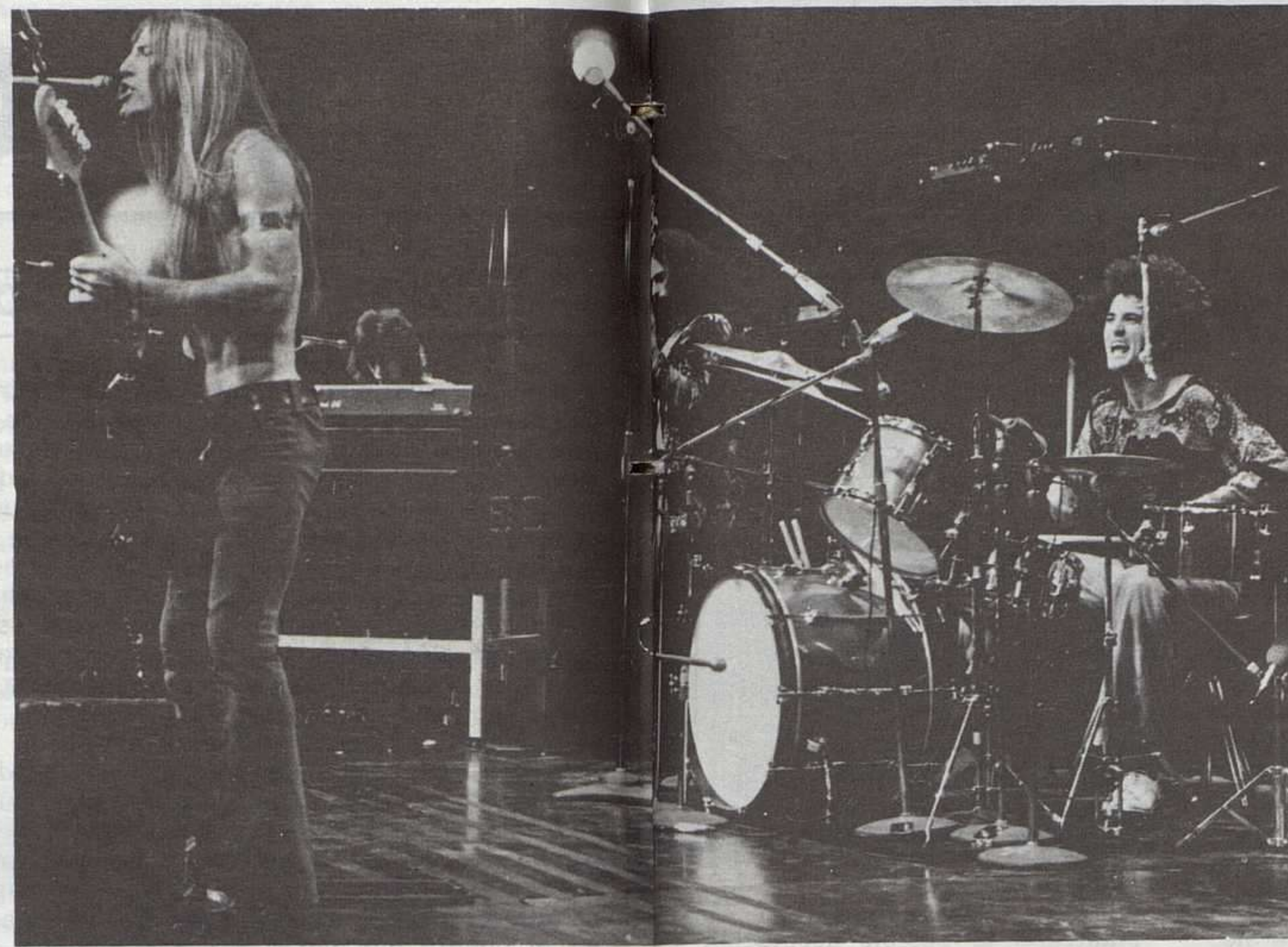
Poco después se abren camino con su segunda obra, Closer to home, un poco más tranquila, más apacible, aunque no menos vital e importante.

Sobra decir que estos álbumes, al igual que los siguientes, constituirían millones de ventas y dólares embolsados por las grandes «máquinas» americanas. Además de éxito e impacto para el grupo.

Más tarde, Survival, y a finales del 71, E pluribus Funk. Ya en el 72, cerrando toda una etapa, Mark, Mel & Don 69-71, resumen de todo lo hecho hasta ahora.

Su segunda etapa comienza con su álbum Phoenix, incluyendo en él un órgano, pasando de tres componentes a cuatro. Esto nos hace pensar si se les acabarían los recursos a estos tres primeros miembros del grupo. La realidad creo que nos lo corrobora, ya que o no había, o no se encontraban los nuevos caminos. De ahí la necesidad de introducir un nuevo instrumento para ampliar el campo de posibilidades.

El encargado de esa ampliación, mediante el constante manejo del nuevo instrumento, era Craig Frost, un joven organista que vino a significar la necesaria complementación del sonido de G. F. R. para, en ocasiones, apaciguar la tensa locura del sistema rítmico o la embriaguez de la guitarra, o, en otras, espolear mediante su clarividencia técnica la suave acción de sus compañeros.



MARK FARNER



Mel Schacher



Craig Frost

Hemos visto ya los componentes del grupo; pero preguntamos: ¿eran sólo ellos la esencia básica de Grand Funk? La respuesta es inevitable, no si nos referimos a sus dos últimas grabaciones: Grand Funk era lo que era por culpa, principalmente, de un señor llamado Terry Knight, su productor.

En efecto, con la coparticipación de este hombre la agrupación conoció los días de máximo esplendor para ella. Aquellos días en que la recaudación por uno de sus conciertos suponía un record, económicamente, en la historia de las actuaciones de todos los grupos; aquellos días en que por una de estas mismas actuaciones la concurrencia de público era numéricamente grandiosa; aquellos días, en fin, en que Mark, Don y Mel lanzaban uno tras otro discos al mercado, todos millones de ventas...

Sin embargo, y probablemente como producto de una saturación de éxitos concatenados, surgieron las ya superconocidas disputas entre productor y músicos, y con ellas las demandas por aquí, los juicios por allá, etc. El asunto acabó como se suponía que debía acabar: la inevitable separación de las dos partes. A partir de entonces, Grand Funk se las habría de arreglar por su cuenta. Y se arregló bien —dentro de lo que cabe—, como se demostró en Phoenix, álbum producido por ellos mismos, que una vez más fue millonario.

A pesar de este nuevo triunfo, G. F. R. daba la sensación, y de hecho creemos que así era, de decaer paulatinamente en el terreno artístico. Su séptimo álbum, Mark, Don & Mel era una recopilación de composiciones expuestas en obras anteriores; el octavo, Phoenix, fue muy discutido, opinándose de él todo lo mejor y todo lo peor posible, entabándose en el público una verdadera controversia acerca de la calidad del disco. Sea como fuere, el grupo se repetía en sus pautas, y aun reconociéndole su mérito artístico, Phoenix no era sino una reincidencia en unos esquemas musicales muy logrados, sí, pero ya muy madurados y sopesados por la propia banda. Se imponía entonces un «algo» que fuera diferente. Quizás el aprovechamiento de ese cuarto miembro, quizás el hallazgo de un buen productor deseoso de trabajar, quizás, resumiendo, la originalidad en su música, el advenimiento de nuevos factores que se salieran de la rutina de esa sistemática perdurable de triunfos casi predeterminados. Esto —afirmamos sin estar seguros hasta que no se compruebe en la práctica a través del tiempo— surge ahora súbitamente en su último álbum, titulado We're an American Band, y que es un nuevo paso adelante, pero posiblemente de más longitud que otros predecesores y, por tanto, más provechoso.

El estudio o la crítica de esta recién finalizada obra de Grand Funk ya la haremos aparte o en otra ocasión, pues aquí se trata de hablar someramente, y en el aspecto general, de la agrupación en sí. De cualquier forma, diremos brevemente que es un «long play» con ocho cortes, uno de los cuales, el que abre el disco en su primera cara, da nombre a esta producción que, como decíamos antes, puede significar ese resurgir tan esperado por los seguidores del conjunto.

Con este ejemplar se cierra, por el momento, toda la extensa obra de estos norteamericanos. Mas pensamos que, como puede ocurrir con grupos como T. Y. A., es decir, los encuadrados en unas corrientes de «blues-rock», Grand Funk da más a asimilar en las exhibiciones en vivo que en grabaciones de estudio con

toda su rigurosa y estudiada manipulación musical.

Se lanzó un álbum —el cuarto de su carrera, Live— que contenía una de estas apariciones frente al gran público; pero, inexplicablemente, no salió en nuestro país, cosa extraña si consideramos que es el único que no lo ha hecho. Y, casi seguro, hubiera sido éste una fiel muestra de la auténtica faceta del G. F. de entonces. Esa faceta de observar el contacto de los tres músicos con la gente que atiende a su música.

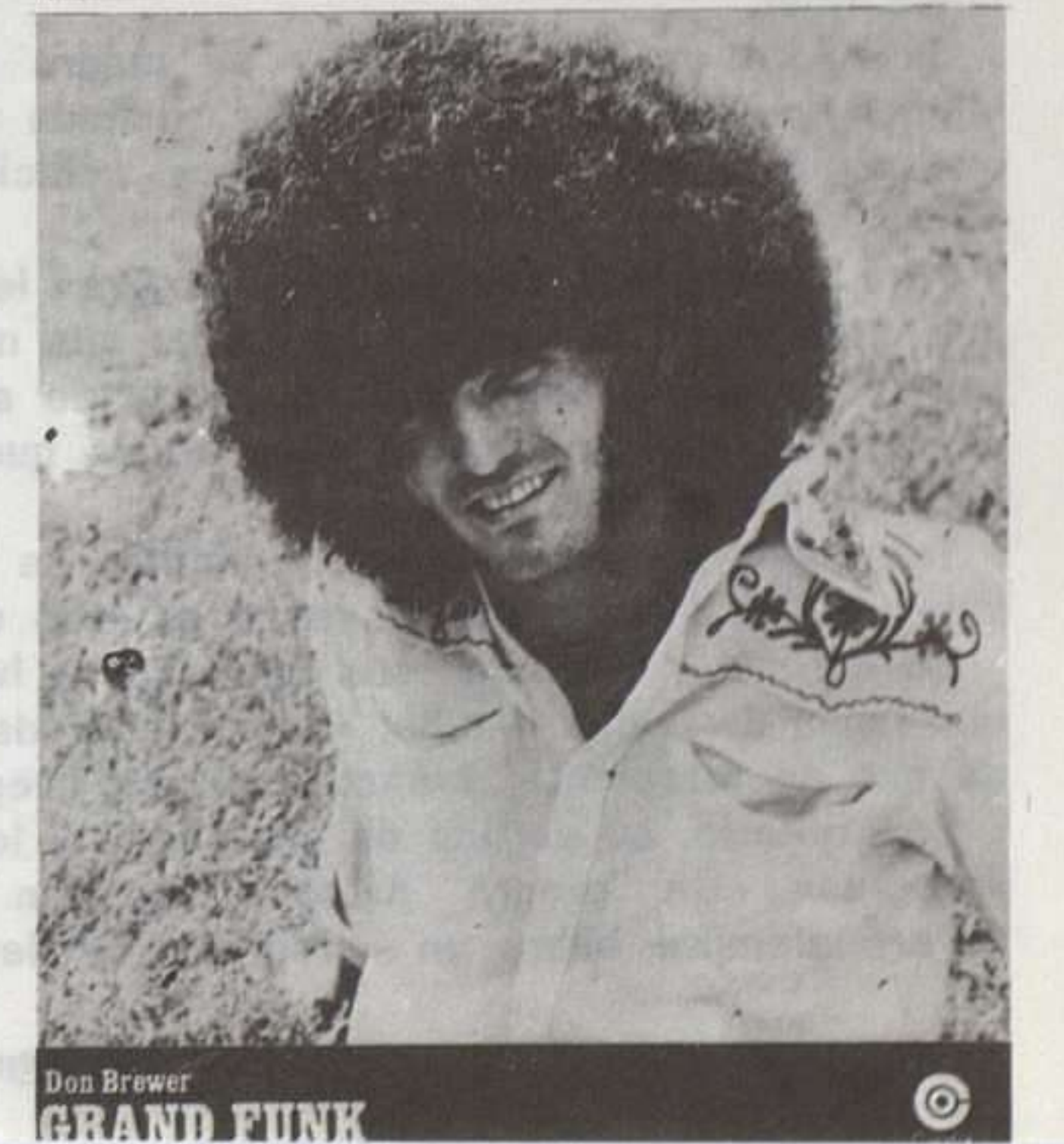
Recuérdese que con el Festival de Atlanta, en 1969, el conjunto se dio a conocer internacionalmente. Allí habría de empezar una sucesión de «lives» que les destacaría sobre otros. El público norteamericano se identificaba plenamente con esos músicos, que eran los portavoces de sus deseos, de sus pasiones, de sus gustos, de su pensamiento. De aquí el desenfrenamiento de las muchedumbres durante uno de estos conciertos, cuando en las excitantes notas de la guitarra de Farner, en los continuos movimientos tónicos del bajo de Schacher y en los aplastantes elementos percusionistas de Brewer encontraban la satisfacción —dentro de sus esferas culturales y de comportamiento social— de saciar todas sus ansias comunicativas.

* * *

Se deduce, pues, un optimista campo de trabajo futuro para Grand Funk Railroad. Con la ya reafirmada incursión de Frost, con Todd Rundgren, productor de larga trayectoria y experiencia, que puede muy bien llegar a reemplazar al legendario ya Terry Knight; con un nuevo aire de postura artística, presente con las concepciones de siempre dentro de su música; con suficiente conocimiento por parte de todos —grupo y público— del inmutable pasado y del inminente porvenir, y con otras notoriedades más a añadir, se puede asegurar, despreciando cualquier temor, que esos nueve discos grandes habrán de aumentar en número, que esas intervenciones en festivales y conciertos seguirán imperando y que fácilmente continuarán siendo masivas en su atracción a la gente.

Es, como se decía al principio, la respuesta yanqui a los grandes conjuntos anglosajones de «rock» y de «blues». Es la escenificación de los jóvenes estadounidenses de un conglomerado de repulsas hacia unas cadenas y presiones que les atan y que, pase lo que pase, habrán de seguir existiendo. Es un antídoto llamado Grand Funk Railroad.

Por Miguel BLANCO y L. FROUD



Don Brewer GRAND FUNK

La evolución de un "progre"



En otro tiempo a estos pequeños engendros les llamarían venados; hoy son «progres».

Tratar de definirlos es complicado y bochornoso, pues yo soy uno de ellos. Aunque sólo en mis horas libres.

Llamémosle «Richi», aunque en la realidad se llama Ricardo González de Valdiviejo y Villanueva, pero su verdadero nombre no es «in», y llegamos a la primera imitación.

La imitación de personalidad, entendiéndose ésta por cambio de aspecto exterior. Su educación en colegio de «curas» y su adiestramiento paternal para seguir la carrera de buen hombre, se van a hacer ganchillo. Evoluciona su pelo, su barba y su forma de vestir; cambia los pantalones cortos de tergal por los vaqueros de tela áspera y usados, y el aro por un libro de Marcuse, que es un señor que denotó una gran onda. Su asistencia a cines de «arte y ensayo», que aunque tenga que leer los cartelitos son los mejores, por esto de la evolución psicológica; a teatros de vanguardia y al antro de moda, a ver a grupos que usando el atavío «progre» lo que en realidad pretenden es timar al susodicho. Es drogadicto del tintorro y del celtas; su ídolo es David Bowie e intenta formar una ópera-«rock», con Santa Teresita como líder.

Su padre es un burgués, y su madre una beata, y su «ligue» una «ultra» de izquierdas, fichada por revolucionar; sus amigos son «divinos»; masca «chicle» en lugar de «toffées».

Pero, señor, todo cambia, y al «progre» le toca: una carta, una citación y... a servir a la Patria; sus melenas caen, así como esa barba, conseguida a fuerza de años de servicio; es recluta, empuña una de esas armas que él odiaba y se hace un hombre de bien.

Terminado el penoso período militar se reincorpora a la vida normal, viendo que él ya no es sino un «viejo».

Su corbata, su oficina, sus quinielas le hacen feliz. Busca una novia de buena familia; «papá» le ayuda a casarse antes de que se arrepienta, y encuentra una suegra «camp».

Su utilitario, su partido de «foot-ball» y los nenes, futuros «progres». «Un "progre" menos», suspiran en el cielo.

Pero siempre habrá un «progre» que llevarse a la boca.

FEDE,

«Progre»: De 7 a 8

«LA CIUDAD»

autocomentada

por su autor

Julio Senador

En la crítica de discos del número pasado encontramos un disco que, a nuestro juicio, denotaba una gran base ideológica, expresada a través de una canción: *La ciudad*. Ello motivó ofrecer a nuestros lectores una explicación bastante más amplia sobre los porqués de la obra y de su autor; y por ello hemos solicitado del propio autor, Julio Senador, nos hiciera un escrito hablándonos sobre su música y su última obra.

En primer lugar, he de decir que me parece estupenda la idea de poder dirigirse al público el propio autor de las canciones, pues crea un espíritu de comunicación que aumenta grandemente el conocimiento de los lectores para con el hombre músico.

—Me parece que las preguntas que me ha realizado la Redacción de RITMO JOVEN' han sido las siguientes: Exposición del tema *La ciudad*; ¿por qué lo he grabado?; impresiones sobre la aceptación del disco por la gente y, para finalizar, decir algo de mí y exponer mis planes futuros.

Voy a procurar contestarlas de una manera global, en dos partes.

Quizás se crea que nadie mejor que yo puede hablaros de *La ciudad*. Sin embargo, pienso que una obra de arte terminada tiene vida propia y puede expresar, de cara al espectador, una serie de cosas que incluso han pasado inadvertidas para el artista. Hablar de explicaciones me parece absurdo: si la obra es mala, toda explicación sobra, y si es buena, lo único que conseguimos es limitarla.

Ni siquiera pretendo que sea comprendida: me basta con que emocione. Porque el arte es esto, emoción. Ya puede ser una obra perfectamente lógica y comprensible, que si no emociona, no comunica y, por supuesto, no será arte. Me basta, pues, que quien la escuche sienta una especie de choque e intuya al menos, si no la entiende del todo, lo que allí está expuesto.

Pienso que existen tres tipos de música: la que sólo produce placer, la que suscita pasiones y la que se dirige a nuestra imaginación. Esta última es muy apropiada para subrayar los poemas. Restringiéndome a mi obra, he tratado de despertar la imaginación (no la comprensión) con ruidos, gritos..., que sirven para resaltar la acción, para apoyar la palabra, así como la voz (me atrevería a decir que la ciudad no está cantada, sino dicha, representada), que será rota y desgarrada, temblorosa, de cabra, como ha dicho algún «inteligente», lo cual no quiere decir que ésta sea mi voz, sino que la he adaptado al tema: sería absurdo que en este caso fuera pura y cristalina.

Me preguntáis que por qué la he grabado, y os digo que yo creo que una obra de arte se justifica por sí sola o no se justifica:

Las luces son carcajadas de neón en las fachadas; y lleva el hombre en sus venas gal-oil, alquitrán y arena.

Tiene prisa.

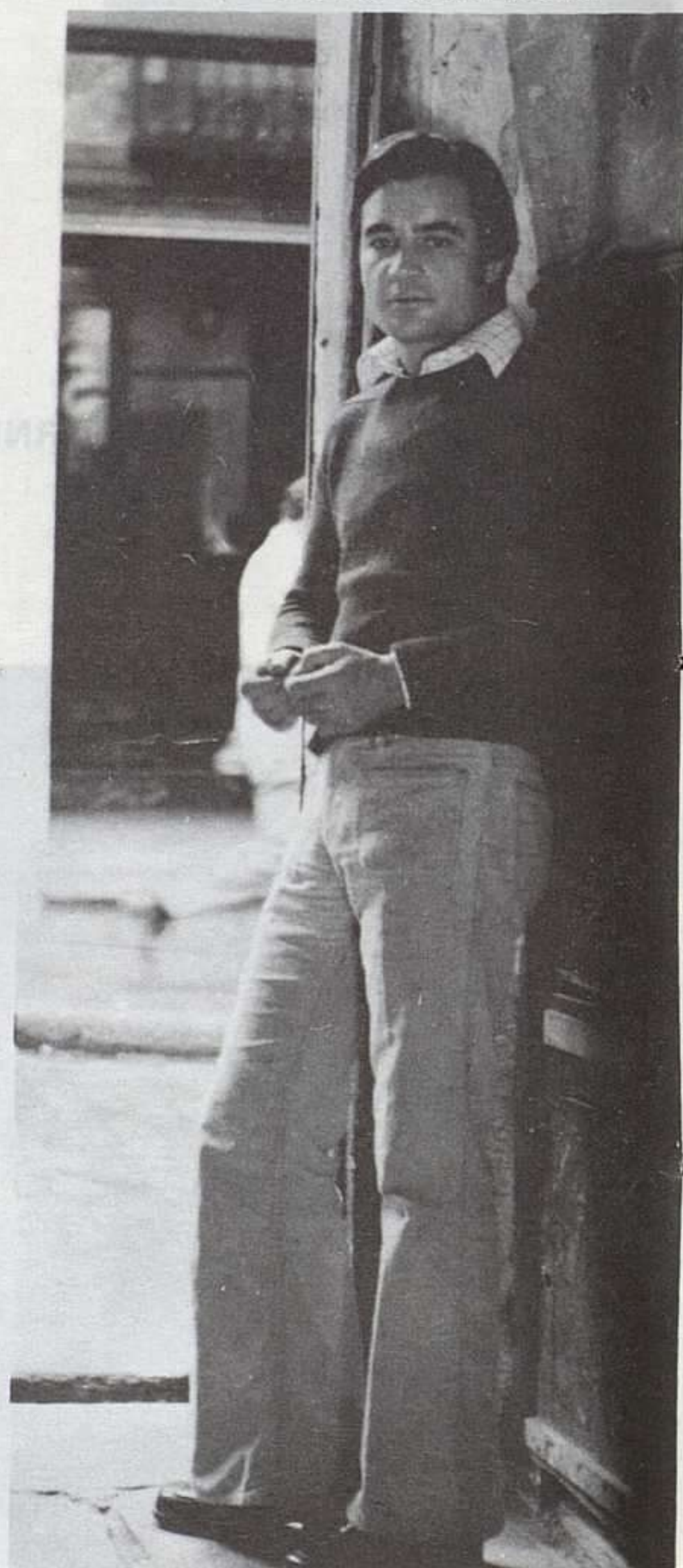
De nada sirven las intenciones del autor si la obra, por sí misma, no tiene validez, no tiene esa vida propia de la que antes os he hablado.

Por otra parte, nunca me he planteado la posible aceptación de nada de lo que escribo; si tuviera que plantearme su «comercialidad», la obra estaría viciada desde su comienzo. Supongo que a algunos *La ciudad* les parecerá una estupidez, y a otros no; sin embargo, yo he pretendido ser lo más directo posible: Quizás quede alguien que grite:

«¿No os dais cuenta? ¡Respondedme! Pronto cerrarán su boca, no sea que nos despierte...»

En fin, amigos, esto es lo que, más o menos, he intentado con mi obra *La ciudad*. Ahora, de cara al futuro, tengo un «long play», y para un poco más adelante otro con una mezcla de música barroca y «folk». Después seguiré haciendo mi música, se me comprenda o no.

JULIO SENADOR.



En los años cincuenta surgió un movimiento de la canción, creándose un grupo formado por Miguel Porter, José María Espinas, Abella Sarrahima y Remei Margent, al que posteriormente se unieron Raimon, Serrat, Subirats, Llach, etc., que fue denominado «Los Dieciséis Jueces» (Els 16 Jutjes); su única finalidad era crear la canción catalana, la «Nueva Canción Catalana».

Sus principios, como todo lo que se pretende crear, fueron difíciles; las marcas discográficas entonces establecidas no prestaron el más mínimo interés; solamente dos firmas dedicadas a fines culturales dentro de la lengua catalana apoyaron incondicionalmente este grupo, aunque divididas por intereses comerciales, diferencias de criterios, etc.

No tardó en destacar un artista, joven; sus melodías eran unos gritos lastimeros; en sus letras predominaban las palabras pistoleros, hambre, burgueses, así como una serie de frases muy rebuscadas para enardecer a los inconformistas. Valenciano de nacimiento y llamado Raimon, sus actuaciones en las Universidades se sucedieron, pasando a dar recitales en teatros que se llenaban de público joven, que al escuchar aquellas letras se entusiasman. Este artista, en esas actuaciones cobraba unas cantidades exorbitantes, convirtiéndose así en un profesional de la música y demostrando tal consecuencia de principios y falta de conformidad y sinceridad entre lo que proclamaba en las letras de sus canciones y lo que practicaba en su conducta, que el mismo público que le aplaudía hubo de reaccionar contra él, pues pude observar que en uno

de sus recitales, al interpretar la canción *Remordiment*, muchos jóvenes que le habían aclamado antes exclamaban: «¡Eso es lo que debías tener: remordimiento!» Por esto, al romper sus relaciones comerciales con la marca discográfica que le había apoyado y lanzado a bombo y plantillo, dicho artista dejó automáticamente de vender sus discos.

Posteriormente surgió un muchacho que con su guitarrita debajo del brazo, y por pura afición, lleno de humildad y buenos deseos, cantaba unas canciones con unas melodías inspiradísimas y unas letras impropias de un chico de su edad. Los temas eran realidades vivientes; las de Joan Manuel Serrat fueron canciones que han quedado en los jóvenes de aquellos días, en los mayores e incluso en los jóvenes que hoy empiezan, y presumo que dentro de muchos años todavía serán cantadas como tradicionales su muy célebre *Cançó de matinada*, así como *La tieta*, grabado por artistas extranjeros de gran fama; *La mort de l'avi*, *Ara que tinc 20 anys*, *Paraules d'amor*, *El drapaire*, *Els vells amants* y otras más, que sería largo relatar. Quiso demostrar que en castellano también sabía expresarse, y no dudó en escribir canciones como *Señora*, *Mediterráneo*, etc., que fueron cantadas no sólo en España, sino que pasaron las fronteras, como él, con un éxito arrollador.

Muchos otros pretendían el éxito, se entiende el éxito arrollador, pues local lo consiguieron Marian Alberó, María Pilar, Lluís Llach, Gloria (que al cabo de los años y con canciones de Manuel Alejandro está hoy muy bien si-

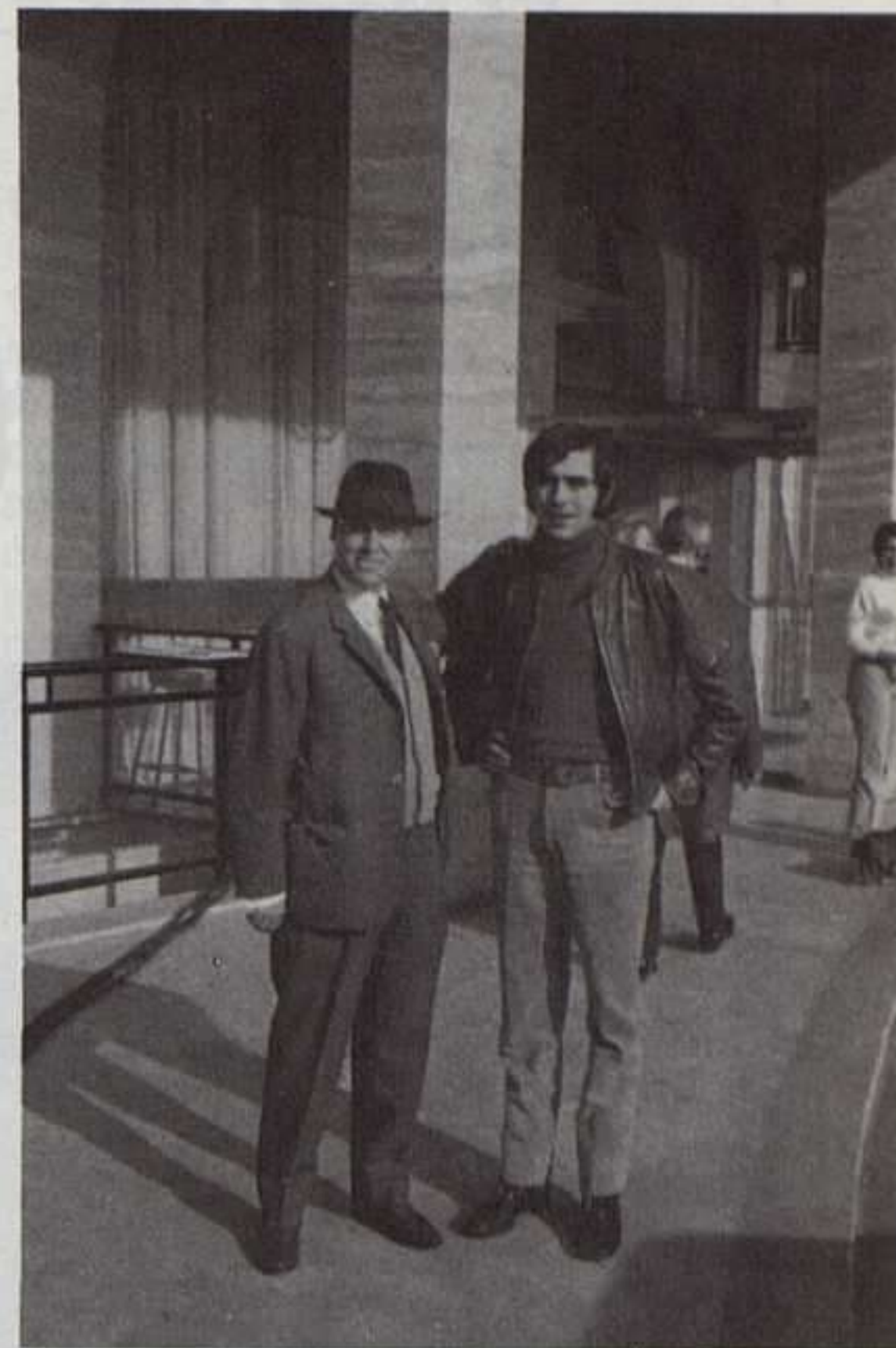
tuada dentro de la canción, y podríamos asegurar que este año que termina ha sido su año, ya que su canción *Si supieras*, magistralmente interpretada, culminó en un programa de TVE junto con Tony Renis, éxito que jamás habría alcanzado dentro de la Nova Cançó), Guillermina Motta, que ha tenido que pasarse al cuplé; Pi de la Serra quiso encontrar el éxito incluyendo palabras gruesas del peor gusto, habiendo intentado antes el estilo de Raimon y la comicidad de Barbat. Todos los que hemos nombrado y muchos más que surgieron hicieron que la canción catalana fuese escuchada, que se le prestase atención; pero como siempre ocurre, suele perdurar la calidad, y por ésta han quedado las canciones de Joan Manuel Serrat, de Lluís Llach; éstos fueron los que dignificaron la Cançó Catalana, aunque últimamente Nuria Feliú, con su LP *El cuplet català*, vendió una cantidad como jamás había vendido, consiguiendo revivir muy dignamente las canciones que habían cantado nuestros pasados y a la que toda Cataluña ha aplaudido porque en verdad es merecedora.

El grupo que por aquel entonces se formó, Els 16 Jutjes, consiguió su finalidad: que se escuchase la canción catalana, habiendo quedado lo más selecto de las canciones, y si algún día surge otro artista o autor excepcional, es de suponer que las volverá a revivir.

Pero éste es el problema que lo tiene no sólo la canción catalana, sino también la castellana, la gallega, la vasca, la andaluza, las marcas discográficas y hasta «La Gran Ocasión».

T. PARERA

SOBRE LA NUEVA CANÇÓ CATALANA



Nuestro Secretario general, don Antonio Rodríguez Moreno, junto con Serrat en Cannes.

592 PAGINAS DE LA PIAF

Tenía ganas de encontrarme cara a cara con el mito, con las quinientas noventa y dos páginas de la biografía de esta gran mujer: Edith Piaf (1). Es mucha vida para tan poco espacio. Nació en la calle, y allí cantó. Luego lo haría en el Olympia; en el Versailles, de Nueva York; ante la Reina Isabel de Inglaterra y de Kennedy. Viviría con Yves Montand, Marcel Cerdan, Paul Meurisse y un largo etcétera. Amaría, viviría y moriría desesperadamente, tanto que no quedaba espacio para ella (y medía menos de un metro y cincuenta centímetros). A veces tenía que huir enloquecida por la bebida y la droga, pero en su entierro había más de cuarenta mil personas empujando para verla por última vez en el cementerio del Père Lachaise. Once coches con flores inundaron su tumba. Todo París estaba de luto. Su buen amigo Jean Cocteau murió el mismo día que ella. Era Edith Giovanna Gassion, nacida el 19 de diciembre de 1915 en París; de profesión, cantante. ¿Quién forjó este mito que ha impregnado durante tanto tiempo la sensibilidad europea? ¿Por qué una mujer sin físico, nacida en la calle y criada en un burdel llegó a ser la «gran musa del amor



Edith Piaf junto con Marlene Dietrich.

de la canción»? Cuando la Piaf daba sus primeros pasos, Cocteau escribía sobre ella: «Fíjense en esa personita cuyas manos parecen lagartos sobre ruinas. Miren su frente como la de Bonaparte, sus ojos de ciega que acaba de descubrir la luz. ¿Cómo cantará? ¿Cómo se expresará? ¿Cómo saldrán de su pecho los profundos lamentos de la noche? Y, no obstante, canta como el ruiseñor en abril; expresa su canto de amor. ¿Han visto cómo se afana el ruiseñor? Sufre, duda, jadea, se ahoga. Se lanza y vuelve a caer, y de pronto saca fuerzas, vocaliza, conmueve». Acertado retrato. Una de las canciones que siempre incluyó en su repertorio era *L'accordéoniste*: «La fill'de joie est belle, / au coin d'la rue, là-bas. /

Elle a un'clientèle / qui lui remplit son bas...».

Lo mínimo llegó a lo máximo. Los puntos extremos se tocan. El proceso, sin embargo, fue duro, infrahumano. Lanzó a Yves Montand, Charles Aznavour, Moustaki, etc... Luego ya era «el monstruo sagrado» para la gente, la que hacía soñar en amores prohibidos. La que con su voz desgarraba las entrañas. Pero después el vacío, la soledad, la botella y la droga. Como dice la autora, Simone Berteaut: «La canción era su vida. Se lo entregaba todo, pero la dejaba más sola que cualquiera, con esa soledad de los de su raza —los monstruos—, que oprime la garganta con una mano y no deja respirar. Esa soledad que se conoce después de los aplausos». La

propia Piaf escribió: «El público, en su agujero negro, te apasiona. Es gente que te toma en sus brazos, que te abre su corazón y pide que lo llenes por completo. Rebasas su amor, y ellos colman el tuyo. Te piden y tú te das. Y cantas, lloras, gritas tu placer y experimentas una alegría inenarrable. Después la sala se apaga junto con las pisadas de los que se retiran. Te sientes tibia en tu camerino. Aún están dentro de ti. Estás satisfecha. En la calle está oscuro, tu corazón se enfría... Estás sola... Los que esperan a los artistas a la salida no son los mismos. Sus manos son exigentes, ya no acarician, te agarran. Sus ojos te juzgan y lees en ellos: «Fíjate, ¡está menos bien que en escena!». Y sus sonrisas te muerden... Cuando baja el telón, el artista debería desaparecer como la paloma de un ilusionista. Los artistas y el público no deberían encontrarse jamás».

Es la mejor descripción que he leído en mi vida sobre la entrega de un cantante al público, y del vacío después, con las últimas pisadas. Y hoy he aprendido con qué trabajo se forma —un monstruo— y cómo se debe respetar. Nadie ha sido tan sincero. No hay suficiente oro para pagar una actuación.

M. D. V.

(1) *Piaf*, por Simone Berteaut. (Edición, ilustrada, de Plaza & Janés, Sociedad Anónima.)

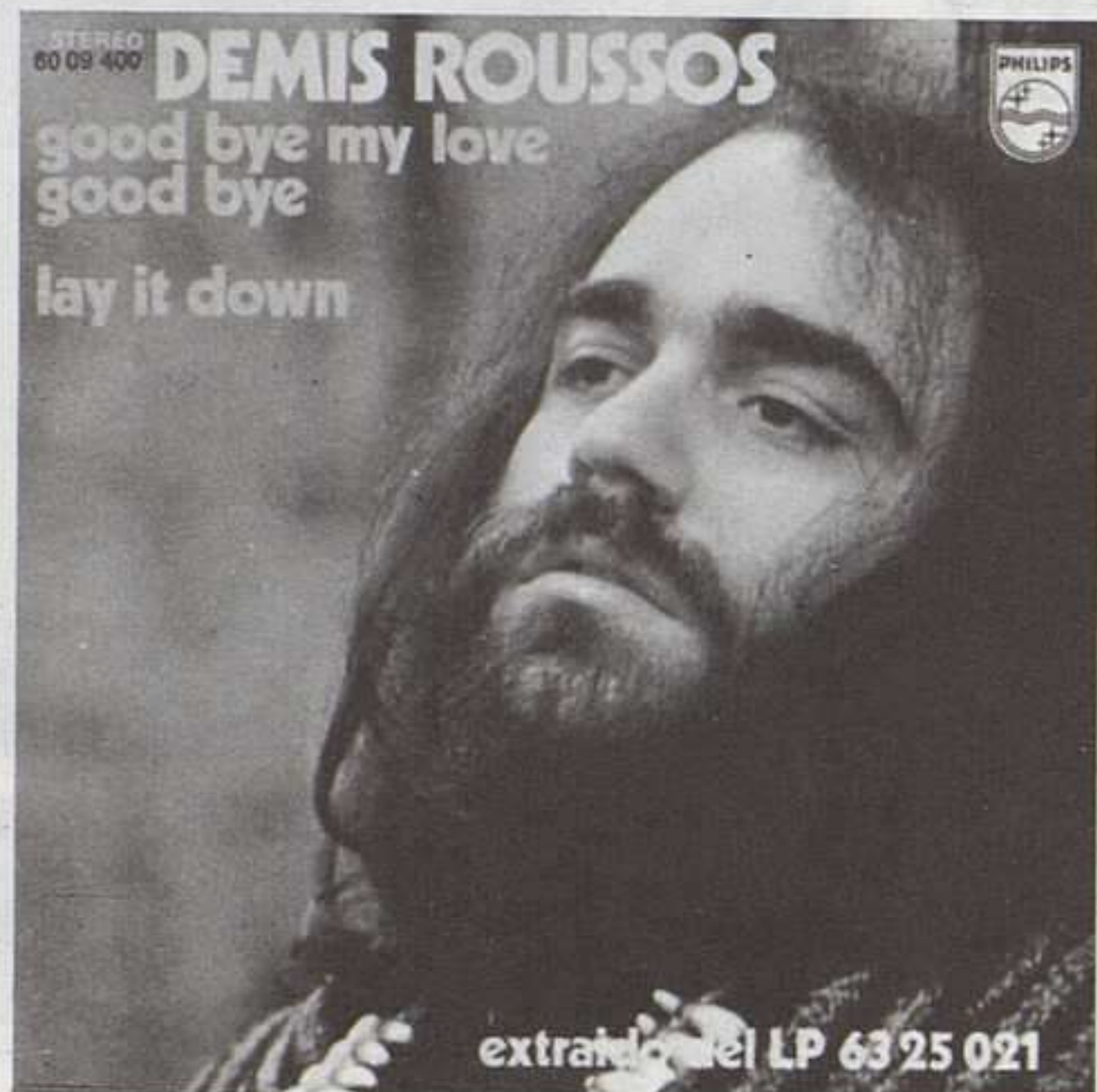
fonogram
s.a.



Presenta
sus mejores **HITS**



Single 6029199
LP 6499787



Single 6009400
LP 6325021
Musicassettes 7102223



Single 6029212
LP 6499758



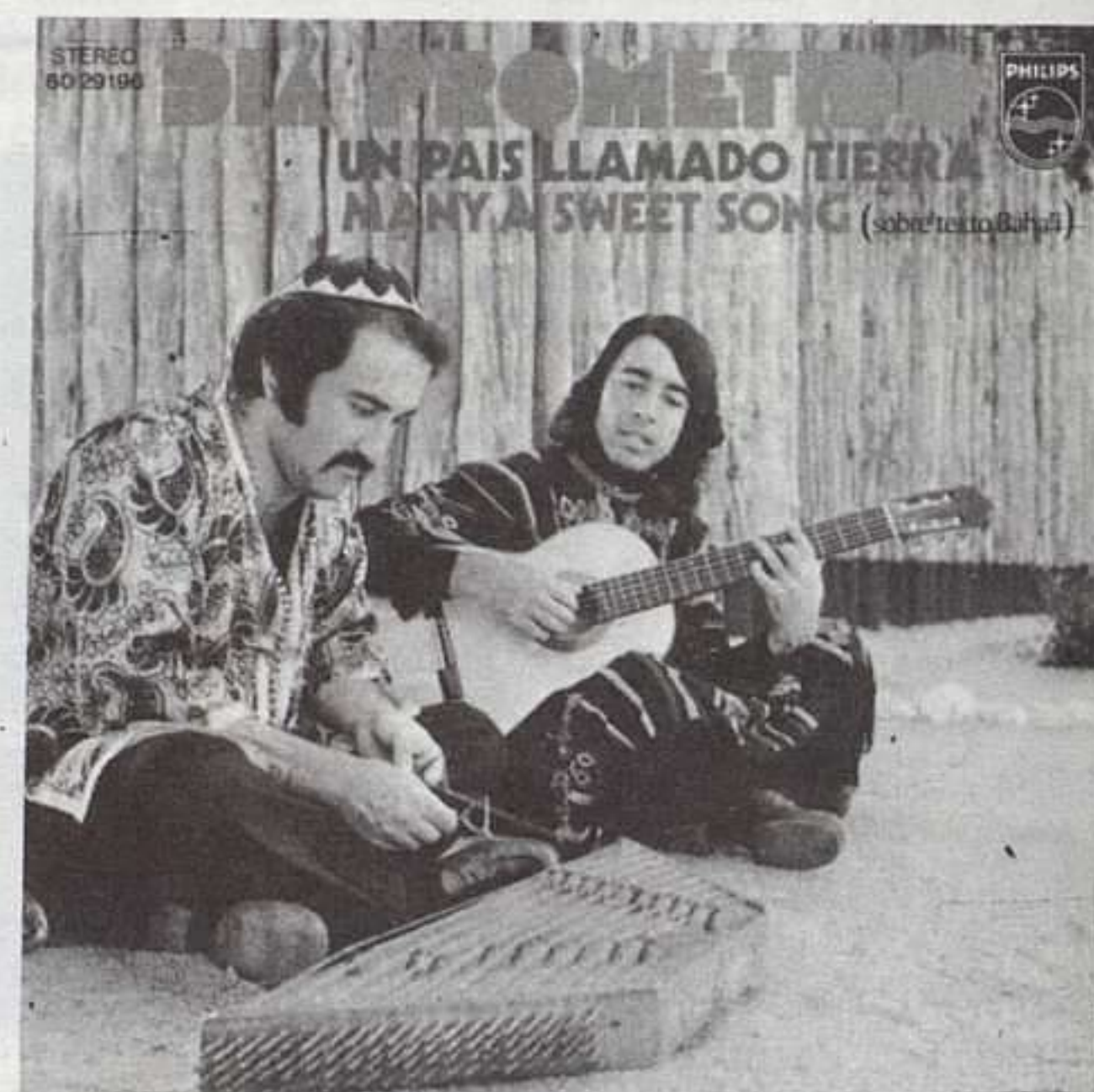
Single 6029197
LP 6328108
Musicassettes 7123095



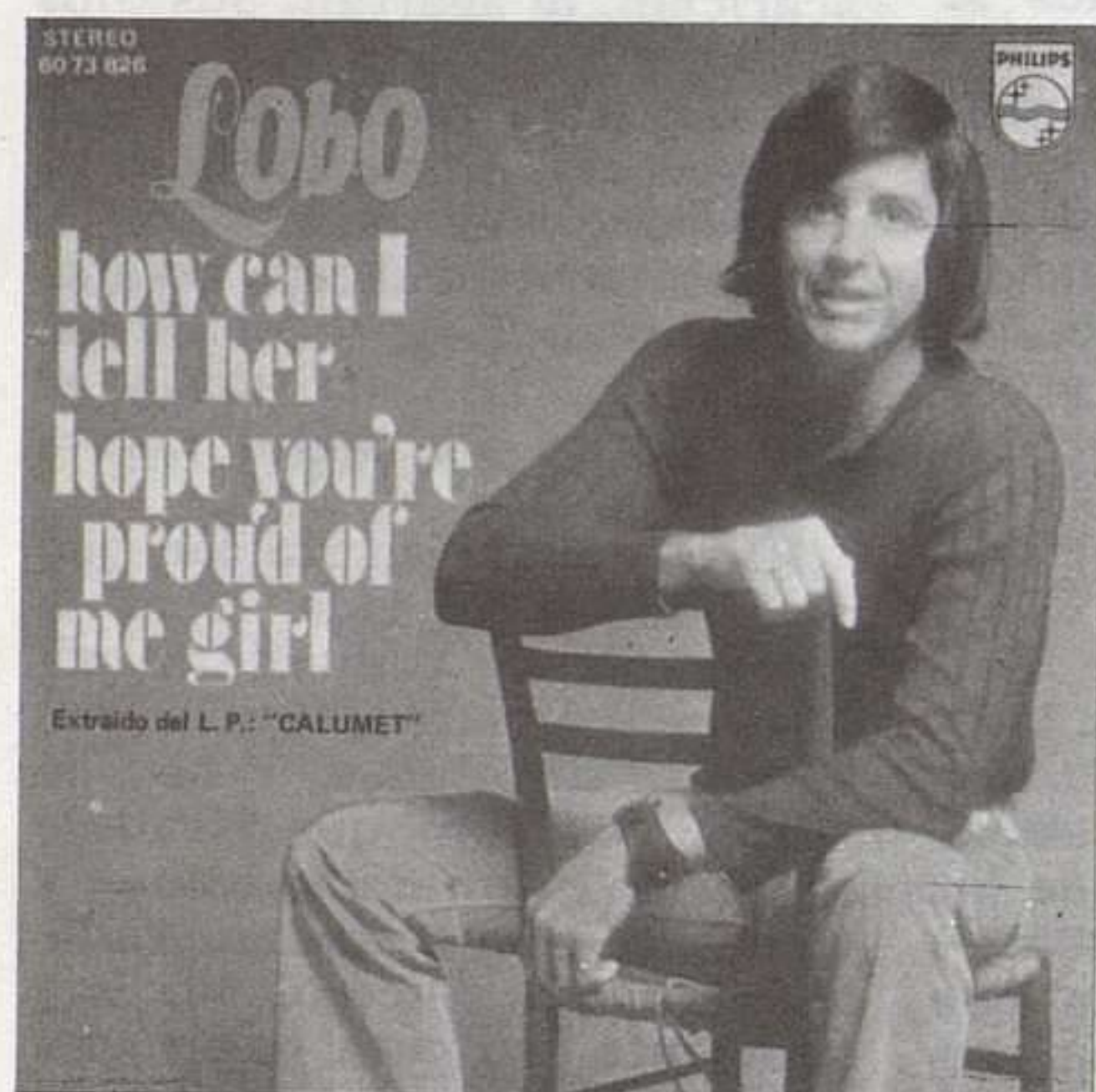
Single 6029180
LP 6328105
Musicassettes 7123089



LP 6300098
Musicassettes 7132132



Single 6029196
LP 6328111



Single 6073826
LP 6369802



Single 6029202



Single 6155012
LP 6307511
Musicassettes 7107504

John CAMPBELL

Y SU "BLUES-GUITAR"



Pocas veces podemos oír en España y en directo buenos «blues» que contraigan nuestro corazón durante los minutos precisos de una actuación; pero aquí, en nuestro país, más exactamente en Barcelona, tenemos a una figura del mundo internacional del «blues», que nos está deleitando continuamente durante sus actuaciones en las principales salas de la mejor música de toda España. Nuestro hombre se llama John Campbell.

Le empezó a brotar el gusanillo musical cuando estudiaba el preuniversitario en Estados Unidos. Por esta época formó su primer dúo «folk». Actuaban en el área de Detroit y Pontiac, cosechando multitud de aplausos de sabor joven. Al terminar el preu e ingresar en la Universidad de Michigan le nombraron Presidente de la sociedad de Músicos «Folk». Toda la experiencia acumulada durante este corto tiempo le movió a formar un grupo «rock» llamado Harden Express.

Con su espíritu ya totalmente centrado en la música comenzó una vida bohemia, con una pintoresca furgoneta y su guitarra. Así, viviendo una vida de total libertad creativa, recorrió todo el oeste de Estados Unidos madurando y perfeccionando, a través de numerosos conciertos, su ya muy significativo «blues guitar».

En este momento de su carrera Willian Singleton le convenció para venir a España y establecerse en nuestro país.

Ya en su nuevo domicilio crea unas muy buenas canciones, que quizás no disfrutaron de ventas excesivas, pero que nos mostraron a todos los amantes de la buena música quién era John Campbell. Después vinieron cuatro películas en las que hizo los arreglos musicales junto con Enrique Escobar; sus títulos son: **Los fabulosos de Trinidad**, **Ninguno de los tres se llama Trinidad**, **Busco tonta para fin de semana**, y últimamente, **Aborto criminal**. Sus canciones están siendo ampliamente absorbidas por el gran mercado nacional y también por otros setenta y seis países, gracias a estas cuatro películas.

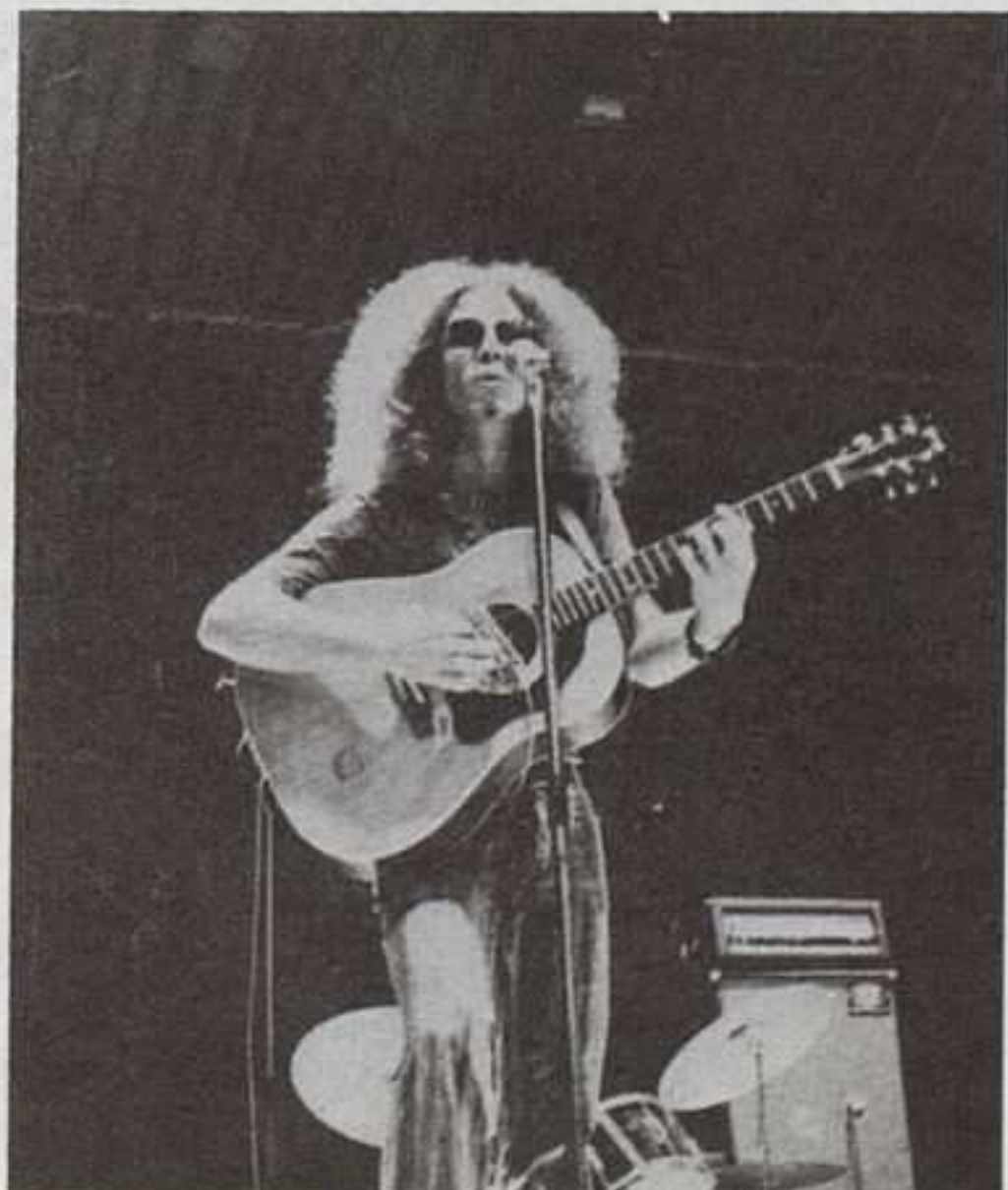
Su conjunto lo componen: en la batería, John Randall Wardin, dieciocho años; y con la guitarra baja eléctrica, Ron Burke, veinte años. Un potencial juvenil en continua evolución ascendente.

Como hemos podido ver, en John Campbell se respira y palpa la juventud, amparada por una idea musical del «leader», muy amplia en su contexto, de un buen nivel musical y un gran futuro por delante; y por ello todos los buenos aficionados debemos exigirle cada día más. Y con esta idea, desde estas páginas decimos a John Campbell que su verdadera plataforma de progresión musical se encuentra en su «blues guitar» y no en esa música fácil y altamente rentable económicamente, que tanto abunda en esos planos en los que se sitúa a la música en un nivel secundario y supeditado a infinidad de factores económicos y ambientales.

F. CATALA

John Campbell practicando uno de sus deportes favoritos, el motocross.

En la gráfica se recoge una de sus actuaciones en solitario.



Hablar de y con Ismael es un tanto difícil. Su personalidad arrebatadora, la sencillez aplastante y una manifiesta comprensión hacen de este pequeño hombre uno de los puntales más firmes de nuestra actual música.

El ser famoso implica una serie de cambios y vicisitudes que, por lo general, hacen de una persona normal un mito. En el caso de este artista el cambio ha sido mínimo; su vida ha transcurrido por unos derroteros de humanidad y trato con la gente asombrosos; querido por todos los que ha tratado, admirado por los propios compañeros, aplaudido en todas las esferas, llegando a términos de perfección compositora y adquiriendo saber en las fuentes de la vida.

Muchos años cantando, llevando su voz como estandarte de una estirpe de conquistadores, terminando por confundir la expresión con su canto, un canto libre, sin pasiones ni trucos. Ese canto, paseado por lugares de ensueño, llegando a pueblos sin sol, a ríos sin agua y demostrando que él, un segoviano de linaje, era ante todo un poeta.

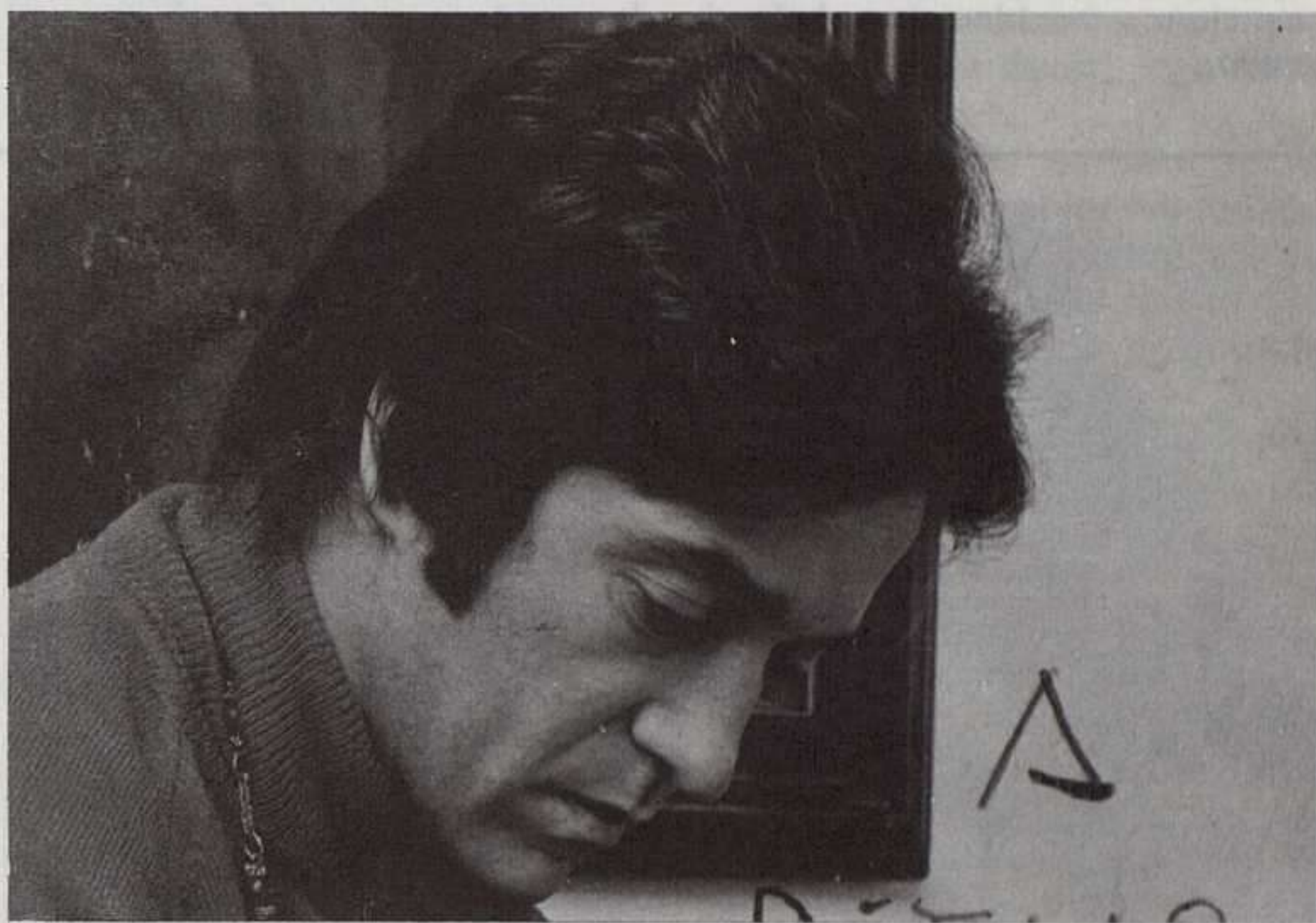
Una guitarra, fiel compañera; un baúl de canciones y una ilusión de ser alguien en esta vida artística era todo lo que podía aportar. Pero era suficiente con su fe, una fe ciega en su persona y en su voz.

ISMAEL

¿SENSIBLE Y SINCERO?

riores de la producción de este cantante lo merecían y pasaron sin pena ni gloria. Por esto es mi comentario. ¿Es esta campaña la que cambiaría el sentido de la vida de Ismael? Todos adolecemos de pedantería, más o menos escondida, pero que tarde o temprano sale a flote. Es, posiblemente, el caso de este artista, que teniendo desde hace mucho el triunfo, es ahora cuando se vanagloria de él. Pero Ismael, genio creador de maravillosas canciones, no debe cambiar; su público le quiere así, con su hiriente sinceridad, con su forma audaz de decir verdades, con esa característica «mala uva» española.

¿Sensible o sublime? Beber de la vida ese jugo de sensibilidad es difícil, pero es éste uno de los mayores motivos de preponderancia de este cantautor. Buscar, en los más simples momentos de nuestra cotidiana



Ismael Peña Poza, natural de Torreadrada (Segovia); edad, treinta y algunos años; de profesión, sus canciones; estado, amante de lo bello; domicilio, en cualquier parte de un corazón.

Un documento de identidad muy sencillo, como en realidad es la persona, sencilla, luchador, introvertido y sincero. ¿Pero esa sinceridad no será errónea? Conozco a Ismael hace unos años; su amistad no es obstáculo para mi crítica; creo que cuando se conoce a una persona ese conocimiento es base más firme para hacerla, y espero que en este caso sea ante todo objetiva.

Hoy en día las relaciones públicas son el arma de lucha de todo artista; cuanto mejores sean, la actividad crece. En este momento puede ser Ismael uno de los personajes más mimados por todos. La salida a la luz de su LP **Alzo la voz** ha motivado un despliegue promocional sin fronteras; el disco aparte lo merece; pero también otros ante-

existencia, el lado poético. Es labor ardua, pero que da sus frutos. Cantar un tema contra el Vietnam, o una maravillosa canción de amor es una cadencia demasiado grande, salvada sólo por el buen hacer de este músico. Belleza, armonía, sencillez, sensibilidad, ¿quién distingue estas cosas en una letra de Ismael?

Hoy, en los meses finales de un año más o menos fecundo para la música en general, sale casi como para despedir al año un «long play» lleno de fuerza creadora, que significa la culminación de una obra, la de un admirador de lo eterno: Ismael y **Alzo la voz**.

Una nueva etapa comienza; puede ser la que rompa la monotonía acostumbrada de tan pobre panorama español:

Alzo la voz
para gritar
himnos de amor,
pan de amistad.

Un talento y una esperanzadora posibilidad de apertura.

FEDE PEREZ DE LEMA

EMILIO JOSÉ

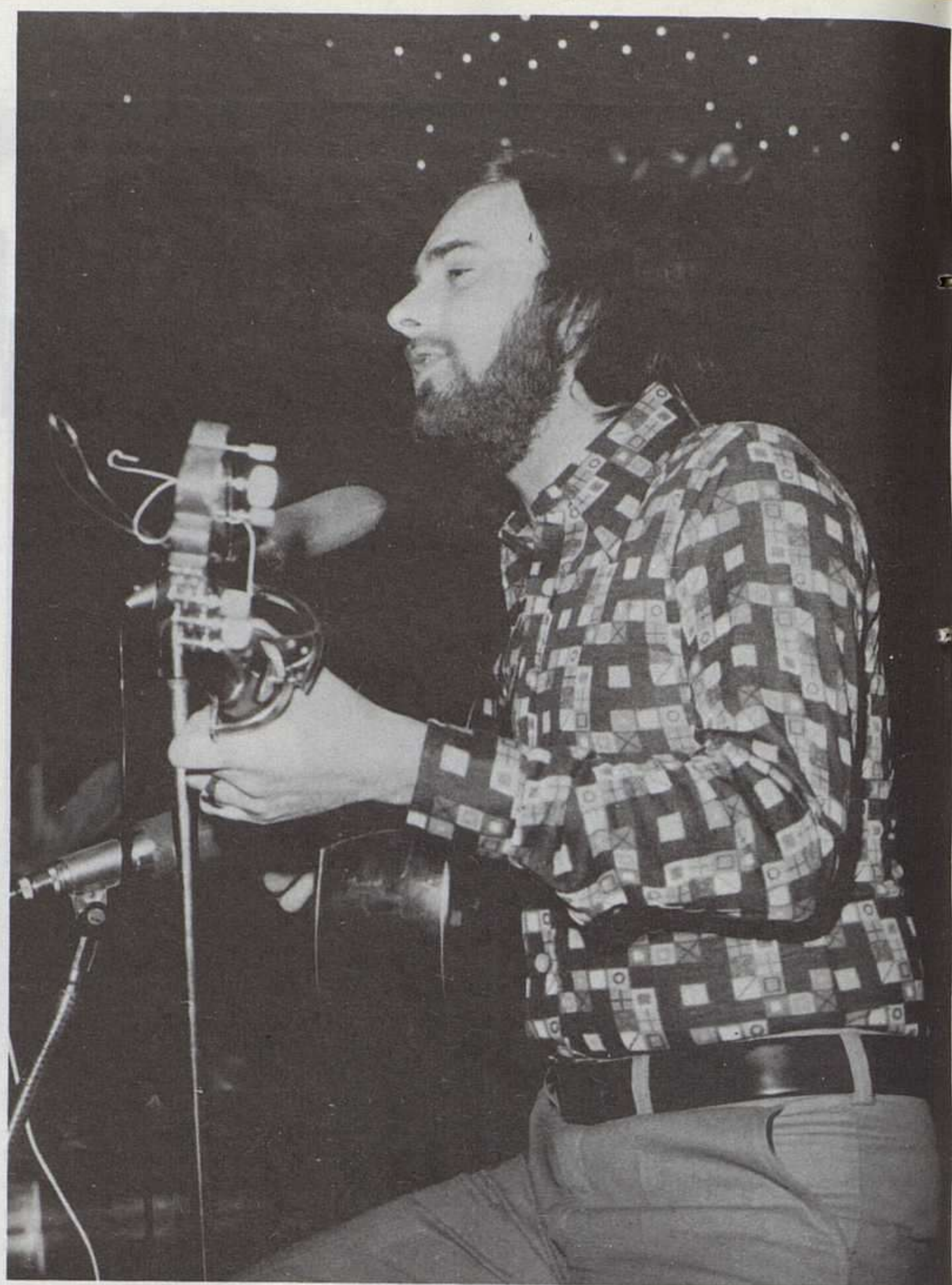
Hace pocos días realizó su presentación oficial a los medios un joven cantautor cordobés, que casi sin darse cuenta ganó el pasado Festival de Benidorm. Por esos mundos dicen que el meollo de su música se encuentra en la búsqueda de una nueva ramificación dentro del árbol de la música andaluza, ramificación amparada por el calor de la auténtica canción popular. Esta promesa del presente más actual se llama Emilio José.

Su voz tiene un especial sentimiento, que aplica a sus canciones ese sabor fresco y popular que tan favorablemente está aceptando el mercado discográfico nacional. Sus canciones han de cubrir, de seguir su actual evolución, un puesto ahora vacante en nuestro claustro musical; el puesto reservado a la canción de raíz popular bañada por un asequible arreglo musical, que la hace más asimilable por la gran mayoría del público gracias a su perceptible nivel comercial.

Desde hace algún tiempo el observador del mundo discográfico habrá podido notar que Emilio José ocupa los primeros puestos en las listas de éxitos y de popularidad, que su último LP se está promocionando con una gran campaña publicitaria, y que el pinchado de sus discos en la radio es muy frecuente; todo esto puede hacer suponer a dicho observador que el éxito alcanzado por este artista se debe a este despliegue de medios de su firma discográfica. Sin ningún escepticismo, hemos de decir que estamos de acuerdo en que la promoción de prensa y radio es importantísima, e incluso que sin ese apoyo, en algunos casos excesivo, los «singles» no saldrían a flote; pero en este caso determinado el producto a ofrecer no ha resaltado solamente por su envoltura, sino por esa reserva potencial musical que todos percibimos a medida que vamos oyendo una a una todas sus canciones.

Emilio José, según nos dijo en una ocasión personalmente, es un hombre sencillo, sin delirios de grandeza, que cree en los Festivales de la Canción; que, si ello fuera posible, en nuestra televisión jamás haría «play back», y que siempre que el tiempo o su público se lo permiten toma su guitarra y canta esas bonitas canciones nacidas en el fondo de un joven corazón rústico, el suyo.

FRAPPE



LA GRAN PROMESA DEL 74



ELSA BAEZA

Es Elsa una de esas cantantes que surgiendo de la nada, sin lanzamientos monstruo, van logrando poco a poco un primer puesto dentro de la música. Una nueva etapa comienza para ella, su cambio de Casa grabadora; su desenvolvimiento hacia un camino musical más puro le hace recaer en una variedad aplastante. Una variedad que oscila entre una sencilla canción cubana y un tema puramente «folk». Unida a la perfección orquestal de Trabuchelli. Si me pidieran la definición de esta cantante, sería muy sencilla: mujer, mujer ante todo; madre y trabajadora Dúctil, maleable, de muy fácil acoplamiento; así es Elsa, una voz con muchos años de experiencia, que comienza ahora de cero para conseguir alcanzar una meta: dar todo lo que hay dentro de ella.

—¿Qué significa esta nueva etapa?

—Ante todo, esperanza, esperanza de conseguir triunfar. Puedes llamar a esta etapa como mi verdadero comienzo. Antes, en mis anteriores discos, me equivoqué de estilo, dando una imagen falsa de mi canción. Puede que la culpa fuera de mis labores como presentadora, con lo cual la gente no me veía como cantante; pero ahora es mi verdadero lanzamiento.

—¿Cuál es tu estilo?

—Es típicamente propio, tiene muchas reminiscencias «folk» y de balada, pero no me encasillo en ningún estilo determinado.

—¿Qué es el Tiempo de las lilas?

—Es un «long play» lleno de cariño, donde la cualidad principal es la variedad; puede que haya pecado de no intimar o, mejor, ligar las canciones, pero es más ligero de escuchar así.

Elsa Baeza, nueva etapa, nueva Casa de discos y un nuevo porqué para luchar.

ANA ALONSO
F. P. L.

con PATXI ANDIÓN

Bajando la Ribera de Curtidores, en el Rastro, el Madrid de Arniches pervive.

—En este lugar estoy en mi casa, he encontrado una paz que andaba buscando, hay un trato humano entre las gentes.

La casa de Patxi Andión ahí, en medio de ese mundo de sainete, es un lugar acogedor. Sentados en el suelo, a «la mora», conversamos.

—Nací, trabajo y espero morir algún día. Mi vida es la de una persona trabajando por hacer una serie de cosas, luchando por hacer algo; una vida normal, a no ser porque me muevo en un medio que no es usual; pero, al fin y al cabo, la vida de una persona que trabaja.

Patxi, hablando, pierde ese tono áspero de voz tan peculiar que hace que inmediatamente se reconozca una canción suya.

—La música es mi medio natural de expresión, la forma más espontánea que tengo de expresar mis pensamientos. Yo quiero contar las cosas que me enseñan los demás y que a mí me mueven y me importan, porque al importarme a mí, pienso que les deben importar a los demás. Todo lo que sé, me lo ha enseñado la gente; no soy un inventor, ni creo que nadie lo sea; y yo, al final, lo que hago es devolvérselo, tamizado por una serie de cosas, a esa misma gente.

Recordando todo eso de las circunstancias condicionantes y el medio, pregunto a Patxi si él es un producto de la España de hoy.

—Bueno, la formación, no. El haber salido en un momento determinado, lo que se dio en llamar generación del sesenta y ocho, pues sí, porque fuimos producto de muchos años de carestía de música popular en España. Me refiero a música auténticamente popular, no populachera, con un mínimo de categoría. Yo salí cuando el «boom» de la música joven en España; en ese aspecto sí soy producto de una situación determinada.

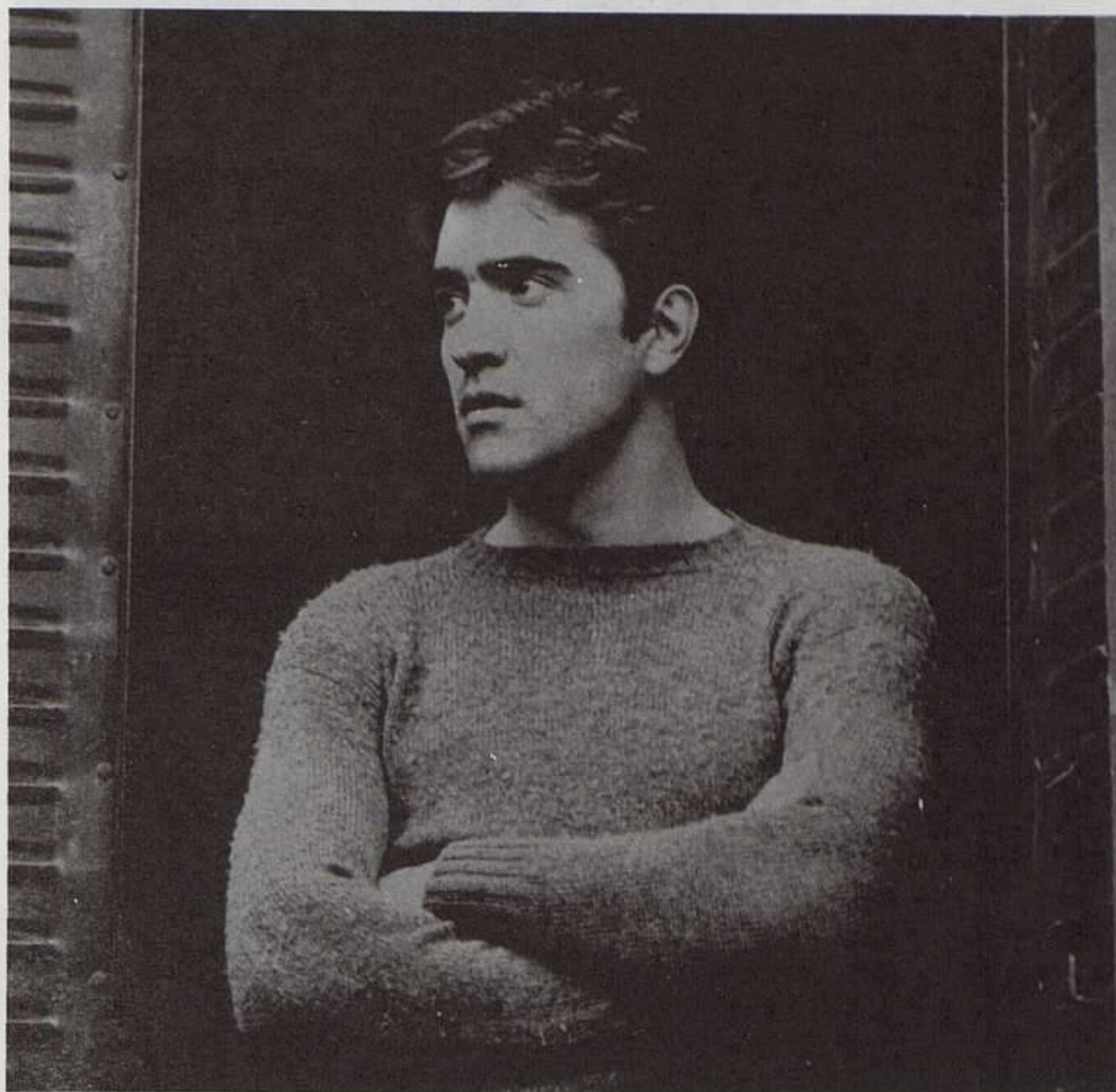
Patxi Andión es un artista popular; un hombre que ha llegado arriba siguiendo una línea directa y difícil de canciones «que dicen cosas».

—La ambición de cualquier persona es cambiar una serie de cosas que están viejas, caducas. La ruptura de moldes es lo que hace posible el progreso, la evolución.

Pero a veces la popularidad no se sabe digerir: poderoso caballero es Don Dinero.

—Al final, depende de la formación del artista; si está formado sólidamente, con una ideología precisa y auténtica, no influye nada. En mí no lo ha hecho. Yo vivo igual. Tengo unos gastos mensuales normales, y una vez cubiertos, si gano más, me parece muy bien, pero me da lo mismo; no soy amigo de juergas ni me da por organizar «happenings» ni nada de eso.

Patxi, el callado, el hombre al que le gusta escuchar palabras, el «caracol», como él mismo se define, en el escenario pasa a ser protagonista.



—Normalmente, me gusta muchísimo actuar en público; a veces es ingrato; a veces, maravilloso; pero el encuentro siempre es importante. Espiritualmente, el público me ha dado una cosa muy importante: respeto. Al público intento darle todo aquello de él mismo, que él no es capaz de ver. Soy una especie de intérprete de las cosas de la gente.

Palabras, música.

—No me considero poeta; quizá un poco mezcla de músico y poeta; lo que pasa es que, al final, lo importante es lo que dices; los textos pueden llevar ideas racionales; la música, sentimientos y emociones, y, al final, las ideas son las que pueden movilizar a la gente.

Miramos atrás por un momento, aunque el futuro no cuenta y sólo el hoy existe.

—Lo que he hecho es producto de mi facilidad y a la vez de mi impotencia. Es lo mejor que he podido hacer en cada momento. Por esa parte estoy satisfecho; siempre he dado lo mejor de mí mismo.

Es un hecho que el cantar cierto tipo de canciones comporta casi inevitablemente una aceptación minoritaria.

—No me siento de minorías; bueno, de minorías, pero no exclusivas; es decir, yo no canto para nadie en particular, pero se puede decir que lo hago para esa gente que no tiene prejuicios, que

acepta todas las cosas en principio, escucha y luego saca conclusiones. Para esa gente que escucha lo que alguien pueda decir, para esos canto.

Patxi Andión es vasco; su nombre lo anuncia: vasco de verdad, dice él; nacido en un caserío en Azpeitia, en la tierra de los verdes profundos y grises, en la tierra en la que un día, chaqueta al hombro, se echara a andar una mañana Pío Baroja.

—El ser vasco es la cosa que más me ha condicionado en mi vida. Me imagino que a cualquier persona le condiciona el ser de donde sea. Posiblemente, el hecho de ser vasco y tener conciencia de serlo, conocer el País Vasco y tener una lengua muy particular, nos condicione. Yo me doy cuenta, cuando canto en castellano, de que estoy dando dos o tres matices, mientras en eúskera estoy dando a lo mejor veinte.

Patxi Andión entre el Rastro archinesco y el País Vasco barojiano. Un hombre callado, al que gusta escuchar, y que hoy ha hablado para contar-nos algunas cosas de él y de su música.

Por.
ANTONIO
CORDON
PORTILLO



ANA BELEN



La polifacética Ana Belén, de la mano de Víctor Manuel, ha iniciado su carrera discográfica. La unión de estos dos famosos da un resultado, recopilado en forma de «long play», muy incierto, por lo problemático de los temas. Temas de gran contenido, tónica general de Víctor, denotando un hondo significado social. Ana, cantante «amateur», demostró grandes cualidades en unas pequeñas sesiones ante un grupo muy reducido; esa cualidad de voz, grave y timbrada, la perfila como una de esas revelaciones esporádicas. Su álbum ya está a la venta, retocado, estructurado; la censura tendió sus lazos, pero con todo y contra los problemas, salió.

Hablar con esta cantante, llamémosle así, es del todo complicado; sus respuestas directas, su franca palabra y su sencillez hacen del diálogo un rato agradable. Ella opina sobre su disco, sus posibilidades y lo que significa para ella.

—Zapatero, a tus zapatos; ¿no crees que la canción es muy seria para tomársela como «hobby»?

—No me tomo la canción como un «hobby», la considero un medio de expresión muy fuerte; y es más, creo que puedo realizarme como cantante.

—Sinceramente, ¿de no existir el vínculo con Víctor Manuel, te habrías decidido a cantar?

—Víctor ha sido el que me ha empujado a grabar; me encanta cantar, pero me daba miedo el no saber, y más que nada, el «rollo» del mundo musical me asqueaba o, mejor dicho, me aburría; pero he dado con personas fenomenales.

—¿Te perjudica la unión musical con Víctor?

—Me ayuda en el aspecto de que considero muy buenas las letras de Víctor, y me perjudica, vamos, me da igual, el montaje en contra de él.

—¿Qué esperas de tu álbum?

—Todo; que se conozca, ya que las ventas no me preocupan; pero quiero ante todo que el público sepa mis deseos, expresados en los textos de Víctor.

—¿Actuaciones ante el público?

—Por ahora, nada; me da mucho miedo, y además estoy rodando una película y firmando el contrato para otras.

—Víctor Manuel, ¿qué hace ahora?

—Está ahora mismo de galas por España y preparando una comedia musical que estrenará en enero, junto con Ana María Drack.

—No será otro Ravos.

—No; es una comedia muy divertida, con muy buenas canciones; esperamos que sea un éxito.

Nosotros también, pues se lo merecen. En resumen, una nueva cantante con posibilidades, pero esperemos sus nuevas producciones.

FEDE y ANA

JAIRO o la sencillez

Fue extraordinariamente fácil y agradable hablar con Jairo, argentino de mirada sincera y gran encanto personal. Nos recibió en su casa, rodeada de calles con nombres sudamericanos, donde vive, según creemos recordar, desde que se casó con Teresa, una mujer muy simpática (ella es española), hace cosa de año y medio.

Conocimos también a Jairo Iván, de nueve meses, ojos interrogantes, pensadores, con esa gracia que tienen todos los niños pequeños. No fue una entrevista, sino una charla, cada vez más informal y amigable. Entre copas, algo de música de su país tomada de su nutrida discoteca, Jairo nos contó que nació en Cruz del Eje, provincia de Córdoba, en 1949; estudió Dibujo y Publicidad antes de cantar; lo hizo como profesional por primera vez en España, patrocinado por Luis Aguilé, que le conoció como compositor allá en la Argentina.

Es Jairo un hombre tremendamente humano; hace migas con cualquiera, y es agradable escucharle; ahora graba con Ariola; su antigua Casa fue Movieplay. Aún se acuerda del día exacto que llegó a España, un ya lejano 10 de agosto de 1970.

¿Qué significa Jairo musicalmente? El «boom» suramericano, ese mundo que la gente identifica como una mezcla de selva, gauchismo y folklore, ha traído varias figuras a España.

—Se sabe muy poco aquí del folklore argentino. Allí géneros como la canción protesta tienen ya una enorme tradición. Es tremendo, pero aquí se escuchan ahora canciones de hace diez años que en la Argentina ya suenan a viejas. Hay gente, como Larralde, a quien yo admiro mucho, y al que han ofrecido mucha plata por cantar en el extranjero, a lo que se ha negado. El dice que los trapos sucios de su país sólo los saca en casa. Yo soy un cantautor. Mis canciones son principalmente amorosas, porque el amor es la cosa más importante que me haya pasado nunca. Todas mis canciones, menos dos, son mías.

Mario Rubén, su verdadero nombre (Jairo está sacado de la Biblia, nos dice Teresa), tiene un gran conocimiento de la música suramericana; nos dejó escuchar algo de Facundo Cabral, la Guevara, otro grupo compuesto de ocho voces («aquí estuve a punto de meterme como voz principal antes de dejar Argentina...»).

—Facundo Cabral es un gran amigo; me lleva once años de vida y de experiencia. Para él la música es un pretexto para la palabra. A él le gusta lo que yo hago, él es un tipo genial... Se acomoda a todas las circunstancias... Muy metafórico; la gente le encuentra algo oscuro quizás en lo que dice...

—¿Cuáles fueron tus primeras canciones?

—Mi alma golondrina fue la primera; luego vinieron Javier y Paloma, que la presenté en el Festival de la Costa del Sol, y María Serena, con la que gané el Festival de Alcobendas. Aquello significó una gran promoción para mí...

El teléfono suena. Habla excitadamente, vuelve a la silla. Aparece el hermano de Teresa, un personaje muy simpático. Se habla del partido de rugby Argentina-Edimburgo. («Pero si no ganamos por esto, por esto... Argentina es uno de los mejores «pibe», de los mejores...»)

—¿Qué canción de las tuyas te gusta más?

—Una de Horacio Guarani, Aquella manía del poema. Nos la pone; es un viaje a la adolescencia; recuerdos y visiones, cosas que se salieron de órbita, o, simplemente, no salieron; buena, muy buena canción, que es de Horacio Guarani, un poeta argentino. (A nosotros nos gusta mucho Poemas de una vieja canción, la vuelta de Por si tú quieres saber.) Esta canción está en mi último «long play», sacado hace poco. Sobre todo, me gusta por lo que dice... Esas referencias al jardín solitario, héroes a caballo...

—¿Has tenido problemas con la censura?

—No, casi ninguno. Sólo me han tocado tres canciones. Hubo gente que creyó que Señora de Juan Fernández estaba prohibida, quizás por lo que trataba...

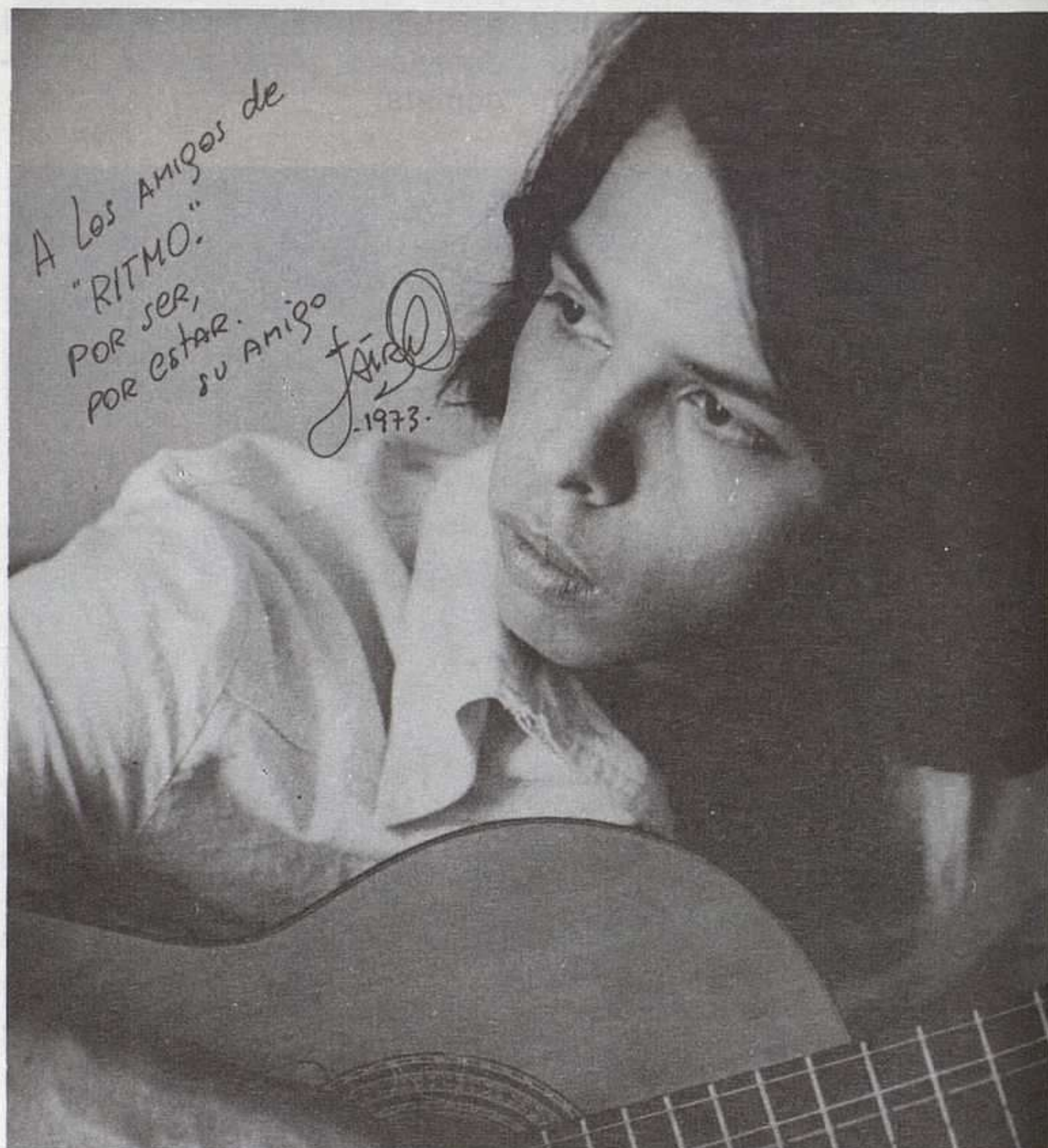
En febrero se va para la Argentina y México, para dos meses («Estoy contando los días que faltan», dice Teresa), al encuentro de ese gran Buenos Aires, de esas enormes tierras donde el argentino se siente libre, como nos dice él. El próximo diciembre saca nuevas canciones, diferentes de las del «long play». (Una de ellas será La canción del caminante.)

Rubén dibuja muy bien; ha ilustrado muchas portadas de discos argentinos, y ahora está preparando unos «comics» de ciencia-ficción, de los que pudimos ver varios. Muy majos. También pinta; escenas campestres, luminosidad y rostros tristes... En su casa están colgados varios de ellos; Mafalda cuelga en el cuarto de Iván sus «posters» de filosofía infantil y demoledora, muñequitos de su banda, muchos libros sudamericanos, muchos discos. Un hogar agradable. Los libros son algo más que un elemento de decoración. Por allí andaban García Márquez, Cortázar, Borges...

Muchas gracias a Teresa, que nos dio la foto dedicada de su «colección» personal. Gracias también a Rubén, un buen ser humano.

Sí, claro, la Argentina, vos «sabés». Y hacía frío cuando salimos a la calle. Hasta siempre.

ENRIQUE, JOSE LUIS QUIJANO, CARMEN SUAREZ





DANIEL VELÁZQUEZ

NUEVA ETAPA EN BUSCA DEL ÉXITO

Daniel Velázquez es un joven veterano de las filas de la música popular española, un cantante que, pese a llevar doce años cantando, seis de los cuales como Daniel Velázquez, no ha conseguido hasta ahora llegar a un puesto puntero dentro de nuestra plantilla musical; sin embargo, su actualidad a lo largo de estos años se ha mantenido en un mismo nivel, ni bajaba ni subía. Es un artista que siempre ha tenido galas que cumplir. Por todo ello siempre ha estado presente en la mente de todos los aficionados a la música fabricada en España.

Daniel Velázquez ha cambiado de Compañía discográfica y su vida artística ha tomado nuevas energías; en el mercado ya tenemos su primer «single» bajo el sello Polydor, y ahora, con dicho disco gozando de gran popularidad y excelentes ventas, hemos decidido dar a conocer a nuestros lectores aspectos de Daniel Velázquez que quizás hasta ahora estaban en la sombra.

—¿Por qué en esta ocasión has elegido Polydor?

—En realidad, fue Polydor la que me eligió a mí, puesto que me dio grandes facilidades para firmar el contrato y quedé muy satisfecho de cómo pensaban planear mi promoción.

—Pensarás, el primer disco grabado bajo esta Compañía, ¿contiene temas impuestos por terceros o elegidos por ti?

—Normalmente, nadie me impone las canciones que he de cantar; pero, por supuesto, siempre me he dejado orientar por gente que sabe mucho más que yo sobre este trabajo de elevar a una canción a altos puestos.

—¿Qué contraste en pensarás para elegirla?

—Es una canción como cuarenta mil de las que he grabado, sencilla, pegadiza e ideal para conseguir ese gran impacto de ventas que necesito en este momento, pues un cantante como yo, que llevo doce años cantando, los seis últimos como Daniel Velázquez, es lo que tiene que buscar.

—En esta nueva etapa, cuando llegues a ese momento en que los artistas consiguen cierta libertad, ¿qué es lo que vas a hacer?

—Musicalmente, seguiré en el mismo estilo de ahora; no seré un cantante contestatario, porque no lo soy, ni creo que los problemas que pueda tener nues-

tro país puedan resolverse a través de cantantes más o menos contestatarios, que lo único que tienen de contestatarios es que cantan canciones contestatarias; o sea, seguiré en mi línea de cantante romántico, que es como me siento más a gusto.

—¿Crees que esos doce años que llevas cantando son un «handicap» para tu carrera actualmente?

—No, porque he estado trabajando en una profesión que me gusta, en la que disfruto mucho y en la que aprendo cada día más cosas. He evolu-

—¿A qué crees que sea debido que en estos seis años que llevas como Daniel Velázquez no hayas conseguido llegar al estrellato?

—Pues mira, unas veces ha sido culpa mía; otras, de la Casa de discos, y las más de las circunstancias, principalmente del momento en que salieron mis discos. Quizás no haya sido un cantante rentable discográficamente; pero sí de cara al mundo del espectáculo, a través de mis actuaciones en directo en gran número de galas que tengo anualmente.

—¿Crees que por el camino que lleva la música comercial española intenta mesar ligeramente el arte?

—Creo que de por sí la música es arte, y vuelvo a insistirte en que la principal misión de la música es la de entretener, y dentro de esta misión se puede crear arte.

—¿Cuál ha sido la canción que más te ha agradado cantar?

—Por supuesto, **Pensarás**, la última; pero desde un punto de vista egocentrista creo que **Hija de la nube**, pues con ella me di cuenta de que sin la ayuda de



cionado en mi vida a través de la música y, en resumen, he tenido un sinfín de satisfacciones de todo tipo. Y si estos doce años me han dado todo eso, no pueden ser o significar un «handicap».

—En la actualidad, ¿cantas para comer?

—En primer lugar, he de decirte que tengo mi título de técnico en Radiodifusión y Televisión, y ahora mismo podía estar ganando un buen dinero en la radio, un dinero mucho más seguro que el que gano en esta profesión, y, sin embargo, me dedico a la canción porque me gusta cantar y porque creo que dentro de este medio puedo desenvolverme mucho mejor que en cualquier otro.

—¿Estás de acuerdo con el machaconeo radiofónico?

—Estoy de acuerdo, puesto que es la única forma de que un «single» se venda, o sea, que llegue al público; y si diese la circunstancia de que los discos se vendiesen a fuerza de machaconeo por la calle con altavoces desde un seiscientos, pues aprobaría este método también. La música debe llegar como sea al público para entretenerle.

—¿Cantas buscando un pellizco de arte, o bien por entretener?

—Quizás cuando cante pueda pecar de cursi, o de lo que te dé la gana; pero he de expresar todo el sentimiento que provoca en mí una canción. Yo soy un poco cantante y un poco actor.

una Casa de discos difícilmente podía llegar a la final de un programa en el que participaban cincuenta cantantes internacionales.

—Si yo en este momento te trajera una serie de canciones para que grabaras una de ellas, ¿en qué te fijarías?

—Sencillamente, en que me llegase, pues hay una serie de canciones que te llegan y otras que no, y por ello a una misma persona le puede gustar María Dolores Pradera y Stomu Yamash'ta's.

Este es Daniel Velázquez, un joven veterano de la música, al que deseamos de verdad, después de haberle conocido un poco mejor, los mejores éxitos en el ya muy próximo año 1974.

F. R. INDUSTRIAL

CECILIA

MERCADO DE VALORES (1): «YO SOY»

«¡Vengan aquí!» «¡Se vende una nueva imagen!» «¡Además es cantante!» «¡Jóvenes, compradla!» Es Cecilia. Y van y la compran. ¿Qué saben los jóvenes de ella? ¡Ah, muchísimo! Primero nos la presentan como promesa. Luego ya tiene un disco. En la promesa se incluía: la niña tiene un papá diplomático, la niña ha viajado por muchos países, está formadísima musicalmente —porque permaneció algunos meses en Estados Unidos y oyó a Joan Báez (y algún disco de Presley que hacía furor)—; y, eso sí, tuvo una infancia católica entre monjitas que la dejaron algo traumatizada, pero sólo lo suficiente, matriculándola luego papá en la Universidad para no quedar mal entre sus amigos. Después la cosa se va poniendo fea, porque viene el disco (y además, canta), y resulta que se desequilibra un tanto la imagen: la niña resulta «asaz», «progre», con ideas libres y sociales, cantando al amor libre: fui, despotricando contra la burguesía: **Dama, dama**, y diciendo esas cosas que sólo se dicen cuando se es joven y se está en la Universidad (para no quedar mal). Algo complicadillo, porque el disco podía ser muy interesante, pero te desconcertaba un tanto eso de la doble imagen. Siempre quedaba la solución intermedia; tomabas la imagen que te gustaba y comprabas el disco, porque realmente era —aunque imperfecto— lo más semejante a lo que muchos jóvenes esperaban de una cantante femenina después de todas las Karinas de la historia y de las declaraciones de Mari-Trini: **La canción política es un «bluff»**, cayendo así en un estilo harto decadente. La simbiosis de la imagen era un reto para las revistas populares. Unas, **Ama**, por ejemplo, sacaba una Cecilia con cara de hijita rodeada de velitas, en su portada; otras, la sentaban en un «water» «progre», como **Mundo Joven**. Y así, la imagen de Cecilia ha sido saqueada y desvirtuada por todas partes. (Ultimamente la noticia es que vive con sus hermanitos). Yo me pregunto: ¿es lícito crear imágenes para el consumo? ¿Es lícito que los jóvenes, cuando compran discos de sus ídolos.



comprenden la imagen y no el disco, arte creativo, en definitiva, que es un cien por cien del tiempo, de la parte auténtica de la persona invertida en esa galleta negra redonda? Seamos serios y centremos en la obra, que es lo que se debe analizar antes de poner en circulación una imagen.

MERCADO DE VALORES (2): «YO CANTO»

Cecilia 1, fue. Y ha perdurado porque Eva Sobredo es una buena letrista, con la rara cualidad de saber captar la palabra adecuada a la sensación experimentada, y además musicarla. El primer álbum fue una mirada al entorno, con una preocupación, más por una estética socio-real, que por serlo realmente. **Cecilia 2**, es. En este éste álbum, Eva se preocupa por su «Ego». Su infancia, sus sensaciones, la impresión que le produce lo que lee y asimila como suyo; subjetiviza su propia subjetivismo —cayendo en la redundancia—; el camino apuntado por **Nada de nada** o **Fuí**, personalizado en temas como **Me quedaré soltera**, **Mi ciudad**, que son —a mi juicio— dos de las mejores de este álbum. No cabe duda que Cecilia letrista aventaja a Cecilia cantante, sobre todo —lógicamente— en las actuaciones en directo. Pero este LP. (2) es un disco más maduro, mejor acabado, más comercial. La forma musical —no adecuada en ocasiones a la lírica intimista de algunos temas— sí da esta vez mejor juego por la transición que supone una forma de hacer música «a lo inglés» a hacer música «a lo español». Algunos estribillos, como el de **Canción de amor** reparten igualmente calidad y comercialidad del texto y de la música. Es ésta una de las canciones más equilibradas y que más se consumirá, y de hecho ya se está consumiendo. Algunos —escasos— versos de «factura» nos recuerdan que no es Cecilia ninguna poeta profesional, pero sí una de las mejores profesionales dentro de las limitaciones del gris panorama artístico (no publicitario).

M. D. V.

DE LA EVOLUCION DEL ESPIRITU

¿Qué motivaciones impulsaron el nacimiento del «rock» en los años cincuenta? ¿Era, realmente, el producto de un proceso psicológico juvenil? No, evidentemente no. Parece claro que su función era puramente accidental y nada decisiva. Los jóvenes escuchaban «rock» para ambientar sus reuniones, pero nunca se le utilizaba como protagonista de éstas.

Es justamente en la década de los sesenta, con el advenimiento de gente tan importante como Dylan, Beatles, Who..., cuando realmente la Música toma un carácter intelectual y determinativo.

Dylan es el primero que empieza a cantar con auténtica personalidad. Sus poemas, sus canciones son a modo de afilados puñales que se hacen sentir en la sociedad. Con él ya se puede hablar de música expositiva.

Beatles, por su parte, logran combinar todo el profundo lirismo, característico de la vieja Europa, con el ardiente realismo nacido en tierras americanas. Sus canciones gozan de una extraordinaria musicalidad; ya no se limitan a seguir la ruta trazada, sino que buscan nuevos caminos para una evolución.

¿Qué presupone todo esto? Está bien claro. La juventud ya tiene una problemática propia y definida. Ahora los jóvenes tratan de luchar contra aquellos que intentan coartarles y separarles. Se pierde el afecto hacia el típico confort y se empieza a buscar el espíritu de las cosas. Ya no son aquellos jóvenes que bailaban y bebían alegremente, sino que ahora comienzan a sufrir la decepción de su existencia; buscan la verdad bajo la capa de lodo que la cubre.

Como consecuencia de todo lo anteriormente expuesto tiene lugar un nuevo movimiento: la «diseminación juvenil». Viajan, buscando un refugio para olvidar y gozar. Son personas que se han marginado voluntariamente, se han convertido en gitanos por propia iniciativa: nada hay que les retenga y les aliente a volver.

Es precisamente en este momento cuando tiene lugar la revolución del espíritu. Los ídolos no son simplemente músicos, sino que también son filósofos, en su mayoría de influencia oriental: Ravi Shankar, Carlos Santana, John McLaughlin, etc. Hombres que no sólo tratan la música en su aspecto material, sino que la trabajan en su matiz me-

tafísico. Su música, y también la nuestra, es sentimiento, es combinación de lo real y lo irreal. En ella llegan a confundirse los colores y las palabras. Sus notas no van en función de una melodía, sino que son la representación propia del pensamiento humano.

Demos gracias a la Música por este renacimiento, por esta nueva consideración del ser como tal, por esta aclamación constante del espíritu sobre la materia. A pesar de lo que opinen los sesudos organizadores musicales, la discografía no es sólo un comercio, sino que es un movimiento masivo de cultura y, lo que es más importante todavía, de ideas.

Francisco Galindo Villoria

MITOLOGIA POP ESPAÑOLA



MITOLOGIA «POP» ESPAÑOLA

Un gran libro de

JORDI SIERRA I FABRA

y

MARTIN J. LOUIS

que no debe faltar en tu joven biblioteca musical.

En él encontrarás todo sobre:

Mari Trini, Raphael, Camilo

Sesto, Juan Pardo, Juan Ma-

nuel Serrat, Patxi Andión,

Massiel, Fernando Arbex,

Lone Star, Raimon, Peret,

Manolo Escobar, Nino Bravo,

Cecilia, Andrés Do Barro, Los

Diablos, Teddy Bautista, Mi-

guel Ríos, Pop Tops, Julio

Iglesias, Mike Kennedy, Tony

Ronald y Víctor Manuel.

TRAS UN FINO
ANÁLISIS TE LO
RECOMIENDA

RITMO
JOVEN

Ultimamente, la prensa especializada española ha encontrado un nuevo filón. Una nueva palabra, vieja para los entendidos, que dice y no dice; es decir, que entredice cosas. ¿Existe algo tan inteligible, tan «pop», tan vanguardista, como llamar a la última cantante, a la última actriz, «underground»? Es la mejor venta de las Casas discográficas.

¡Se vende una nueva promesa, señores! Los «disc-jockeys», como locos; los críticos de cine, como los de radio. Se incorpora esta palabra a todas las entrevistas que siguen a la primera: «¿Usted hizo cine «underground»?» «Sí, en mis tiempos de familia burguesa comprendí que debía ser «progre» y entonces hice cine «underground»» «¿Es usted la nueva musa «underground»?» «Sí, eso dicen; debe ser porque leo a Pemán y colecciono los fascículos de Salvat».

Algunos que no estaban metidos en el ajo van rápidamente a sus pseudoconocimientos anglófilos: «underground» («subterráneo»). Y algo desconocido se aporta a la imagen comprada. Misterioso, subterráneo. ¿Cuál es el verdadero «underground»? ¿Es un mito? ¿Capcioso? ¿Comercial? ¿Inextinguible? ¿Divino, casi humano?... Cacofonías. Por ejemplo, leo: «Personas con cerebros de ganso, con cabezas de mono, alas de ave; con patas de gallina; pataleo moribundo; sesos, formas, purpúrea...» Esta fue la primera prueba «underground». «Gangsters» y nuevos ricos, estereofonía y coches de lujo... «Merde», contestó rápida la prensa americana. (Se referían concretamente a Zappa, el más «under» de todos los «un...») Zappa, el del «underground» musical, a pesar de sus cosas, salía en un coche de lujo después de grabar. Se pasaron los tiempos de los cantantes de cuartucho barato y más hambre que conciencia. Ahora hay más conciencia que hambre. El «underground» musical es una forma experimental y política que se manifiesta consciente socialmente. Fueron los tiempos de **The Mothes of Invention** cuyos experimentos musicales fueron consumidos, pero no digeridos por las mentes burguesas. Entonces tocaba en Estados Unidos a consumir «underground». Ahora nos toca aquí, en España.

Se han traído algunos estroboscopios, que a través del movimiento dinámico conexionado con la estereofonía producen en el espectador la ilusión de la participación. Ya tenemos dos elementos «underground». Pero ninguno de los dos totaliza el significado de algo que nació en los Estados Unidos y que tenía su razón de ser al margen de todo estímulo comercial. Por mal camino se ha empezado en España. Una imagen Benedictine, nunca será «underground». En Nueva York y en San Francisco, auténticos reductos de esta contracultura, donde proliferaron todo tipo de conciencias y

libertades, se ha extinguido el imperio de la multicopista, sus libros manuscritos, sus discos de máquina tragaperras autograbados, y sobre todo la prensa. Todo ha pasado a la Universidad o al consumo. Ya murió su teatro callejero, «San Francisco Mime Troupé». Pasaron los tiempos en que Ken Weaver, Tuli Kupferberg y Ed Sanders, componentes de The Fugs, multicopiaban sus propios textos. Ahora Tuli tiene su propia editorial. Cuando The Fugs irrumpían es escena y —según nos describe Rolf Ulrich— en una de sus actuaciones se deshidrataron los que hacen guerras en Estados Unidos, «...había una chica desnuda en el escenario, y ellos la cantaban: «...Quiero una chica que pueda hacer el amor como un ángel, cocinar como el diablo, trabajar como un caballo, soñar como un poeta...» Y a continuación elogiaban a la sociedad americana. En medio de todo esto aparecía una diapositiva mostrando la crudeza de una escena real en el Vietnam, y rompiendo cantaban su fabulosa **Kill for peace**. Fue la revolución «undreground» por el texto. Por estos lares también necesitaríamos a un Kerouac, a un Grinsberg, a un Corso. Y sólo tenemos imágenes que se venden y algunos estroboscopios. Hasta el patrón se está perdiendo, porque en los Estados Unidos el movimiento «underground» se ha radicalizado; un 50 por 100 no está dispuesto a ningún compromiso; un 30 por 100 se está integrando en el sistema, y un 20 por 100, entre los que se encuentra el periodista Walter Boward, decía hace poco: «Tendremos que cortarnos las melenas e infiltrarnos de forma invisible; esto sucederá cuando un régimen fascista quiera cortarnos las cabezas».

El «underground» ha servido para decir: «¡Oye, que la canción ya no es suficiente, que hay que complementaria con otros medios de expresión!». Porque la revolución que pretendían hacer algunos pobrecillos ilusos con sus canciones y su guitarra precisa de otros medios, y en el momento presente es hora de que nos preguntemos si precisamente esta música con aires de libertad imbuye a los oyentes la agradable sensación de progresismo «underground», porque así es fácil llegar a la conclusión de que escuchar recitales minoritarios y contraculturales equivale a ser revolucionarios. Es una respuesta sabia de los que manejan el consumo disco-cinematográfico, y a que las contenidas ansias de libertad de una juventud superficial puede muy bien cristalizar en la compra de la imagen «underground» del cantante o del actor, al que inconscientemente se asocian más o menos tácitamente, creyendo en su libre imagen y automitificándose como los Underground-Bis, por asistir a todos sus liberales recitales.

MARIA DOLORES VEGA

¿QUIEN TIENE LA CULPA?

Porque supongo que alguien es el verdadero culpable de que existan las canciones llamadas sin razón comerciales; digo sin razón, porque si comercial es algo vendible, también las canciones con calidad se venden. Ahora bien, si comercial es todo aquello que sin tener un valor real, sólo por su apariencia alegre o despreocupada se vende, creo que tenemos un claro timo del disco.

Es evidente que quienes se benefician de este «timo del disco» son algunos «vivos» que —sin poseer una voz lo suficientemente buena para acometer empresas más elevadas se dedican a dar golpes en la batería y a desafinar las guitarras, mientras dan graciosos saltitos (a modo de marionetas), acompañados de sonrisas dignas de anunciar dentríficos— van timando a todo aquel que se descuide, o, lo que es peor, a todo aquel que por su incultura

no sabe que *eso* no es precisamente «el menos molesto de los ruidos».

Por lo general, y desde hace algunos años, se han acostumbrado a lanzar sus canciones en verano, como si por estar en esa estación tuviésemos la obligación de escuchar tonterías.

Dicen algunos de estos «vivos» que no quieren complacar la vida a la gente, sino alegrarles con sus discos; pero... ¿acaso la buena música sólo sirve para entristecer? No creo necesario dar la respuesta y mencionar temas buenos y alegres.

Afortunadamente, estamos en invierno, y como «los comerciales» son de sangre fría, están en su mayoría aletargados. Gracias a Dios.

Bien, ya sabemos quién se beneficia; pero... ¿a quiénes perjudica esta musicucha, además de a sus compradores? Pues a las Casas discográficas. Parece ilógico, pero

es verdad. ¿Os imagináis la cantidad de discos que lanzan cada año, el número de cantantes promocionados para que sólo unos pocos «peguen»? ¿No sería mejor que las «Casas» se pusieran de acuerdo en apretar las clavijas en las grabaciones y no lanzar canciones por el solo hecho de ser pegadizas, y a veces ni tan siquiera eso? Naturalmente, a corto plazo no sería rentable; pero no tardarían las orejas actuales en convertirse en oídos, y a partir de ese momento, la inmensa mayoría de los discos lanzados, al ser buenos y gustar las gentes de la buena música, serían éxitos en ventas.

Amigos, si deseáis que el paraíso de la buena música sea real algún día, cuando compréis vuestro próximo disco, ¡por favor!, no caigáis en la tentación de consultar primero los «hit parade».

J. JULIO GARAYALDE



ANA MARIA DRACK

« DIME QUE NO ES VERDAD, »

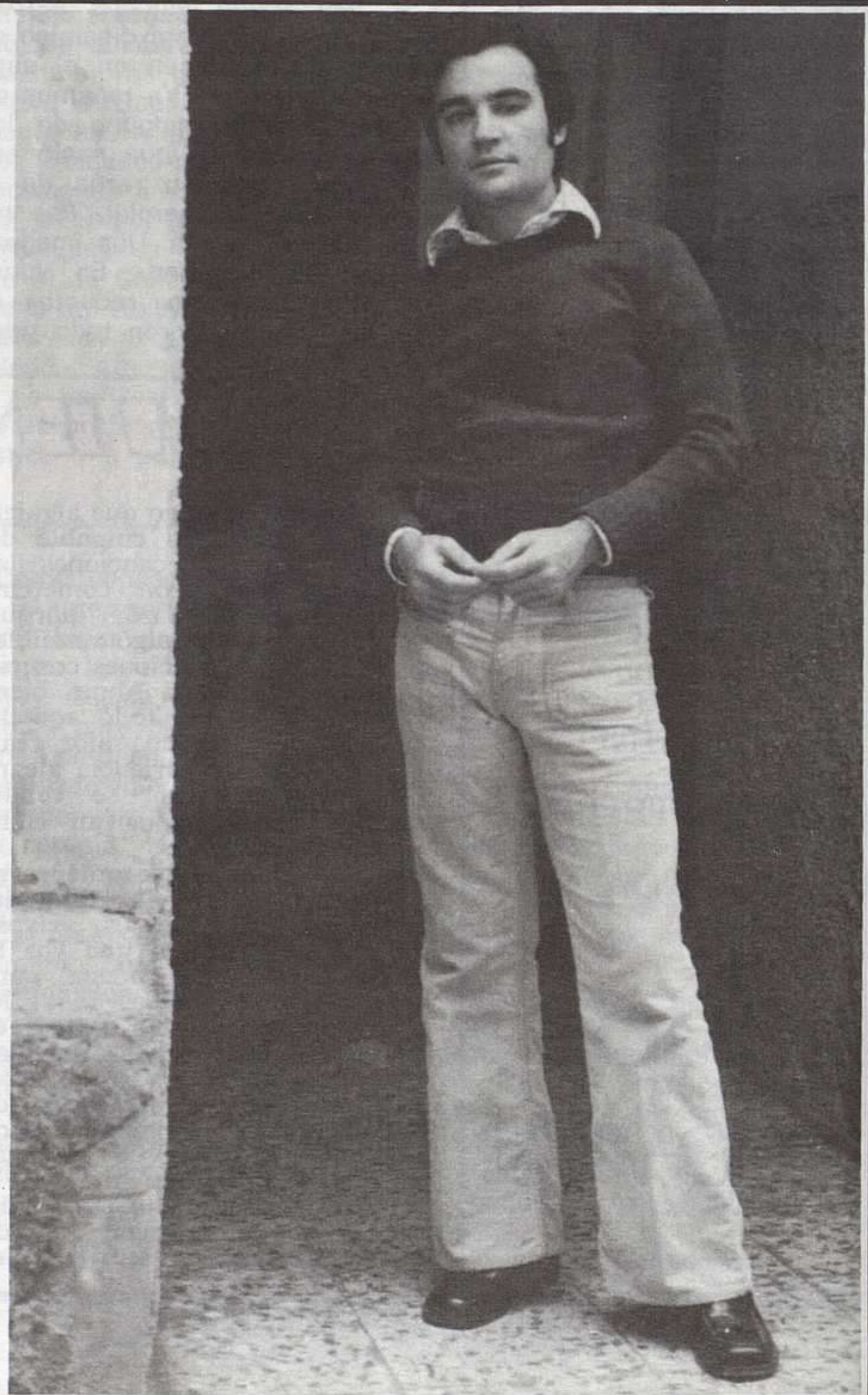
tras el éxito obtenido con
su "sencillo", ahora tam-
bién en 'LP'.

en discos 

JULIO SENADOR

Un tema que te hará pensar
y con el que te identificarás
plenamente.

en discos 



disc
irm
list
los
ica
fate
gran
nes
cual
pañ
que
Esp
gran
des
pañ
par



Musicales en TVELEVISIÓN

Un año más toca a su fin, y creo que es bueno hacer un pequeño resumen de lo que ha significado en los aspectos musicales de nuestra televisión.

Muchos nuevos programas, otros ya veteranos, pero todos con una tónica de monotonía y aburrimiento espantosos. ¿Quién tiene la culpa? Es difícil saberlo: los guionistas, el presupuesto o el tan traído y llevado «play-back», siniestro aparato que pulula por Prado del Rey. Pero con todo y con eso, esta nuestra «tele» sigue adelante, y pasemos a enjuiciar esos programas.

Empecemos con el denominado maxiprograma «Tarde para Todos», seis horas para hacer la tarde del domingo más llevadera, cosa que no consigue nada más que a ratos, con una buena presentación a cargo de Juan A. Fernández y una serie de cómicos de la peor escuela. Dentro de este largo programa se suceden los espacios musicales, en los que célebres figuras nos deleitan con un movimiento de labios asombroso, demostrando lo limpios que tienen los dientes. «A todo Ritmo», incluido este año dentro de «Tarde para Todos», nos presenta la mezcla más explosiva, con la inclusión de artistas mundiales (en película, claro está) y folklóricas con claveles; vamos, que no es extraño encontrarnos juntos a Rosa Morena y a Alice Cooper en un «show» conjunto; pero eso es televisión y lo demás es mentira.

El segundo programa a enjuiciar es «La Gran Ocasión», ya también denominada «Miguel de los Santos "Show"», pues es este gran profesional el que salva el programita en cuestión. Tres modalidades concurren en él: lírico, español y moderno (¡vamos, movidito!). En lo que a moderno se refiere, es un desfile de promesas que con toda su ilusión denigran la música «pop». Pero, amigos, «La Gran Ocasión» tiene su invitado, que suelen ser los mismos del año pasado, pero con una o dos canciones nuevas. Y sigue la juerga para los telespectadores.

Luego, esporádicamente, salen al aire dos programas: «Estelar» y los famosos «360° alrededor de...». El primero de ellos es uno de los pocos que se pueden aceptar; grabado sin «play-back», sale a antenas a los tres o cuatro meses de grabarlo, cuando el interés por la figura principal ha decrecido; pero a falta de pan, buenas son tortas.

Pasando al segundo espacio, esos 360° que giran sobre una figura de nuestra música, sólo hay que reseñar la perfecta realización, a cargo del veterano Lazarov, pues en lo que a contenido se refiere es muy poco lo que habría que decir; es más, sólo habría que decir que existen personas dentro de nuestra música que se merecen mejor un programa de esos que la «sexy» de Marisol y otros que con sus soniquetes logran complicarnos la vida.

Siguiendo con nuestro paseo a través de la programación musical de TVE, nos detenemos en un programa digno de elogio y que muy poca gente ve: «Jazz vivo». Un programa sin pretensiones de grandeza, pero que cumple el motivo de su emisión, que es el de poder ver a figuras de esa música «en vivo». Siendo éste un programa de gran interés por los

motivos ya reseñados, se emite a una hora y en un canal que, por desgracia, no resulta cómoda, por lo que la audición es menor. Muy buenos los comentarios a cargo de Pepe Palau, gran entendido en esta materia, y también es de destacar la sencilla realización.

También en el segundo canal hay un veterano en la pequeña pantalla: «Estudio abierto». Un programa que en su día fue bueno y dinámico, pero que hoy por hoy es una serie de minutos con el inacabable Iñigo. Atracciones muy variadas, pero siempre con el movimiento de boca y el «quede» con el público.

«Luces en la noche» es una pequeña imitación de los musicales de otros países, en que el presentador del programa es el mismo artista, logrando una comunicación importante con el público; pero en el caso concreto de este programa sólo se limita a una pequeña serie de nimiedades que la estrella cuenta, dándoles un tono de improvisación mínimo y a la vez logrando su paso inadvertido.

Llegamos a tres espacios de reciente incorporación: «Llegada internacional», «Beat Club» y las retransmisiones diferidas de las actuaciones en el Olimpia parisino. Luis Aguilé, tan gracioso como siempre, nos deleita los lunes por la noche con media hora de insoportables melodías, sabidas de todos, y con unos pequeños «skechs» de feria barata hace, cosa rara en este que se autodenomina «show-man», que hasta los más buenos cierran el televisor. ¡Atención! Si no ha visto este programa, vivirá usted más feliz; se lo dice un pobre que lo ha visto.

Pero no todos son malos programas, aunque sí los más; existen dos que se salvan de nuestras feroces críticas: el «Beat Club» y las transmisiones del Olimpia. «Beat Club» es una novedad, y como todas ha sido acogida con muy buen agrado por la juventud, ávida de ver a sus ídolos, aunque sólo sea en película. Gracias a este programa tenemos la ocasión de ver a Eric Clapton, Yes, Taste y un largo etcétera. Aplaudimos la intención de nuestra Televisión para ofrecer al público joven algo más que las actuaciones de nuestros cantantes.

Deseamos, en verdad, que este primer programa de música de calidad sea un verdadero punto de partida para el comienzo de una larga serie de éxitos de nuestra Televisión en el campo de la música «pop». Hemos de destacar en este buen «Beat Club» el trabajo de su presentador, Gonzalo García Pelayo, ya que precede a las actuaciones de los «grandes» un comentario crítico y biográfico de los mismos que predisponen al oyente a asimilar la música que van a escuchar.

Ya está ahí 1974, y deseamos creer que, por fin, Televisión Española se ha dado ya cuenta del gran contenido artístico-musical de la verdadera música «pop», y, en consecuencia, en su afán de ofrecer lo mejor a sus televidentes, nos traerá en este próximo año jóvenes programas hechos verdaderamente con la cabeza.

CONTRERAS

NOTICIAS MUNDO «POP»

● Una buena noticia para los discófilos: la Compañía GMA ha firmado los acuerdos para la distribución de los discos de los grandes nombres de la música británica. Estos son Tony Hatch-Fatch y su esposa, la gran cantante Jackie Trent, los señores Jacques Brel, Juliette Greco, quienes formaron su propia compañía bajo las iniciales MGM, que ahora distribuye GMA en España.

● Ornella Vanoni, una de las grandes de la canción italiana desde hace tiempo, está en España en este mes de diciembre para actuar en televisión, donde

estrenará la canción **Detalles**, compuesta por Roberto Carlos, y que es el tema fuerte de su nuevo «single» y LP.

● La Compañía está pegando muy fuerte con su tema **Canta como si te fueras a morir mañana**. El tema encabeza las principales listas del país, y hemos podido apreciar personalmente que la juventud ha captado y se ha identificado plenamente con el contenido de esta bonita canción. Suerte a La Compañía, y así es como se hacen las cosas: siempre bien.

● Desde Barcelona, nos informa Basf que muy pronto es-

tará con todos nosotros Freddy Brech acompañado de su inseparable buena amiga Bianca. Y ya estamos deseando poder oír sus canciones, que en verdad deseamos sean de un buen nivel de calidad. Esperádmote nos dejas, Freddy.

● El disco **La ciudad**, de Julio Senador, ha suscitado muchos comentarios favorables y desfavorables; nosotros, desde aquí, le apoyamos.

● La Casa Fonogram, dentro de la serie **Discos de oro**, va a editar próximamente los álbumes Jacques Brel, Juliette Greco, Paul Mauriac y Xavier Cugat.

Aparte de esta colección, están preparando las dedicadas a **Country & Xestern y Brasil**.

● Garfunkel, con su álbum **Angel Clare**, ha superado la barrera del millón de dólares en USA. Y es que sólo con oírlo, dices: «¡Qué grande eres, Garfunkel!».

● Neil Diamond acaba de firmar en Estados Unidos como artista exclusivo de discos CBS. Su lanzamiento a escala mundial lo lleva a cabo con su álbum **John Livingston seagull**, álbum que será la banda sonora original de la película del mismo título cuyo estreno es inminente.

JULIO IGLESIAS



Sus nuevas grabaciones

‘MINUETO’

(SINGLE)

‘SOY’

(LP Y CASSETTE)



Columbia



● Desde el pasado 17 de noviembre se encuentran en nuestro país los componentes de la ONU cantante. Actuaron en televisión, donde cantaron sus dos últimos «hits», **Mama Loo** y **México**. La ONU cantante, o el Coro de las Seis Naciones, como les denominan a The Humphries Singers, ya que sus componentes son de seis naciones y de cuatro razas diferentes, están rodando una película en Barcelona, que se estrenará para la primavera del próximo año 1974. Tras el éxito obtenido por este estupendo grupo se rumorea que volverán en breve para actuaciones personales. Quienes han visto su «show» aseguran que es un gran espectáculo lleno de ritmo y color. Se puede decir que es una mezcla de «gospel», «blues», soul y «pop»; quizás se le podría definir como el sonido «Humphries», que desde hace cuatro años ha invadido Europa y, según parece, ahora también nuestro país.



● Hace unos días tuvimos el placer de asistir a una rueda de prensa alrededor de Eduardo Falú. Durante la misma nos dijo cosas muy interesantes tanto para musicólogos como para el periodismo de la noticia. Nos habló del folklore del norte de la Argentina, quizás el más puro; también expresó su opinión sobre la música «pop» diciéndonos que él no veía las raíces de este joven tipo de música en el pueblo, que esta música no va con la gente. De acuerdo en lo segundo; pero para hablar de lo primero hay que estar muy bien informado sobre el particular. Durante el transcurso de esta rueda de prensa pudimos apreciar minuto a minuto, a través de sus palabras, lo muy artista, musicólogo y persona que es este grande de la alta música internacional.

● También vino a España un magnífico cantante americano con nombre artístico latino: Lobo. Personalmente, he de decir que soy un gran admirador de su música; en ella encuentro algo imposible de definir, pero que me llena por completo, aunque algunos digan que sus canciones están emborrachadas de comercialidad. Hablamos con él y vimos con asombro y con agrado que no es un artista totalmente amurallado y engréido, sino todo lo contrario. Ante preguntas insidiosas, dio la cara; ante comparaciones con Dylan, se sonrió y dijo que no llegaba a hacerle la más mínima sombra, aunque se inclina mucho hacia su estilo, pero con más influencias «country». En resumen, es un gran artista, al que hemos de conocer mucho mejor en España, puesto que en este país existe un gran mercado para sus discos.



● Por haber sido prohibida la letra del último disco de Gilbert O'Sullivan por la Censura, no pudo aparecer en nuestro país su «single **Ooh, baby**». Sin embargo, y como ya tiene nuevo éxito en Gran Bretaña, los muchos seguidores del tímido cantautor irlandés están en enhorabuena, ya que acaba de publicarse en España **Why, oh why, oh why**; tema que parece pertenecer a la época inicial de Gilbert. También está disponible el álbum **I'm a writer not a fighter** («Soy poeta y no un atleta»), la mayoría de cuyos temas fueron compuestos por él durante su veraneo en la Costa Brava. Además de esas novedades, el álbum contiene dos de sus grandes éxitos: **Get down** y **Clair**.

● Por tercera vez en su historia regresan Los Bravos a nuestro panorama musical. La última vez que volvieron nadie les creía y aparecieron con el tema **People talking around**, tema que después de ganar el festival de conjuntos de Barbaresa se situó rápidamente en todas las listas de éxitos. Ahora pasaba algo parecido, cuando todos les creían definitivamente desaparecidos. El «gafas» Tony Martínez forma un grupo que lanza un nuevo disco; Manolo Díaz, quien ya en los comienzos de Los Bravos les diera temas de éxitos, como **La moto** y **Los chicos con las chicas**, es también el autor de **Welcome Tomars** («Bienvenido a Marte»), título con el que Los Bravos intentan reaparecer.

● La bella artista boricueña Nidia Caro ha sacado ya un disco en nuestro mercado. El primer tema ha sido compuesto por Alberto Bourbón y el segundo por el «tandem» Jorge Morel y Juan Carlos Noroña, autores de numerosos éxitos. El tema de la cara A está en estos momentos ocupando los primeros puestos en las listas de Puerto Rico. Nidia ha estado con nosotros para actuar en televisión y debutar en una «boite» madrileña.



● Donna Hightower ha recibido hace unos días en una sala madrileña los siguientes trofeos: 1.º, Discos de oro por 500.000 copias vendidas del «single» **This world to day is a mess** en Francia, entregado por el señor Boutin, Director comercial de Sofrason. (Se trataba de una repetición ante los medios de difusión españoles de la entrega ya efectuada en París ante la Prensa, Radio y Televisión gala.) 2.º, Placa de plata, que le entregó el señor Regatero, de Canciones del Mundo, por su éxito internacional con **This world...**, tema del que Donna, además de intérprete, es autora. 3.º, Disco de oro, que le entregó su firma discográfica, Columbia, de la que Donna es artista exclusiva para todo el mundo, por haber sobrepasado la venta de un millón de copias del disco **Este mundo es un conflicto**. El disco le fue entregado por el Jefe de

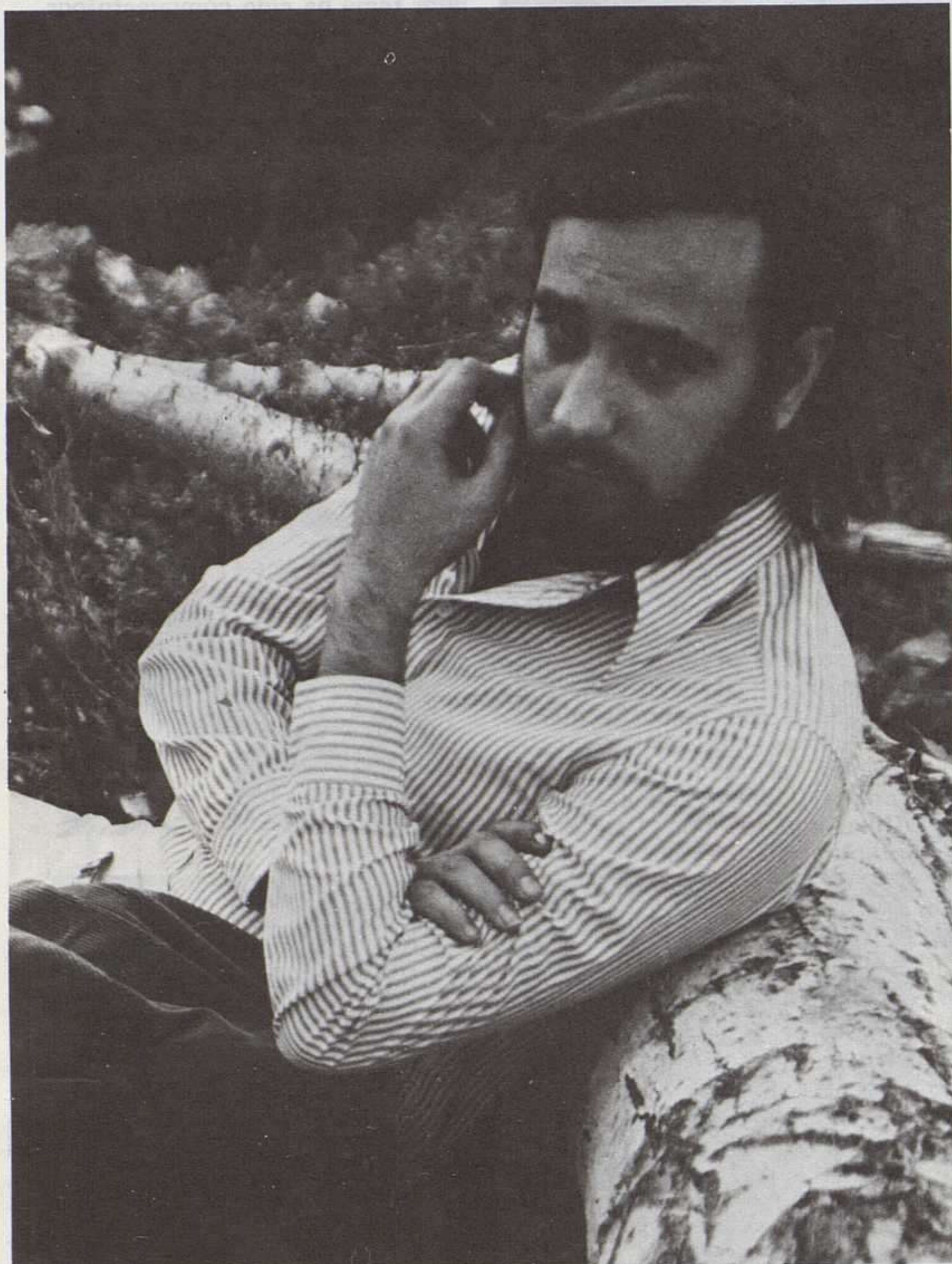
Promoción Internacional y Relaciones Públicas de la firma, don Gerhard Haltermann, momento que recoge la gráfica.

● **Come live with me** es título del nuevo «single» de Ray Charles, con su propio sello discográfico Crossover. El disco, distribuido mundialmente por London, está dando mucho y bien que hablar en Londres, donde recientemente ha sido estrenado.

● Sharine, con su título de Miss Filipinas bajo el brazo, ha firmado contrato en exclusiva con discos Columbia. En la gráfica podemos ver a don Enrique Martín Garea, Director artístico de la Compañía, a Sharine y a su productor, don Lucas Sainz.

F. R. POLO

Nunca la canción popular española
fue tan auténticamente popular



EMILIO JOSE



ahora el LP. "SOLEDAD"
con nueve canciones inéditas:

Nana del recuerdo
Homenaje
Era rubia como el trigo
etc.

en discos **BELTER**

UN CAMPO DE ESTUDIO:

LA PALABRA EN LA MUSICA JOVEN

Muchos son los extremos que reclaman nuestra atención cuando nos enfrentamos inquisitivamente con ese arrollador fenómeno mundial de nuestro tiempo constituido por la música joven, la nueva música popular de nuestros días.

Fenómeno que dista mucho de poder ser considerado como puramente musical (aun teniendo en cuenta el relativo concepto real que la palabra pureza puede reflejar al referirse a cualquier actividad humana, necesariamente relacionada en razón de su misma esencia con su protagonista y el entorno), la aparición y desarrollo de este nuevo tipo de manifestación popular representa un acontecer eminentemente sociológico, hecho claramente visible en sus notas características: aceptación apasionada en grandes sectores de público, creciente aumento de las masas de aficionados que llegan incluso a adoptarle como bandera, medio de expresión o distintivo particular de grupo, identificación de intérprete y composición, demandada relación consecuyente entre actividad musical y vida personal, fenómenos colectivos presentes en las actuaciones públicas, especialmente en las grandes reuniones..., todo ello encuadrado en un tiempo y unas coordenadas culturales, comerciales, sociales y ambientales determinadas.

Dentro del estudio de las múltiples facetas existentes en tan complejo producto de nuestra época: ritmo, melodía, intérprete, autor, música como vivencia personal, caracterización sociológica del grupo de oyentes y seguidores, estructuras comerciales, autoafirmación en ocasiones del grupo juvenil como conjunto aparte, mitificación, cambios en el vestir, conservadurismo, actitud progresista como binomio en contradicción, relación ídolo-«fans», respuesta de las estructuras ante la nueva actitud, sería muy conveniente prestar atención a la forma, uso y significado de la palabra como parte integrante de todo este apasionado universo. Letras cursivas, ramplonas, pegajosas, conviviendo con otras de contenido agresivo más o menos sincero, más o menos comercializado; aceptación plena de las líneas, objetivos y circunstancias de la sociedad constituida junto a rechazos de la estructura; insustanciales temas de pseudoamor al lado de desgarrados gritos de angustia; tomas de posición política frente a individuales refugios líricos; corrientes cuidadoras de la forma en oposición a tendencias presentadoras de un lenguaje atento sólo al mensaje; el vocablo recitado o empleado y modulado, a fin de expresar un estado de ánimo; el verbo adquiriendo caracteres de protagonista casi absoluto, como en el caso de la denominada canción-texto, o reducido a simple apoyatura de la estructura musical; rípicos dulzones en existencia paralela al uso de una expresión intencionalmente rota y fragmentada, confluyen y se mezclan cada día, formando un heterogéneo y contradictorio panorama que demanda atención y clarificación. Dentro del cosmos de la música popular de nuestra época, la palabra reclama una aproximación y un estudio detallado tanto lingüística como sociológicamente.

J. A. G. G.

LECTORES;

- Si os gusta la música
- Si necesitáis información sobre temas musicales
- Si queréis darnos vuestra opinión sobre esta Revista
- O si deseáis conocernos un poco mejor y participar en una gran encuesta que vamos a realizar

Escribirnos a la Redacción de RITMO, y todas vuestras cartas serán contestadas.

Revista RITMO —Sección RITMO JOVEN—

Francisco Silvela, 15

MADRID (6)

DISCOTECA

En este mes los discos son comentados por:

FERNANDO RODRIGUEZ POLO, PEDRO MACHADO DE CASTRO, RAUL REY SAINZ ROZAS, MIGUEL BLANCO MEDRANO, ANTONIO CORDON PORTILLO, MARIA DOLORES VEGA, JOSE JULIO GARAYALDE, FEDERICO PEREZ DE LEMA y ARMANDO GARCIA CABALLERO

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

ARIOLA

LP

LUIS AGUILÉ: Todos mis éxitos del verano. ARIOLA. «Showman». LP. Catorce temas. ¿Quién duda de que Luis Aguilé ha sido en España el que encendió la mecha de la canción del verano? En este disco tenemos todos sus grandes éxitos. Éxitos que nos traen a la memoria veranos muy felices, en los que siempre había una canción de Luis Aguilé en la boca de la gente. Quizás las canciones de este gran «showman» son las que más sinceramente se merecen el título de Canción del Verano, porque sólo ha intentado, aparte de todo el manejo económico, crear temas intrascendentes en cuanto a su contenido, que siempre nos han traído y nos siguen trayendo esa sonrisa privativa de los alborotados meses del verano. Y aprovechamos el comentario de este disco para felicitar a Luis Aguilé por esa serie de buenos temas comercialísimos y superveranieros que nos ofrece desde 1963.—F. R. P.

JAIRO: Si vuelves, serán cansancio. ARIOLA. LP. Diez temas. Jairo es otro de los cantantes argentinos afincados en España, donde reside desde hace ya algún tiempo. Esta permanencia con nosotros le ha apartado un tanto de sus raíces musicales, lo que hace que sus discos no deban ser considerados como uno más entre la oleada porteña, sino como algo que nos toca más de cerca. Jairo tiene una bonita voz y maneja con soltura las letras y músicas de sus canciones. Lo único que le hace falta es un éxito popular, una canción de «gancho». Después, Jairo tiene valores suficientes para hacerse con un público estable. Este LP es un nuevo compendio de sus virtudes y sus defectos. Buena voz, buen estilo, bonitas canciones, y por otro lado, falta de originalidad en las músicas y exceso de rípios en las letras. Esto, por supuesto, no son valores absolutos; el conjunto está lo suficientemente bien para que este disco pueda venderse con facilidad.—A. C. P.

PERET: LP. ARIOLA. Poco podemos decir referente al disco lanzado por la Casa Ariola e interpretado por ese genial flamenco «pop» llamado el rey de la rumba gitana, Peret. Un disco muy bien confeccionado y con un gran sonido, por lo que podemos destacar algunas de sus interpretaciones, como, por ejemplo, *Mi santa*, *Las palmas llevan el son*, *El mosquito*, etc. Todas estas canciones, tanto en sonido como en ritmo de palmas e instrumentos, son maravillosas por su realización. Es un disco, dentro de la línea clásica de lo flamenco, muy aconsejable para discotecas, por ser muy adaptable a los bailes de hoy en ellas. En conjunto, un disco con una gran diferencia a lo normal, por ser flamenco «pop» y no rumba sólo. Por tanto, es disco muy comercial, por lo que no nos puede extrañar que sea uno de los que destaque en su venta. Resumiendo un nuevo éxito de la Casa Ariola y Peret.—A. G. C.

MIDDLE OF THE ROAD: Music music. ARIOLA. LP. Doce temas. Middle of the Road, de la mano de Fernando Arbex, como productor arreglador y compositor de algunos de los temas, nos lanzan este álbum. Una obra un tanto intrascendente en cuanto a música se refiere. Aunque sí hay que resaltar un cierto aire de samba, de alegría, de suavidad. Una música casi sin importancia, para sólo pasar algún que otro rato sin complicaciones. Fernando Arbex compone y ha arreglado algunos temas; aquí es donde está la parte positiva del álbum. Unos buenos arreglos y un buen sonido. Un disco cuidado en cuanto a contexto exterior superficialmente, pero no en cuanto a música trascendente. En resumen, para pasar el rato; así, sin nada más.—M. B. M.

BASF

LP

ET CETERA: Knirsch. BASF. LP. Muy difícil es el intentar hacer un análisis crítico de esta producción, que nos presenta a un grupo nuevo y del todo desconocido con seis componentes, de los cuales dos sí son buena muestra del contenido formal del disco: John Hiseman, quizás el más perfecto batería de hoy, y el ya sabio y veterano Larry Coryell a la guitarra. Si buscamos una referencia posicional, se podría afirmar que es un estudio de variación, o, mejor dicho, de aproximación al «jazz», de manera continuada mediante extensas unidades de sonoridad. A veces, con Siseman siempre llevando a sus compañeros —además del guitarrista, W. Dauner, G. Lenz, F. Braceful y R. Ketterer— por la posición musical que le interesa, se adentran en experimentaciones neófitas apoyadas, fundamentalmente, en las lucubraciones de percusión surgidas de la actitud del propio Hiseman. Esto destaca en los postreros minutos de la cara dos, con seguridad los más interesantes por su investigación y novedad de formas sueltas e incoherentes, pero sólidas en conjunto.—R. R. S. R.

BELTER

LP

EMILIO JOSE: Soledad. BELTER. LP. Diez temas. Todos sabemos que Emilio José es un cantante que desde unos meses a esta parte se ha situado en el primer plano de la música nacional. Su música, al igual que su personalidad, discurre, sin engreimientos y fanfarronerías, a través de cauces basados en la canción rural y en unos arreglos hechos para gustar a todos. Sin lugar a dudas, Emilio José y sus canciones se han diseñado desde un principio para triunfar en un plano solitario de nuestra música, aunque algunos crean lo contrario. Y centrándonos ya en el LP que nos trae, puedo decir sinceramente que lo oigo muchas veces porque las canciones contenidas en él

me gustan. Las encuentro un aire muy sencillo y a la vez original; éstas no son sombra de ninguna copia, sino creaciones perfectamente equilibradas para un público medio. Las letras del disco están muy corseguidas, puesto que flotan en un estrato intermedio entre la neblina política y la tierna canción de amor, y tienen la suficiente garra e interés temático como para ganarse a gerres de muy diversos niveles culturales. Atendiendo a la música del álbum, podemos ver que no hay variaciones ostensibles en su ritmo; la melodía es muy llana y pegadiza, con sabor rústico y nuevo. A esta letra y a esta música hemos de añadir una excelente voz media de Emilio José, totalmente natural y sin camuflajes «electrónicos». Quizás en ciertos temas nos parezca poco sensible y emotiva, sin fuerza, defectos que en algunos otros temas supera, lo que nos hace suponer que en próximas producciones sus canciones y su voz agradarán al gusto más refinado.—F. R. P.

CBS

LP

ARTHUR GARFUNKEL: Angel clare. CBS. LP. Diez temas. Todos los aficionados a la música sabemos perfectamente que Arthur Garfunkel es ante todo un músico que en cada composición aspira a esa perfección que sólo pueden alcanzar aquellos que están por encima, o bien que ya han superado esa fase de imperiosa necesidad económica en cada producción. Escuchando objetivamente este su primer «long play» en solitario, estamos totalmente de acuerdo en que existe una gran isomorfía con el lirismo y especial sentido de la grandiosidad que resalta en toda la obra del «tandem» Paul Simon-Arthur Garfunkel. Las notas de cada corte fluyen por los oídos, ofreciéndonos cantidad de matices que nos rinden ante la evidencia de esta gran obra. La voz de Arthur siempre va por delante de la idea musical en sí, marcando con su batuta vocal la melodía y el ritmo de la canción; o sea, siempre domina el tema, a la vez que le da esa dulzura y grandiosidad especial, tan característica en su obra con Paul. En resumen, he de decir sinceramente que pocas veces se sienten esos escalofríos delatores de la gran calidad de una canción; pero en este disco, además de sentirlos, las canciones de Arthur transportan en cada corte a esa quinta dimensión del arte, en la que te despersonalizas y te sientes flotando en un difuso plasma que te envuelve y domina todas tus reacciones.—F. R. P.

VARIOS INTERPRETES: Nuestros éxitos del año. CBS. LP. Trece temas. Cada año que toca a su fin, las Compañías discográficas suelen editar un «long play» con los temas que mayor impacto han causado en el público durante el año transcurrido. Una vez más, CBS nos trae una buena muestra de los éxitos conseguidos por sus mejores pupilos; así, a lo largo de estos trece cortes podemos escuchar románticas baladas, como *Una bella historia*, *Sellado con un beso*, *Kodachrone*, etcétera; y, cómo no, también tenemos a los de la *Rodilla herida*, *Redbone*, y a Chris Montez con su no tan bueno *¡Ay, no digas!*, y a Liza Minnelli con su magnífica versión de *Cabaret*. En resumen, un

muy rentable disco para los que desean poseer grandes éxitos en su discoteca.—F. R. P.

RAY CONNIFF: Harmony. CBS. Diez temas. Muchos años lleva Ray Conniff deleitándonos con su orquesta. Sus versiones se venden casi más que los originales, logrando ser una de las orquestas con más renombre del mundo. Ahora nos llega un disco sin par; diez temas acopiados a sus músicos con increíble maestría. Comienza el álbum con una versión del *Recreo para mi mente*, que denota la sutileza clásica en Conniff. El tercer tema de la cara A es el famoso, de la no menos famosa serie de James Bond, *Vive y deja vivir*, cuya versión original es de Paul, ex-Beatle. Una serie de canciones de sobra conocidas por todos, pero con ese típico sabor que les da este gran músico, que día a día se renueva. Dentro de esta increíble orquesta destacaremos la sobresaliente actuación del trompeta, John Best, y el clarinete, John Brambrider, sin desmerecer la totalidad de la agrupación. Un buen disco para los amantes de la música orquestal. *Harmony* supondrá un disco de oro más para la colección de Mr. Conniff y su gran orquesta y coros. Famoso y millonario gracias a la música, y ante todo un gran espíritu joven y una clara tendencia al perfeccionismo clásico.—F. P. L.

COLUMBIA

LP

THE LES HUMPHRIES SINGERS: LP. Doce temas. DECCA. COLUMBIA. La música internacional siempre ha necesitado, de cara al público, un tipo de composiciones muy fáciles de asimilar y de rápida captación por parte del oyente, y más en la época en que ahora vivimos, ya que para determinados momentos o para ciertos estados anímicos las personas, y más las de nuestros días, necesitan tener una válvula de escape. The Les Humphries Singers cantan ese tipo de música; podríamos decir que está hecha al desenfadado estilo americano. Pero, ¡ojol!, que nadie se crea que precisamente por ser música de escape no tiene un buen nivel de calidad, sino todo lo contrario; esta música, en este desenfadado estilo, es de lo mejor que hemos oído. A través de las composiciones del líder, Les Humphries, se respiran aires de juventud y alegría, que se comunican inmediatamente a los oyentes.—F. R. P.

GMA

LP

ANA MARIA DRACK: Dime que no es verdad. GMA. Aun siendo el primer LP de Ana María Drack con esta Casa discográfica, es, hoy por hoy, el que mejor nos muestra la clase de esta cantautora, que pensábamos desaprovechada. Comprende el presente LP diez temas largos compuestos por ella, bien elaborados, quizá algo reiterativos (musicalmente hablando), si se exceptúa *Niño bonito*, con notas de los alegres 20, y *Pobre cantor*, de aires sudamericanos. Por otra parte, el gran acierto ha sido, sin duda, la falta de una orquestación exuberante, que se interpondría entre la delicada voz y lírica de esta cantautora y el oyente. Los textos, aun siendo predominantemente emotivos, no caen en cursilerías. Es Ana María, posiblemente, un producto musical intermedio entre Mari Trini y Cecilia, con lírica intimista de aquella y sátira popular de ésta. A pesar de todo, destaca comercialmente el tema que da nombre al presente LP, *Dime que no es verdad*. En definitiva, se presenta un disco bien acabado, de tono predominantemente intimista, cuya nota primordial es, sin duda, la sencillez.—M. D. V.



les desea
felices discos
en
1974



DEJA DE LLORAR
un verdadero regalo de
"larga duración" para
estas Fiestas.
un éxito de
MANOLO GALVAN



DEJA DE LLORAR
un verdadero regalo de
"larga duración" para
estas Fiestas.
un éxito de
MANOLO GALVAN



NEC
c
m
N
s
m
lo
su
ca
N
de
u
la
d
p
de
si
lu
c
ca
M

P
RA
oi
N
ve
pe
té
no
vo
en
a
on
pr
in
da
to
de
o
pe
di
li
po
te
te
ba
er
ri
br
ti

OL
D
si
da
qu
de
di
lo
Co
ci
su
se
Se
cc
m
pe
in
de
tra
vi
la
so
la
de
m
de
es
Ar
un
de
do
su
te
lí
ca
de
lo
re
ve
qu

PER
W
M
Ri
Nu
me
arr
do
ori
No
no
arr
ria

NEOCANTES: Primer LP. GMA. Ahora, cuando están proliferando en todo el mundillo los grupos «folk», surge Neocantes, un grupo asturiano de siete estudiantes que siguen el camino «folk» con excelentes voces, a lo Mocedades. Por ahora, en este LP se han recreado y han revitalizado canciones populares asturianas, como **No hay carretera sin barro y Paloma del palomar**, introduciendo asimismo un tema culto, el poema de G. Ce laya, **A solas soy alguien**, que en disco se consumirá mejor a niveles populares. Joaquín Díaz es el autor de la música de **Romance del prisionero**. Caracteriza el presente volumen, con su 50 por 100 de canción popular asturiana, la excelente conjunción de voces y la sencillez.—M. D. V.

HISPAVOX

FRANK SINATRA: **Vuelve el de los ojos azules.** HISPAVOX. REPRISE. LP. Nueve temas. Al oír este disco se ve a un Frank Sinatra maduro, que posee como pocos una muy depurada técnica de interpretación vocal. Se le notan los años en el timbre de su voz, como también en la emoción que envuelve cada estrofa. Los arreglos, a base de un gran acompañamiento orquestal, se ven suntuosos y siempre van muy apoyados por la dulce interpretación de la sección de cuerda. El disco en sí emana sentimientos nostálgicos, que nos hacen dudar de si es una música que ya pasó, o una música que siempre ha de pervivir. Ante todo, en la audición del disco se respira esa emotiva tranquilidad que Frank Sinatra ha sabido imponer como ningún otro en todos sus temas. En resumen, es un disco interpretado por el gran Frank Sinatra, bañado en la dulzura del recuerdo y en la recia emotividad de la experiencia, que nos muestra a un hombre en el cénit de su expresión sentimental.—F. R. P.

ROLLING STONES: **Goat's head soup.** Diez temas. HISPAVOX. Otro año más sin ver «in person» a estos legendarios Cantos Rodantes. Un año más que hemos de conformarnos con poder escucharlos en un disco, con las diferencias existentes; pero esto es lo que Forges define como «¡País!». Cerca de diez meses desde la aparición de su último álbum es tiempo suficiente para la maduración de una serie de ideas, plasmadas en este **Sopa de cabeza de cabra**. Diez temas componen este LP, definido como el mejor de la última época Rolling; pero, a mi entender, es un álbum incompleto, falto de emotividad. Puede ser, o considerarse, el álbum de transición de una época puramente viva a una diversificación de la balada o canción melódica, donde la soberbia voz de Jager impera sobre la fastuosidad de los instrumentos, denotando una tendencia hacia temas muchos más vocales. Un tema dentro de este disco destaca sobremanera; es el dedicado a una mujer: **Argie**. **Angie** es la perfección conseguida; una ligera imitación a la vocalización de la antigua Lady Jane, con un predominio, vuelvo a repetir, de la sensual voz del líder. Los otros nueve temas, con altas y bajas, siguen la línea de comercialidad-calidad, destacando el **Star Star**, por lo pegadizo de su estribillo. Un nuevo álbum de los siempre de moda Rolling; esperemos que el año próximo podamos verles en directo, el público lo quiere.—F. P. L.

PERAS: **Varios autores.** Arreglos de Waldo de los Ríos. Orquesta y Coro M. de Falla, dirigida por W. de los Ríos. HISPAVOX, «Stereo», HHS 11-245. Nuestros lectores saben que habitualmente no somos enemigos de los arreglos de melodías célebres. Cuando éstas son tratadas con dignidad, originalidad, gracia y hasta respeto. No hace mucho, Waldo de los Ríos nos ofreció un álbum que contenía arreglos de temas populares de varias sinfonías, y nadie ha olvidado

el éxito que obtuvo con su original arreglo del primer movimiento de la **Sinfonía en Sol menor, número 40**. Recuerdo incluso haber visto en muchos escaparates de las principales casas de discos de Berlín el mencionado disco de las **Sinfonías**, que no dudo alcanzó ecos favorables mucho más allá de los Pirineos. Ahora Waldo de los Ríos pretende, con menos fortuna en el campo de los arreglos, menos originalidad y quizá cierta picaresca, un álbum con selecciones operísticas, álbum muy dignamente presentado y con fragmentos archiconocidos, pero que no tienen la garra que las **Sinfonías**, quizá por el propio hecho de estar cantadas por solistas o por un coro, que en ocasiones se escucha muy lejano. Además, no creo afortunado, sin ser un «forofó» operístico, que estos fragmentos tengan en el público a quienes va dirigido la acogida que el álbum anterior. Estos temas no «aguantan», como la música sinfónica, la intromisión de algunos instrumentos de percusión y el cambio rítmico. Como en el caso del «Va pensiero», de **Nabucco**. El intento es interesante y no dudo que tendrá éxito, pero en el fondo, y luego del merecido éxito de las **Sinfonías**, recordamos aquello de que «nunca segundas partes fueron buenas».—P. M. C.

MARI TRINI: **L'Automne («El Otoño»).** HISPAVOX. El presente larga duración de esta cantautora no es todavía el nuevo disco que esperábamos de Mari Trini, sino una recopilación de sus éxitos, cantado en francés. Aunque lógicamente no aporta nada nuevo al panorama efectivo interno de la música española, sí a la propia Mari Trini, con vistas a la comercialización de sus discos en Francia y otros países, favoreciendo de rechazo la apertura de otros mercados a nuestra música. Es una Mari Trini lanzada a la conquista de un mercado virgen todavía para nuestros intérpretes «pop» no catalanes, con posibilidades de éxito debido a su apretada biografía francesada, el profundo conocimiento del idioma francés y su preferencia por la música francesa. Cuenta, por supuesto, con la ayuda de C. Lemesle, recreándose en temas como **Vals de otoño, Déjame, Cuando me acaricias...**, tradicionales en su repertorio, y con la innovación en disco del tema **El señorito español**, que en francés lo titula **Le vieux monsieur dans son château**, y un recuerdo para el público francés, el tema de Moustaki, **Milord**, que es en cierta forma su tarjeta de presentación en la capital francesa, como una nueva Piaf española.—M. D. V.

VARIOS INTERPRETES: **Lo mejor del año.** HISPAVOX. LP. Catorce temas. Un disco que resume lo mejor de una Compañía al cabo de un año es muy interesante para cierto sector del mercado ávido de canciones que suenen mucho. Pero cuando en un mismo LP se puede escuchar a Roberta Flack, a Solera, a Led Zepelin, a Drupi, a Mari Trini, a los Rolling Stones, a Carly Simon, Raphael, Bread y continuado etcétera, y todos ellos nos cantan sus mejores canciones, los amantes de la mejor música hemos de descubrirnos. Este es el caso de este gran LP que ha editado en esta ocasión la Compañía discográfica Hispavox. Quizás el potencial económico de algunos jóvenes no les haya permitido adquirir los «singles» que contienen las mejores canciones de este LP (casi todas), pero con la edición de este álbum tendrán estos jóvenes la oportunidad de tener todas estas fantásticas canciones en su colección, para así, corte a corte, ir amando un poco más la buena música.—F. R. P.

GREENSLADE: **Greenslade.** Siete temas. Pienso que la más acertada crítica de este álbum se halla en el amplio comentario que dediqué a la agrupación en el número de septiembre, con motivo de sus actuaciones en Madrid. En sus conciertos interpretaron la casi totalidad de los temas aparecidos en este disco, y de aquí el que os remita a lo escrito entonces. He de agregar, no obstante,

que con la audición más reposada y tranquila de esta obra pueden confirmarse una serie de puntos respecto a la música del grupo, como son esa maravillosa fusión de instrumentos de teclado, marejados por Greenslade y Lawson, la conseguida escuela compositiva de los mismos, la elevada representación sónica puesta de manifiesto por el factor de conjunto, y que, de increíble manera, se resume con sencillez artística de expresividad... Pero lo mejor es que ellos únicamente son Greenslade, no se parecen a nadie y, en todo caso, sí pueden ser prototipo de otras bandas que, para bien de ellas, pueden introducir nuevos modos de formación instrumental, como esa sustitución de la guitarra por un órgano o «moog» más.—R. R. S.-R.

THE DOOBIE BROTHERS: **The captain and me.** Diez temas. Tom Johnson (guitarra y voz), John Hartman (batería y congas), Pat Simmons (cantante y guitarra), Tiran Porter (cantante y bajo) y Michael Hossack (batería y congas) componen los cinco imaginarios hermanos que, llevándose muy bien, se componen lo suficiente como para hacer un tipo de música particular que nos ha de sorprender por fuerza, debido a su gran calidad. Johnson, guitarrista muy técnico, conduce a los demás por el camino de sus afinidades, y así van desde un violento «blues» hasta un «folk-rock», que no tiene nada que envidiar a las mejores bandas propulsoras del mismo en los años presentes. De los diez cortes, destacan **Long train runnin** y el que cierra la cara A, **Clear as the driven snow**, plétorico de fuerza instrumental y de conjunción armónica de los vibrantes matices sonoros. Es éste un grupo aún por explotar que, siendo aquí semidesconocido, se va infiltrando poco a poco, y que, por derecho propio, se ha de encumbrar en la cúspide del mercado discográfico mundial, pues estoy seguro que sus próximas producciones mejorarán todavía más esta patente y ya citada calidad actual.—R. R. S.-R.

EMI-ODEON

ELTON JOHN: **Goodbye yellow brick road.** LP doble. Diecisiete temas. Y van... Un álbum más en la carrera de Elton John, y esta vez doble. Muchas cosas podríamos decir de él, mas vayamos por partes. Realmente la carrera artística de este músico ha llegado a tal punto que es muy difícil ya que pueda superar la cima alcanzada hace tiempo. Su música, a través de sus discos, fue evolucionando en ideas y avanzando en supremacía sonora hasta llegar a aquella cumbre, denominada **Madman across the water**, que suponía el dar existencia resumida en una sola producción a todos los principales elementos de las anteriores. El sinfonismo de un arte musical surgido de las experiencias del rock y del lirismo de su piano y voz, puestos de manifiesto anteriormente, se concretaban en unos 40 minutos, continuados, rebosantes de la más pura esencia creativa de John. Una vez logrado esto, era prácticamente imposible el poder superar, o sólo continuar, tal encumbramiento. Siguieron otras obras como aquel **Honky chateau**, conseguida pieza conjunta que no nos hacía, sin embargo, olvidar su antecesora. Otro LP, después, y ahora, este **Goodbye yellow brick road**, en el que Elton John vuelve a demostrar su abundante potencial de posibilidades armónicas por sí mismo y por el excelente grupo que le acompaña. Este se compone de Davey Johnstone, a la guitarra; Dee Murray, al bajo; Nigel Olsson, a la batería, y, completándolo, el propio protagonista, al teclado en general, especialmente piano, y Bernie Taupin, a la composición de textos, como siempre, textos diversos, variados, amenos, curiosos, poéticos..., expuestos íntegros en una presentación más alegre, dinámica y colorida que técnicamente estética. El

conjunto, en el aspecto de instrumentación, es perfecto en su integridad, sin fallos localizables y con una adecuada compenetración de todos sus componentes. Es este un disco abierto, apto para diversos y distintos gustos. Particularmente, es-timo que de las cuatro caras, la más interesante, sin duda, es la primera, la cual comprende tres cortes que se escuchan seguidos con verdadera delicia por el auditor: el primero, **Funeral for a friend**, en el que el grupo, comenzando por el magnífico piano de John, brilla al máximo en un tema casi exclusivamente instrumental, dedicado a no se sabe quién, y en el que la delicadeza acústica de melodías destaca por encima de cualquier apreciación. Sigue **Candle in the wind**, que da paso a **Bennie and the Jets**, grabación en vivo con enervante fuerza, lograda por el persistente ritmo del pianista, de Elton John. Esta es la mejor cara, sin despreñar las otras. Las cuatro juntas forman este doble álbum del inglés que, sin ser su mejor obra, sí es un avance en su música, que nos enseña su permanente inquietud por hacerla, por tocarla, por interpretarla.—R. R. S.-R.

PHILIPS

LEON RUSSELL & THE SHELTER PEOPLE: **Leon Russell.** PHILIPS. Once temas. Leon Russell, el que fuera indiscutible cerebro de **Mad Dogs & Englishmen**, aquel que estuviera junto a Bob Dylan y George Harrison, pasando, a pesar de ello, inadvertido hasta 1970, nos presenta este magnífico LP, que fue disco de oro en Estados Unidos y que, a pesar del retraso (un año) con respecto a su edición estadounidense, conserva una línea plena de actualidad. «Nunca se hace viejo el disco bueno» y éste podemos considerarlo muy bueno en cuanto a su música, puesto que la voz de Leon no es nada sensacional. Sin embargo, y como todos los grandes músicos, no adapta la música a su voz, sino que la integra en el magma sónico como el más expresivo de los instrumentos. Nos encontramos ante uno de esos discos que no aburren por más que se escuchen. Posee una variación de matices y ritmos francamente buena. Leon Russell interpreta desde un punto de vista «rock», incluso canciones «folk», sin que falten los «rocks» suaves ni los primitivos duros y secos. Así, el conjunto de temas alternados con una maravillosa desordenación consiguen una música agradablemente fluida.—J. J. G.

EDUARDO FALU: **Suite argentina.** CARLOS GUASTAVINO: **Jeromita Linares.** Eduardo Falú, guitarra, y la Camerata Bariloche. PHILIPS, «Stereo», 63 47 078. Creo que vale la pena haber lanzado este disco en el mercado español. El mismo recoge la bella **Suite argentina** para guitarra, cuerda, trompa (y no corno, como se señala en la carpeta) y clavecín. Consta la obra de seis movimientos, en que el folklore argentino se viste de etiqueta y penetra con dignidad y altura en la sala de conciertos. Eduardo Falú, artista hasta la médula, compositor inspirado y virtuoso de la guitarra, logra de esta **Suite** una de las obras más leves y deliciosas de la música argentina contemporánea. Por otra parte, el feliz autor de **Se equivocó la paloma**, Carlos Guastavino, en su **Jeromita Linares**, para guitarra y cuarteto de cuerda, logra también una obra que seguramente perdurará en el repertorio de la música de cámara con guitarra. Musicalmente superior a la **Suite argentina**, **Jeromita Linares** nos muestra el buen trabajo realizado por Guastavino y su conocimiento del tratamiento de la guitarra, de su sonido leve y de su combinación, admirablemente lograda con el cuarteto clásico de cuerda. Falú vuelve a ser el solista ideal en esta obra, que no dudo hará las delicias del oyente



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

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

GARIJO

LA MAS
EXTENSA
GAMA
EN INSTRUMENTOS
RITMICOS
PARA COLEGIOS

DISTRIBUIDOR

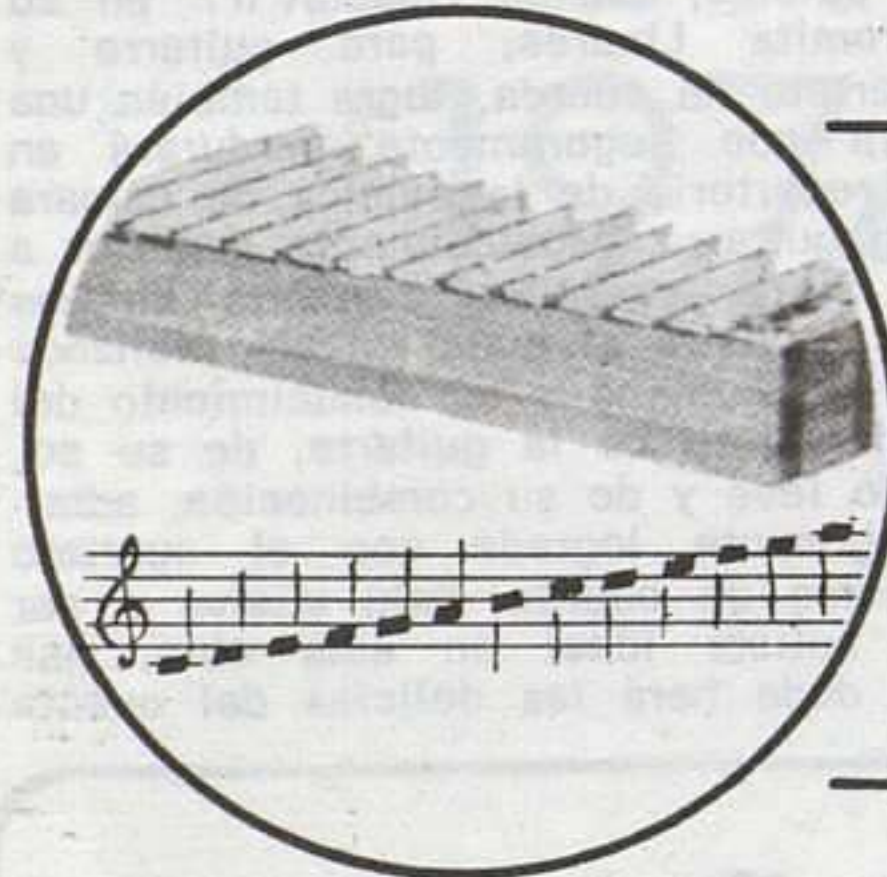
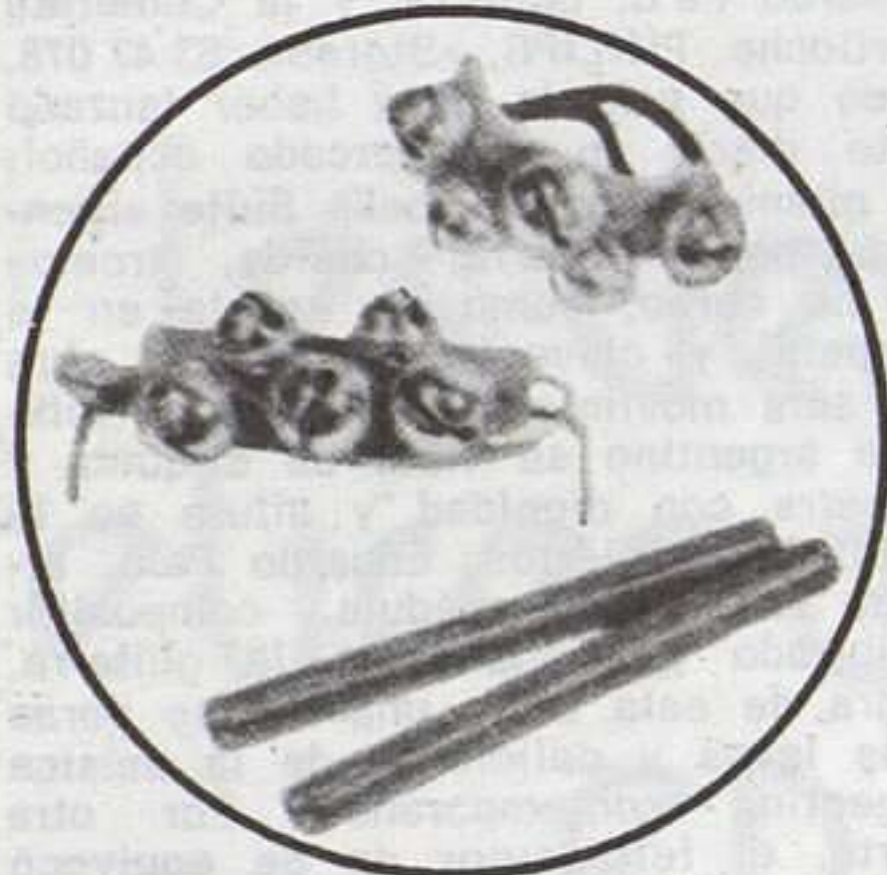
de esta marca que garantiza
un instrumento de STUDIO 49



Bambú de caña (caña brasileña)
Bombos
Bongos
Cajas chinas
Castañuelas con mango
Cascabeles
Campanillas
Claves (palitos rítmicos)
Chinchines
Cencerros
Maracas
Panderetas



Castañuelas o palillos (tipo español)
Panderetas con tensores
Panderos
Platillos colgantes
Platillos de choque
Platillos con dinerillos
Tambores
Tambor timbal «Unitens»
Tamboril
Timbales
Triángulos
Tubos de madera
Sambinas, sonajeros o paletas
Baquetas
Escobillas
Carillones
Xilófonos
Metalófonos
Cítaras
Flautas dulces
Juegos musicales
Pizarras electrónicas



CONSULTE
SIN
COMPROMISO

EN:
Santiago, 8
Tels. 248 05 13-241 88 38
MADRID-13

sensible. En ambas obras el acompañamiento de la Camerata Bariloche, ampliamente conocida y aplaudida en España, complementan y subrayan con acierto la parte instrumental a ellos confiada. En fin, un disco muy atractivo.—P. M. C.

PETERS AND LEE: *We can make it*. PHILIPS-FONOGRAM. LP. Doce temas. ¿Recuerdan ustedes a Righteous Brothers o a Everly Brothers? ¿Recuerdan sus armonías vocales, Peters and Lee forman también un dúo, si bien mixto, que nos hace pensar en aquellos otros de hace ya algunos años. La voz grave y agradable de Peters, con el contrapunto de la delicada voz de Lee, forman un armonioso conjunto, con el que abordan con facilidad una serie de temas de corte «stándard», lejos de cualquier estridencia, que conforman una agradable audición. Peters and Lee, artistas de Televisión, cantan quizás influidos por su medio para un público esencialmente familiar, amante de la tranquilidad y la armonía. Para ellos, un buen disco.—A. C. P.

JULIA ELENA DAVALOS: *Rancheras y valeses*. PHILIPS. Un nuevo LP de esta intérprete argentina, con temas tan populares como las antiguas rancheras y valeses de su tierra. En el presente destacan los temas *Tu olvido*, de V. Espina, y *Cadenita de amor*, donde ella misma intervino como compositora. Sigo pensando que a Julia Elena le queda aún bastante camino por recorrer hasta llegar a la altura de, por ejemplo, una Mercedes Sosa u otras figuras argentinas que se acerquen más a su estilo. Puede que ello sea debido a su juventud, aunque este mismo posible «handicap» ha producido un LP expuesto con una gracia especial en estos temas que tanto nos recuerdan —y valga la comparación— a nuestros viejos cuplés en lo que a gracia mordaz e interpretativa se refiere.—M. D. V.

CLIFFORD T. WARD-HOME THOUGHTS: *The famous Charisma Label*. PHILIPS-FONOGRAM. LP. Trece temas. Un modo diferente de hacer y de entender la música el de este señor, que crea y canta por el mero hecho de gustarle, sin ninguna pretensión más. Es como al que le gusta algo y lo hace sin esperar nada a cambio, pero, eso sí, haciéndolo en la forma que a él mismo le gusta, sin

imposiciones, sin previas reglas para vender.

Este es un álbum que nos parece así, libre, con una visión particular de hacer y de entender la música sin esos intereses comerciales que por desgracia, la destrozan y la maltratan. Pienso que esto nuestro, nuestra música, no es un objeto con el solo fin de producirse para vender. Es algo más, un medio y un método de expresarse y, sobre todo, de comunicación. Pero sin dinero ni intereses.

Este señor así lo hace y nos presenta una obra limpia, casi pura, sincera, para aquel que la entienda. Nos da una parte suya, su visión e idea de la música, de la sociedad, para que cada uno de nosotros lo tome o lo deje.—M. B. M.

STAMPEDERS-RUBES, DUDES & ROWDIES. PHILIPS-FONOGRAM. LP. Doce temas. Música y más música comercial. Intrascendente, para distraernos. Este grupo aportó algo a la música, la utilización, aunque no fueran ellos los primeros, de la guitarra de doble brazo. Aún continúan con ella y es, sin duda, lo que más les caracteriza. Su música está impregnada de esos sonidos de la guitarra; lo demás gira en torno a ello, con unos esquemas de canciones un tanto exigüos, con muy poco alcance. Decíamos música comercial, música para explotarse, para venderse. Un disco más de eso que escuchamos a diario, sin nada nuevo, sin nada positivo, sin nada en concreto. En fin, aquí lo tenéis, escuchadlo y os ayudará a pasar un poco mejor el rato; por lo menos, no os dará preocupaciones para entenderlo.—M. B. M.

STATUS QUO: *Hello!* PHILIPS. LP. Ocho temas. Al terminar la tercera audición de este disco no he podido menos que decir: «Bien por Status Quo y por este nuevo álbum, que de seguro hará las delicias de sus muchos seguidores en nuestro país». En este LP se aprecian perfectamente esa fuerza, esa sencillez y ese personal estilo que caracteriza a este buen grupo. En cuanto a técnica musical, he de decir que no se han salido, ni han intentado salirse, de su línea original, mas los cuatro componentes del mismo han sabido adaptarse en todo momento a las circunstancias que su música y ambiente musical requerían. Con este LP pronosticamos a Status Quo un justo éxito.—F. P. L.



ritmo joven

La sección de música ligera de RITMO

OS DESEA UN
MUY FELIZ Y
musical
AÑO 1974

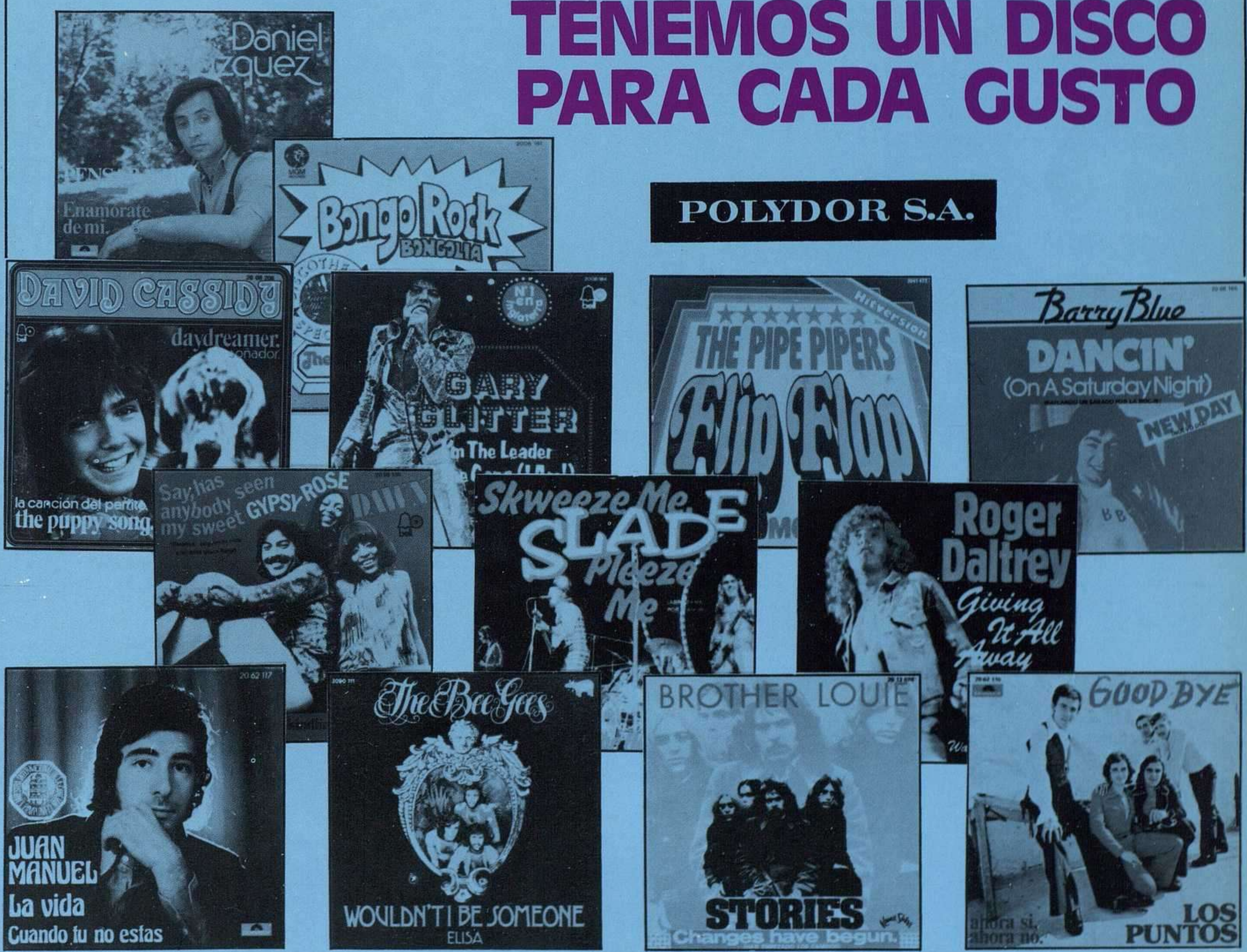
¿Cuál prefieres?



- DANIEL VELAZQUEZ – Pensarás
20 62 111
- DAVID CASSIDY – Daydreamer
20 08 206
- THE INCREDIBLE BONGO BAND
Bongolia – 20 06 161
- GARY GLITTER – I'm the leader
of the Gang (I am!) – 20 08 184
- DAWN – Gypsy Rose – 20 08 185
- JUAN MANUEL – La vida – 20 62 117
- THE BEE GEES – Wouldn't I be someone
20 90 111
- SLADE – Skweeze me, pleeze me
20 58 377
- THE PIPE PIPERS – Flip Flap
20 41 472
- BARRY BLUE – Dancin' (On a Saturday
night) – 20 08 166
- ROGER DALTREY – Giving it all away
20 94 010
- STORIES – Brother Louie – 20 13 070
- LOS PUNTOS – Good bye – 20 62 116

TENEMOS UN DISCO PARA CADA GUSTO

POLYDOR S.A.



¿Tendrá que triunfar primero fuera
para que reconozcamos aquí su calidad ?



**DONNA
HIGHTOWER**

I REMEMBER APRIL / HERE I AM

su más reciente single



Columbia